

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LAS PINTURAS RUPESTRES DE IXTAPANTONGO: UN ESPACIO RITUAL CONSTRUIDO

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

PRESENTA:
IVÁN HERNÁNDEZ IBAR

TUTORA
DRA. MARIE ARETI HERS STUTZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DR. GUILHEM OLIVIER DURAND
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS, UNAM

DRA. ÉLODIE DUPEY GARCÍA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO 2023

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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 Monserrat, hermosa alma brava,

y a nuestra niña imposible…

Al Dueño,

al mero mero Juan del Monte: por esa barranca,

por su manantial

[…] La tradición de todas las generaciones muertas gravita como una

Pesadilla en el cerebro de los vivos.

Karl Marx.

(*El dieciocho brumario de Luis Bonaparte, 177:15)*

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMINETOS……...11
INTRODUCCIÓN……..13

I. LAS PINTURAS RUPESTRES DE IXTAPANTONGO……..18
1.1. Descubrimiento y primer registro……18
1.1.1. Investigaciones previas y algunas menciones……..……..19
1.2. Planteamiento del problema……35
1.2.1. Objetivos……39
1.3. Postulados teórico-metodológicos……40
1.3.1. El modelo utilizado……...41
1.3.2. El paisaje ritual construido culturalmente……..47
1.3.3. La imagen, el estilo y el ritual……50
1.4. Metodología de registro……53
1.4.1. Registro fotográfico……55
1.5. Ixtapantongo entre etiquetas: ¿Arte rupestre o manifestación gráfica rupestre?.....58

II. EL PAISAJE RITUAL CONSTRUIDO……64
2.1. Ubicación y características de la región……...66
2.1.1. Peculiaridades del entorno: el Mal País y sitios aledaños……72
2.2. Contexto histórico: revisión inter y suprarregional……83
2.3. Denominación del lugar y su afinidad con el manantial salado……...100
2.4. La Barranca del Diablo: un espacio restringido en la narrativa local……...108
2.4.1. Narrativa en torno al Mal País……...111
2.4.2. Narrativa acerca de la Barranca del Diablo……112
2.4.3. Narrativa al respecto de las Pinturas Rupestres……..113

III: LOS SEIS GRUPOS PICTÓRICOS: ANÁLISIS DEL ACANTILADO……..116
3.1. Accesos y circulación hacia los frentes rocosos……117
3.2. Caracterización del área al pie de las pinturas……122
3.3. Distribución de los grupos pictóricos……...124
3.3.1. El Grupo pictórico I……124

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

3.3.2. El Grupo pictórico II……129
3.3.3. El Grupo pictórico III……...134
3.3.4. El Grupo pictórico IV……..140
3.3.5. El Grupo pictórico IVa……145
3.3.6. El Grupo pictórico V……...149
3.3.7. El grupo pictórico VI……...151
3.4. El primer análisis del Grupo pictórico II……..155

IV. CARACTERIZACIÓN ESTILÍSTICA……...……...166
4.1. Aspectos plásticos……...170
4.1.1. Grupo I: composición……...170
4.1.2. Grupo II: composición……..176
4.1.3. Grupo III: composición……180
4.1.4. Grupo IV: composición……183
4.1.5. Grupo V: composición……..186
4.1.6. Proporción corporal……..189
4.1.7. La línea……...191
4.1.8. Representación de textura……..193
4.1.9. Color……..194
4.1.10 Forma……196
4.2. Aspectos técnicos-materiales……...209
4.2.1. Características físicas……...209
4.2.2 Características técnicas……...209
4.3. Orden de afinidad……...222
4.4. Rasgos diagnósticos del estilo polícromo……223
4.5. Ubicación temporal……224
4.5.1. Filiación temporal……...241
4.5.2. Lista de imágenes……...247

V. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LOS GRUPOS PICTÓRICOS I Y II……...251

5.1. El Grupo pictórico I……...252

5.1.1. Características de la pared rocosa……253

5.1.2. La escena 1: reunión de dioses custodiados por un guerrero……255

5.1.3. La escena 2: ceremonia propiciatoria……290

5.1.4. Los mensajes del Grupo I……..307

5.2. El Grupo pictórico II……..311

5.2.1. El gran formato: un guerrero (n.35) y el personaje barbado (n.36)……312

5.2.2. Una ceremonia de alianza y acceso al poder……..319

5.2.3. El mensaje del Grupo I……379

5.3. Los significados complementarios en los Grupos pictóricos I y II: fundación y gobierno…...381

5.4. Tablas……....385

CONSIDERACIONES FINALES……..389

REFERENCIAS……...413

ANEXO: CATÁLOGO DE LOS GRUPOS PICTÓRICOS: I (negro esquemático), II, III, IV, IVa, V y VI……..453

A.1. Grupo pictórico I……...454

A.2. Grupo pictórico II…….....466

A.3. Grupo pictórico III……603

A.4. Grupo pictórico IV……662

A.5. Grupo pictórico IVa……...……716

A.6. Grupo pictórico V…….....776

A.7. Grupo pictórico VI……809

AGRADECIMIENTOS

Al final del siglo pasado visité por primera vez las pinturas rupestres de Ixtapantongo, en ese entonces era un estudiante de arqueología, mi maestro de técnicas y métodos Oscar Basante llevó a varias generaciones de alumnos a recorrer el suroeste del Estado de México. Recuerdo con emoción la primera vez que pude observar las figuras plasmadas en la roca, quedé impactado por el detalle y la policromía de las figuras rupestres de ese lugar, pero me sorprendió aún más que ningún investigador, después de Villagra, haya planteado una amplia indagación respecto a este excepcional sitio. Por lo que desde ese entonces me hice la firme promesa de estudiarlas. Es así como comencé junto con Oscar una amplia discusión respecto de la región y en particular sobre Ixtapantongo. Después de tanto tiempo solamente tengo palabras de agradecimiento hacia mi maestro y amigo Oscar Basante, sin su guía este trabajo no hubiera sido posible, él siempre ha estado dispuesto a compartir conmigo toda la información recabada en su proyecto.

Después la vida dio muchos giros, finalmente pude ingresar al posgrado de Estudios Mesoamericanos. En la Universidad tuve la fortuna de encontrarme con Guilhem Olivier. Le expuse mi intención de analizar las pinturas de Ixtapantongo, Guilhem se mostró interesado, siempre me ha otorgado invaluables aportaciones. Él dirigió mi tesis de maestría y me impulsó para continuar con mi investigación. Por cuestiones administrativas Guilhem no pudo dirigir esta tesis, sin embargo, ha sido un pilar esencial en este estudio, para él tengo infinita gratitud, él es mi padrino en el mundo académico internacional; es un ejemplo de honestidad y generosidad. De nuevo mil gracias, querido profesor, espero no haberte defraudado.

Otro pilar fundamental en este largo viaje ha sido la muy estimada Marie-Areti Hers, ella ha dirigido este trabajo con paciencia y atinadas observaciones, persistentemente hemos platicado largo y tendido de Ixtapantongo, de arqueología y de tantos otros temas… En especial tengo en mente este consejo: "Usted siempre debe disfrutar su investigación". Mil gracias doctora Hers, admiro su honestidad y valoro sus recomendaciones, ¡constantemente la llevo en el corazón y me guía en los intrincados caminos que he decidido recorrer!

Junto con ellos Élodie Dupey me ha proporcionado sustanciales anotaciones, además leyó a detalle mis borradores, tomándose muchas horas de su tiempo en corregir minuciosamente párrafo a párrafo. Gracias Élodie por todas tus valiosas aportaciones, sin ellas me habría encontrado perdido. Además, las clases y seminarios que has dirigido me han ayudado para adentrarme en el mundo sensorial prehispánico. Mi Comité Tutor, conformado por Marie-Areti, Guilhem y Élodie siempre han trabajado con gran profesionalismo.

Completa mi sínodo María Isabel Álvarez Icaza y Fernando Berrojalbiz. Ellos leyeron mi borrador final, y me hicieron provechosas recomendaciones, gracias a ambos. Particularmente a Marisa por sus precisas observaciones, además por compartir conmigo su método para el análisis y caracterización del estilo, muy útil para estudiar las expresiones gráficas mesoamericanas. También agradezco a Julio Amador por leer mi avance de tesis, él contribuyó con varias anotaciones en mi examen de candidatura. También gracias al valioso equipo de la coordinación de Estudios Mesoamericanos por toda su paciencia, particularmente a Myriam y Elvia.

Un avance fundamental, para concretar este trabajo, fue el haber consultado el Fondo Agustín Villagra, resguardado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. En este fondo se encuentran las sobresalientes calcas que Villagra hizo de Ixtapantongo, acervo bajo el resguardo de Leticia Staines, gracias a su confianza pude examinar estas copias e incluirlas dentro de este estudio, ella también fue esencial para que Ricardo Alvarado realizara el registro

fotográfico de las calcas de Ixtapantongo. Gracias Leticia por toda tu ayuda y amistad. También agradezco a Ricardo Alvarado, sin sus extraordinarias fotografías nunca habría terminado este trabajo. Asimismo, agradezco a mi amigo y gran fotógrafo Frederick Rodriguez Montiel, él me ayudó con las fotografías aéreas un fin de semana cuando, el buen Fred, reafirmó su miedo a las alturas. ¡Gracias amigo por tu profesionalismo! Debo aclarar que las propuestas y desarrollo de este ensayo han sido discutidas con todos los investigadores que me ayudaron desinteresadamente, sin embargo, los errores son responsabilidad únicamente mía.

Ahora puedo pagar la deuda autoinfligida, la cual no habría sido posible sin la amabilidad de las personas de Santo Tomás de los Plátanos, siempre dispuestas a platicar sobre su pueblo y leyendas. Particularmente debo agradecer al señor Abel, a su esposa Aurora y familia, ellos me concedieron su hospitalidad y viandas deliciosas. Además, el señor Abel me guío por los abruptos caminos hacia Ixtapantongo, el Mal País y la Barranca del Diablo, ¡gracias , espero algún día salir a cazar con usted! Dos hermanos han sido muy importantes en mis visitas a Santo Tomás de los Plátanos: Juan José Ávila, estimado amigo que se adelantó en el camino, y su hermana Judith que me dio alojamiento y unas ricas nieves, gracias. En especial un gran agradecimiento al señor Elías Horacio Ruíz García, insigne investigador local, interesado en el árbol del Colorín, siempre preocupado por el riesgo que corren las pinturas de Ixtapantongo, las cuales están sin custodia. Lamentablemente él no pudo ver la conclusión de mi trabajo.

Tengo muy buenos recuerdos de mis compañeros de la ENAH, particularmente me alegra recordar a mis amigas y amigos que junto a Oscar recorrimos parte de Valle de Bravo en ese lejano 1996, salud y felicidad para ustedes. Especialmente tengo en mente a mis compas: Conti, Robert y Mauricio, espero pronto encontrarlos alrededor de una cebada, ¡salud amigos! También espero que el grupo de los Borgianos disfrute esta necedad, salud y buena vibra para todas sus futuras investigaciones, Wendy, Josue y Lisette. Especialmente un gran agradecimiento para los Goyos: Gonzalo y Erika, siempre tendremos a Teotihuacan en la mente. Asimismo, Ricardo Rivera García, titular del Seminario de Historia Antigua me permitió exponer los avances de mi investigación, gracias Ricardo por todo tu apoyo en momentos difíciles.

Finalmente agradezco a la persona que diariamente acosaba con mi plática monotemática: "las pinturas rupestres y sus dioses, el *tzompantli* y el árbol del colorín…". Gracias amada Monserrat Salinas por escucharme con paciencia y otorgarme con gran generosidad toda la logística necesaria para terminar, por fin, este "proceso". También agradezco a mi madre María Luisa Ibar Garcés por su preocupación diaria para que pudiera concluir la dichosa tesis, así como a mis hermanas Luisa, Patricia y mi querida sobrina Daria Naieli, sin ellas nunca habría emprendido esta locura. Un gran abrazo para el cinefotógrafo Fernando Colin, mi entrañable tío que siempre me ha escuchado.

INTRODUCCIÓN

Las pinturas rupestres de Ixtapantongo han sido un misterio por mucho tiempo, aunque fueron registradas parcialmente a mediados del siglo pasado, solamente se conoce el Grupo pictórico I gracias a su publicación por parte de Agustín Villagra Caleti en 1954. Si bien han sufrido distintos procesos de erosión y vandalismo, actualmente es posible observar una importante variedad de diseños. En este acantilado se reúnen por lo menos diez grupos pictóricos, en ellos fueron pintadas figuras con diferencias morfológicas y técnicas, las cuales pueden agruparse en cuatro estilos, asimismo existen superposiciones entre cada uno de los estilos. Este lugar fue utilizado intensamente por diversos grupos humanos durante largos periodos de tiempo, en sus paredes subsisten mensajes que pueden ayudarnos a comprender las dinámicas sociales de una región poco estudiada.

Se localizan al suroeste del Estado de México, dentro del municipio de Santo Tomás de los Plátanos, el cual colinda con el costado oriental de Michoacán. Están ubicadas sobre los frentes rocosos de un pequeño acantilado al extremo oriente de la Barranca del Diablo, sesenta metros arriba del manantial salado que brota a la orilla del río Tilostoc y veinticinco metros debajo de un asentamiento arqueológico amurallado, conocido como el Mal País de Ixtapantongo. Los frentes rocosos con pintura rupestre tienen una extensión de 41 metros de largo por 15 metros de alto, los distintos grupos pictóricos están ubicados sobre paneles lisos o poco rugosos, conformados por piedra basáltica.

El suroeste del Estado de México cuenta con diez sitios con petroglifos y catorce con pinturas rupestres, sobresaliendo las pinturas de Ixtapantongo por tener dos estilos excepcionales: figuras polícromas y formas con bicromía rojo-ocre (Basante 1996; 2019). En esta región han sido registrados asentamientos humanos a partir del Formativo, además de sitios con influencia teotihuacana, y evidencia de pequeños pueblos inscritos en el Epiclásico, situados en las laderas montañosas y mesetas. Presenta esculturas influenciadas por la gráfica propia del valle de Morelos y Teotenango, fechadas entre el Epiclásico y el Posclásico temprano. La comarca debió participar de los cambios políticos a raíz de la caída de Teotihuacan y la consolidación de Tula, para posteriormente formar parte de la frontera ente los estados mexica y tarasco.

El poco conocimiento que se tiene de estas pinturas se debe principalmente a que es difícil localizar el acantilado, además es complicado aproximarse a los diversos grupos pictóricos,

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.



circunstancias que han contribuido a la poca discusión al respecto de este lugar. Aunado a lo anterior, gran parte de las figuras rupestres no pueden apreciarse directamente, por lo que es necesario aplicar filtros fotográficos para poder observarlas. Sin embargo, se conservan las extraordinarias copias de los seis grupos pictóricos principales que hizo Villagra en el año de 1953. No se tenía acceso a estas calcas sino hasta la donación de su archivo personal al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México en 2006.[1]

Son muy pocos los investigadores que han visitado Ixtapantongo, por lo que prácticamente todas sus observaciones se han basado en las publicaciones de Agustín Villagra, en éstas el Grupo I fue ilustrado en un formato pequeño,[2] condición que ha obstaculizado la correcta evaluación de las características estilísticas e iconográficas de este grupo pictórico. Si bien esta región ha sido estudiada escasamente, es indudable que el acantilado de Ixtapantongo fue un espacio utilizado por varios grupos humanos a lo largo del tiempo. En especial el estilo polícromo demuestra, en primera instancia, la presencia de comunidades integradas a la dinámica mesoamericana del Epiclásico-Posclásico, las cuales utilizaron las paredes rocosas como medio de expresión. Por lo tanto, dos preguntas que trataremos de responder son: ¿por qué fue elegido este lugar?, y, ¿cuáles son los mensajes contenidos en el estilo polícromo?

En este trabajo pretendemos dar a conocer únicamente los primeros seis grupos pictóricos, centrando nuestros objetivos en la vinculación del acantilado de Ixtapantongo con el paisaje construido culturalmente, el análisis estilístico de las imágenes polícromas, y, la interpretación iconográfica de los dos primeros grupos. Por lo que dejaremos para otro momento el estudio integral del arte rupestre plasmado en las paredes rocosas de este lugar.

Las imágenes polícromas han llamado la atención de algunos investigadores, se han utilizado un par de figuras del Grupo I para ejemplificar comparaciones iconográficas de carácter general. En estas pinturas rupestres existen figuras de dioses, guerreros, sacerdotes y sacrificios humanos, las cuales están conformando escenas ceremoniales de manera similar a como se

[1] Gracias a Leticia Staines Cicero fue posible acceder al archivo personal de Agustín Villagra, donado por su hijo al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en el año de 2006, fondo donde se encuentran las calcas que Villagra realizó de seis grupos pictóricos.

[2] Dos publicaciones de Agustín Villagra (1954a; 1971) han servido a los investigadores como fuente principal, en ocasiones han redibujado algunas figuras o simplemente han basado sus observaciones en la copia publicada del Grupo pictórico I. Hasta el momento dos han sido los trabajos que han utilizado la totalidad de las calcas producidas por Villagra en 1953: el estudio de Oscar Basante (2019), sobre la pintura rupestre al suroeste del Estado de México, y un artículo recientemente publicado, donde se muestran estas las calcas y fotografías obtenidas por este pintor-restaurador en 1953 (Hernández Ibar 2022).



presentan en los códices prehispánicos de origen mixteco.[3] Las propuestas respecto de su origen marcan dos posibilidades: una tendencia las sitúa en el Posclásico temprano producto de la "cultura tolteca", mientras que la otra postura las ubica en el Posclásico tardío, posiblemente producidas por grupos del Altiplano central de origen nahua. Hasta el momento el arte rupestre de Ixtapantongo no se ha podido fechar por medio de técnicas físico-químicas que puedan proporcionarnos cronologías absolutas para conocer la temporalidad de su ejecución. Podemos decir, a simple vista, que los artistas del estilo polícromo tenían una amplia experiencia y alta capacidad técnica. Si bien el estilo polícromo parece aislado o extraño, ya que se encuentra en una región marginal donde aparentemente no existe una tradición gráfica similar, puede explicarse dentro de los nuevos procesos de comunicación e integración experimentados en prácticamente toda Mesoamérica a partir del Epiclásico-Posclásico.

En el capítulo inicial examinaremos brevemente las primeras menciones y el descubrimiento "oficial" de estas pinturas, también revisaremos los trabajos de otros investigadores respecto a Ixtapantongo. Posteriormente enunciaremos los objetivos que pretendemos alcanzar, asimismo se expondrán los postulados teóricos y metodológicos que guían nuestra investigación. Plantearemos la pregunta: ¿Cómo designar a estas expresiones gráficas? Finalizaremos con una discusión acerca de las diversas cualidades nominales que han sido aplicadas a este tipo de evidencia cultural, como: pintura mural, arte rupestre, manifestaciones gráfico rupestres o simplemente pintura rupestre.

En el segundo capítulo estudiaremos la conformación del paisaje. En particular expondremos los rasgos geológicos, geográficos y culturales de la Barranca del Diablo. También se discutirán las características arqueológicas de la región, y la distribución de los asentamientos antiguos cercanos a las pinturas, poniendo especial atención al sitio arqueológico del Mal País de Ixtapantongo.

¿Por qué las pinturas no eran visitadas antes de su reporte oficial?, y, ¿qué significan para los pobladores contemporáneos? Son dos preguntas clave para comprender el valor cultural que

[3] Las pinturas de Juxtlahuaca y Oxtotitlán fechadas para el Formativo, las pinturas de Puente Colosal Tepelmeme en Oaxaca fechadas para el Clásico (Urcid 2005:24), las pinturas de la Ba´cuana en Ixtepec Oaxaca ubicadas en el Posclásico tardío (Berrojalbiz 2017:261), como las pinturas de Texcalpintado (Hueyapan) y Quimiquiáhuac (Yecapixtla) estado de Morelos del período Posclásico (Mateos 2011), junto con las pinturas de la cueva de los Tecolines en Ecatepec del Posclásico tardío, son parte de los pocos ejemplos documentados de arte rupestre con características similares al estilo polícromo de Ixtapantongo.



la Barranca del Diablo ha tenido desde la época prehispánica hasta el presente. A través de una muestra representativa de quince entrevistas a personas con diferentes edades provenientes de las pequeñas rancherías, ejidos y poblados de Santo Tomás y Colorines, pretendemos conocer si pervive actualmente la tradición reportada en las leyendas locales, la cual señala que: "el lugar no era visitado porque se creía que ahí habitaban seres malignos" (Villagra 1954a; Robles 1985; Magar 1999). Nos interesa averiguar el significado que formulan actualmente las personas respecto de estas pinturas rupestres, y su explicación sobre las razones por las cuáles se utilizó este espacio para pintar. Nuestro objetivo es indagar acerca de la interpretación contemporánea con la idea de contextualizar nuestra investigación, narrativa que podría ser útil para las instituciones a cargo de la protección de este bien patrimonial. Por último, en este capítulo revisaremos el origen del nombre de Ixtapantongo, conocer su significado es esencial para aproximarnos al valor mítico-religioso del lugar, así como para identificar su probable relevancia dentro del intercambio cultural y comercial de este sector de Mesoamérica.

En el tercer capítulo analizaremos el acantilado, describiremos la distribución de los paneles y grupos pictóricos, generando un levantamiento en planta y perfil del área pintada, al mismo tiempo ubicaremos cada grupo pictórico dentro de su panel correspondiente; el registro será realizado por medio de fotogrametría. También localizaremos los accesos, caminos y vías de circulación para llegar a las paredes rocosas. Esta información servirá para comprender tanto el proceso de producción pictórica y la construcción cultural del espacio, pero también ayudará a identificar las rutas de acceso y la estrategia implementada por los visitantes para observar los grafismos.

En el cuarto capítulo realizaremos la caracterización estilística de las pinturas polícromas, el objetivo es definir este estilo. Estudiaremos los aspectos plásticos y técnicos-materiales. Utilizaremos algunos rasgos de este estilo y compararemos su forma, la idea es encontrar el grado de similitud o diferencia entre las diversas figuras polícromas contenidas en cinco de los seis primeros grupos pictóricos. Efectuaremos analogías entre elementos como: disco solar, tocados, pectorales, sandalias y armas, con los mismos motivos en la plástica mesoamericana, focalizando las comparaciones a atributos iconográficos producidos entre el Epiclásico al Posclásico. Pretendemos encontrar probables normas de representación similares, las cuales nos ayuden a proponer filiaciones estilísticas y momentos de producción para los motivos polícromos.



En el último capítulo estudiaremos las peculiaridades iconográficas de los Grupos pictóricos I y II. Aquí trataremos de identificar los mensajes contenidos en ambos grupos a través de correlaciones con las escenas y personajes de estilo polícromo, plasmados en toda la gráfica del lugar. Conjuntamente realizaremos comparaciones con imágenes originadas entre el Epiclásico al Posclásico, principalmente escultura y pintura provenientes del área central de Mesoamérica y península de Yucatán, ejemplos que tienen cierta afinidad con las figuras de Ixtapantongo. Asimismo, apoyaremos nuestro análisis iconográfico con relatos míticos y registros de prácticas indígenas que puedan ayudarnos en la comprensión de ambas pictografías. Es decir, se buscará formular una interpretación del estilo polícromo para los dos primeros grupos pictóricos, integrando nuestra propuesta a los procesos históricos de la región al suroeste del Estado de México.

El anexo final es básicamente el catálogo de los primeros seis grupos pictóricos. Por medio de cédulas de registro describiremos las diversas características morfológicas para cada figura como: indumentaria, glifos, color, tamaño, posición, postura corporal y su distribución general, también serán localizadas las superposiciones de imágenes. En este apartado reuniremos los dibujos y fotografías de cada uno de los grupos pictóricos. Nuestro registro fotográfico será contrastado con las calcas realizadas por Agustín Villagra (1953), la meta es generar dibujos depurados de cada elemento pictórico.

I. LAS PINTURAS RUPESTRES DE IXTAPANTONGO

1.1. Descubrimiento y primer registro

En la década de 1940 comenzó la construcción de la hidroeléctrica de Ixtapantongo por parte de la recién creada Comisión Federal de Electricidad. El sistema hidroeléctrico estaba compuesto por tres plantas generadoras que entraron en operación el 29 de agosto de 1944 (Ramos y Montenegro 2012:109). Esta tecnología ocasionó cambios en la región, la primera consecuencia fue la transformación drástica del equilibrio hidrológico en el suroeste del Estado de México, al mismo tiempo un grupo importante de obreros, técnicos e ingenieros, junto con sus familias, se establecieron permanentemente en los antiguos campamentos de la Comisión Federal de Electricidad. Asimismo, fueron trazadas nuevas vías de comunicación que integraron a la región a las dinámicas nacionales de producción, finalizando con el aislamiento de esta parte del Estado de México. Fue en el año de 1953 y bajo esta dinámica que las autoridades del Instituto Nacional de Antropología e Historia saben de la existencia de vestigios arqueológicos cerca de Valle de Bravo.

La instalación de plantas hidroeléctricas y el consecuente traslado de trabajadores a la región propició que Ignacio Marquina, en su carácter de director del INAH, solicitara el 3 de febrero de 1953 al director de Monumentos Prehispánicos, Eduardo Noguera, información sobre los restos arqueológicos encontrados en Ixtapantongo:

> "[…] 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 Coordinación Nacional de Arqueología- INAH, 3 de febrero de 1953, Departamento de Monumentos Prehispánicos, 1958, B/311.32(z52-8) /1).

A raíz de esta primera solicitud, el pintor y restaurador Agustín Villagra, especialista del INAH en pintura mural, visitó durante febrero de 1953 las pinturas, y, al mes siguiente fue comisionado para realizar su registro (Archivo de la Coordinación de Arqueología INAH, 3 de febrero de 1953 oficio n.3). Según lo reportó Villagra: "[…] Fue el pintor Mateo A. Saldaña, experto dibujante del Museo de Antropología a quien primero oí hablar de estas pinturas" (Villagra 1954a: s/p).

Villagra trabajó en el Departamento de Monumentos Prehispánicos (Staines 2006:187), mientras el pintor Mateo Alfonso Saldaña laboraba en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología (Romero 1954:89). Saldaña fue discípulo del famoso pintor José María

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.



Velasco. Tanto Saldaña como Villagra fueron los encargados durante la primera mitad del siglo XX de registrar y restaurar las pinturas murales prehispánicas, debido a su formación profesional en artes plásticas.

Mateo A. Saldaña falleció el 31 de marzo de 1951 (*ibid.*:90), dos años antes al primer reporte sobre la existencia de estas pinturas rupestres. Agustín Villagra calcó las pinturas al final del año de 1953, nombrándolas: "Pinturas rupestres Mateo A. Saldaña de Ixtapantongo" (Villagra 1954a), en honor a su amigo dibujante y pintor. Prevalece la duda sobre en qué momento Saldaña supo de ellas. Si bien los pobladores de la región debieron conocer de su existencia mucho tiempo antes, debido a que forman parte de su tradición oral.

Agustín Villagra tenía amplia experiencia en el registro y restauración de pintura mural. Antes de realizar las calcas de Ixtapantongo copió la pintura mural de la Tumba 105 y los relieves de los Danzantes de Monte Albán, los murales de Tamuín en San Luis Potosí, la pintura mural de Bonampak y los motivos de la Casa E de Palenque, también registró y restauró la pintura de los conjuntos habitacionales teotihuacanos de Atetelco y Tetitla, sitio donde realizó prolongadas estancias (Staines 2017:30).

Su formación artística y su conocimiento de la pintura mural prehispánica le permitieron observar claramente la iconografía de Ixtapantongo. Realizó la calca de seis grupos pictóricos, en donde perviven hasta la actualidad varias imágenes de estilos diversos, subrayó la presencia de figuras polícromas dispuestas en cinco de los seis grupos registrados por él. Probablemente el poco tiempo disponible para efectuar su registro no le permitió apreciar los demás paneles con pintura rupestre, o tal vez simplemente decidió concentrar sus esfuerzos en los grupos pictóricos con figuras polícromas.

1.1.1. Investigaciones anteriores y algunas menciones

A continuación, revisaremos las propuestas que se han formulado al respecto del significado y origen de estas pinturas. Debemos señalar, una vez más, que la discusión se ha centrado en el estilo polícromo, particularmente en las figuras del Grupo I. A excepción del registro pionero de Villagra y tres estudios recientes (Hernández Ibar 2016; Basante 2019; Hernández Ibar y Olivier 2023), no hay ningún trabajo que aborde a mayor profundidad el arte rupestre de Ixtapantongo.



Figura 1.1. Vista general del Grupo pictórico I. Fotografía: H. Ibar 2019.

-La primera investigación sobre Ixtapantongo

Villagra asignó números consecutivos a los primeros seis grupos pictóricos, pero nunca indicó la existencia de por lo menos otros cuatro grupos con restos de pintura rupestre. Desafortunadamente no publicó la totalidad de sus calcas, en sus artículos dedica prácticamente toda su atención al primer grupo pictórico, aunque hizo una sucinta descripción del segundo grupo *(infra cap.III)*. Para él ambos tienen cualidades importantes. Observó que: "[…]son las primeras pinturas sobre roca que se conocen del período tolteca" (Villagra 1954b:42), le sorprendió su buen estado de conservación a pesar de ubicarse sobre frentes rocosos en contacto directo con la lluvia y el viento, también le interesó la sencilla técnica de elaboración: "[…] pinturas al temple colocadas directamente sobre la roca con pigmentos preparados con algún tipo de aglutinante muy resistente a la intemperie" (Villagra 1959:665).

Él encontró diferencias morfológicas y técnicas entre los diversos diseños pintados en este lugar, por lo cual propuso la presencia de figuras pertenecientes a tres épocas distintas divididas de la siguiente manera: la primera corresponde a figuras que tienen "la forma de peines" en color rojo, trazos escalonados semejantes a hojas y rostros simples rodeados de probables rayos en color rojo y amarillo naranja.[1] Sobre éstas apreció las figuras de la segunda época, es decir motivos polícromos, según él de origen tolteca y realizadas entre los siglos IX al XII. Para la tercera época identificó: "[…]figuras humanas muy primitivas que parecen haber sido hechas

[1] Para Oscar Basante, la primera época identificada por Villagra debe dividirse en dos estilos diferentes: figuras esquemáticas rojas y bicromas rojas-ocre (Basante 2019).

con crayón negro y que fueron dibujadas sobre las figuras de la segunda época" (Villagra 1954a: s/p).

Él planteó que en el Grupo I se presentan ocho deidades, cada una con atavíos propios que le permitieron proponer sus advocaciones conforme a la tradición religiosa nahua del Posclásico tardío, aunque para este autor la pictografía es tolteca. El desconocimiento que tenemos sobre los nombres de las deidades en épocas más antiguas, es la razón por la cual tanto Villagra como muchos investigadores han utilizado la nomenclatura más conocida para designar a las entidades sobrenaturales del Grupo I. Debemos aclarar que en este trabajo emplearemos también, por cuestiones de practicidad, este mismo sistema tipológico, es decir nombres en náhuatl para designar la identidad de los distintos dioses ilustrados en este lugar. Este pintor y restaurador mexicano, al referirse al Grupo I, señaló la presencia de sacrificios humanos, música y ceremonias, aunque extrapoló la organización del calendario festivo nahua del Posclásico tardío a períodos más antiguos:

> "[…] probablemente hacen referencia a una de las innumerables ceremonias que practicaban los toltecas dentro de los dieciocho meses de que se componía su año […] en el mes de Teotleco, había una fiesta en honor de todos los dioses; ésta parece que está dedicada a las ocho deidades pintadas arriba de la escena de sacrificio" (Villagra 1954a: s/p).



Figura 1.2. Calca de Villagra (1953): Grupo pictórico I. En el Fondo Agustín Villagra del IIE-UNAM. Fotografía Ricardo Alvarado 2014.

Con el trabajo pionero de Agustín Villagra se inicia el interés por estas expresiones gráficas. A continuación, se hace una revisión de los estudios que han abordado directa o indirectamente el



arte rupestre de Ixtapantongo. El recuento de los trabajos de investigación no tiene una secuencia cronológica, el orden de exposición inicia con la única investigación arqueológica de carácter regional sobre arte rupestre al suroeste del Estado de México, para continuar con la revisión de los resultados de nuestro trabajo anterior, dedicado al Grupo pictórico I. Posteriormente expondremos las breves menciones que han hecho distintos investigadores a partir de mediados del siglo pasado hasta la actualidad. Finalizaremos mostrando las reproducciones realizadas por otros artistas, éstas no tienen la calidad y exactitud obtenida por Villagra, son relevantes porque han sido observadas tanto por los pobladores de Santo Tomás de los Plátanos como por todo visitante de este municipio del Estado de México. Aunque cualquier persona puede conocer los frentes rocosos, es difícil que aprecien gran parte de las figuras, por lo tanto, estas reproducciones son la única referencia gráfica que ha sido difundida de los dos primeros grupos pictóricos.

-El arte rupestre al suroeste del Estado de México: investigación regional

El suroeste del Estado de México tiene una variedad de arte rupestre importante. Recientemente el arqueólogo Oscar Basante ha presentado los resultados de su investigación titulada: *Pinturas rupestres de la región de Temascaltepec de Valle (Valle de Bravo)* (2019). Él ha recorrido la comarca desde 1991, ha registrado 124 sitios arqueológicos, de los cuales catorce lugares tienen pinturas rupestres (Basante 1996).

En términos generales, Basante ha identificado cuatro tradiciones gráficas en esta región. Las más antiguas son pinturas rojas esquemáticas, conformadas por figuras antropomorfas, geométricas y abstractas, según su propuesta fueron creadas por sociedades de cazadores y recolectores que recorrieron el área entre el Cenolítico superior (6000 a.C.) y el Protoneolítico (5000 a. C) (Basante 2019:239).[2] De acuerdo con él, las pinturas rojas esquemáticas son las más comunes al suroeste del Estado de México.

La segunda tradición consiste en figuras con bicromía rojo y ocre, tienen la particularidad de encontrarse únicamente en Ixtapantongo. Para él es un estilo probablemente de filiación mesoamericana temprana (*ibid*.:240), compuesto por formas sencillas de antropomorfos, caras humanizadas con hojas o rayos alrededor, triángulos y pirámides escalonadas simples, así como

[2] Oscar Basante fechó este estilo rupestre a través de asociaciones contextuales entre la evidencia doméstica encontrada en cuevas excavadas dentro del proyecto a su cargo. Conforme a su propuesta las pinturas rupestres rojas esquemáticas y los artefactos líticos registrados comparten un mismo piso ecológico, por lo que para él ambas forman evidencias de una misma cultura (Basante 2019:195).



grecas escalonadas. Estas figuras están aisladas tanto como asociadas en varios paneles, las fechó para el Preclásico medio (1200 a.C al 500 a.C) (*ibid.*).

La tercera tradición corresponde al estilo polícromo, contenido también exclusivamente en Ixtapantongo. Basante vinculó esta tradición a las evidencias gráficas pertenecientes al movimiento político y social ocasionado por la caída de Teotihuacan a partir del año 550/650 d.C. Observó que las pinturas polícromas se encuentran sobre las rojas esquemáticas y las bicromas, ubicándolas como toltecas, fechándolas por comparación con otras evidencias arqueológicas de la comarca alrededor del año 900 d.C. (*ibid.*:168).

La cuarta tradición pertenece a figuras ubicadas entre el Epiclásico y Posclásico temprano, consiste en pinturas blancas situadas principalmente al norte de su área de estudio, esencialmente en cinco sitios localizados hacia Ixtapan del Oro. Para él esta tradición está emparentada con las expresiones gráficas rupestres otomíes de Hidalgo y las mazahuas del norte del Estado de México (*ibid.*:243).

Él subrayó la relevancia de Ixtapantongo, porque es el único a nivel regional que contiene los estilos bicromo y polícromo, también detectó nuevos paneles con pintura rupestre que Villagra nunca apreció. Esta investigación demuestra la profundidad temporal que tiene Ixtapantongo, a la par del potencial, al respecto de arte rupestre, presente al suroeste del Estado de México. Asimismo, aporta información arqueológica de una región poco estudiada. Sin embargo, no profundiza sobre las figuras antropomorfas esquemáticas y figuras geométricas negras, diseños plasmados exclusivamente sobre el estilo polícromo de los Grupos I y II. Estilo que hemos localizado en las pinturas rupestres de la Pedrera, sitio no reportado en el trabajo de Basante, ubicado a pocos kilómetros al sur de Ixtapantongo. Para él (comunicación personal 2018) estas figuras no son propiamente un estilo, sino un *graffiti* mesoamericano realizado de manera súbita y sin antecedentes, al respecto hablaremos más adelante (*infra* anexo catálogo).

Ahora bien, nosotros planteamos que en Ixtapantongo existen por lo menos cuatro estilos. Siguiendo la propuesta de Villagra (1954a), modificada por Basante (2019), hemos observado que: el estilo más antiguo está conformado por figuras antropomorfas esquematizadas y diseños geométricos en color rojo, le sigue el estilo bicromo, el tercer estilo lo componen las figuras polícromas, mientras el último estilo está compuesto por las figuras esquemáticas en color negro. Por los objetivos propios de este trabajo no abundaremos al respecto, pero cuando tengamos completo el registro de todos los motivos del lugar y el análisis regional del arte rupestre podremos discutir a profundidad este aspecto.



-Registro y análisis iconográfico del Grupo pictórico I

En nuestra tesis de maestría registramos, por medio de cédulas descriptivas, todas las características formales tanto de escenas, momentos y figuras representadas en el estilo polícromo del Grupo I (Hernández Ibar 2016); debemos aclarar que estas cédulas no serán incluidas en este trabajo, pero retomaremos el último número de catálogo para iniciar la clave de identificación de las figuras que serán registradas aquí (*infra* anexo catálogo).

En esa investigación planteamos que la reunión de siete deidades en torno a Tonátiuh está celebrando probablemente el nacimiento del Sol, tanto en el plano divino como en el espacio terrenal, con diferentes escenas de sacrificio humano, música y baile. Propusimos una cronología tentativa (basada en comparaciones estilísticas) para el estilo polícromo del Grupo I, entre el Epiclásico y el Posclásico temprano. Esta investigación permitió darnos cuenta que el estilo polícromo forma parte de un programa iconográfico complejo, el cual está interactuando a diferentes niveles con las demás figuras polícromas, y con los estilos anteriores y posteriores.

El análisis del paisaje que se inició en la investigación anterior, y que pretendemos continuar, nos permitirá ampliar el marco de estudio a las características geográficas y arqueológicas del lugar, aspectos esenciales en la construcción del paisaje cultural. Estos análisis resultan indispensables porque al parecer el suroeste del actual Estado de México tuvo diversos grados de integración tanto con el Altiplano central como con el occidente, norte de Guerrero y valle de Morelos.

-Estudios sobre la iconografía de Ixtapantongo

Ahora revisemos los pocos trabajos que abordan tangencialmente el arte rupestre de Ixtapantongo. Walter Krickeberg (1969), en una investigación publicada de manera póstuma sobre petrograbados y pinturas rupestres de las tierras altas del centro de México, dedicó un capítulo completo a las pinturas de Ixtapantongo. En términos generales siguió la propuesta de Villagra, planteó que en este grupo pueden observarse rasgos iconográficos de la sociedad tolteca que posteriormente fueron retomados por los mexicas, en particular resaltó la influencia tolteca sobre las fiestas y el calendario de la sociedad nahua, tomando a estas pinturas de ejemplo.

Para Wigberto Jiménez Moreno, a través del análisis de "pinturas murales" como las de Colorines (junto a Valle de Bravo)[3], es posible estudiar la religión prehispánica (Jiménez Moreno

[3] Jiménez Moreno (2017c:449) se refiere a las pinturas de Ixtapantongo, las cuales están ubicadas muy cerca de la comunidad de Colorines municipio de Valle de Bravo.



2017c:449). Sugerencia que retomó Karl Taube, él ha empleado en diferentes ocasiones los dibujos del Grupo pictórico I para ilustrar similitudes iconográficas entre Tula y Chichén Itzá, debido a que también considera que esta pictografía es de origen tolteca. Por ejemplo, en el artículo: *The Iconography of Toltec Period Chichen Itza* utilizó algunos dibujos de Ixtapantongo hechos por Villagra (Taube 1989: fig. 15a, 23b, 28a) con la finalidad de ilustrar el intercambio cultural entre Tula y Chichén Itzá.

Taube indicó que Ixtapantongo es uno de los lugares donde se encuentran representados el disco solar junto a la serpiente emplumada (*ibid*.:223). Observación parcialmente acertada, si bien es cierto que en el Grupo I la deidad solar está flanqueada por el dios del alba, el cual tiene una serpiente emplumada, pero Tonátiuh también está acompañado por la entidad del fuego, imagen situada al extremo contrario. Composición similar al Grupo pictórico IV, aquí no fue ilustrado Xiuhtecuhtli, en cambio la entidad solar está acompañada por Tlahuizcalpantecuhtli y un personaje con una serpiente emplumada rodeando su cuerpo. Es claro que el investigador norteamericano no se refirió a esta última pictografía debido a que hasta el momento el Grupo IV es prácticamente desconocido (*infra* anexo catálogo).

Paralelamente, Taube observó el parecido del numen solar de Ixtapantongo con la forma de representarlo en el Templo de los Jaguares de Chichén Itzá (*ibid*.:224). En trabajos posteriores formuló que la manera cómo fue ilustrado el Tonátiuh de Ixtapantongo es similar a la deidad solar maya, que a su vez tuvo como base prototípica la manera de representar al rey maya durante el Clásico terminal (Taube 1992:140; 1994:225; 2015:107).[4]

Por otro lado, él apuntó que el concepto del *tzompantli,* durante la época tolteca, debió concebirse como un árbol con cráneos (Taube 1989:228; 2017:29, fig.2). No obstante, esta observación ya la había hecho varios años antes Agustín Villagra (1954a). Para el pintor y restaurador mexicano este concepto tenía por modelo al árbol de la especie *Erithryna americana*, conocida comúnmente como Colorín. Este último autor propuso que la imagen del *tzompantli* en Ixtapantongo era probablemente un "jeroglífico" del lugar donde se desarrolla la ceremonia dentro del Grupo I, debido a que muy cerca de las pinturas se encuentra el poblado llamado Colorines (Villagra 1954a: s/p).

[4] Para Claude Baudez (2004, nota 74) esta propuesta es cuestionable, inclinándose a pensar en el origen tolteca del dios solar en lugar de su origen maya, como lo demuestra su presencia en las paredes rocosas de Ixtapantongo (*ibid*.:62).



Michel Graulich también subrayó la representación del árbol con cráneos en el Grupo I. Para el historiador belga la figura de Ixtapantongo es un buen ejemplo de la relación *tzompantli*-árbol, señaló que los árboles con cráneos ilustrados tanto en el Códice Borgia (1963:45), como en el Códice Azcatitlan (1995:22), junto con la figura de Ixtapantongo, son de las pocas imágenes que expresan este concepto de manera literal (Graulich 1982:53; 2010:410). Él planteó que las cabezas-frutos colgando o sobre las ramas de un árbol, reportados en estos documentos, probablemente tienen un equivalente al árbol del Xibalba (en Graulich 2010:410 cfr. Popol Vuh 1985: 114); es decir, las cabezas serían los frutos provenientes de la Tierra, cráneos-semillas que posteriormente la fertilizarán (Graulich 1982a:53). Este investigador demostró que la decapitación es un sacrificio en honor a la Tierra, expresó que el *tzompantli* es un vergel artificial que se remonta al período Clásico, agregó que una de las imágenes más antiguas de este concepto se encuentra en las pinturas de Ixtapantongo (Graulich 2010:410).

Mary Miller junto con Karl Taube mencionaron a las pinturas de Ixtapantongo en su diccionario de dioses y símbolos mesoamericanos (Miller y Taube 1993). Refirieron que en estas pinturas rupestres fue ilustrada la diosa Mayáhuel, para ellos esta imagen es uno de los ejemplos más tempranos de la diosa del pulque. Al hablar de los *tzompantlis* indicaron la presencia del árbol con cráneos representado en Ixtapantongo. Ellos situaron a estas representaciones pictográficas en el Posclásico temprano dentro de la esfera cultural tolteca (*ibid.*:111, 176).

Para Román Piña Chan en las pinturas rupestres de Ixtapantongo se pueden observar las interacciones culturales a gran escala llevadas a cabo durante el Posclásico temprano. Piña Chan estudió la influencia cultural de los pueblos de la península de Yucatán sobre poblaciones del Altiplano central, a través de rasgos en la indumentaria provenientes de los itzaes de Chichén Itzá plasmados en Tula (Piña Chan 1993:112). Apoyó su exposición con varias imágenes, entre las que se encuentran dos dibujos del guerrero (n.1)[5] que preside todo el Grupo I y de la figura enmarcada por un disco solar (n.3), seguramente tomados de Villagra, aunque nunca mencionó quién es el autor de estas copias (*ibid.*:113, figura 86 g, h). En sus palabras, refiriéndose probablemente al Grupo pictórico I de Ixtapantongo aclaró:

"[…] En el sitio conocido como Colorines o Ixtapantongo hay varias pinturas rupestres de importancia, que podrían relacionarse con los tiempos de apogeo de los toltecas de Tula, Hidalgo; entre ellas la escena

[5] Referiremos el número de catálogo de las figuras clasificadas por nosotros, pueden consultarse las fichas descriptivas correspondiente en Hernández Ibar 2016. A partir de la figura n.21 la ficha puede consultarse en el anexo final de este trabajo.

llena de colorido que muestra a un grupo de guerreros con escudos y lanzadardos, pero que llevan nariguera horizontal tipo huasteca, orejeras de tapón al estilo maya, protectores de brazos como rodajas, sandalias, faldillas, cinturones con discos en la parte posterior, etc., tal como se ve en los guerreros y jugadores de los relieves de Chichén Itzá, Yucatán. También se observa a un jefe principal, portando al parecer un estandarte o insignia a manera de resplandor circular con triángulos que parecen rayos solares, tal como se ve en el Anexo de los Tigres de Chichén Itzá; y no es improbable que se trate de la representación de un grupo migratorio de ese lugar, que va a Tula, Hidalgo, ya que en los finales de ocupación de ese sitio se observan influencias de Yucatán.
Dichas pinturas no pueden corresponder a los matlatzincas, que aunque fueron guerreros llevaban otra indumentaria [...]" (Piña Chan 1987:142).

Otro arqueólogo interesado por estas pictografías es José Hernández Rivero. En su tesis profesional analizó la estructura de la frontera tarasco-mexica, dividiendo el área en subregiones, situó a Villa Victoria, Valle de Bravo, Zacazonapan y Santo Tomás de los Plátanos (municipio donde se encuentra Ixtapantongo) dentro del sector mexica (Hernández Rivero 1994). Para él es esencial contextualizar a la manifestación pictórica de Ixtapantongo dentro de la dinámica entre estos dos estados. Nos dice que esta frontera estaba constantemente en pugna, área donde existían vastas zonas despobladas y lugares generalmente de montaña que servían de guarnición militar. El límite fronterizo funcionaba también como línea de migración e intercambio, en ese espacio grupos étnicos otomíes, mazahuas y matlatzincas tenían constantes interrelaciones (*ibid*.:30).

En este contexto, para José Hernández Rivero, la pintura polícroma ilustra la confrontación entre los pueblos purépecha y mexicas, él supone que este conflicto pudo llevarse a cabo en el mismo sitio del Mal País o en la región aledaña a Ixtapantongo (*ibid*.:124), desafortunadamente no desarrolló las bases que le hicieron formular esta hipótesis. Observó que cualquier propuesta de explicación sobre las pinturas debe considerar primeramente los distintos rasgos topográficos del asentamiento, pero también su contexto de frontera (*ibid*.:126).

Se sabe por las fuentes que Axayácatl incursionó en el valle de Toluca alrededor del año 1471. Probablemente debió existir presencia nahua en el lugar desde un poco antes, según el códice Telleriano Remensis, Texcoco y Azcapotzalco irrumpieron en el valle de Toluca alrededor del año 1386 (García Payón 1974:141). Mientras la entidad política michoacana consolidó su poder alrededor del año de 1440, ejerciendo presión hacia el valle de Toluca en la década de 1460 (Michelet 2001:179-182; Pollard 2008). Lo que situaría, en caso de ser correcta la observación de Hernández Rivero, al conflicto expresado en las paredes rocosas de Ixtapantongo en la última mitad del siglo XV.



José Hernández Rivero expresó que, con la ayuda de las fuentes primarias, específicamente la Relación Geográfica de Temascaltepec y la VII Relación de Chimalpáhin, 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 [Ixtapantongo] 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 el pectoral mariposa semejante al de los atlantes de Tula, fechándola como perteneciente a la etapa tolteca […]" (Domínguez, Muñoz y Hernández Rivero 1999:127).

Desde nuestro punto de vista, la evidencia cerámica registrada en el Mal País no sirve para fechar el estilo polícromo, en todo caso es una muestra clara de los diversos grupos humanos asentados en este sitio desde el Epiclásico y hasta el Posclásico tardío. Según Hernández Rivero, los rasgos iconográficos empleados por Villagra para identificar la temporalidad de la pintura polícroma del Grupo I, es decir: la representación de dioses con atavíos guerreros que utilizan lanzadardos, banda de algodón acolchada sobre el brazo y pectoral mariposa, no son elementos suficientes para considerar a esta pintura como tolteca, ya que éstos fueron usados también en la época mexica (Hernández Rivero 1994:126). Por el momento debemos señalar que Hernández Rivero no está en lo correcto, por lo menos la banda de algodón acolchada y el arma curva que llevan estas figuras son herramientas militares predominantemente empleadas en la gráfica del Posclásico temprano (*infra* cap. IV). Por otro lado, él centra su atención en las figuras polícromas, olvidando los demás estilos, por lo que la variedad de imágenes y grupos pictóricos de Ixtapantongo podrían señalar varias intervenciones plásticas, junto con programas iconográficos complejos que no refieren necesariamente a un conflicto entre estados.

Una propuesta que sigue a Hernández Rivero ha sido formulada por Eduardo Corona.[6] Él manifestó que el Grupo I es un códice en roca con temática festiva, ritual, militar y mítica, en el cual se remarca la importancia del guerrero en la reproducción de la sociedad mexica. Para Corona el lugar debe nombrarse *Ixtapantonco* o *Tzompahuacan*,[7] espacio conquistado por el imperio mexica y escenario para realizar sacrificios dedicados a los dioses creadores ilustrados en esta pintura. Según

[6] Agradecemos a Eduardo Corona el acceso a una transcripción de su ponencia donde analiza la pintura rupestre de Ixtapantongo (Corona 2016).

[7] Si bien no aclara por qué debemos nombrar así a este lugar, suponemos que retoma la grafía nahua correcta para Ixtapantongo, mientras que el árbol con cráneos del Grupo I debió sugerirle la identificación con Tzompahuacan.

él, en Ixtapantongo se establece, por parte de la autoridad tenochca, un campamento o "atalaya" frente a la fuerza militar purépecha durante las conquistas del estado mexica entre 1477-78 (Corona 2016:11, 21), esta fecha fue el momento de ejecución de la pintura polícroma del Grupo I (*ibid*.:14). No obstante, en un artículo anterior mencionó la inestabilidad política experimentada durante todo el Posclásico, por lo que dejar constancia de los hechos bélicos y las victorias de los linajes vencedores fue importante (Corona 2012). En consecuencia, para él en las pinturas rupestres de Ixtapantongo fue expresada la beligerancia de este período, pero en este primer trabajo propone el origen tolteca para estas pinturas (*ibid*.:54).

Una de las primeras investigadoras interesadas en el arte rupestre de América fue Claire Cera, ella identificó a las pinturas polícromas de Ixtapantongo dentro de las evidencias rupestres de origen mesoamericano, relacionándolas con la pintura mural y los códices. Para Cera tienen filiación tolteca, aunque nunca mencionó los demás estilos representados en el lugar y que podrían corresponder a pintura rupestre del tipo popular, categoría formulada por ella para la evidencia rupestre de América (Cera 1977:465), y, de época mucho más antigua que las pinturas contenidas en la época mesoamericana.

Por otro lado, Henry B. Nicholson señaló brevemente que el Tonátiuh (n.3) de Ixtapantongo es el mejor ejemplo de una deidad guerrera con atributos solares originada en el Posclásico temprano (Nicholson 2000a:63). Para el historiador norteamericano, la forma del disco solar de Ixtapantongo es similar a los elementos correspondientes de Chichén Itzá, observó que este elemento tiene semejanzas con los discos solares ilustrados en la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla durante el Posclásico tardío (Nicholson y Quiñones 1994: vii; Nicholson 2000a:63).

Guilhem Olivier ha sido uno de los pocos historiadores que han visitado estas pinturas rupestres. Aunque el investigador franco-mexicano no pudo apreciar, durante su visita en 1986 (Olivier 2004a:121, nota 47), la totalidad de las figuras en las paredes rocosas de Ixtapantongo. Estimó, a través del registro de Villagra, la presencia de númenes como: Tláloc, Tonátiuh, Xiuhtecuhtli, Quetzalcóatl, Xipe Tótec, Mayáhuel y Pahtécatl (*ibid*.:121). Para Olivier es correcta la identificación que hace Villagra (1954a) de la imagen de Tezcatlipoca (n.8), la cual no tiene la pierna derecha, para él: esta figura lleva el tocado *aztaxelli*, típico de la deidad, y está provista de un espejo en la sien, además de sandalia de obsidiana. También subrayó que el cuerpo de Tezcatlipoca es color rojo, señal que expresa la advocación del "Señor del espejo humeante" bajo el aspecto de Tlatlauhqui Tezcatlipoca (Olivier 2004a:121).



De acuerdo con 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 (Stocker 1992-1993:67). Este elemento en común le hicieron proponer, en caso de que las pinturas de Ixtapantongo fuesen del Posclásico temprano, que ambos Tezcatlipoca son, junto con los cinco guerreros ataviados como "el Señor del espejo humeante" en el templo de los Guerreros en Chichén Itzá (Thompson 1942), las representaciones más tempranas de este numen reportadas hasta el momento (Olivier 2004a:412).[8]

En otro trabajo Olivier recurrió a un dibujo parcial del *tzompantli* (n.15-T) de Ixtapantongo para ilustrar la relación simbólica que existe entre los árboles y este elemento (Olivier 2015:351, fig. III.34). En el mismo estudio, el autor muestra las características de la deidad flechadora solar, señalando al Tonátiuh de Ixtapantongo como parte de los ejemplos más tempranos de esta entidad sobrenatural (*ibid*.:95). También Sandra Vázquez publicó un dibujo de este *tzompantli,* imagen que le sirvió en su revisión sobre los andamios de cráneos en Mesoamérica (Vázquez 2004: 161, fig.29).

Verónica Hernández visitó el lugar en 2002, desafortunadamente tampoco pudo observar la complejidad iconográfica de estas pinturas rupestres (Hernández 2011:149). Al analizar el registro de Villagra, Hernández las fechó entre los años 700 al 1100 d.C., propuesta que retomó de Oscar Basante (*ibid*.)[9]. Principalmente llamó su atención los trompeteros (n.16) que se encuentran en el Grupo I, dentro de una escena que ella identificó de sacrificio, debido a la presencia del árbol con cráneos y el personaje decapitado (n.15-M) (*ibid*.:149, fig. 107a). Hernández publicó la figura de otro trompetero (n.55) correspondiente al Grupo II, su dibujo contiene únicamente al músico, pero sin referencia contextual alguna. También ilustró su trabajo con la calca de Villagra del Grupo I, proponiendo que esta pictografía tiene posibles influencias con culturas norteñas (*ibid*.), aunque no desarrolló esta idea por los fines propios de su investigación.

Para Elba Domínguez y Javier Urcid (2013:588), el glifo *estrella dentro de tres lóbulos* se encuentra en una figura representada en el Grupo I, identificada por Villagra (1954a) como Quetzalcóatl, mientras para Taube (1994:223) representa a Tlahuizcalpantecuhtli (n.4). Según

[8] Mark Sullivan cuestionó la cronología propuesta por Villagra, alegando la necesidad de una mejor forma de datar las imágenes (Sullivan 2009:10). Aspecto esencial para poder afirmar el origen temprano de la figura de Tezcatlipoca en Ixtapantongo.

[9] Las fechas mencionadas están comprendidas entre el Epiclásico y el Posclásico temprano. Aunque para cada región hay discrepancias, tomamos la cronología propuesta para Tula: Epiclásico 650/750 a 900/1000 d.C; Posclásico temprano 900/1000 a 1250 d.C. (en Paredes y Healan 2021:103 tabla 2, cfr. Healan *et al.* 2021).



Domínguez y Urcid este glifo ha sido ilustrado *"*en el corpus epigráfico de Tula, Ixtapantongo, Chichén Itzá y México Tenochtitlan*"* (Domínguez y Urcid 2013:590), al mismo tiempo proponen una reconstrucción hipotética de esta figura tomando como base la calca de Villagra (*ibid*.: fig.12.37).

Dos artículos publicados recientemente utilizaron dentro de su *corpus* iconográfico comparativo las imágenes polícromas de Ixtapantongo. El primero bajo la autoría de Andrew Turner y Cynthia Kristan-Graham (2023). Ellos analizaron las manifestaciones artísticas surgidas a partir de la caída de Teotihuacan en varias regiones de Mesoamérica, durante el período que va del Epiclásico al Posclásico temprano, dentro de su estudio comparativo mencionaron los dos primeros grupos pictóricos de Ixtapantongo. Les llamó la atención la presencia explícita de deidades acompañadas de músicos y otros participantes ceremoniales en el Grupo pictórico I. Para ellos esta composición es excepcional, incluso la consideran rara dentro de las expresiones artísticas de Tula. También estudiaron ciertos personajes (n.55, n.63, n.45-4) y rasgos iconográficos del Grupo pictórico II, basando sus observaciones en la calca de este grupo originada por Villagra, aunque no proporcionaron un análisis completo de esta pictografía por los fines propios de su investigación.

El segundo artículo a cargo de Michel D. Mathiowetz (2023) tuvo como objetivo rastrear el significado de los grandes pectorales amarillos de forma circular, empleados por diversas etnias a lo largo del tiempo. Encontró que este tipo de pectoral también está dibujado sobre el pecho de cuatro personajes del Grupo pictórico II (n.36, n.47, n.50, n.62). En efecto tanto el personaje barbado en gran formato situado al centro de esta pictografía (n.36), como dos guerreros (n.47 y n.50) y el señor Flor 9-Conejo (n.62) tienen sobre el pecho un gran pectoral circular, aunque existe una diferencia significativa en el accesorio del personaje barbado, el cual ostenta dos puntos en su orilla superior, característica que no tienen los demás pectorales circulares ilustrados en esta pintura. Mathiowetz reportó que este accesorio forma parte del atavío de dioses, pero principalmente ha sido usado por nobles que han tratado de legitimar su poder al vincularlo con el simbolismo de nacimiento del Sol en la Montaña Florida (*ibid*.).

-Trabajos de divulgación y menciones acotadas

Ahora revisemos los trabajos que hacen breves menciones sobre estas pinturas rupestres. En un par de artículos de divulgación, a cargo de Beatriz de la Fuente (1995:11-12) y Teresa Uriarte (2000:42-43), Ixtapantongo es señalado parte del conjunto de sitios arqueológicos con pintura mural de México. En el último apartado de este capítulo hablaremos sobre la manera de



designar este tipo de expresiones gráficas, por el momento podemos adelantar que identificarlas como pintura mural es una etiqueta que produce confusión.

Mientras Felipe Solís en su reseña titulada: *Ixtapantongo. In Pre-Columbian Painting: Murals of Mesoamerica* (1999), y Francisco Rivas en su artículo: *Representaciones iconográficas de Acocotli en grabados de Huaxtepec, Morelos; Ixtapantongo, Estado de México y San Diego Yucatán* (1996), refieren brevemente la existencia de estas pinturas. Rivas encaminó su atención a incorporar la imagen de Mayáhuel del Grupo I al *corpus* de este tipo de deidades, mientras Solís únicamente tuvo la intención de ubicar sucintamente a estas pinturas dentro del conjunto de expresiones culturales mesoamericanas.

María del Pilar Casado, en el recuento que hace de arte rupestre en México, coincide en ubicar a Ixtapantongo dentro de la tradición tolteca, pero tampoco hace referencia alguna sobre los distintos estilos del lugar (Casado 2005:60).

En algunas ocasiones, la identificación de los atavíos de las deidades del Grupo I ha sido errónea. Por ejemplo, Nathan Meissner (2006:135) señaló que en Ixtapantongo no solamente se ilustra el disco solar y la serpiente emplumada, también existe la reunión de una serie de dioses del panteón del centro de México, observó que la imagen de Quetzalcóatl porta el pectoral con el signo maya del viento en forma de T, llamado *ik´*. Pero en realidad quién lleva este pectoral en Ixtapantongo es Tonátiuh (n.3) y no Quetzalcóatl (n.4) (Hernández Ibar 2016:100).

Las deidades que se localizan a los costados de Tonátiuh, dentro del Grupo I, son Xiuhtecuhtli (n.2) y Tlahuizcalpantecuhtli (n.4). Ambos númenes han propiciado cierta polémica, a veces se confunde la imagen del dios del fuego con Tezcatlipoca. Por ejemplo, Michael Smith (2014:31) propuso que posiblemente otra representación de Tezcatlipoca, proveniente del periodo tolteca, se encuentra en Ixtapantongo, pero ilustró su explicación con la imagen de Xiuhtecuhtli, identificando inexactamente a este numen (*ibid*.: fig. I.13d). Situación que probablemente se origina por la utilización del dibujo de Villagra de forma parcial o incompleta.

En síntesis, los investigadores que han visitado estas pinturas resaltan la relevancia de las figuras polícromas, en muy pocas ocasiones reconocen la presencia de estilos anteriores y posteriores. Sin embargo, toda la atención ha estado dirigida principalmente al Grupo pictórico I. La discusión se ha encaminado a su origen y significado, pero ignorando que en los Grupos

II, III, IV y V también existen pinturas polícromas. Finalmente, todos los autores concuerdan en ubicar a las figuras polícromas en la época Posclásica, su probable cronología se encuentra polarizada entre Agustín Villagra que sostiene su influencia tolteca, y, José Hernández Rivero que propone su vinculación al Posclásico tardío, sosteniendo la hipótesis de realización mexica. Hasta el momento el único registro integral de los primeros diez grupos pictóricos de Ixtapantongo fue presentado ante el Instituto Nacional de Antropología e Historia, como parte del proyecto de mapeo fotogramétrico y registro fotográfico emprendido en esta tesis (Hernández Ibar 2020).

-Otras reproducciones de los Grupos pictóricos I y II

Además del registro elaborado por Villagra, existen otras reproducciones. La primera fue realizada por el ingeniero José Albarrán en 1958 (fig. 1.3),[10] en ella se muestra el Grupo I de forma incompleta y esquemática. El autor agrupó las figuras de manera diferente, incluso agregó diseños que no existen en el original. Reproducción localizada en una casa particular conocida como "La Finca" del Nuevo Santo Tomás de los Plátanos.



Figura 1.3. Grupo pictórico I. Reproducción de José Albarrán, óleo sobre madera 1958. Fotografía: H. Ibar 2019.

[10] José Albarrán fue un ingeniero que trabajó en la hidroeléctrica de Ixtapantongo y vivió muchos años en Santo Tomás de los Plátanos.



Figura 1.4. Reproducción de los dos primeros grupos de Ixtapantongo, autor Leopoldo Flores, óleo sobre tela, sin fecha A. Grupo pictórico I. B. Grupo pictórico II (fotografía H. Ibar 2019).



Figura 1.5. Reproducción del Grupo I, autor Sr. Tello, acrílico sobre aplanado, 2013 (fotografía: H. Ibar 2019).

El segundo duplicado fue hecho por el pintor Leopoldo Flores entre las décadas de 1960-1970 (fig. 1.3a-b).[11] Él reproduce en óleo los Grupos pictóricos I y II con mayor precisión, estas obras se encuentran en las oficinas municipales de Santo Tomás de los Plátanos. El último duplicado fue creado en 2013 por el señor Tello, cronista local, fue pintada en las paredes que dan entrada al palacio municipal de Santo Tomás (fig. 1.5). En general estas tres últimas

[11] Leopoldo Flores fue un destacado pintor originario del Estado de México, entre otras obras es autor del Cosmo-vitral ubicado en el antiguo mercado municipal de la ciudad de Toluca.



reproducciones son inexactas, aunque sirven al público para formarse una idea básica sobre las características de estas pinturas rupestres, sobresaliendo por su calidad y exactitud el registro del pintor-restaurador Agustín Villagra. Pensamos que las reproducciones no tuvieron como modelo las calcas de Villagra, creemos que fueron pintadas tomando como base las pinturas originales, pero las condiciones de visibilidad impidieron la correcta observación de las figuras rupestres.

1.2. Planteamiento del problema

El acantilado de Ixtapantongo ha formado parte del paisaje cultural de la región a partir de períodos tempranos. Los diversos agregados sociales que han pintado sobre sus paredes rocosas se han apropiado del territorio y han reafirmado esta pertenencia con imágenes referidas a su cosmovisión.[12]

Estas pinturas rupestres forman conjuntos agrupados sobre paneles rocosos bien definidos, elegidos por sus mejores condiciones físicas para pintar, es decir superficies lisas y por lo general de fácil acceso.[13] El registro efectuado por Agustín Villagra identificó a cada grupo pictórico por medio de números consecutivos, no es claro el criterio utilizado para señalar con esta numeración a cada grupo pictórico, sin embargo creemos que los factores considerados fueron: 1. El mejor estado de conservación de los dos primeros grupos. 2. La cercanía de los demás conjuntos en relación a los Grupos I y II. 3. La dificultad que implica acceder al panel para realizar su calca, es decir él registró consecutivamente los grupos fácilmente alcanzables. Retomaremos el orden elegido por Villagra para los primeros seis grupos pictóricos.

Pensamos que la función de los distintos momentos plásticos está vinculada directamente con el contexto material, es decir la utilidad social de esta práctica debe inscribirse dentro de uno o varios eventos ritualizados, los cuales dejan su huella en el paisaje a través de imágenes sobre la roca, conformando el espacio cultural reconocido por el ser humano (Viramontes 2005:22). Mientras su significado está relacionado con los contenidos míticos-

[12] Hemos encontrado tanto *graffitis* modernos como relatos contemporáneos que reafirman la recurrencia hacia este lugar por parte de los habitantes de esta región a lo largo del tiempo. Pensamos que tanto los motivos de origen indígena, las leyendas, como los *graffitis* reafirman la relevancia de este lugar dentro del imaginario colectivo.

[13] En la actualidad solamente los Grupos pictóricos I, II y III presentan condiciones topográficas que permiten acceder a ellos fácilmente. El pasillo que servía para observar los Grupos IV y VI colapsó, lo que impide acercarse a ellos. Entre el Grupo IV y V hay una disrupción espacial, al parecer en el momento que Villagra concluye la calca del Grupo IV percibe la existencia del Grupo V, este último se encuentra alejado del grupo anterior; probablemente al concluir ese registro se da cuenta de la presencia del Grupo VI, el cual está prácticamente en la misma pared rocosa donde se ubica el Grupo IV.

religiosos que permiten entender el entorno natural y caracterizar el espacio socialmente relevante (*ibid.*). La Barranca del Diablo funcionó en ocasiones como límite fronterizo, aspecto demostrado por Hernández Rivero (1994) para la etapa de conflicto entre el imperio mexica y el estado tarasco. No obstante, probablemente esta frontera fue mucho más antigua, remontándose a partir del colapso teotihuacano, momento donde existe un intenso proceso de competencia entre pequeñas ciudades por el control de las rutas comerciales abandonadas por la gran metrópoli.

Por lo tanto, creemos que todos los mensajes expresados sobre las paredes rocosas de Ixtapantongo son marcas de identidad de los conjuntos sociales que advirtieron la relevancia de la Barranca del Diablo, la cual fue un punto obligado para trasladarse desde el Altiplano central hacia el norte de Guerrero y oriente de Michoacán o viceversa, así como para llegar a la costa del Pacífico; pero además el lugar tiene manantiales salados que probablemente le otorgaban un valor simbólico relevante.

Existen por lo menos cuatro estilos pictóricos, cada uno fue plasmado en momentos distintos. El estilo más antiguo está conformado principalmente por figuras antropomorfas y diseños geométricos en color rojo, situados por debajo de las figuras bicromas. Probablemente fue realizado por grupos de cazadores-recolectores que recorrieron la región en una época indeterminada antes del Formativo mesoamericano. Ellos identifican por primera vez las características geográficas del lugar, atribuyéndole valor cultural materializado a través de la pintura.

El segundo estilo está constituido por figuras bicromas rojo-ocre. Conformado por diseños abstractos, rostros con rayos y antropomorfos. Formas sin delineado colocadas bajo el estilo polícromo. Posiblemente los autores de estos motivos pertenecieron a sociedades sedentarias que se establecen en la región en una época temprana de Mesoamérica. No centraremos nuestra atención en los dos primeros estilos, debido a que nuestro interés se encamina al tercer estilo. Esperamos que en el futuro puedan desarrollarse investigaciones que confirmen o nieguen nuestras suposiciones.



El tercer estilo tiene una serie de escenas con deidades y personajes delineados y con policromía. Puede ser dividido en dos clases: el formato pequeño y el gran formato.[14] Proponemos que el estilo polícromo no fue realizado en un solo acto pictórico, debido a que las superposiciones entre los dos formatos indican la existencia de varios momentos de ejecución. Las figuras polícromas tienen rasgos iconográficos de carácter "internacional", los cuales aparecen durante el Epiclásico y se consolidan durante el Posclásico de manera interregional (Robertson 1970; Boone y Smith 2003; Berdan y Smith 2004:27).

En ese sentido, la presencia del estilo polícromo formula varias preguntas: ¿Cuál fue la interacción en Ixtapantongo entre el Altiplano central y el suroeste del Estado de México, para que se presentaran ahí imágenes con un fuerte componente religioso y político?, ¿el estilo polícromo indica la expansión "tolteca" hacia el occidente y costa del pacífico?, o, por el contrario, ¿revela la reutilización de iconos "internacionales" que legitiman al poder local? Estas preguntas estarán en revisión constante dentro del desarrollo de nuestra investigación, pero debemos aclarar que su correcta evaluación implica emprender estudios de carácter regional, los cuales están fuera de nuestros objetivos.

Las pinturas polícromas tienen figuras superpuestas de carácter esquemático en color negro que constituyen el cuarto estilo, compuesto por formas geométricas y diseños de antropomorfos, ubicados únicamente en los dos primeros grupos pictóricos. Los pintores esquemáticos interactúan con el estilo anterior, es decir tratan de rodear a las deidades polícromas del Grupo I, pero también señalan a ciertos personajes relevantes del Grupo II. Posiblemente los diseños del último estilo fueron pintados después del Posclásico temprano, período cuando la reconfiguración del poder político permite la circulación de grupos humanos en busca de nuevos territorios.

Formulamos a manera de hipótesis que: el estilo polícromo fue pintado durante el Posclásico temprano, probablemente responde a la fuerte interacción cultural experimentada durante ese período, pero no fue implantado por un poder central proveniente de Tula-Xicocotitlan; es una evidencia de la integración de las élites locales a la dinámica cultural de Mesoamérica durante ese tiempo. Indudablemente los pintores de las figuras polícromas

[14] Diferenciamos estas dos clases principalmente por el tamaño de las figuras (*infra* cap. IV). El formato pequeño tiene entre 37 a 7 cm de alto. En tanto el gran formato supera en tres veces o más el tamaño de las figuras de formato pequeño, además se encuentra por debajo de éstas.



emplearon el canon expresivo del momento, el cual desde nuestro punto de vista no tiene un origen único.

Proponemos que las élites locales tratan de vincularse con discursos bélicos legitimadores que les permitieran sostener su hegemonía, promoviendo la utilización de convenciones gráficas comunes en gran parte del centro de Mesoamérica. Es a partir del Epiclásico al Posclásico temprano cuando estos procesos se inician, pensamos que el estilo polícromo corresponde a esta efervescencia política y religiosa.

El carácter excepcional del estilo polícromo hace necesario cuestionarnos sobre la relevancia del lugar, pero también sobre el surgimiento y consolidación del llamado "estilo tolteca", con preguntas como: ¿esta forma de expresión surge exclusivamente en Tula-Xicocotitlan, o fue el resultado de procesos particulares dentro de cada región a la caída de Teotihuacan? O bien, ¿los intercambios culturales, comerciales, y los conflictos políticos, propiciaron que ciertos motivos y discursos fueran adoptados y reinterpretados localmente por los diversos grupos que trataban de legitimar su poder, por medio de la utilización de cualidades gráficas con alto prestigio?

Las preguntas anteriores han sido planteadas por diversos investigadores y no tienen hasta el momento respuestas definitivas, obviamente no pretendemos contestarlas de manera contundente, pero al formularlas podremos comprender la razón por la cual las figuras polícromas de Ixtapantongo aparecen en un lugar "marginal" de Mesoamérica, y, si en verdad tienen influencias toltecas o responden a los procesos históricos iniciados a partir de la caída de Teotihuacan como centro hegemónico de poder político.

Antes de exponer los objetivos, así como los postulados teóricos y los procedimientos metodológicos que guían esta investigación, debemos aclarar dos aspectos: 1. Las escalas espaciales que emplearemos para analizar la construcción del paisaje cultural. 2. Los materiales iconográficos que nos servirán para ubicar la filiación y mensajes enviados.

En cuanto a las escalas espaciales evaluaremos las características topográficas de la Barranca del Diablo, es decir la presencia y distribución de cuevas, manantiales, ríos y cascadas. Al mismo tiempo señalaremos la conformación fisiográfica de la propia barranca, composición geológica, distribución geográfica y altimetría. Revisaremos la distribución y características arquitectónicas del asentamiento arqueológico del Mal País y su vínculo con los frentes rocosos



con pintura rupestre. Enmarcando esta escala espacial en una escala mayor dentro de la región al suroeste del Estado de México, la cual abarca tres cabeceras coloniales y probablemente prehispánicas: Texupilco al sur (San Miguel Ixtapan), Temascaltepec (el actual Valle de Bravo, sitio de La Peña) y Texcaltitlan al oriente. Región ubicada entre la estribación poniente del Xinantécatl y el límite con el estado de Michoacán, colindando al norte con Ixtapan del Oro y al sur con Tlatlaya.

El *corpus* comparativo utilizado para analizar estilísticamente e iconográficamente las figuras polícromas, se concentra principalmente en el área central de Mesoamérica durante el Posclásico. A este período pertenecen las filiaciones culturales propuestas para el estilo polícromo (Villagra 1954a; Hernández Rivero 1994). Particularmente revisaremos la gráfica del Posclásico temprano identificada como "tolteca" o con influencia de esa cultura. En ocasiones contextualizaremos las comparaciones dentro de un periodo anterior, es decir el Clásico.

La otra gráfica empleada para realizar comparaciones proviene del período Posclásico tardío, particularmente nos interesa las imágenes originadas en el Altiplano central. Al final de ese momento el imperio mexica controla gran parte del centro de Mesoamérica y entra en pugna con el estado tarasco, consolidando un estilo propio en su iconografía, aunque retomando motivos "arcaizantes toltecas", período que debe compararse con la manera de expresar la imagen en el estilo polícromo.

1.2.2. Objetivos

En términos generales, el arte rupestre tiene la ventaja de permanecer en el lugar de su creación, por lo que el análisis de su contexto espacial es indispensable para aproximarnos a su interpretación. Por lo tanto, el primer objetivo es comprender la construcción del paisaje cultural, a través de las características geográficas, arqueológicas y simbólicas del lugar. Lo anterior nos ayudará a encontrar los factores por los cuales fueron elegidas las paredes rocosas de la Barranca del Diablo como medio de expresión de diversos grupos humanos.

El objetivo central es registrar y ubicar claramente cada uno de los seis primeros grupos pictóricos. Este registro se realizará por medio de un catálogo compuesto de cédulas descriptivas por figura con fotografía y dibujo. Consideramos fundamental esta segunda meta, porque sin un catálogo completo no podremos discutir prácticamente nada al respecto de estas pinturas rupestres. Otra tarea, indispensable para conseguir nuestros objetivos, es generar el registro



fotográfico de los seis primeros grupos pictóricos, nuestras fotografías serán contrastadas con las calcas de Villagra. La intención es obtener una mejor documentación de los motivos rupestres, lo cual nos permitirá generar dibujos más completos. Serán conservadas las imágenes que registró Villagra en sus calcas, pero que actualmente han desaparecido, agregaremos formas o figuras que él no pudo observar.

Una vez alcanzados ambos objetivos, estaremos en condiciones de estudiar las peculiaridades estilísticas de las figuras polícromas, las cuales se presentan únicamente en los Grupos pictóricos I, II, III, IV y V. Aspiramos conocer los aspectos plásticos, así como los aspectos técnicos y materiales (Álvarez Icaza 2006:41-44), la intención es formular la caracterización estilística de estas figuras, buscando esencialmente los rasgos distintivos que admitan definirlas. Este primer paso nos permitirá analizar las afinidades o diferencias entre los diseños polícromos de cada grupo pictórico, para saber si responden a una misma tradición gráfica o por el contrario revelan divergencias. Posteriormente compararemos la manera de expresar las formas polícromas con gráfica del Posclásico, el propósito es detectar semejanzas que nos puedan ayudar a proponer la temporalidad de este estilo.

Además, pretendemos analizar iconográficamente los primeros dos grupos pictóricos, los cuales son los únicos con motivos en formato pequeño. Este análisis intenta, en primer término, especificar las particularidades formales de cada figura y su relación con las escenas expresadas, descripción indispensable para aproximarnos al simbolismo ilustrado en ambos grupos pictóricos. En un segundo momento realizaremos comparaciones con elementos iconográficos equivalentes, contenidos en distintos formatos como escultura, pintura y códices; también evaluaremos nuestro análisis iconográfico con fuentes documentales y reportes etnográficos que compartan discursos comunes a los formulados en el estilo polícromo, la finalidad es aproximarnos a los mensajes enviados en los Grupos I y II.

En suma, los objetivos de este trabajo pretenden: 1. Analizar el paisaje cultural y su relación con las pinturas rupestres. 2.Registrar seis grupos pictóricos. 3. Definir el estilo polícromo, obtener una aproximación a su filiación cultural y una posible ubicación temporal, 4. Formular una explicación sobre los mensajes expresados en los dos primeros grupos.

1.3. Postulados teórico-metodológicos



Consideramos que las pinturas rupestres son expresiones culturales que tienen dos intenciones. En primer término, constituyen un medio para mantener comunicación entre el mundo material y el espacio espiritual (Viramontes 2005:81-82). En segunda instancia, la elección de un formato que perdura al paso del tiempo, pretende también enviar un mensaje estable a los visitantes que las observan, es decir sirven como depósitos de la memoria (Rivas 2006:247). En ese sentido, consideramos que este tipo de evidencias culturales poseen diversos códigos de comunicación que pueden ser comprendidos a través del análisis del discurso gráfico. Incluso cada código tiene distintos niveles de significado, es decir presentan valores polisémicos de acuerdo al origen cultural, el estrato social, la capacidad y el interés del espectador.

La mayoría de las propuestas sobre la filiación del estilo polícromo de Ixtapantongo lo colocan como producto de grupos externos al ámbito local, ya sean toltecas o mexicas. Todas concuerdan en que este estilo es excepcional en la región y por lo tanto de origen extranjero (Villagra 1954a; Hernández Rivero 1994; Basante 2019). Pero, éstas no contextualizan los cambios políticos que se vivieron a partir del proceso desintegrador del estado teotihuacano. En ese sentido es útil para los objetivos de este estudio utilizar un modelo global de explicación para los procesos políticos, religiosos y económicos experimentados a la caída de la gran urbe del Clásico mesoamericano.

1.3.1. El modelo utilizado

El modelo sistema mundial propuesto por Immanuel Wallerstein ha sido aplicado para comprender el surgimiento y desarrollo de las sociedades capitalistas modernas, conforme a éste las implicaciones sociales y políticas se centran en el comercio entre estados (Smith 2007:597). El control en la producción y distribución de los productos facilita la acumulación de capital conformando centros y periferias jerarquizados (Wallerstein 1974). Este modelo fue modificado para ser utilizado en los procesos históricos de las sociedades prehispánicas del Posclásico mesoamericano (Berdan y Smith 2004).

El modelo adaptado al contexto mesoamericano, plantea que las personas, las cosas y las ideas circularon de manera intensa entre regiones. Aunque este tránsito no necesariamente fue regido por una red política única (Kristan-Graham 2007:566). Al contrario, es relevante tomar en cuenta la existencia de un sistema global con múltiples centros políticos, los cuales influyen e interactúan a diferentes escalas (Blanton y Feinman 1984:769; Carmack y Salgado 2006).



Para el Posclásico temprano, Michael Smith y Lisa Montiel (2001:269) proponen que Tula nunca conformó un imperio, aunque si controlaba un territorio entre el suroeste del actual estado de Hidalgo y el sur de Querétaro; a diferencia de la opinión más generalizada entre los investigadores que definen a Tula como la capital de un imperio.[15] Además Smith planteó que las ciudades asentadas en el área central de Mesoamérica interactuaron intensamente entre ellas, pero por si solas no tuvieron mucha autoridad en otras regiones, en particular propuso una diáspora de comerciantes provenientes del centro de México que influenciaron a comarcas alejadas (Smith 2007:598).

Durante el Posclásico medio y tardío la integración regional era fuerte, debido a la expansión territorial de centros de poder con intenciones imperiales, junto con el intercambio comercial fomentó una competencia amplia y a su vez una intensa vinculación. Un ejemplo de este proceso es la presencia de estilos artísticos y motivos iconográficos comunes (Berdan y Smith 2004:19). Esta integración tiene como antecedentes inmediatos los procesos experimentados en el centro de Mesoamérica a partir del Epiclásico y Posclásico temprano.

Algunos investigadores han planteado que un factor central para comprender el estado de dinamismo e inestabilidad política experimentado durante el Epiclásico, fue la aguda competencia entre regiones y ciudades-estado por controlar las rutas de comercio a larga distancia (Webb 1974, 1978). Por lo que el surgimiento de sociedades altamente militaristas era una consecuencia esperada de esta circunstancia, como lo vemos en los discursos gráficos de Cacaxtla, Xochicalco, Tajín, Chichén Itzá y Tula. Las élites de esas ciudades demandaban cada vez más productos suntuosos, estos bienes provenían en muchos casos de lugares lejanos, a su vez otorgaban prestigio a los grupos en el gobierno al interior de sus comunidades (Hirth 2000:194). Circunstancia que fomentó la intensa integración cultural en gran parte de Mesoamérica, tanto como la fácil circulación de ideas.

Se ha sugerido que la actividad de los mercaderes fue haciéndose cada día más importante (Sanders 1979). Aunque no se sabe de manera clara bajo qué condiciones fue organizado el

[15] Paul Kirchhoff, a través de la revisión de las fuentes históricas producidas a partir del contacto europeo, identificó el territorio del imperio tolteca (Kirchhoff 1985). A partir de esta propuesta una serie de trabajos han sostenido la existencia de este imperio, pero sin una postura crítica sobre la producción y origen de estas fuentes y sin la revisión de los datos arqueológicos. Entre los autores se encuentran: Feldman (1974); Davies (1977); Diehl (1983); Fowler (1989); Coe (1994); Carrasco (1999); Nicholson (2000a-b); Noguez (2001). Por otro lado, investigadores como Jones (1995); López Austin y López Luján (1999) han puesto en duda la existencia de este imperio.



intercambio comercial durante el Epiclásico-Posclásico temprano, algunas propuestas plantean que los comerciantes pudieron haber estado subordinados directamente a los gobernantes de las pequeñas ciudades-estado, probablemente eran agentes controlados por una política central. Lo que convertiría a los comerciantes en parte de la élite local de sus ciudades (Santley y Pool 1993). Otra explicación propone que los mercaderes comenzaron a agruparse de forma similar a los *pochtecas* mexicas. Comerciantes que tenían su propia organización gremial con dioses y ceremonias particulares, y capacidad de resolver disputas internas, además con posiciones sociales diferenciadas donde existían *macehualtin* y *pipiltin* dedicados al comercio. Corporación que podía acumular riqueza y que estaba hasta cierto punto funcionando de manera independiente (Sanders 1979:41; Isacc 1986). Para Richard Diehl (1993:287), el gremio de mercaderes que tenía como base la ciudad de Tula fue el encargado de difundir la cultura tolteca. En esta ciudad se resaltaba la figura del guerrero en los monumentos públicos, un mensaje reiterado y ampliamente extendido.

La acumulación de productos favoreció la interdependencia macrorregional. Al interior de las ciudades permitió a los actores involucrados en el intercambio comercial la acumulación de excedente económico, creándose estamentos dedicados de manera total al comercio para satisfacer las demandas locales y regionales, lo que intensificó la estratificación social. Por otro lado, los productos exóticos o de lujo permitieron a las clases gobernantes formar identidad común entre ellas y lazos de subordinación con estratos sociales medios obligados a tributarles (Kepecs 2007:131). La dispersión de patrones iconográficos similares durante el Epiclásico-Posclásico temprano podría estar indicando estos procesos de integración macrorregional.

Debemos señalar que mucho de lo que se ha llamado "influencia tolteca o estilo artístico tolteca" forma parte de un conjunto de rituales, conceptos militares y comportamientos comerciales que aparecen en varios lugares durante el Epiclásico (Ringle, Gallareta y Bey 1998:227; Bey y Ringle 2007:418). Desde nuestro punto de vista no existió únicamente un solo polo generador de este programa gráfico, sino múltiples centros religiosos y políticos en constante competencia que fomentaron la integración y distribución de discursos comunes. Por otro lado, llamar tolteca a toda la evidencia iconográfica de tradición hierática y militarista con características equivalentes, como se ha hecho de forma generalizada, es engañoso ya que da un criterio de etnicidad a un factor mucho más complejo (Kristan-Graham 2007:567). Además, es difícil conocer precisamente en qué región surge esta tradición, la cual presenta rasgos que fueron



agregándose al paso del tiempo, por lo que tratar de definir algún lugar como su origen único es un error.

Desde nuestro punto de vista la doctrina religiosa fue un factor importante para lograr esta vinculación. Esto lo podemos observar en el patrón iconográfico reportado tanto en Tula (Nicholson 2000a-b; Jiménez 1998), como en Chichén Itzá (Tozzer 1957). Referencias gráficas que influyeron a la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla (Nicholson y Quiñones 1994), y al estilo escultórico imperial mexica (González 2015). Programas gráficos que tienen antecedentes en la dinámica social que comienza en el Epiclásico en Xochicalco, Cacaxtla, Teotenango y Cholula, y que se arraigan finalmente durante la integración ideológica entre centros de poder como Tula y Chichén Itzá en el Posclásico temprano. Ciudades que presentan patrones iconográficos con fuerte intención hierática y militarista, asimismo el concepto religioso englobado por la Serpiente Emplumada se consolida definitivamente.

Algunos autores han llamado a este momento integrador como sistema *zuyuano*, explicando que, probablemente el culto a la Serpiente Emplumada se establece de manera generalizada a partir del Epiclásico. Este sistema se caracterizó por sociedades multiétnicas; los diversos grupos humanos señalan un origen común, nombrado como Zuyuá, Tollan o Siwan.[16] Concepto que sirve como medio de legitimación para ejercer el poder político, unificando de manera relativa el panorama social para el Epiclásico-Posclásico temprano (López Austin y López Luján 1999). Es durante el Epiclásico que se integran amplias regiones de Mesoamérica: la costa del Golfo, el Altiplano central y la península de Yucatán entre otras (López Austin y López Luján 1996:161-62). Aunque, Tula-Xicocotitlan sería de acuerdo a esta explicación: "[…]el principal centro de irradiación de la ideología *zuyuana* y quizá de algunos grupos emigrantes de conquistadores" (*ibid.*:269).

Otros investigadores han señalado que la presencia de una nueva religión "internacional" en torno a la figura de Quetzalcóatl, en detrimento de las representaciones de personajes de gobierno específicos, fue una estrategia de carácter cosmopolita que permitió tanto el control y la comunicación en las nuevas ciudades pluriétnicas (Ringle, Gallareta y Bey 1998:209-210).

[16] El término *zuyuano* fue propuesto por Alfredo López Austin y Leonardo López Luján (1999) para referirse a una forma de organización socio-política, en la cual un órgano hegemónico controlaba a poblaciones pluriétnicas que habitaban en una región específica y que se remitían a una distante patria común (Tollan, Zuyuá, o Siwan). Sistema que se diferencia de las formas de control del Clásico y que aparece a partir de la caída de las grandes ciudades estado de ese período.



Proponiendo que el término tolteca debe entenderse a partir de la designación de los pueblos pertenecientes a una misma doctrina religiosa y no a una entidad con carácter étnico (*ibid*.:227).

De esta manera, el concepto religioso condensado en la figura de Quetzalcóatl permitía la justificación para el ascenso de nuevas élites y centros de poder a partir del Epiclásico (Kristan-Graham y Kowalski 2007:21). La vinculación con un pasado acreditado, por parte de los distintos grupos en el poder, fue una de las causas por las cuales constantemente desde el Epiclásico y durante todo el Posclásico los patrones gráficos rememoran, reelaboran o copian imágenes producidas anteriormente en múltiples lugares.

Lo evidente es el fuerte dinamismo y la descentralización del poder a partir del Epiclásico. Por ejemplo, el caso de Xochicalco, ciudad que mantuvo relaciones de intercambio comercial con varias regiones durante ese período y que no comparte tradiciones cerámicas como la Coyotlatelco, presente de forma intensa en la Cuenca de México (Kabata 2010:18). Para ese entonces Xochicalco se desvincula de las redes de intercambio comercial establecidas por Teotihuacan, sustituyéndolas por nuevas rutas con Guerrero, Michoacán y la Mixteca (López Luján 1995:46). Áreas que probablemente ejercieron, a través de Teotenango, cierta influencia en la región al suroeste del Estado de México.

Para comprender este proceso el sistema mundial mesoamericano encamina su interés en áreas culturales periféricas, pequeñas ciudades que dominaban zonas altamente especializadas y diferenciadas internamente, las cuales eran relevantes para las dinámicas del Epiclásico-Posclásico. Época en la cual existen algunos elementos diagnósticos tales como los grupos cerámicos Coyotlatelco, Plumbate y Anaranjado Fino, junto con la obsidiana proveniente de nuevos centros extractivos. La obsidiana localizada en Xochicalco, proveniente de Ucareo en Michoacán, es un buen ejemplo de nuevas rutas de intercambio cultural y económico (Kabata 2010:22).

La región al suroeste del Estado de México presenta condiciones claramente periféricas, se encuentra a medio camino entre la costa del Pacífico, el Occidente y el Altiplano central. El registro arqueológico no detecta un centro hegemónico con intenciones de expansión territorial, tampoco se reportan áreas donde estuvieran asentados extensos centros humanos con relevancia política de carácter macroregional. Como lo veremos en el siguiente capítulo, al parecer el asentamiento más relevante en esta región fue La Peña de Valle de Bravo, con una intensa



actividad durante el Epiclásico, probablemente funcionó como puerto de intercambio entre el occidente de Michoacán, norte de Guerrero, valle de Morelos y el Altiplano central (Hernández Rivero 2005:390).

Aunque los postulados del modelo reconocen la relevancia del intercambio económico en la formación, permanencia y transformación del sistema mundial mesoamericano del Posclásico, también aclaran que la dimensión económica no es la única en juego, sino al contrario forma parte del sistema, el cual está constituido por una serie de factores vinculantes esenciales: ideología, prestigio, competencia política y económica (Chase-Dunn y Hall 1997).

El modelo plantea la existencia de: "[…]centros comerciales internacionales, prosperas zonas productivas y zonas de extracción de recursos, es decir regiones compuestas por múltiples sedes hegemónicas con sus respectivas periferias" (Berdan y Smith 2004: 25). Áreas integradas por medio de entramados espaciales dinámicos con distintas prioridades, involucrando regiones a larga distancia, como son las redes por donde circulan bienes a granel (productos agrícolas y minerales, miel o sal entre otros), redes de carácter político-militar en las cuales transitan productos con prestigio, o redes en busca de objetos escasos o excepcionales (*ibid*.:24).

De acuerdo al modelo, la centralización del intercambio comercial por parte de Teotihuacan decayó en la parte central de Mesoamérica a partir del Epiclásico, surgiendo una intensa competencia e interrelaciones regionales, integrándose amplias zonas periféricas. Al mismo tiempo permitió la dispersión de símbolos comunes, reportados en cerámica, pintura mural, escultura y pintura rupestre. Como ejemplos tenemos la imagen de la greca escalonada (*xicalcoliuhqui*), la presencia intensa de la figura de la Serpiente Emplumada, el patrón hierático-bélico en los atavíos de deidades y guerreros, que para Berdan y Smith son rasgos reconocidos con el nombre de: "el Conjunto de Símbolos Internacionales del Posclásico temprano" (*ibid*.:25).[17]

No obstante, para aplicar de manera productiva este modelo, existen inconvenientes debido a la falta de información arqueológica extensa y contrastada sobre sitios del periodo Epiclásico-Posclásico temprano en prácticamente toda Mesoamérica, y en particular sobre la región de estudio de este trabajo. A pesar de lo anterior, consideramos que el modelo sistema

[17] El modelo sistema mundo adaptado a Mesoamérica es propiamente una aproximación hipotética que no ha podido ser comprobada, la escasa información arqueológica de regiones, asentamientos o ciudades fechadas para el Posclásico temprano fuera de Tula-Xicocotitlan o Chichén Itzá no permite evaluar ni este modelo ni prácticamente ningún otro.



mundial mesoamericano presenta características que tratan el problema de forma multifactorial y a una escala amplia, por lo tanto, es útil para comprender la presencia de un estilo gráfico de carácter "internacional", como lo es el estilo polícromo de Ixtapantongo. En específico es útil porque trata de comprender el papel desempeñado por regiones periféricas dentro de un sistema global, asimismo intenta explicar la presencia de motivos gráficos comunes.

A continuación, serán expuestos los elementos teóricos que sirven de guía para entender la construcción ritual de este espacio y la caracterización cultural del paisaje, como para el análisis de las imágenes y los estilos presentes en esta pintura rupestre.

1.3.2. El paisaje ritual construido culturalmente

Los lugares con pintura rupestre imprimen sobre el paisaje propiedades culturales, las cuales tienen valores religiosos, sociales o económicos, permitiendo inscribir a este tipo de espacios dentro del paisaje reconocido. En muchas ocasiones el hecho pictórico fue elaborado dentro de eventos ritualizados, actos estereotipados que permiten vincular a los frentes rocosos con elementos topográficos relevantes como ríos, manantiales o barrancas, permaneciendo en la memoria social de los pueblos.

El análisis del paisaje es una herramienta que implica comprender las razones por las cuáles fueron elegidos cada uno de los lugares. En ese sentido, pretendemos identificar las características geológicas, topográficas y simbólicas que le dan carácter especial a los frentes rocosos de la Barranca del Diablo. Nuestro análisis utiliza un área reducida que comprende únicamente esta barranca. Siguiendo a Criado-Bolado (1999), consideramos que la acción social construye a lo largo del tiempo un sistema de representación cultural sobre el paisaje, la cual se inscribe dentro de códigos espaciales a gran escala (*ibid.*:10). Sin embargo, para identificar estos códigos es necesario realizar evaluaciones a una escala mayor, las cuales por el momento están fuera de nuestro alcance, por lo que nos limitaremos a enunciar las características del entorno directamente vecino a estas pinturas rupestres. En consecuencia, dejaremos en reserva el estudio regional del paisaje cultural al suroeste del Estado de México.

Esta barranca ha tenido múltiples significados para diversos grupos humanos; probablemente fueron efectuados actos rituales tanto al momento de pintar sobre sus paredes rocosas, como también al visitarlas. Eventos que inscribieron al acantilado de Ixtapantongo dentro del paisaje sagrado. La categoría de paisaje sagrado ha sido utilizada para los sitios con



pintura rupestre por Carlos Viramontes (2005): deriva de la propuesta de Johanna Broda (1991a), en la cual el paisaje mantiene fuertes interacciones con las sociedades antiguas, en ocasiones estas interacciones son eventos reiterados de carácter ritual que otorgan valor cultural al paisaje. Estableciendo lugares sagrados que construyen el paisaje cultural (*ibid*.:462; 1999:1), lo que llena de significados a los sitios con arte rupestre (Viramontes 2005:66).

La gráfica rupestre se compone de signos colocados sobre una pared rocosa, los motivos y el espacio elegido forman parte inseparable de un mismo sistema de comunicación (Bradley 2000:38-39). Por lo tanto, la roca no fue únicamente el soporte material para pintar, sino un participante más en la transferencia de información (Latour 2008:65). Aunque evidentemente no todas las rocas eran pintadas, la elección de los sitios adecuados para realizar eventos gráficos debió depender del valor social, estratégico o religioso otorgado, reconociendo la existencia de espacios con capacidades de actuar o influir en el mundo material. En ellos era posible mantener comunicación con las entidades sobrenaturales que los habitan, y, hacerles peticiones para que actuaran sobre el mundo material. Ciertamente la agencia de un lugar es clave para la reproducción social del mismo (Vigliani 2015:334).

La interpretación de imágenes rupestres siempre debe involucrar de manera dinámica tanto al productor de éstas, al propio discurso icónico y a su lector (Bal y Norman 1991:175), pero también es esencial comprender el espacio utilizado. Es aquí donde el estudio del arte rupestre tiene su mayor reto, en muchas ocasiones es imposible conocer tanto la capacidad activa del productor sobre el lugar empleado, así como la fuerza pasiva del observador antiguo. Sobreviviendo únicamente atisbos, aproximaciones o simplemente reinterpretaciones subjetivas desde un punto de vista marcado culturalmente por el espectador contemporáneo. Sin embargo, a diferencia de los documentos escritos en soportes manejables, el arte rupestre tiene la ventaja, en términos generales, de presentarse en un espacio material claramente identificado y en consecuencia relacionado con elementos naturales y culturales. Característica que permite complementar, a través de análisis contextuales entre las imágenes y su espacio material, el estudio de los códigos expresados.

Ahora bien, el paisaje es una construcción histórica de carácter dinámico (Anschuetz 2001:5), utiliza un lugar físico a manera de realidad dada (espacio natural) para conformar una realidad nueva (espacio social), por medio de un orden simbólico o imaginado (Criado Bolado 1999:6), por lo que cambia constantemente, modificándose y reinterpretándose al paso del



tiempo. Luego entonces, el paisaje es un sistema de carácter sintético (Jackson 1984), en el que se van sedimentando diversos significados de interacción social e identidad cultural (Tilley 1994:34). Forma parte de un proceso que se expresa de distintas maneras y que es construido tanto por las poblaciones humanas como por las entidades naturales (Anschuetz 2001:4).

El estudio del paisaje implica entenderlo como un espacio simbólico y material en el cual ocurren las prácticas sociales, las cuales dejan huellas susceptibles de análisis. Es decir, el estudio del paisaje pretende identificar los rasgos en el entorno con valor simbólico (Nieto 2012:28). El paisaje trasmite información a la manera de un documento histórico (Anschuetz 2001:5), está construido por la asociación de rasgos físicos y culturales, que conforman una identidad objetiva, por lo que el análisis del paisaje debe encontrar los rasgos que concuerden con los elementos culturales (Rivas 2006:34). Tarea nada fácil de resolver en el caso de la construcción del paisaje por parte de sociedades prehispánicas, para estudiarlo debemos recurrir a nuestra capacidad para observar de manera directa la conformación y distribución espacial, la cual debe ser contrastada constantemente con la información arqueológica, pero también debemos ayudarnos con los registros etnográficos e históricos que registran la importancia de los rasgos topográficos como cuevas, barrancas, manantiales y cerros.

Un obstáculo para el estudio del paisaje es el desconocimiento de la manera cómo fue vivido e interpretado por los diversos grupos humanos antiguos. Thomas (2008:305) propone que para aproximarnos a la construcción del paisaje cultural es necesario idear procesos de reducción conceptual con un trasfondo relacional, tomando en cuenta que el paisaje y la memoria histórica están estrechamente vinculados. El enfoque relacional implica comprender que para las ontologías indígenas todos los seres, entidades y cosas son potencialmente activas y dinámicas, tienen interacción e intenciones diversas (Vigliani 2015:8). Este enfoque permite advertir que el paisaje es un organismo vivo, habitado por distintas entidades (naturales, sobrenaturales y objetuales) con intenciones particulares, las cuales tienen la capacidad de interactuar y comunicarse con el ser humano (*ibid.*). En este trabajo tomaremos en cuenta estas características conceptuales para comprender la construcción social del paisaje; nuestro objetivo es aproximarnos a las razones por las cuales fue elegido este lugar y no otro para imprimir los diversos códigos pictóricos, insertando su estudio dentro del simbolismo que tuvo la gráfica rupestre.



Para entender los mecanismos que configuran y articulan el espacio de representación con pintura rupestre, debemos partir en primera instancia de la descripción y análisis formal del arte rupestre en relación con su entorno (Santos y Criado-Bolado 1998:581). Es decir, nuestro primer paso es observar y describir las condiciones entre los frentes rocosos y el espacio físico; se analiza la configuración del sitio con pintura rupestre en relación a sus particularidades de visibilidad, circulación y acceso (Criado-Bolado 1999:12), pero también se incluyen las características geográficas y morfológicas tanto de la propia barranca como de sus elementos constitutivos como cuevas, manantiales, frentes rocosos y cascadas.

En segunda instancia articularemos estas observaciones con el contexto arqueológico presente a lo largo de la Barranca del Diablo, es decir examinaremos la probable vinculación de las pinturas con el asentamiento del Mal País, su distribución, características y proximidad, así como la correspondencia con otros sitios cercanos.

1.3.3. La imagen, el estilo y el ritual

-La imagen

Las pinturas rupestres serán estudiadas desde una perspectiva semiótica, la cual considera que este tipo de expresiones gráficas fueron creadas a través de varios sistemas de significación o códigos, compuestos por distintos estilos colocados en un espacio definido (Llamazares 1986:2), códigos formados por imágenes susceptibles de interpretación (Eco 1978:35). Es decir, en las paredes rocosas de Ixtapantongo existieron distintos procesos de comunicación de acuerdo a cada momento histórico, intención y grupo humano que pintó en el lugar.

Las imágenes tienen una naturaleza semiótica diferente a la contenida en los enunciados lingüísticos, son ambiguas porque no pueden afirmar o negar nada como lo logra hacer el lenguaje, ni se conjugan ya que siempre se muestran en presente. La palabra, en cambio, tiene una función conceptualizada, mientras que la imagen tiene una intención ostensiva (Gubern 1996:44).

Asimismo, las imágenes muestran algo que se puede percibir a través de un fenómeno cognitivo y emocional marcado por la procedencia cultural del observador. Son una representación de aquello que se quiere comunicar. Como representación se ofrecen al espectador de dos maneras simultáneas: transitiva, porque ilustra algo, y, reflexiva porque se representa a sí misma representando algo (*ibid*.:19-20). Las imágenes son básicamente la

presencia simbólica de un elemento material, idea o concepto ausente por su imposibilidad de presentarse físicamente, compuestas tanto por el soporte, las formas, los colores, las texturas y la función semiótica de su observador. Consecuentemente exhiben una organización icónica con mensajes que no se encuentran codificados a través del lenguaje (Valdez 2007:173).

Sin embargo, consideramos que las tradiciones gráficas mesoamericanas tienen como principal característica el estar compuestas por sistemas de representación mixtos (*ibid*.:189; Wright 2009:226-27). Es decir, las imágenes indígenas tienen signos figurativos o naturalistas que por semejanza se acercan a la representación de algo en la realidad (ilusión referencial), junto con imágenes con valores arbitrarios y convencionalizados no icónicos, como son la forma de expresar fechas, lugares, nombres y rangos (sistema logográfico) (Boone 2010:42). Los sistemas gráficos prehispánicos presentan una serie de convenciones que le confieren coherencia y le sirven para transmitir la información sin importar la lengua del espectador. En éstos es fundamental la secuencia en que están ilustrados tanto como su tamaño y su relación espacial, ya que los significados ostentan una jerarquía marcada por estos aspectos (Whittaker 2011:936).

En las imágenes es posible distinguir un fenotexto, es decir la significación primera revelada de forma explícita, marcada por la percepción empírica. Y un genotexto, formado por su estructura profunda y simbólica a manera de un contenido latente o enmascarado, por lo tanto conceptual, y, en consecuencia mental. Formando ambos genotexto y fenotexto la capacidad simbolizadora de toda imagen, conocida como duplicidad semántica o doble imagen (Gubern 1996:88). Por consiguiente, las interpretaciones inmediatas junto con los matices sutiles conforman la estructura de toda imagen.

La perspectiva semiótica utiliza dos postulados teóricos: la teoría de producción de signos, conformada por: 1. Símbolos (relacionados arbitrariamente con su objeto). 2. Íconos (semejantes a su objeto). 3. Índices (relacionados físicamente con su objeto) (Peirce 1986:40; Eco 1978). 4. El modo glífico, aquí la relación significante-signo está fundamentada en metáforas y metonimias que emplean difrasismos gráficos, los cuales son entendidos por hablantes de diversos idiomas (Jansen 1988:97-98). Éstos se diferencian de acuerdo al nivel de semejanza y convencionalismo entre el objeto representado y el signo utilizado (Mikulska 2008:53).

Y la teoría de los códigos, la cual establece que es necesario identificar y aprender el código para luego comprender el significado (Ross 2006:20). Los signos tienen propiedades

ópticas, ontológicas y convencionalizadas que en conjunto constituyen discursos gráficos conformando sistemas abiertos como restringidos (Ayala 2001:47).

A nivel metodológico, la aplicación de esta postura teórica implica diversos grados de utilización (Márquez 2009:20). Enunciaremos a continuación los niveles de análisis que se usarán en este trabajo:

1. Análisis de la imagen a nivel de su estructura interna: organización plástica, distribución espacial, naturaleza formal y disposición cromática. Aquí se describen los elementos que componen las formas y su colocación interna. En nuestro caso será aplicado por medio de cédulas de registro por figura, útiles para aproximarnos a los diversos niveles de significación.

2. Los significados: se busca identificar las estructuras plásticas indígenas, a través de la organización visual y su funcionamiento. En este nivel se evalúan los discursos expresados conforme al entorno material dónde fueron colocados y sus relaciones espaciales.

3. El de las convenciones estilísticas: se estudian tanto los aspectos técnicos: características del soporte, técnica pictórica, materias colorantes e instrumentos de aplicación; así como las características estructurales del estilo: composición y estrategias de representación. Se buscarán rasgos distintivos del estilo polícromo que permitan caracterizarlo (Álvarez Icaza 2006:40-44).
4. Análisis de la lectura iconográfica: a partir de la manera de reunión y combinación de los signos se evalúan las probables secuencias significativas.

5. Interpretación iconográfica: indaga sobre los significados y la simbología por medio del estudio dentro de la propia obra pictórica, la relación entre grupos pictóricos y el *corpus* gráfico mesoamericano. Se emplea tanto el registro histórico y mitológico presente en las fuentes, como las descripciones etnográficas que mantengan paralelismos con nuestro objeto de estudio.

-El estilo

En pintura rupestre el estilo corresponde a una recurrencia en la técnica de producción y en la estructura formal. Juntos constituyen una unidad de significado con un posible componente cronológico (Viramontes 2005:48). En el estilo pictórico existe por lo tanto una coherencia discursiva otorgada por formas constantes de morfología particular y técnica común, a su vez conforman una estética con reglas para la producción de imágenes, conocida como canon estilístico (Amador 2007:101).



A través de la caracterización estilística es posible detectar áreas de dispersión cultural y tradiciones plásticas. Aquí consideramos que el estilo es el elemento sintomático de un momento histórico (Viramontes 2005:48), su tipificación nos permitirá hacer correlaciones con otras expresiones culturales y por consiguiente con los grupos humanos creadores de las mismas. El estilo puede ser naturalista, figurativo, geométrico, esquemático, abstracto o realista (Morales 2006:17).

-El ritual

Por otro lado, es evidente que el acantilado de Ixtapantongo ha sido un lugar notable a lo largo del tiempo, empleado para imprimir diversas imágenes producidas dentro de varios hechos rituales. El propósito del ritual es entablar comunicación entre el grupo humano y los seres sobrenaturales que rigen la vida. Además de mantener estables las condiciones sociales, pretende obtener la presencia real de los dioses (Neurath 2010:205). Es una práctica dinámica que se transforma de acuerdo a las necesidades de la sociedad (Fournier y Vigliani 2007:21). Tiene un componente teatral que intenta representar un pasado mitológico, compuesto por la oralidad que lo rememora y la festividad que lo ritualiza en un espacio sagrado específico (Pérez Taylor 2016:162). El propio hecho pictórico debió formar parte de un aspecto fundamental dentro del ritual, compuesto también por otros actos que no sobrevivieron en el contexto arqueológico como: cantos, bailes, música y ofrendas. A través de la recurrencia periódica de cada evento ritual (materializado por medio de las acciones plásticas) se fue construyendo este espacio sagrado, fijando estas actividades al paisaje a la manera de un marcador físico sobre la roca (Ingold 2000:196).

Estos eventos estereotipados se vinculan evidentemente con la formación simbólica del paisaje, ya que involucran experiencias, entidades, rasgos y atributos contenidos en él. Por ser hechos sociales realizados en un tiempo y lugar sagrado, los rituales construyen o reafirman los valores del paisaje, formando parte esencial de procesos comunicativos relacionados que erigen identidad (Quinlan y Woody 2003).

1.4. Metodología de registro

Las pinturas rupestres de Ixtapantongo fueron registradas por medio de un método de calca directa a mediados del siglo pasado (Villagra 1953). Este método consistió en adherir papel cristal sobre la roca para después copiar los motivos pictóricos, los colores fueron interpretados

directamente del original. Con esta técnica de registro, el pintor Agustín Villagra generó dibujos individuales por panel rocoso, los cuales fueron divididos en lienzos individuales, susceptibles de unirse para completar la copia de cada panel.

No obstante, estas calcas no están señaladas en relación al espacio que ocupan dentro de las paredes rocosas, es decir las copias de los seis grupos pictóricos se presentan en desorden y sin ninguna ubicación clara. Además, el método empleado no permite la identificación de superposiciones de figuras y estilos. Aspecto clave para comprender los distintos momentos pictóricos que tuvo el lugar. Por otro lado, a partir de mediados del siglo pasado, las pinturas han sido visitadas constantemente, situación que ha favorecido el vandalismo; en consecuencia, se han perdido figuras que Villagra sí pudo copiar. Aunque estas calcas son excepcionales hace falta perfeccionarlas y confrontarlas con la situación actual del sitio. Por lo que produciremos un registro fotográfico total de los grupos pictóricos y de cada figura superviviente.

Para el registro fotográfico aplicaremos el programa *pluging D Stretch*[18] y la fotogrametría,[19] estas herramientas han sido ampliamente utilizadas por los investigadores interesados en la documentación de arte rupestre.

Tanto las calcas de Villagra como nuestro registro fotográfico serán cotejados, la intención es mantener las formas copiadas a mediados del siglo pasado, pero mejorándolas agregando detalles que no fueron registrados previamente. Esto permitirá generar copias digitales que se irán perfeccionando, la técnica empleada permite documentar figuras muy difícilmente observables para el ojo experto. Los seis grupos pictóricos serán vectorizados por medio del programa de dibujo *AutoCad*. La información de cada elemento estará contenida en una ficha con los datos técnicos descriptivos generales, comprendidos en los siguientes apartados: número de catálogo por figura, ubicación, grupo pictórico, estilo, tamaño, colores, superposiciones, descripción de cada elemento, dibujo y fotografía (*infra* anexo catálogo).

[18] *DStretch* (*Decorrelation Stretch*) Esta técnica consiste en aplicar el Teorema Karhunen-Loeve (proceso estocástico), que transforma la imagen fotografiada, diagonalizando las covarianzas de la matriz de los colores, para posteriormente extender el contraste de cada color. Finalmente las imágenes regresan a su tonalidad original por medio de una transformación inversa (http://www.dstretch.com/AlgorithmDescription.html).

[19] La fotogrametría tiene por objetivo conocer las dimensiones y posición de objetos en el espacio, a través de la medida o medidas realizadas a partir de la intersección de dos o más fotografías (http://www.topoequipos.com/dem/que-es/terminologia/que-es-fotogrametria).



Para localizar y describir los elementos unitarios provenientes de cada figura, y, comprender espacialmente la conformación de escenas, conjuntos y episodios, tenderemos una cuadrícula virtual numerada por grupo pictórico, la cual nos permitirá ubicar, catalogar y describir cada elemento en el espacio de acuerdo a su localización. Consideramos a los grafismos formas bien definidas, por sí mismas son figuras unitarias (Faugère-Kalfon 1997:73), mientras que los vestigios son los restos de grafismos que han sufrido algún proceso de erosión, serán contabilizados, pero no analizados individualmente.

1.4.1. Registro fotográfico

El método empleado para registrar pintura rupestre debe ser capaz de documentar la mayor información posible sin contacto físico con la capa pictórica, pero a la vez debe ser económico y fácil de aplicar (Rogeiro 2007). Este tipo de patrimonio corre el riesgo de sufrir afectaciones por métodos de registro directo.

En nuestro caso de estudio cabe apuntar que la observación directa de las figuras rupestres es usualmente imposible, ya que el simple ojo humano no es capaz de apreciar prácticamente nada debido a varios factores que se conjugan. Hay poco contraste entre la capa pictórica y el lienzo rocoso, debido principalmente a la pátina natural que se ha formado al paso del tiempo y a la acumulación de sales y microorganismos sobre las paredes rocosas, agregados originados por los escurrimientos pluviales que caen sobre ellas, lo cual es otro componente que impide la observación de los diseños rupestres. Otro factor es la incidencia lumínica diferencial de acuerdo a la hora del día y temporada estacional, hecho que impide la correcta iluminación del área con pintura. Asimismo, los *graffitis* obstaculizan, en algunos casos, la apreciación directa de las imágenes. En particular, el Grupo I presenta una problemática especial: en algún momento le fue colocado una capa transparente, probablemente de cemento Duco (Magar 1999). Esta intervención le confiere al panel rocoso una apariencia brillante que impide apreciarlo cabalmente.

En consecuencia, proponemos dos métodos arqueométricos útiles para sortear esta problemática y obtener la documentación integral de las pinturas rupestres de Ixtapantongo: Fotogrametría de Objeto Cercano (*Close-Range Photogrammetry (CRP)*, y *Pluging Decorrealation Stretch (Dstretch*), técnicas que a continuación se describen.



-Plugin Decorrelation Stretch (Dstretch)

Se propone utilizar la técnica *Plugin Decorrelation Stretch* aplicada a las fotografías digitales a través del programa computacional *ImageJ* (Harman 2008). *Dstretch* resalta colores muy correlacionados y por lo tanto imposibles de diferenciar por una simple fotografía. Esta técnica es de fácil implementación a través del uso de una cámara con buena óptica, lo que permite la rápida ejecución y la nula afectación al patrimonio, porque no requiere el uso de *flash* o el contacto directo sobre el elemento patrimonial. Por lo que su utilización es la mejor opción para generar un registro completo de los grupos pictóricos de Ixtapantongo.

Lo que hace el *Dstretch* es cambiar los valores máximos y mínimos del histograma, produce combinaciones lineales no correlacionadas entre sí (Martínez 1999). A partir de la matriz de coeficientes de correlación, y, los valores de los píxeles de diferentes bandas de una imagen, se obtienen nuevos ejes de referencia perpendiculares, es decir no correlacionados (Shennan 1992), con la finalidad de mejorar la visualización de elementos poco perceptibles, pudiéndose detectar las figuras que habían pasado desapercibidas e incluso permitiendo la diferenciación clara entre los motivos pictóricos, resaltando los colores y el soporte rocoso.

En la primera década del siglo XXI Jon Harman adaptó su uso para ser utilizado en el registro de pinturas rupestres (Acevedo y Franco 2012:154). Él extendió la aplicación como complemento (*plug-in*) del programa de procesamiento de imágenes *ImageJ*. Éste es un procesador de imágenes digitales capaz de mostrar, editar, analizar, guardar e imprimir fotografías de alta resolución en formatos: JPG, TIFF, PNG, y GIF. Una ventaja es que el programa *ImageJ* es de dominio público, utiliza el lenguaje de programación Java, lo cual permite ser implementado en los sistemas operativos más comunes como Windows, Mac y Linux. Java está disponible en forma gratuita en internet (www. java.com) y no requiere de licencias para su utilización (*ibid.*).

Pretendemos generar el registro fotográfico total de los seis grupos pictóricos principales, documentando cada motivo, figura, estilo y grupo pictórico. Al registro fotográfico se le aplicará la técnica *plugin Dstrech* con la intención de resaltar las imágenes y detectar nuevas. Por medio de la observación directa y la comparación con las fotografías buscamos localizar las superposiciones de figuras y estilos con el objeto de proponer cronologías relativas.

Por último, el registro fotográfico servirá a manera de original para dibujar sobre éste a través del programa de *AutoCad*. Esto permitirá obtener esquemas específicos por figura y por



grupo pictórico con escala real. Dibujos que serán cotejados con las calcas de Villagra para perfeccionar el registro final.

-Fotogrametría de Objeto Cercano (CRP)

La propuesta consiste en generar la planimetría de los frentes rocosos con pintura, a través de las medidas realizadas a partir de un mosaico amplio de varias fotografías. La fotogrametría es una técnica cuyo objetivo es el conocimiento de las dimensiones y ubicación de objetos en el espacio. Esta técnica emplea imágenes estereoscópicas con el fin de producir un registro preciso de un área en tercera dimensión (Rainey 2011:83).

La fotogrametría corrige de manera rápida las deformaciones geométricas que se producen al fotografiar una superficie, como son los fenómenos de anamorfosis que modifican las relaciones geométricas del objeto real en la imagen registrada. Además, la fotogrametría digital permite eliminar diversos tipos de aberraciones producidos por la calidad de los lentes, como pueden ser errores cromáticos, esféricos, astigmatismo de coma, de distorsión y curvatura de campo.

Los sensores remotos obtienen datos numéricos de la superficie sin estar en contacto directo con ella, estos dispositivos detectan la radiación electromagnética y la convierten en una señal susceptible de ser visualizada (Rogerio 2007:66). Hay varios tipos de sensores remotos que utilizan tecnología basada en: emisión láser de alta precisión y en luz estructurada o fotogrametría de objeto cercano (Dueñas 2014:26). Estos sensores pueden ser una estación total, un escáner o una simple cámara digital.

La fotografía digital, al ser procesada por medio de programas computacionales, genera modelos más cercanos a la realidad; por lo tanto, el resultado contiene las características geométricas de los espacios registrados. Así la fotogrametría de objeto cercano nos permitirá tomar medidas sobre las imágenes, y, además podremos generar un modelo a escala en tercera dimensión de las paredes rocosas en menor tiempo y con programas computacionales de fácil manejo y a un bajo costo.

La utilización de la fotogrametría servirá en primer término para documentar las condiciones topográficas del lugar. La información recabada generará la cartografía por medio de planos en planta, secciones longitudinales y transversales. También permitirá análisis métricos y volumétricos de las paredes rocosas, facilitando la medición de los paneles pintados. Estos



modelos serán de gran ayuda para hacer interpretaciones contextuales sobre la disposición iconográfica de los diversos estilos, pero también servirán para comprender las condiciones naturales que están afectando la estabilidad de las pinturas.

Para el procesamiento de las fotografías es necesario la utilización del programa computacional *PhotoScan Agisoft*, su uso no requiere de un conocimiento especializado en fotogrametría. Este programa genera modelos tridimensionales, por medio de la detección y posicionamiento de pares fotográficos, alineando los puntos idénticos que identifica entre ellos, permitiendo construir la geometría y texturizar el modelo. Así se obtiene la representación tridimensional exacta del área fotografiada. Por lo que se pretende generar un registro espacial integral, con el cual podremos condensar diferentes niveles de información tanto de detalles, como a nivel global del espacio. Con esta técnica produciremos mapas de acercamientos por motivo, figura, estilos y grupos pictóricos, localizados de manera precisa dentro de su espacio de representación tridimensional.

1.5. Ixtapantongo entre etiquetas: ¿Arte rupestre o manifestación gráfica rupestre?

Una añeja discusión terminológica se ha encaminado a proponer categorías para denominar a los diseños plasmados sobre la roca. De igual manera, las pinturas rupestres de Ixtapantongo han sido identificadas con diversos nombres.

A mediados del siglo pasado, Alfonso Caso informó a las autoridades del INAH que en Ixtapantongo había pinturas murales dentro de una cueva (Archivo Técnico Coordinación Nacional de Arqueología-INAH, Ms. Oficio n.1008, expediente VIII-1/311 (725-4) 1-19-11, marzo 5 de 1953). Aunque no se encuentran dentro de una cueva, ni tampoco son pinturas murales, porque están ubicadas sobre frentes rocosos. Probablemente al identificarlas como pinturas murales prehispánicas se trataba de resaltar la singularidad del estilo polícromo. Incluso varios años después del informe oficial sobre su existencia, Beatriz de la Fuente (1995:11-12) y Teresa Uriarte (2020:42-43) sitúan a las pinturas de Ixtapantongo dentro de los lugares con pintura mural prehispánica.

También son conocidas comúnmente como pinturas "tipo códice", ya que presentan deidades y personajes con policromía y delineado negro, reunidos en escenas de carácter ceremonial (Basante 1996 comunicación personal). Sin embargo, este término también es incorrecto, porque esta categoría tiene un carácter ambiguo y muy general, es decir los

documentos pictográficos indígenas, que han perdurado hasta la actualidad, son heterogéneos en cuanto temática, utilidad y técnica, además probablemente fueron producidos en diversos períodos. En todo caso esta denominación podría referirse únicamente al estilo polícromo, pero sin referencia clara a cuál de los diversos tipos de códices se podría emparentar.

Ahora bien, ambas designaciones acentúan la excepcionalidad del estilo polícromo, olvidando o ignorando la presencia de otros estilos típicamente rupestres. Pero entonces, ¿cómo podemos designar a los motivos gráficos de Ixtapantongo?, ésta es la pregunta que se discutirá a continuación.

Cuando las pinturas rupestres de Altamira en España fueron descubiertas al final del siglo XIX, un grupo de prehistoriadores evolucionistas negaron su autenticidad, rechazando con esto la capacidad de los grupos humanos del Paleolítico para crear y diseñar expresiones artísticas. Posteriormente con el descubrimiento y análisis de más pinturas rupestres tuvieron que corregir su error (Viñas *et al.* 2000:201), reconociendo el valor que tienen por ser las primeras expresiones artísticas del ser humano.

Mucho tiempo después, al final del siglo XX, los arqueólogos propusieron métodos y técnicas para el registro de la gráfica rupestre, pero además comenzaron a preguntarse cómo debería de llamarse a este tipo de expresiones culturales. Son muchos los nombres utilizados para la pintura y el grabado que el ser humano ha plasmado sobre la roca.[20] Arte rupestre es el nombre más extendido mundialmente, por lo que debe considerarse como la etiqueta oficial.

Una particularidad de la arqueología institucionalizada en México es la constante búsqueda de "cientificidad" (Vázquez 2003:67, 320). El intento por crear categorías de análisis "objetivas" llevó a un sector de arqueólogos mexicanos a cuestionarse sobre el nombre adecuado para las evidencias rupestres. En la década de 1980 ellos proponen el término de manifestaciones gráfico rupestre, para designar a la expresión cultural plasmada por pintura o grabado sobre la roca (González 1987:12). Esta nueva etiqueta trató de sustituir el término de arte rupestre. Probablemente esta propuesta derivó de la crítica a los arqueólogos que hizo Clement Meighan, al final de la década de 1970, por no haber desarrollado una metodología adecuada para este tipo

[20] Arte rupestre, gráfica rupestre, manifestaciones gráfico rupestre, pictogramas, manifestaciones rupestres, rupestrología, arte epilítico, arte paleolítico de la época glacial, manifestación, expresión, testimonio, escritura petroglífica, son entre otras, las etiquetas que se han utilizado para designar las evidencias plásticas plasmadas sobre la roca.



de evidencias gráficas, y, en consecuencia, dejar su estudio a los historiadores del arte (Meighan 1990:178). Otra observación, que posiblemente contribuyó a esta discusión, fue lanzada por Jaime Litvak, él critico las categorías descontextualizadas que se empleaban en la historia del arte para objetos de procedencia arqueológica (Litvak 1985:6-7).

Leticia González, por su parte, señaló que el término arte rupestre era inadecuado y limitante, ya que permite ocultar muchos otros aspectos del grupo social autor de la pintura o el grabado, dando la prioridad al "enfoque esteticista". González propone la categoría de manifestación gráfico rupestre con la idea de insertar su estudio desde una perspectiva antropológica (González 1987:11). Con la categoría de manifestación gráfico rupestre se pretendía atraer el estudio de estas expresiones culturales hacía la arqueología mexicana (Viramontes 2005), entendiéndolas como evidencia material de grupos sociales antiguos, y, por lo tanto, objeto de estudio para ésta. La etiqueta de manifestación gráfico rupestre, según esta propuesta, solucionaba la subjetividad del término de arte y abría su estudio a la antropología.

Aunque cierto grupo de arqueólogos mexicanos han aceptado el término,[21] en realidad esta categoría no ha tenido éxito a nivel internacional. Un argumento que se daba para no abordar el estudio del arte rupestre, fue la falsa idea que lo rupestre era un objeto de estudio exclusivo de la historia del arte (González 1987:13; Mendiola 2002). En México existen desde la década de 1980 varios proyectos arqueológicos encaminados a registrar y estudiar el arte rupestre, aunque siguen siendo escasos o muy marginales los recursos para proteger y restaurar tanto grabados, pinturas o geoglifos presentes en prácticamente todos los estados del país.[22]

Sin embargo, como lo subraya William Murray, el término manifestación gráfico rupestre oculta una orientación nacionalista muy difundida en la práctica institucionalizada, la cual niega la posibilidad de que pueblos "marginales" a la dinámica mesoamericana, pudieran haber creado arte, remarcando una vez más a las "altas culturas" sobre "las primitivas sociedades nómadas".

[21] Como ejemplo de esta postura institucional es el concurso convocado por la Dirección de Estudios Arqueológicos del INAH en febrero de 2017, para ocupar una plaza en la especialidad de arqueología. Éste consistía en la presentación de un proyecto de investigación científica cuyo tema era: "Técnicas arqueométricas aplicadas al estudio de *Manifestaciones Gráfico Rupestres*. Estudio de caso en México" (www. inah.gob/convocatorias, consultado el 7 de febrero de 2017).

[22] En el año de 2014 los sitios registrados con pintura rupestre en México eran 3791. Sitios distribuidos en todo el país; Baja California encabeza la lista con 683 sitios, mientras Tabasco y Campeche son los estados con muy baja o nula presencia de pintura rupestre (Casado 2015:54).



Por lo tanto, esta etiqueta separa tajantemente el arte mesoamericano del arte rupestre de los pueblos cazadores-recolectores (Murray 2015:135).

En síntesis, según este sector de arqueólogos, el término arte rupestre implica criterios esteticistas que no permiten abordar este tipo de expresión cultural de manera antropológica, argumentando que la categoría de manifestación gráfico rupestre sí reconoce los aspectos sociales, políticos o ideológicos involucrados en ella. Debemos señalar que, desde nuestro punto de vista, el arte indudablemente comunica conceptos y valores implícita o explícitamente a través de la trasmisión de mensajes (Pasztory 2001:316). Con el análisis de estos códigos se pueden conocer aspectos culturales, sociales e históricos contenidos en el arte, por lo tanto, no consideramos que el estudio de los aspectos estéticos sea una limitante, indudablemente éstos deben ser de interés para la antropología como parte del estudio de la cultura, de igual manera que la historia del arte se interesa por los aspectos sociales, políticos o económicos de las obras de arte.

Otra postura, relativamente semejante, propone nombrar a este tipo de evidencia cultural simplemente como gráfica rupestre (Mendiola 2002). Con la finalidad de universalizar su estudio por la vía arqueológica, entendiendo a la gráfica rupestre como un indicador técnico, social-cultural e ideológico. Tanto ésta como la desarrollada por Leticia González parten de la postura teórica de la Arqueología Social Iberoamericana, difundida intensamente en México desde la década de 1980, en la cual se prioriza el carácter social e ideológico de las evidencias rupestres, estudiándolas como si fueran propiamente artefactos dentro de un modo de producción. Postura unidimensional y altamente incongruente.

Nosotros pensamos que esta discusión acarrea varias deficiencias. Por ejemplo, la categoría de "estilo", la cual animó parte de la discusión (Litvak 1985; González 1987:12), es utilizada sin ningún problema dentro de los análisis que hacen los arqueólogos para diferenciar atributos y características dentro del material arqueológico más estudiado por el gremio: la cerámica. Además, los términos gráfica rupestre o manifestación gráfica rupestre, desde nuestro punto de vista, son un intento de particularizar el estudio del arte rupestre solamente hacia la arqueología, tratando de hacer prevalecer un método sobre otras muchas formas de abordar el tema. Sostenemos que al igual que en varias áreas del conocimiento, no debe existir una sola vía de investigación, sino al contrario las propias características del arte rupestre requieren de



estudios multi, inter o transdisciplinarios que amplíen y complementen la forma de abordar un problema tan complejo.

Uno de los mayores ataques por parte de los arqueólogos mexicanos, al respecto de la aplicación de la historia del arte a la pintura rupestre, plantea que esta última disciplina emplea criterios estereotipados occidentales para producir una explicación de las sociedades antiguas no-occidentales (Litvak 1985:8), refiriéndose particularmente a la utilización del concepto de "arte". Esta crítica expone que el concepto de arte no era un buen referente o espejo de la vida, debido a que en muchos casos las sociedades no llegaron a lo que vagamente se conoce como "arte". Pero aquí esta postura "cientificista objetivista" debería aplicarse también a la arqueología, ya que después de todo, tanto la historia del arte como la arqueología son disciplinas que comparten orígenes comunes y objetivos semejantes (Vega 2015:15). Por lo que no reconocer la intencionalidad política que dio origen a ambas disciplinas es hasta cierto punto una carencia metodológica, incluso sostener que la arqueología es objetiva porque no usa criterios estereotipados de origen occidental es un error.

Siguiendo a Julio Amador (2007:108), el aspecto estético, que tantas observaciones negativas provocó al final del siglo XX entre los arqueólogos, es indudablemente un elemento estructural, asociado a una amplia gama de prácticas rituales, sociales y culturales que en conjunto conforman el llamado arte rupestre; además el código de comunicación está contenido dentro de la percepción, pero fundamentalmente esta manera de percibir está difundida y sociabilizada por todos sus miembros. Es decir, la apreciación estética forma parte de la manera cómo se percibe, entiende y explica el mundo, incluyendo las relaciones que tiene éste con el aspecto espiritual.

Para el estudio del arte rupestre tenemos por lo menos tres niveles de referencia o significación (Amador 2017a:314-321; 2017b:179, 193-201; Vega 2015:153;). 1. El estético, donde el arte rupestre es una expresión del ser humano. 2. El simbólico, en el cual los estudios se enmarcan dentro del mito. 3. El arqueológico a nivel de la propia evidencia material, donde la prioridad es establecer su antigüedad, funcionalidad y de manera secundaria sus probables interpretaciones (Vega 2015:154). Pensamos que privilegiar uno de estos niveles restringe la variedad de probables explicaciones para el arte rupestre.



Por lo que, al fin de cuentas, las explicaciones sobre el significado y función del arte rupestre necesariamente tienen un carácter intersubjetivo. Es decir, éstas cambian con el tiempo, lo que ahora podemos aportar al respecto no es la última palabra, ni es de lejos incuestionable por ser dicha desde una postura de autoridad: "[…] de modo que lo que quiere decir algo para alguien en un momento, significará otra cosa en otro momento. De manera que la comprensión del mundo es instantánea e irrepetible" (*ibid.*:152). Negar una aproximación o circunscribir su estudio a una sola técnica o metodología obstaculiza necesariamente el estudio de una expresión humana de variado carácter y estructura polisémica.

El debate sobre las etiquetas que deben llevar colgadas las evidencias plásticas de la humanidad plasmadas sobre la roca, siguiendo a William Murray, no tiene ningún valor si únicamente involucrara una discusión terminológica (Murray 2015:135). No obstante, como lo hace ver este autor, la particularidad mexicana puede acarrear efectos sobre estudios rupestres en este país a largo plazo. Murray plantea que: "al excluir los criterios estéticos, el término manifestaciones gráfico rupestres implica lo opuesto" (*ibid.*). Con esta postura se niega la identificación de las imágenes rupestres como arte, dejándola en una categoría confusa, impidiendo las posibilidades de establecer cronologías relativas y relaciones iconográficas. Además, agrega que el término de manifestación gráfico rupestre tira una cortina de humo sobre la misma evidencia estudiada, consignando a las imágenes rupestres a una categoría apartada con una procedencia desconocida, así como en un contexto arqueológico ambiguo (*ibid.*:139). Aunque finaliza señalando que el término arte rupestre no deja de ser un mero convencionalismo que no suprime otras funciones más allá de lo estético (*ibid.*:140).

En ese sentido, sostenemos que las etiquetas son eso, simples convencionalismos, peligrosos en la medida que limitan la capacidad de explicación de los fenómenos gráficos de la humanidad. A pesar que hasta cierto punto son discusiones superadas, nos parecía importante aclarar nuestra postura. Como podrá verse a lo largo de este trabajo, las pinturas rupestres de Ixtapantongo contienen expresiones culturales diversas que indudablemente tienen valor artístico e iconográfico, pero también religioso y político, contienen información histórica y antropológica. En consecuencia, nos ceñimos al canon mundial al considerarlas como arte rupestre, aunque preferimos llamarlas simplemente pinturas rupestres, porque estas dos palabras designan de manera sencilla lo que son: formas, diseños y colores plasmados sobre paredes rocosas.

II. EL PAISAJE RITUAL CONSTRUIDO

En este capítulo serán abordadas las características del lugar utilizado por varias generaciones de pintores para expresar sus ideas. Siguiendo a Tilley (1994) los lugares sólo pueden comprenderse por el valor que tienen para las personas, éstos son espacios de experiencia humana, en los cuales las comunidades desarrollan sus vidas, se adquiere el sentido de pertenencia y son nombrados de acuerdo a los discursos sociales de cada grupo (Nieto 2012:25).

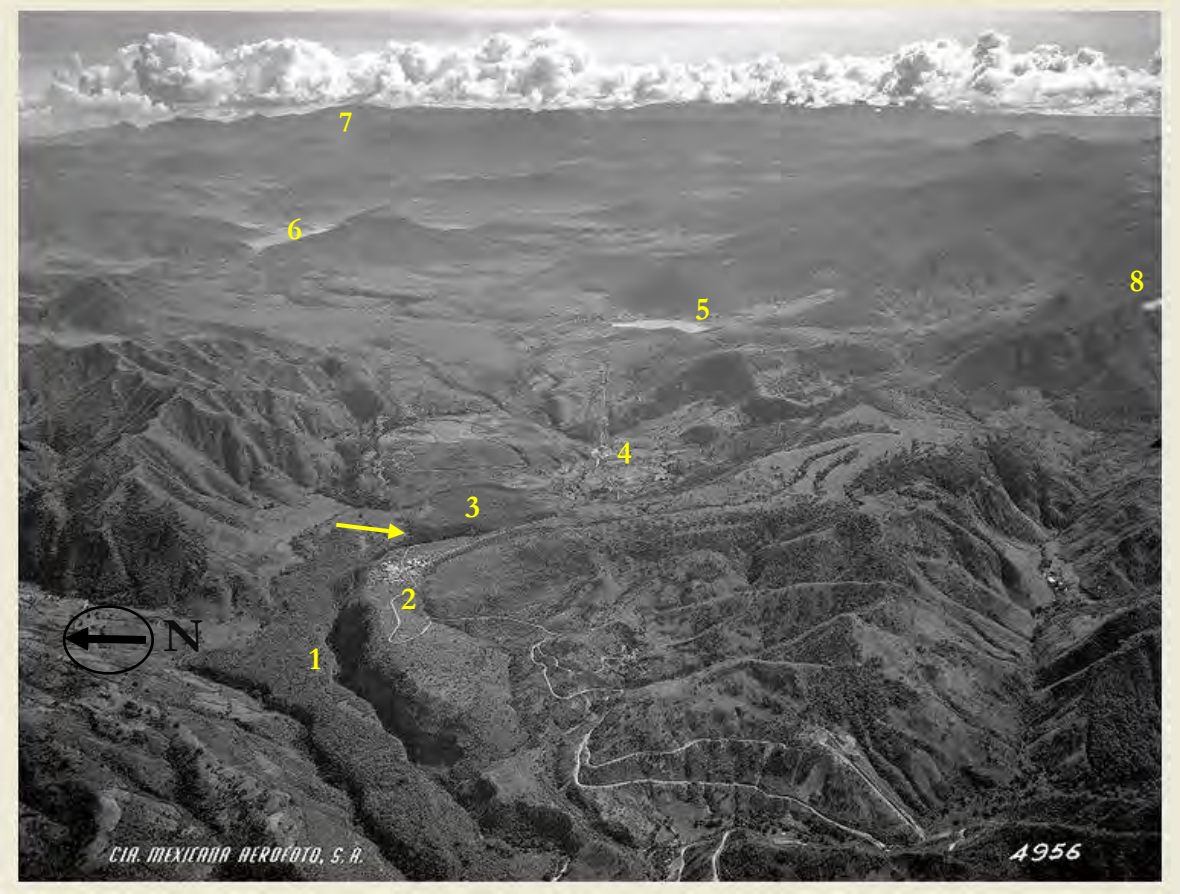


Figura 2.1. Fotografía aérea. 1. Barranca del Diablo. 2. Nuevo Santo Tomás de los Plátanos. 3. Mal País. 4. Cascada el Salto de Ixtapantongo y Central Hidroeléctrica de Ixtapantongo. 5. Vaso regulador de Colorines. 6. Presa de Valle de Bravo. 7. Xinantécatl (Nevado de Toluca). 8. Pinal del Marquesado. La flecha amarilla señala la ubicación de las pinturas de Ixtapantongo. Fotografía: Compañía Mexicana de Aerofoto S.A n. A956, vuelo en la década de 1940. Gracias al señor Elías Horacio Ruiz por el acceso a esta fotografía.

En este capítulo primero ubicaremos la Barranca del Diablo, mostraremos sus características geológicas, topográficas e hidrológicas (fig. 2.1). El análisis del entorno comprende al sitio arqueológico del Mal País de Ixtapantongo, el objetivo es encontrar la posible

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.



vinculación contextual entre éste y el acantilado sobre el cual se presentan las evidencias rupestres, destacaremos las características naturales y culturales con las que cuenta este espacio, y que le debieron conferir relevancia simbólica a los frentes rocosos.

Posteriormente será expuesto el contexto prehispánico de la región, con la finalidad de revisar los procesos culturales que se han reportado hasta el momento por los estudios arqueológicos. Pondremos especial atención a La Peña de Valle de Bravo por ser el sitio con mayores exploraciones, y, al parecer el centro preponderante durante gran parte de la historia antigua en la comarca.

Otro aspecto abordado será el origen y significado del nombre que denomina a los frentes rocosos con pintura rupestre. Ixtapantongo, palabra de raíz indígena, contiene significados que pueden ayudar en la caracterización de este lugar dentro de un paisaje construido socialmente. Además, analizaremos la relación que guarda el nombre con la producción de sal, a través del estudio del contexto espacial del manantial asociado a las pinturas y su entorno.

El último apartado revisará la narrativa local sobre el valor simbólico de las pinturas y la denominación de la Barranca del Diablo, a través de entrevistas a los pobladores de Santo Tomás de los Plátanos y Colorines.

Una pregunta que formuló Agustín Villagra al respecto del estilo polícromo de Ixtapantongo es básica:

> "[…] ¿Por qué en vez de pintar en un acantilado no esculpieron? El relieve va más con la tradición tolteca y es sabido que en Tula los bajorrelieves son muy frecuentes y en cambio, hasta la fecha, no se habían encontrado pinturas de esa cultura" (Villagra 1954b:43).

La filiación cultural del estilo polícromo se discutirá más adelante (*infra* cap.IV), por el momento debemos señalar que el propio Villagra proporciona una pista, cuando dice refiriéndose a estas pinturas: "[…] el sitio fue escogido para pintar desde mucho antes que lo hicieran los toltecas" (*ibid.*). Efectivamente en las paredes rocosas de Ixtapantongo existen pinturas rupestres anteriores y posteriores al estilo polícromo, programas gráficos que indican y reafirman la relevancia simbólica de las propias paredes rocosas al paso del tiempo. En consecuencia, los artistas de las figuras polícromas decidieron también plasmar sus mensajes en el lienzo rocoso y no esculpir, porque esto les permitía apropiarse del sitio y dialogar con los mensajes colocados sobre las rocas. Proponemos que los diversos programas iconográficos reafirman constantemente la sacralidad del espacio, por lo que cada uno de ellos va construyendo

de manera ritual el paisaje sagrado del lugar. Pensamos que la construcción del paisaje implica un conjunto de procesos sociales de comunicación inter-específica (Vigliani 2015:336). La comunicación inter-específica comprende la agencia presente en los sitios con arte rupestre y su capacidad de actuar en la sociedad, acción que se trasmite a través de prácticas rituales (*ibid.*).

2.1. Ubicación y características de la región

Es difícil identificar las particularidades culturales del área al suroeste del Estado de México para la época prehispánica, porque son escasas las investigaciones que han estudiado la conformación y organización social de esta área. Aspiramos a delimitar culturalmente esta región, para lograr lo anterior pretendemos rastrear las diversas maneras cómo se han agrupado los asentamientos humanos al sur del Estado de México, oriente de Michoacán, y norte del estado de Guerrero. Macro región que en un primer momento sirve para definir espacialmente nuestra zona de estudio (fig.2.24).



Figura 2.2. Vista de la Barranca del Diablo desde las pinturas rupestres de Ixtapantongo. Sobre el acantilado izquierdo se encuentra Santo Tomás de los Plátanos. Fotografía H. Ibar 2019

Como todo espacio ocupado por sociedades humanas, la organización territorial debió transformarse constantemente, por lo que es arriesgado definir regiones culturales con los pocos estudios etnohistóricos y arqueológicos con que contamos. La información arqueológica revela la condición marginal del área, la cual no pudo consolidar un poder local fuerte que compitiera con los diversos centros políticos mesoamericanos.



A pesar de lo anterior existe un recurso que puede servirnos para situar a esta área dentro de su contexto regional. La administración novohispana estableció diversas alcaldías mayores en su nuevo territorio, éstas eran la última instancia jurisdiccional de carácter civil que tenía la Corona española para impartir justicia, administrar recursos y gobernar sobre pequeñas comarcas del territorio de la Nueva España. Al final del siglo XVI (1580), conforme a las Relaciones Geográficas, la alcaldía mayor al suroeste del actual Estado de México se encontraba en el pueblo de Texcaltitlan, a su vez estaba bajo la jurisdicción eclesiástica del Arzobispado de México (Acuña 1986, II:136, 143). Esta cabecera política, según la propuesta de Jaime García (2011), debió ser la misma durante la Triple Alianza, ya que tanto en el Códice Mendocino como en la Matrícula de Tributos no aparece Texcaltitlan. Lo que le hace suponer a García que Texcaltitlan no era un pueblo tributario, sino probablemente un aliado, manteniéndose la continuidad entre la administración prehispánica del imperio mexica a la novohispana temprana por lo menos en esta cabecera (*ibid*.:29).

Una provincia cuyo corregimiento estaba a cargo de esta misma alcaldía fue Tuzantla. Cusaro en purépecha (lugar de arenisca) o Tuzantla en náhuatl (lugar de tuzas o topos), pertenecía al arzobispado de Valladolid, hoy Michoacán, población conformada principalmente por hablantes de purépecha. Este lugar, para el siglo XVI, tenía catorce pueblos bajo su dominio, todos excepto uno de origen tarasco (Acuña 1986, II:155). Al parecer tributaban a Tzintzunzan mantas de algodón, chile y maíz (ibid.:157). Tuzantla se encuentra al oeste de Ixtapantongo, ambos sitios están separados por una serranía denominada por los de Tuzantla como Cachipuato (lugar de un ídolo), entre ambos hay una distancia en línea recta de 34 km. (fig. 2.27). Aunque en época colonial fue incorporado dentro de la administración de la alcaldía encabezada por Texcaltitlan, es claro que por lo menos durante el Posclásico tardío la frontera pasaba justo entre Tuzantla del lado purépecha, y, probablemente Ixtapantongo del costado mexica (Hernández Rivero 1994, gráfica 2), (figs. 2.3 y 2.31).

Desconocemos cómo estaba conformada la región directamente al costado occidental de Ixtapantongo durante el Clásico y Posclásico temprano. José Hernández reporta que el sitio prehispánico de Tuzantla tiene varias estructuras, una de ellas con por lo menos 40 m de diámetro, además de cuatro pequeñas construcciones circulares agrupadas en pares, y cerámica similar a tipologías de Acámbaro, Zirizícuaro, Taximaroa y Zitácuaro (*ibid*.:149). Debemos

señalar que en el Mal País de Ixtapantongo hay también estructuras circulares, aunque no sabemos si existe una correlación temporal entre ambos sitios.

Por otro lado, la alcaldía mayor de Texcaltitlan estaba dividida por tres cabeceras: Texcaltitlan, Texupilco y Temascaltepec (fig. 2.3). Temascaltepec (Valle de Bravo) tenía el mayor número de pueblos bajo su jurisdicción, para 1569 contaba con diecinueve poblaciones, mientras en 1580 el número aumentó a veintiséis (García 2011:70).

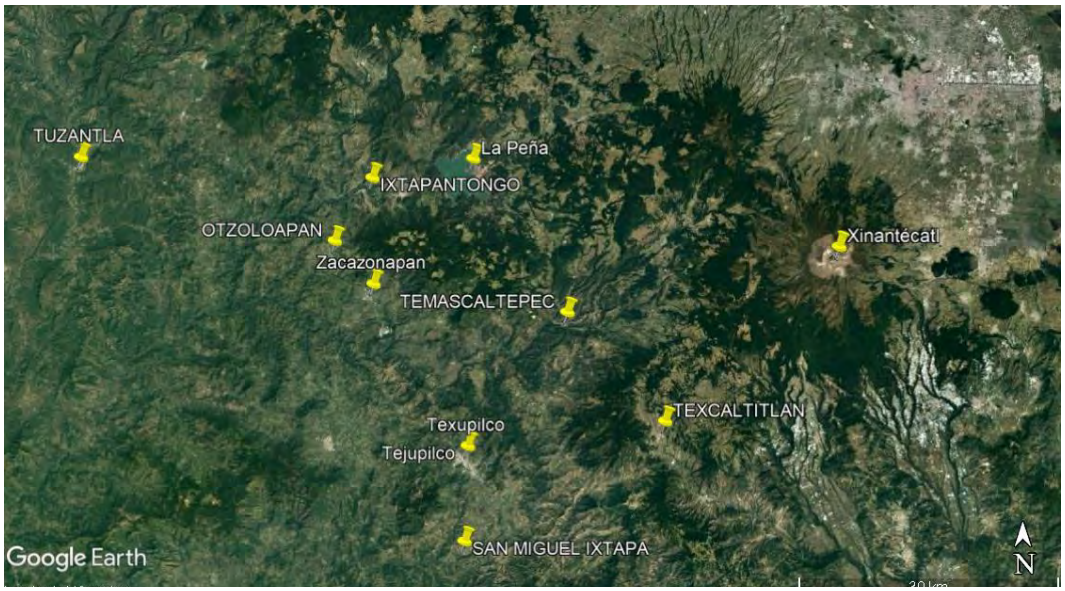


Figura 2.3. Región suroeste del Estado de México.

De acuerdo a las Relaciones Geográficas (Acuña 1986, II:136, 144) las tres cabeceras estaban habitadas por indígenas que hablaban diversos idiomas, predominaba el náhuatl, aunque la fuente aclara que en Temascaltepec se hablaba matlatzinca, mazahua y náhuatl para el final del siglo XVI. En tanto al costado poniente prevalecía el purépecha, subrayando que la lengua original en esta región fue el matlatzinca (*ibid.*). No es claro a partir de qué momento Santo Tomás de los Plátanos formó parte de la alcaldía mayor de Texcaltitlan, pero si lo es el hecho que para el año de 1694 se encontraba bajo la dirección de San Martín de Otzoloapan,[1] pueblo localizado al sur del primero (fig. 2.3). Posteriormente, Santo Tomás y el área cercana al pueblo

[1] En Otzoloapan está el sitio Pinal del Marquesado, probable montaña sagrada para el asentamiento del Mal País y Colorines. Si esto es verdad observamos una subordinación de Santo Tomás durante la Colonia que tal vez tiene antecedentes prehispánicos.



de Colorines pertenecieron a la jurisdicción de Temascaltepec, por lo tanto, también la zona de Ixtapantongo caía bajo el dominio administrativo de este último pueblo.

La cabecera de Temascaltepec es el actual Valle de Bravo (Hernández Rivero 2005:390), también conocido como San Francisco del Valle de Temascaltepec (Álvarez 2016:163), o Temascaltepec de Valle (Códice Temascaltepec 2014; Basante 2019). Pueblo que fue importante en la explotación minera durante la etapa novohispana. En este lugar se ubica La Peña de Valle de Bravo, en sus laderas estaban los asentamientos indígenas, mientras que el valle irrigado por tres ríos, denominado Cacaloztoc, también conocido como Real de los Ríos, fue el espacio que ocupó el pueblo minero español (Acuña 1986, II: 141). Para la explotación de las minas fueron usados hombres matlatzincas, justo como fueron empleados soldados matlatzincas de avanzada para el imperio mexica frente a la fuerza militar purépecha. Lo que confirma la condición subordinada de este grupo étnico a partir del siglo XV en adelante.

Tomamos a manera de referente espacial esta delimitación regional, primero porque retoma la conformación administrativa de nuestra área de estudio durante el dominio del imperio mexica (Carrasco 1996:365-367; González Reyes 2014:37).[2] Aunque desconocemos la forma cómo estuvo estructurada la región antes del dominio mexica, consideramos que esta delimitación es una herramienta metodológica útil para contextualizar nuestro tema de estudio.

Al paso del tiempo esta comarca fue dividida en diversas zonas, los pueblos indígenas fueron reubicados conforme a la lógica de la producción industrial minera. Territorio multiétnico donde matlatzincas, mazahuas, otomíes y nahuas se extendieron en la porción sur del actual Estado de México. Ellos estaban en contacto con purépechas hacia el poniente a partir de Tuzantla, pero también con tlahuicas, chontales o tuxtecos, mazatecos y ocuiltecos presentes al norte de Guerrero, formando una macro región que fue poco a poco fragmentada y reorganizada por la Corona española.

-Rasgos geográficos

La región al suroeste del Estado de México se encuentra ubicada dentro de dos provincias geológicas: la Sierra Madre del Sur, subprovincia Depresión del Balsas, dispuesta en

[2] El señorío de Matlatzinco comprendía grupos mazahuas, otomíes, matlatzincas, tlahuicas y nahuas, conformaba un área de frontera entre los estados mexica y tarascos. Este señorío se ubicaba al costado noroeste, centro oeste y suroeste del Estado de México (González Reyes 2014:28).

las tierras bajas al sur y oeste del estado (Síntesis Geográfica 1987). Esta comarca tiene una pequeña franja hacia el norte y oriente dentro de la provincia del Eje Volcánico, subprovincia Mil Cumbres, localizada principalmente en las partes altas del municipio de Valle de Bravo (fig. 2.5).

La región de Texcaltitlan-Temascaltepec-Texupilco tiene como principal característica topográfica la presencia de múltiples montañas, lomeríos y barrancas que dan cauce a ríos que irrigan diversos valles intermontanos. Pertenece al sistema de topoformas gran sierra compleja con cañadas (Síntesis Geográfica 1987:162), situada en la vertiente centro occidental del Volcán Xinantécatl (Nevado de Toluca), por lo que las cimas más altas se encuentran hacia el oriente desde Valle de Bravo, disminuyendo en altitud hacia el suroeste por el costado de Santo Tomás de los Plátanos. Las montañas tienen una altura entre los 2210 a los 600 msnm, formando pliegues rocosos pronunciados, lomeríos y valles pequeños en las partes bajas. En la región existen peñas como: La Peña de Valle de Bravo, Pinar del Marquesado en Otzoloapan, Pinar de Osorio en Valle de Bravo, el Peñón de Temascaltepec, los Tres Reyes Magos y La Peña del Fraile ambos en Zacazonapan, formaciones montañosas ideales para pintar sobre sus paredes rocosas. Además de profundos barrancos que dan cauce a ríos como el Tilostoc-Ixtapan del Oro (hacia el costado oeste), Malacatepec (al norte) y Temascaltepec (al sur), todos tributarios del sistema hidrológico Cutzamala-Balsas.



Figura 2.4. Vista al norponiente de la Barranca del Diablo desde las pinturas rupestres de Ixtapantongo, al fondo las topoformas en dirección a Ixtapan del Oro. Fotografía: H. Ibar 2019.

Debido a su conformación topográfica el área tiene variaciones climáticas importantes. El clima frío a templado se presenta directamente al costado poniente del Xinantécatl y hasta Valle de Bravo, mientras las temperaturas cálidas se localizan en las tierras bajas al oeste de Valle de Bravo, llegando hasta la frontera con Michoacán, sur del Estado de México y norte de Guerrero. Ixtapantongo se encuentra justo en la transición entre ambos climas.



Figura 2.5. Provincias geológicas en el Estado de México. INEGI

Los valles intermontanos tienen suelos aluviales ideales para la agricultura. También se han conformado profundos y extensos frentes rocosos, por ejemplo: los prismas de Zacazonapan, El Potrerillo y La Guacamaya ambos en Valle de Bravo; igualmente perviven mal países formados por derrames volcánicos en Tehuastepec y en Ixtapantongo. Las características de estas formaciones geológicas han creado nichos ecológicos endémicos, distribuidos en bosques mesófilos de montaña para el primer caso y selva baja caducifolia para el segundo. Andrés Latapí (2016) propone que estas características geográficas les permitieron a los matlatzincas serranos ser autosuficientes, conformando una unidad territorial multiétnica con

grupos de mazahuas y otomíes asentados principalmente en la tierra fría, mientras los matlatzincas estuvieron distribuidos de manera mayoritaria en prácticamente todo el suroeste del Estado de México (*ibid*.:169).

2.1.1. Peculiaridades del entorno: el Mal País y sitios aledaños

Los frentes rocosos de Ixtapantongo están conformados por rocas volcánicas de tipo basáltico del período Cuaternario. Son de este mismo período los depósitos aluviales que rellenan los pequeños valles dispuestos a los costados de los ríos. La característica principal del área de estudio es la presencia de un "islote" pedregoso de difícil acceso y circulación, el cual conforma un mal país, constituido por medio de derrames volcánicos rodeado por acantilados. Este "islote" está a 1345 msnm, a 85 m por abajo corre el río Tilostoc (carta topográfica 1:50 000 INEGI E14A46). Las pinturas rupestres se encuentran justo en la esquina noroeste del Mal País a 25 metros debajo de esta formación volcánica y a 60 m arriba del lecho del río Tilostoc (fig. 2.6), y sobre frentes rocosos lisos o poco rugosos (fig. 2.7).



Figura 2.6. Vista aérea del Mal País de Ixtapantongo, el círculo señala los frentes rocosos con pintura rupestre. Fotografía: Frederick Rodríguez Montiel/ Iván H. Ibar 2019.



Figura 2.7. Área de frentes rocosos de Ixtapantongo, donde se ubican cinco de los seis grupos pictóricos. Fotografía: H. Ibar 2018.

El área del Mal País tiene 31 hectáreas de extensión, presenta acantilados de entre 70 a 85 m hacia su costado poniente, caídas verticales que van disminuyendo en altura al sur y oriente, en tanto al lado norte la elevación del terreno pedregoso se reduce entre 10 a 15 m de altura. Los acantilados forman la Barranca del Diablo, la cual comienza a partir de la esquina suroeste del Mal País, extremo en donde fue instalada en la década de 1940 el vaso regulador y la Central Hidroeléctrica de Ixtapantongo (fig.2.8).



Figura 2.8. Proceso de construcción de la Central Hidroeléctrica de Ixtapantongo en la decáda de 1940, puede observarse el potente caudal de la cascada Salto de Ixtapantongo. Gracias al señor Elías Horacio Ruiz por el acceso a esta fotografía.

Otro rasgo del paisaje es el río Tilostoc. Antes de la construcción del sistema Hidroeléctrico Miguel Alemán debió tener mayor caudal (fig.2.8). La ribera del río tiene espesa vegetación, los pobladores han sembrado huertos de plátanos, guayabas y café. Justo debajo de

las pinturas se encuentra un manantial de agua salada; pensamos que este rasgo hidrológico permitió nombrar al lugar, además fue un factor en la elección de las paredes rocosas para plasmar diversos eventos pictóricos (*infra* 2.3).



Figura 2.9. Vista suroriente del "islote" Mal País, en primer plano el vaso regulador de Ixtapantongo. Fotografía: H. Ibar 2019.

El lecho del río rodea el sur y poniente del Mal País, corre al flanco oriente de la mesa o campamento del Águila, área elegida, al final de la década de 1950, para instalar la cabecera municipal de Santo Tomás de los Plátanos (fig.2.3). Esta última meseta está conformada por paredes rocosas mucho más altas en comparación a los acantilados del Mal País, presenta una caída vertical de 100 m. En tanto el río Tilostoc marcha hacia el norte hasta pasar por debajo de la esquina noreste del Mal País, justo al pie del pequeño acantilado que resguarda a las pinturas rupestres, aquí la esquina del río desvía su rumbo hacia el poniente. En esta sección de la barranca el cauce del río formó un cañón profundo que desemboca hasta la presa de Santo Tomás a 4 km de distancia, lugar donde se encontraba el antiguo pueblo antes de 1956.

Sobre el Mal País existe un asentamiento arqueológico, formado por un área cívico-ceremonial localizada al costado poniente del "islote" (figs. 2.10 y 2.12), compuesta por plataformas y montículos rectangulares construidos por lava volcánica alrededor de plazas. Los montículos no son mayores a 3 metros, mientras las plataformas tienen una altura entre 1 a 1.50 m (fig. 2.13). Se aprecian angostos caminos, calles y pasillos de acceso a los diversos conjuntos arquitectónicos (fig. 2.10). Al costado contrario del sitio se pueden observar varias estructuras circulares de diversos diámetros (entre 5 a 2 m), situadas principalmente sobre el sector central y suroriente del asentamiento (fig.2.14).

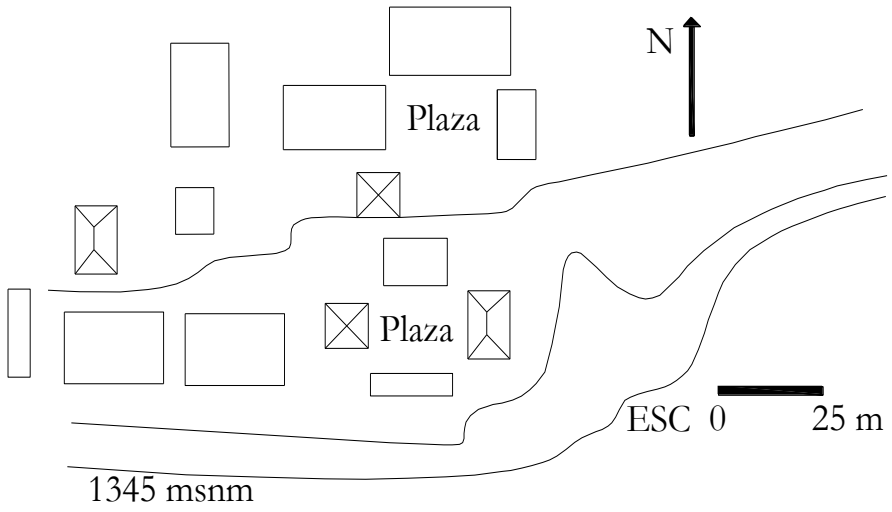


Figura 2.10. Croquis del área cívico-ceremonial del sitio del Mal País (levantó Oscar Basante 1996).

Estas estructuras circulares debieron funcionar para cimentar las casas formadas por piedra y lodo (tal vez también bajareque), no tienen una distribución clara, aunque ocupan prácticamente toda la superficie del Mal País (figs. 2.12 y 2.14). El sitio ha sido saqueado en prácticamente toda su área, es posible apreciar tiestos de cerámica y lítica pulida (manos de metate y fragmentos de morteros); evidencia material expuesta dentro de los pozos de saqueo, indicando una intensa ocupación humana. Alrededor de los costados oriente y norte se aprecia una larga muralla, incluso en secciones centrales se observan los restos de otra muralla que probablemente divide el área ceremonial de la zona habitacional. Estas murallas presentan una altura promedio de 1 a 1.50 m, han sido desmontadas en algunas secciones, para utilizar las piedras en la construcción de corrales y casas modernas (figs. 2.15).

El terreno es pedregoso y con espesa vegetación, condiciones que impiden la correcta apreciación de las características arquitectónicas del asentamiento. Fuera del Mal País, hacia el costado norte, se encuentra un pequeño valle por donde corre un arroyo de temporal conocido como río Chiquito, formado por los escurrimientos pluviales de las lomas dispuestas hacia el noroeste, éste dirige su caudal hacia la Barranca del Diablo. Actualmente, a través de una serie de canales de riego, el agua del arroyo es dirigida a las huertas que se encuentran por ese flanco, probablemente también en época prehispánica ese costado del Mal País debió ser utilizado como

área de cultivo, junto con una hondonada que actualmente es el vaso regulador de la Central Hidroeléctrica de Ixtapantongo, localizada al extremo sur del Mal País (figs. 2.9 y 2.12).



Figura 2.11. Vista al sur del Mal País en temporada de lluvia y en temporada seca. Fotografía: H. Ibar 2018-19.

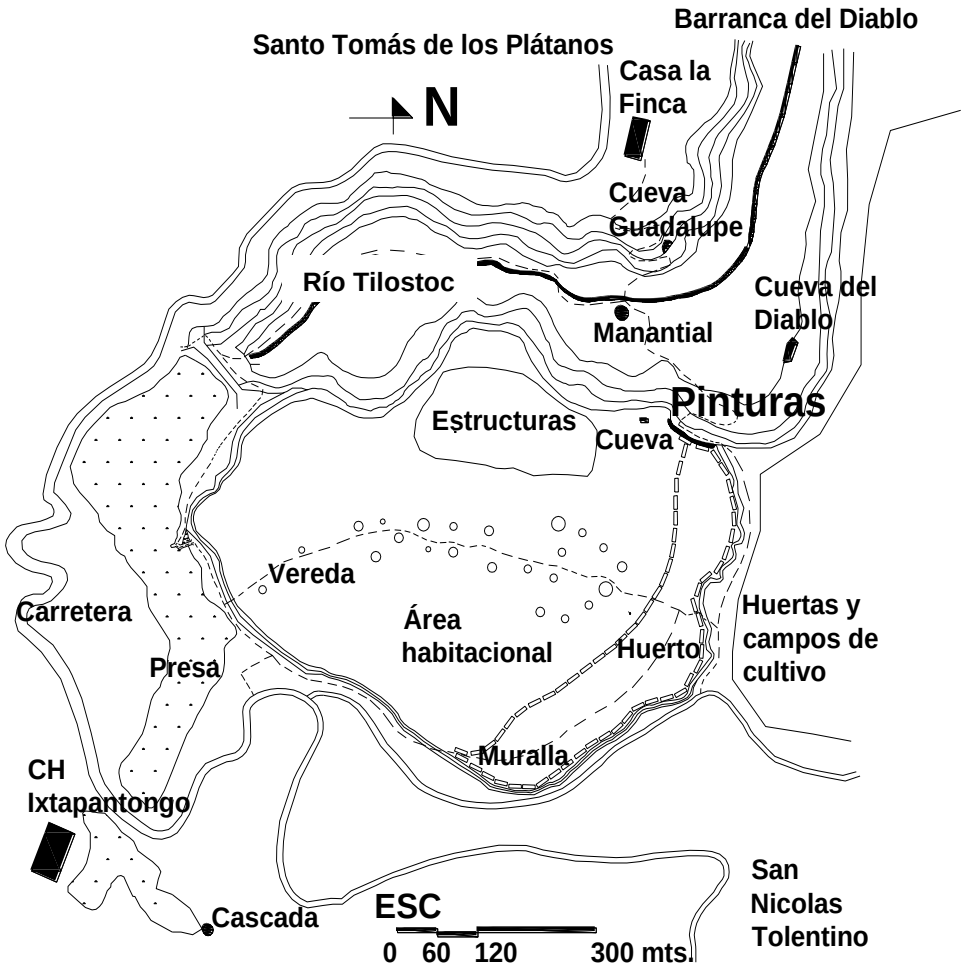


Figura 2.12. Croquis en planta del sitio del Mal País. Los pequeños círculos a los costados de la vereda señalan algunas de las estructuras circulares, cimientos de casa-habitación fácilmente observables. Elaboró: H. Ibar 2019.

El derrame volcánico formó pequeñas cuevas en toda su área, junto con la abundancia de piedras dispuestas en toda la superficie, estas características debieron tener valores simbólicos relevantes para los antiguos pobladores. Las cuevas también pudieron funcionar como espacios para el almacenamiento de comida y como refugio ante el clima cálido.



Figura 2.13. Estructuras en el Mal País de Ixtapantongo, se aprecia al centro el saqueo. Fotografía: H. Ibar 2019.





Figura 2.14. Estructuras circulares en el área habitacional del Mal País. Fotografía: H. Ibar 2019.





Figura 2.15. Restos de las murallas en el Mal País. Fotografía: H. Ibar 2019.

Las pinturas rupestres se encuentran en frentes rocosos dentro de un acantilado en media luna de 41 m de largo, ubicado en la esquina noroeste del Mal País, miran hacia la desviación de la Barranca del Diablo al poniente (fig. 2.16). Posiblemente estos frentes rocosos fueron elegidos para pintar por encontrarse entre dos acantilados muy pronunciados, pero también por su ubicación estratégica.



Figura 2.16. Vista de la Barranca del Diablo desde las pinturas de Ixtapantongo, el círculo a la izquierda señala la Cueva Guadalupe, el círculo a la derecha señala la Cueva del Diablo. Fotografía: H. Ibar 2019.



Figura 2.17. Exterior e interior de la cueva Guadalupe. Fotografías: H. Ibar 2019.

Existen por lo menos dos cuevas que pueden observarse a lo lejos desde el acantilado de Ixtapantongo. La primera es conocida como la cueva del Diablo, se encuentra en el mismo flanco de la barranca en donde están situadas las pinturas, y es de difícil acceso; se localiza a 100 m al noroeste del Mal País, y a 60 m debajo de las pinturas rupestres (fig. 2.16). Por el otro costado de la barranca se encuentra otra cueva que también es visible desde las pinturas, en su interior hay imágenes católicas y según nos relatan en alguna época se hacían misas cada 12 de diciembre, por lo que la nombramos como cueva Guadalupe (figs. 2.16 y 2.17).

Respecto a las pequeñas cuevas formadas por los derrames volcánicos, pudimos localizar una ubicada justo arriba de las pinturas, la cual se encuentra en la orilla del acantilado (figs. 2.18 y 2.19). Para llegar a su entrada hay un pequeño camino formado por escalones de piedra que terminan en su acceso, el cual es muy reducido (1 m de diámetro), pero al interior presenta una galería más amplia, aunque no entramos por la presencia de derrumbes.



Figura 2.18. Entrada a la cueva ubicada en el Mal País justo arriba de las pinturas. Fotografías: H. Ibar 2019.



Figura 2.19. Vistas de la ubicación de las pinturas desde la orilla del acantilado de Santo Tomás. Las flechas indican la ubicación de las pinturas y la cueva señalada en la figura 2.18.
Fotografías: H. Ibar 2019.



Figura 2.20. Frentes rocosos del Mal País costado noroeste, el círculo indica el lugar de las pinturas. Fotografías: H. Ibar 2019.

Río arriba del Tilostoc, al final del vaso regulador de Ixtapantongo, y a 1 kilómetro en línea recta desde el Mal País, se encuentra el Salto de Ixtapantongo. Cascada de 45 m de alto y con agua todo el año (fig. 2.21). En la parte alta de la cascada, justo en el costado sur de la meseta, Basante (1996) registró el sitio denominado el Salto de Ixtapantongo, asentamiento con restos de muros de nivelación y alineamientos de piedras para uso habitacional (*ibid.*:34).

A 5 kilómetros al sur del Mal País sobresale por su altura una cima que tiene dominio visual de gran parte de la región, nombrada Pinal del Marquesado (fig.2.1), ubicada dentro del municipio de Otzoloapan. Aquí se encuentra el sitio arqueológico Pinal del Marquesado, registrado por Basante (*ibid.*:24). Este sitio está formado por tres estructuras arquitectónicas de carácter ceremonial, varias plataformas, montículos y terrazas habitacionales con saqueos, tiene una extensión aproximada de 180 000 m² (*ibid.*), (fig. 2.22b). En superficie hay presencia de abundante cerámica y lítica. Desde esta topoforma es posible observar los asentamientos arqueológicos de Colorines (fig. 2.22a) y el Mal País de Ixtapantongo. Las peculiaridades topográficas y arqueológicas de este sitio nos hacen pensar en su probable relevancia simbólica para los habitantes prehispánicos asentados en el Mal País, incluso también para los ocupantes del sitio de Colorines. Tal vez esta peña era la montaña primordial para los pueblos prehispánicos que se asentaron metros más abajo.

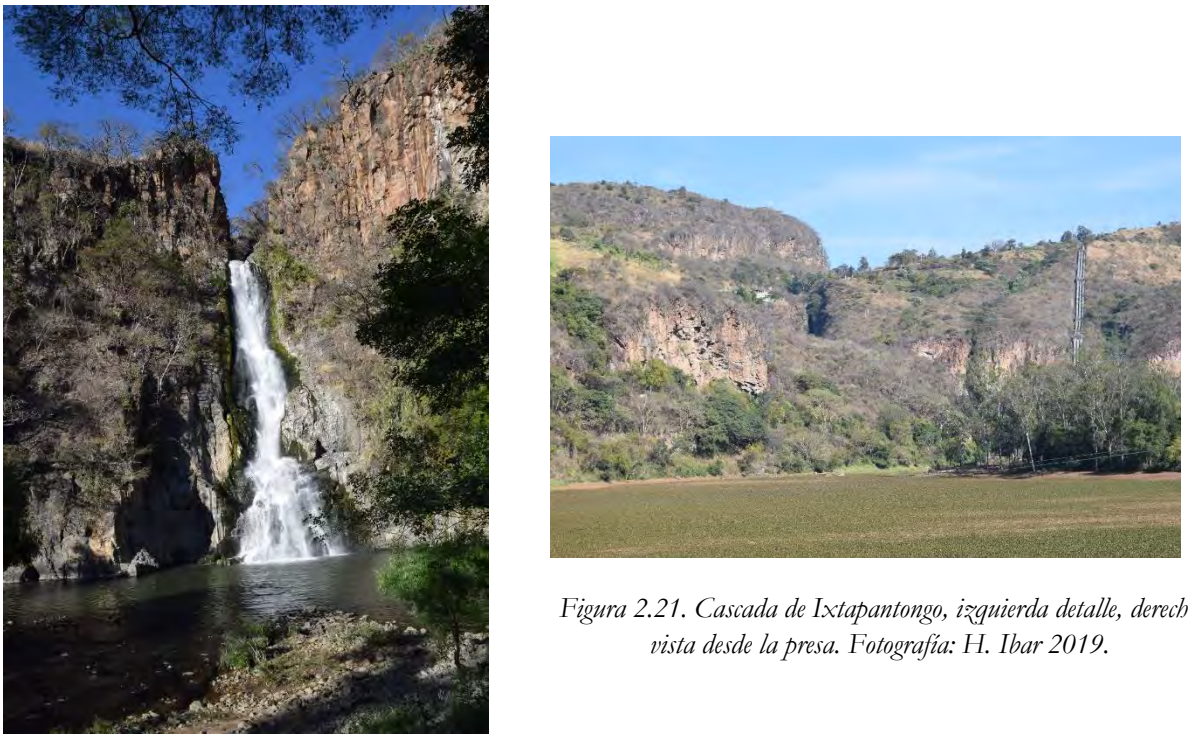


Figura 2.21. Cascada de Ixtapantongo, izquierda detalle, derecha vista desde la presa. Fotografía: H. Ibar 2019.

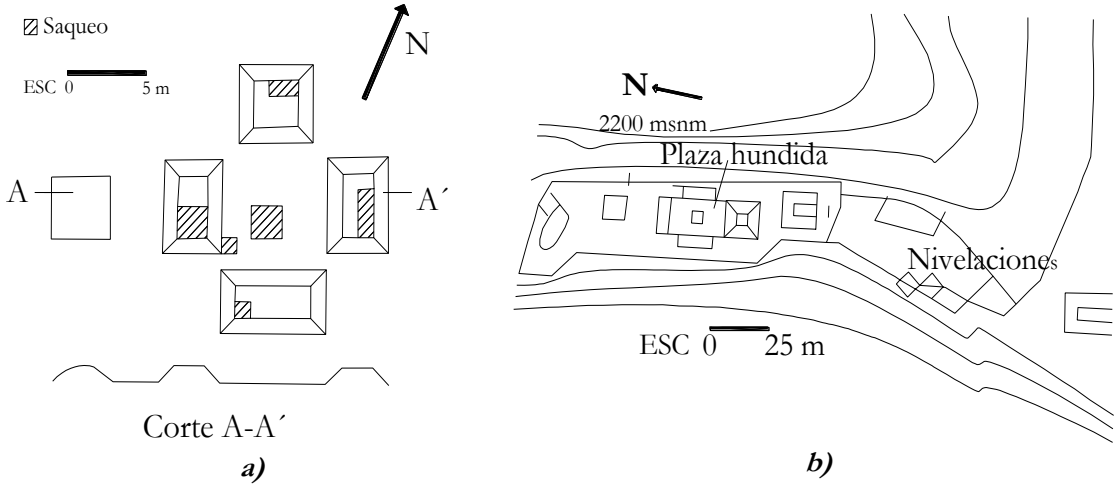


Figura 2.22. Croquis en planta de los sitios: a) Colorines sitio n.48, b) Pinal del Marquesado sitio n.39, tomados de Basante 1996: figuras 35,28.

Al respecto del sitio arqueológico de Colorines (fig.2.22a), Basante lo reporta a 1 km al suroeste del pueblo actual con el mismo nombre. El asentamiento está situado sobre una loma, conformado por cinco estructuras alrededor de una plaza, todas las estructuras han sido saqueadas (Basante 1996:27). El sitio de Colorines se encuentra a 4 km al sureste del Mal País.

Por otro lado, los cronistas locales recuerdan la presencia de un petrograbado, hoy desaparecido (Domínguez, Muñoz y Hernández Rivero 1999:109). De acuerdo con ellos, sobre la piedra estaban talladas escalinatas y algunos orificios a la manera de las maquetas encontradas en San Miguel Ixtapan (fig. 2.23). Este petrograbado se localizaba en el paraje conocido como La Finca, ubicado a la entrada de Santo Tomás de los Plátanos, en esta propiedad es posible apreciar claramente el asentamiento del Mal País y las pinturas de Ixtapantongo.



Figura 2.23. Petrograbado (maqueta) en San Miguel Ixtapan, probablemente algo similar se encontraba en La Finca de Santo Tomás. Fotografía: H. Ibar 2017.

En suma, podemos señalar que: las características geológicas y orográficas del acantilado de Ixtapantongo fueron esenciales en la utilización reiterada de sus frentes rocosos por parte de diversos artistas. La construcción del paisaje ritual de Ixtapantongo debió considerar en primer término la ubicación estratégica del acantilado, sobre la esquina noroeste del Mal País, como clave para la elección del espacio. Este lugar es un paso ineludible para entrar o salir desde el Mal País hacia las partes bajas de la Barranca del Diablo, asimismo es un punto relevante para dominar visualmente la desviación de la barranca hacia el poniente. Otro factor importante es la presencia de paredes basálticas lisas o muy poco rugosas que facilitaban la aplicación de pintura sobre ellas. En segunda instancia, la existencia de una serie de cuevas, visualmente conectadas, son elementos que debieron tener una carga simbólica importante, ya que son espacios de entrada al inframundo para las sociedades prehispánicas (Heyden 1975:288). Por ejemplo, el abrigo rocoso que protege al Grupo pictórico I se ubica directamente en el acceso a una cueva pequeña (fig. 2.24), la cual debió ser relevante para reafirmar el mensaje expresado en este grupo (*infra* cap. V).



Figura 2.24. Entrada a la cueva presente al costado del Grupo pictórico I de Ixtapantongo. Fotografía: H. Ibar 2017.

En tercer término, y, no menos importante, la presencia tanto del río Tilostoc justo debajo de los frentes rocosos, aunado al manantial de agua salitrosa metros abajo de las pinturas (*infra* 2.3), debieron ser factores primordiales para la elección del lugar, rasgos hidrológicos fundamentales para el asentamiento humano permanente sobre el Mal País.

Finalmente, la cascada conocida como el Salto de Ixtapantongo, ubicada al flanco contrario de las pinturas rupestres (hacia el extremo sureste del Mal País), también es un elemento notable dentro del paisaje. Todas estas características no pasaron desapercibidas, es decir planteamos que estos rasgos geográficos fueron clave para la elección del lugar y su uso reiterado a través de los diversos eventos gráficos, conformando lo que llamamos construcción del paisaje cultural.

2.2 Contexto histórico: revisión inter y suprarregional

La etapa prehispánica al suroeste del Estado de México ha sido escasamente estudiada, aunque contamos con algunos datos sobre la historia cultural de esta región. El objetivo de este apartado es poner a dialogar esa información con la finalidad de contextualizar el devenir histórico del territorio comprendido entre Texcaltitlan-Temascaltepec-Texupilco. Proponemos que el estilo polícromo debe contextualizarse dentro de los procesos históricos experimentados a partir de la caída de Teotihuacan, momento diferenciado por la fuerte competencia política y económica reportada en gran parte del centro de México.



-El período Clásico al suroeste del Estado de México

La ciudad de Teotihuacan consolidó su poder estatal a través de su alto prestigio, reconocido no solamente en el Altiplano central, sino en prácticamente toda Mesoamérica durante el período Clásico (200-550/650 d.C). A partir del Epiclásico se reorganiza el sistema de intercambio comercial establecido por Teotihuacan, reconfigurándose por medio de una red multidireccional de carácter global sin el control político de un centro único (Kabata 2010:22). Pero, siguiendo la postura de Sanders y colegas (1979), todavía en el Epiclásico, Teotihuacan tenía cierta influencia local, mientras competía con el Tajín, Cholula y Xochicalco, por el control suprarregional.

Al suroeste del Estado de México se ha registrado cerámica teotihuacana en diversos sitios (Basante y Barrios 1997), por ejemplo, en La Peña de Valle de Bravo. También fue localizado un marcador astronómico en el asentamiento del Potrerillo, lugar cercano al poblado de Zacazonapan (Basante 1991; 1996). La presencia de este último elemento ha sido estudiada por Marie-Areti Hers y Daniel Flores (2013) a lo largo de la Sierra Madre Occidental, proponiendo que su distribución sobre el costado oriental de esta formación es una evidencia de los lazos que mantuvieron las poblaciones del occidente mesoamericano con Teotihuacan, incluso han planteado que los marcadores astronómicos podrían ser indicadores de rutas de migración del occidente hacia el norte (*ibid.*:6). Lo que nos parece interesante para el caso de la región al suroeste del Estado de México, probablemente esta evidencia, junto con la presencia de cerámica teotihuacana indican procesos de integración por parte de la región al suroeste del Estado de México con esta metrópoli del Clásico.

La cerámica Coyotlatelco localizada en diversas regiones,[3] siguiendo la propuesta de Sugiura (2001:377-378), puede mostrar la huella de las rutas de influencia teotihuacana, así como los procesos migratorios que también se vivieron en ese momento. En el suroeste del actual Estado de México se ha registrado este tipo de cerámica en La Peña de Valle de Bravo. Lo que nos hace pensar que esta región serrana no estaba tan aislada como parece, sino que fue importante en las rutas comerciales establecidas desde el Clásico, como lo deja ver, por poner

[3] La expansión y adaptación en Teotihuacan del complejo cerámico Coyotlatelco, puede señalar el inicio de una fuerte efervescencia militar, ideológica y comercial durante el proceso de caída paulatina del control teotihuacano, pero además la existencia de nuevos agentes sociales que llegan al Altiplano provenientes del Bajío y que tendrán relevancia a partir de ese momento.



un ejemplo, la toponimia de pueblos como Ixtapan del Oro, San Miguel Ixtapan e Ixtapantongo, lugares con manantiales salados. Al menos los dos primeros pueblos eran productores de sal durante el período prehispánico, condimento importante para el intercambio comercial a gran escala durante el Posclásico (900-1521 d.C.).

-El Altiplano central y regiones aledañas durante el Epiclásico: intercambio de ideas y competencia política

A la caída del poder político ejercido por Teotihuacan se inicia la competencia entre varios señoríos, los cuales intentan consolidar un estado fuerte. Ciudades como Cholula, Cacaxtla-Xochitécatl, Xochicalco, Cantona y Tula, junto con Teotihuacan, se disputan el control del Altiplano central. En ese momento hay intentos por recuperar las rutas comerciales antiguas y surgen nuevas; emergen diferentes yacimientos productores de materias primas, un buen ejemplo son los yacimientos de Ucareo-Zitácuaro, los cuales abastecen de obsidiana a varias regiones (Hirth 2000).

Los valles de Tenango y Tenancingo, situados directamente al oriente de la zona serrana de Texcaltitlan-Temascaltepec-Texupilco, se ligan al occidente de Morelos, y al norte de Guerrero por medio de la esfera de poder establecida en Xochicalco (Litvak 1985:184). Además, la competencia entre varios señoríos facilitó la separación económica del occidente del valle de Morelos, región que se desvincula de la Cuenca de México. En Xochicalco no hay presencia de cerámica Coyotlatelco (Cyphers 2000:12-13), por lo que probablemente en este sector se fortalecieron los lazos con el norte de Guerrero, la Mixteca y Michoacán (López Luján 1995:46; Hirth 2000:19).

Teotenango y Xochicalco se relacionaron para lograr el acceso a la obsidiana michoacana (Hirth 2000:197; Sugiura 2001:360; Healan 2007:440). Al parecer Teotenango, durante el Epiclásico (600-900 d.C.), no obtuvo su mayor esplendor, aunque probablemente fue un punto importante para controlar la red de comunicación entre el valle de Toluca y la tierra templada y caliente de Guerrero (Sugiura 2001:359). Entre Teotenango y los yacimientos de obsidiana en Ucareo-Zitácuaro se encuentra la región al suroeste del Estado de México, por lo que posiblemente esta comarca entra a la esfera de influencia de Teotenango y en consecuencia de Xochicalco.[4]

[4] Willimas propone que la distribución de obsidiana de Ucareo-Zitácuaro probablemente tenía alguna relación en la producción de sal, calcedonia, cinabrio, caolín, riolita y ópalo a gran escala, por lo menos para la región vecina a



La región al suroeste del Estado de México se localiza en una esquina entre Michoacán y el Altiplano central, dos áreas que experimentaron procesos migratorios a partir del Clásico y hasta el Posclásico. Para la zona al occidente de Mesoamérica han sido analizados el abandono y retorno que los uacúsechas efectuaron durante varios siglos en tierras michoacanas (Carot 2005). Movimientos que se han equiparado a las migraciones de los toltecas-chichimecas, los cuales ayudaron a conformar la llamada cultura tolteca (Hers 1989:33, 52). Estos grupos tienen un fuerte impulso militarista con influencia norteña, que se ve plasmado en varios restos materiales (*ibid.*). Esculturas, patrones funerarios, arquitectura, pintura mural y arte rupestre que ilustran el espíritu guerrero de la época; es importante reiterar que en Ixtapantongo fueron pintados deidades e individuos con un fuerte carácter guerrero.

Por otro lado, el valle de Toluca se convirtió en una región receptora de personas desplazadas por el colapso teotihuacano, aquí la población creció de manera importante (Sugiura 2005:178). Aspecto que facilitó la vinculación entre la Cuenca de México y el valle de Toluca, una muestra clara de este proceso es la amplia distribución de la cerámica Coyotlatelco en este territorio. De acuerdo con Sugiura, durante el Epiclásico comenzó a gestarse la identidad matlatzinca que prevalecerá de manera clara en el Posclásico medio (1200-1350 d.C.), período cuando los matlatzincas extienden sus poblaciones, no solamente al valle de Toluca, sino también a regiones aledañas (*ibid.*:180). Evidencia que podemos encontrar en la cerámica matlatzinca que se reporta en la región al suroeste del Estado de México (García Payón 1941:215; Hernández 1990:19; Reinhold 1981:12).

La competencia comercial y la guerra traen como consecuencia que el patrón de ciudad extendida en un valle, cambie a poblados y ciudades diseñadas estratégicamente. Prevalecen los asentamientos en mesetas asociados a barrancas que servían de parapeto defensivo, sitios con murallas, fosos y áreas restringidas (e.g. Xochicalco y Teotenango). Las nuevas poblaciones aprovechan al máximo las peculiaridades topográficas, por ejemplo, se utilizan los derrames basálticos que forman mal países de difícil acceso. Cantona, la región de Zacapu y el sitio del Mal País de Ixtapantongo responden a esta circunstancia. Pensamos que la prioridad por consolidar el poder dentro de cada comunidad, junto con el impulso comercial y guerrero, facilitaron el intercambio de ideas y productos a gran escala para esa época. Estas condiciones fomentaron la

Cuitzeo (Williams 1999). La sal era producida en diversos lugares tanto en el Occidente como en la región que nos ocupa y tal vez estaba, como lo menciona Williams, inserta en un flujo de bienes extenso hacía el Altiplano central.



difusión de formas y discursos comunes, los cuales servían para unir a cada una de las clases gobernantes locales con grupos políticos externos que contaban con un alto prestigio, circunstancia que probablemente se ve reflejada en las paredes rocosas de Ixtapantongo.

La necesidad de legitimar el poder es un tema recurrente en la iconografía, un ejemplo es el templo de la Serpiente Emplumada de Xochicalco, en su fachada fueron tallados motivos eclécticos de influencia panmesoamericana. Esta intención requería vincularse con la ciudad más prestigiada hasta ese entonces; por lo que se retoman elementos de Teotihuacan, pero se agregan otros nuevos, provenientes de áreas más lejanas. Incluso se utilizan motivos derivados del área Maya.

El único asentamiento, vecino a Ixtapantongo, que ha sido excavado por diferentes arqueólogos es La Peña de Valle de Bravo. Los reportes muestran cerámica relacionada con Teotihuacan IV (fase Metepec), Mazapa, Coyotlatelco y Matlatzinca (Hernández 1990:19), también existe una muestra de cerámica incisa proveniente de la Costa del Golfo (*ibid.*). Para Concepción Hernández los complejos cerámicos con mayor presencia se encuentran distribuidos dentro del Epiclásico/Posclásico temprano, observa en La Peña una larga tradición local a partir de la caída de Teotihuacan que llega hasta el Posclásico temprano, y sin evidencia del conflicto tarasco-mexica.

Para José Hernández el sitio tiene una profundidad histórica amplia, en su registro prevalece la cerámica doméstica teotihuacana y del Epiclásico, él encontró rasgos característicos en la arquitectura, piezas de cobre y cerámica vinculados con Michoacán (Hernández Rivero y Escobedo 1997:110). Como lo observó Reinhold (1981:14): en La Peña existen influencias teotihuacanas y tarascas, además de un grupo de cabezas de serpiente labradas en grandes bloques de piedra (fig.2.25b), similares a los reportados en San Felipe los Alzati (al norte de Zitácuaro Michoacán) y San Lucas del Pulque (Temascaltepec) (fig. 2.25d). Estas cabezas tienen varias afinidades con las propias de Teotenango. Al parecer este estilo escultórico pertenece al Epiclásico cuando Xochicalco y Teotenango mantenían contactos (Rivas 2009:188-190), tradición escultórica influenciada por la ideología militarista nacida a partir de la caída de Teotihuacan (Turner 2017:63), evidencias que vinculan probablemente al suroeste del Estado de México con Xochicalco a través de Teotenango.

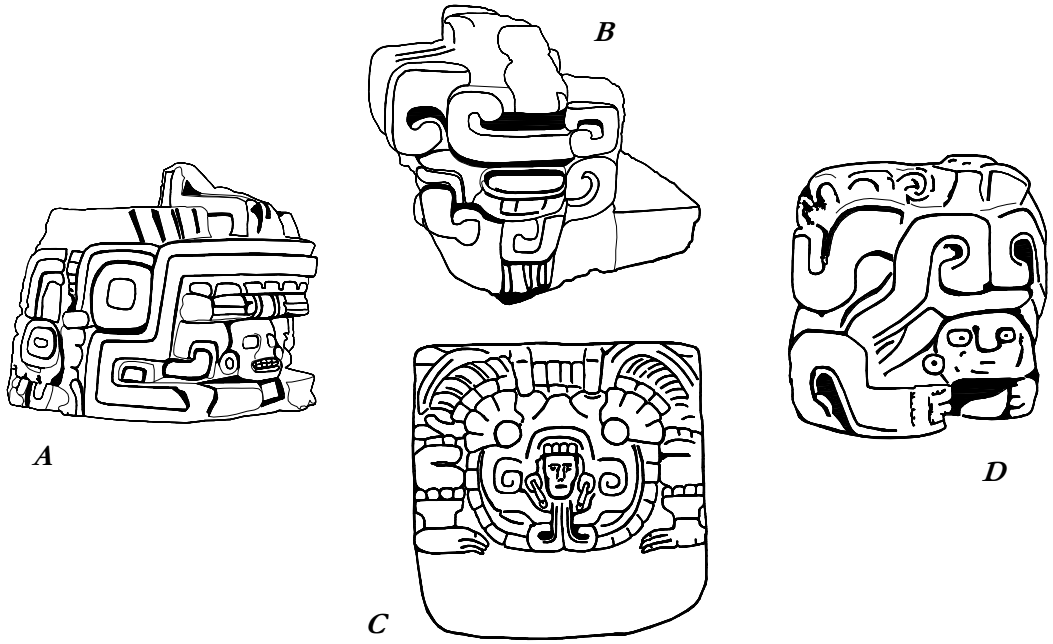


Figura 2.25. Monumento 1 de Ixtapan del Oro. B. Remate arquitectónico representando la cabeza de una serpiente, proveniente de la Peña Valle de Bravo, museo de Valle de Bravo C. Cabeza de serpiente de San Lucas del Pulque, Estado de México. D. Escultura de Valle de Bravo, actualmente en Los Angeles County Museum of Natural History. Dibujos: H. Ibar 2021.

Durante el Clásico/Epiclásico La Peña de Valle de Bravo pudo funcionar como un puerto de intercambio entre la cuenca del río Balsas, el valle de Toluca y el Altiplano central (Hernández Rivero 2005:390). Si bien Hernández Rivero no aclaró el tipo de vinculación entre La Peña y el occidente mesoamericano, es probable que ambas regiones mantuvieran contactos para ese momento.

En el Mal País de Ixtapantongo fueron encontradas dos esculturas con características provenientes de otras regiones (fig.2.26). La primera es el rostro de un personaje con tocado formado por el glifo del año (fig. 2.26 a-c), probablemente tiene influencia de Xochicalco. La segunda es una talla burda de un antropomorfo de pie y con los brazos cruzados (fig.2.26b, 2.28), el cual guarda cierta semejanza con los personajes del tipo brazos cruzados reportados en San Miguel Ixtapan (Limón Boyce 1993:14) (figs. 2.27). Las figuras con los brazos cruzados formaban parte de una tradición extendida hacia la costa del Pacífico después del año 800 d.C. (Reyna 1997). Al parecer las esculturas del Mal País indican los contactos que mantuvieron los

habitantes de este sitio con poblaciones del valle de Morelos, particularmente con Xochicalco, pero también con San Miguel Ixtapan, centro productor de sal que posiblemente comerciaba con la costa del Pacífico.

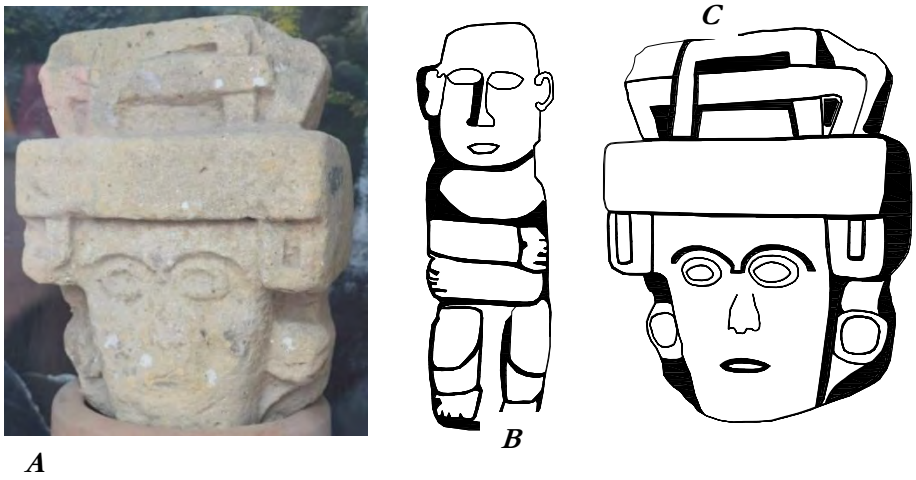


Figura 2.26. Esculturas del Mal País de Ixtapantongo. A. Fragmento representando un individuo con el glifo del año. B. Dibujo de escultura con los brazos cruzados. C. Dibujo del fragmento de escultura con glifo del año. Fotografía y dibujos: H. Ibar.



Figura 2.27. Esculturas Brazos Cruzados en San Miguel Ixtapan, Museo de sitio. Fotografía: H. Ibar.



Figura 2.28. Esculturas Brazos Cruzados del Mal País de Ixtapantongo. Fotografía: H. Ibar.

En el Mal País hay tiestos con decoración "tarascoide", correspondientes principalmente a cajetes trípodes de soporte mamiforme, según lo informó Hernández Rivero (1994:129) (fig.2.30). Basante y Barrios (1997) reportaron en este sitio cerámica local del tipo Naranja fino ubicada entre el 800 al 1000 d.C., Bicroma rojo/café, café fino y mate fechada para 900 al 1300 d.C, y cerámica foránea relacionada con la zona central de Guerrero, compuesta por cajetes



trípodes. También registraron tiestos con pintura negra y blanca con diseños geométricos que pueden pertenecer al tipo "tarascoide" detectado por Hernández Rivero, además de cerámica chontal similar a la registrada para San Miguel Ixtapan.[5] En los informes de ambos equipos de investigación no hay reportes de cerámica tolteca ni mexica recuperada en el Mal País.

Rosa Reyna propuso que para el Epiclásico en la región de Texcaltitlan-Temascaltepec-Texupilco existían manifestaciones culturales emparentadas con la tradición mezcala (Reyna 1997). Ella encontró en los grupos cerámicos reportados por Basante y Barrios (1997), similitudes a los registrados en la región mezcala. Mientras para Basante y Barrios esta comarca se hallaba bajo la influencia de Teotenango y en consecuencia de Xochicalco (*ibid.*), lo que permite suponer la integración entre el valle de Morelos, el suroeste del Estado de México y el norte de Guerrero.

Pensamos que en el Mal País de Ixtapantongo vivía una población emparentada a través del comercio con distintas áreas a su alrededor, la cual estaba en búsqueda de autonomía, pero también legitimidad por medio de adopciones y adaptaciones de discursos prestigiados a partir de este período. Por lo tanto, probablemente las poblaciones indígenas asentadas en este sitio estaban vinculadas, a través de Teotenango, con sus pares distribuidos en los valles de Morelos, pero también tenían contactos con el Occidente debido a las rutas de intercambio de obsidiana, asimismo mantenían contactos con el sur del Estado de México y norte de Guerrero, como lo indican las esculturas de brazos cruzados encontradas en este sitio.

-Tula-Xicocotitlan durante el Posclásico temprano

Han sido ampliamente discutidas las relaciones políticas, económicas e ideológicas que Tula mantuvo con otras áreas de Mesoamérica (Jiménez Moreno 1959; Feldman 1974; Hassing 1992; Kowalski 2007). Tula ha sido reiteradamente reconocida como el eje irradiador de las manifestaciones artísticas más refinadas de Mesoamérica, lo que ha causado polémica debido a las características propias de las representaciones plásticas del lugar, en ellas hay un fuerte acento hierático y marcial (Noguez 2001:208).

[5] Un sitio al sur del Estado de México y con producción de sal desde épocas tempranas hasta la actualidad es San Miguel Ixtapan, las excavaciones realizadas en este lugar arrojaron tipos cerámicos correlacionados con los mexicas y chontales (Hernández Rivero y Serrano 1988: 79-95).



Es común en la literatura especializada considerar a Tula-Xicocotitlan la ciudad generadora de una ideología encaminada al culto a Quetzalcóatl, junto con elementos religiosos y guerreros característicos, plasmados esencialmente en motivos escultóricos. Incluso se ha propuesto la existencia de un imperio tolteca que conquista varios territorios (Jiménez Moreno 1959:28; Kirchhoff 1985:262; Hassing 1985; Healan 1989; Cobean 1990).

En la Historia Tolteca-Chichimeca (1976), conforme a la interpretación que hace Kirchhoff (1985:262): Tula es el centro rector de cuatro señoríos compuestos al oriente por Tollantzinco, al costado sur por Teotenango, al occidente por Colhuacan (San Isidro Culiacán en el Bajío) y al norte por un lugar sin identificar. Para otros autores el dominio tolteca se presenta en una amplia zona del centro, oeste y este de Mesoamérica; particularmente en el sur de Querétaro (el Cerrito), Hidalgo (Xilotepec, Tepejí y valle del Mezquital), el Bajío, partes del valle morelense (Cuernavaca y alrededores), la Huasteca, corredor Lerma-Santiago hasta la costa del Pacífico y Costa del Golfo, llegando incluso al sur de Sinaloa, altos de Guatemala y norte de Yucatán (Noguez 2001:217). Estas identificaciones territoriales son polémicas, debido a la escasa información arqueológica que existe y por la confusa cronología asignada para los asentamientos de este período. A la par, nunca se menciona el suroeste del Estado de México como parte del territorio bajo dominio de Tula.

No obstante, hay varios postulados cuestionables respecto a la función de Tula-Xicocotitlan como eje irradiador de patrones gráficos. En primer lugar, dentro del programa escultórico de Tula son escasas las representaciones de Quetzalcóatl (Jiménez 1998:509), deidad que engloba conceptos religiosos ampliamente registrados en grandes áreas de Mesoamérica. Aunque se han sugerido que las evidencias del imperio tolteca pueden ser la presencia de grupos cerámicos como el Mazapa, el Blanco Levantado o *Plumbate*, debemos considerar otros factores para explicar la detección de estos tipos cerámicos en territorios alejados de la esfera de influencia política de Tula. En ocasiones la presencia de esta cerámica también podría referirse a intercambios comerciales e ideológicos con valores de prestigio, asimismo podría indicar procesos de alianza entre diversos centros de poder; también debe considerarse que no necesariamente la cerámica tiene un origen étnico, ya que estos tipos cerámicos no fueron producidos por un exclusivo cuerpo social asentado en un solo lugar.

Asimismo, otra explicación ha planteado el intenso intercambio comercial que la ciudad mantuvo con el norte, occidente y sur de Mesoamérica. Al parecer Tula trató de recobrar las



antiguas rutas de comercio utilizadas por Teotihuacan, Xochicalco y el Tajín (Noguez 2001:217). Para Hassing (1992) el dominio tolteca no siempre era político, sino en ocasiones éste tenía carácter comercial. Cowgill (2000) expresó que el territorio tolteca no era tan grande como se cree; mientras Ringle y colaboradores sostuvieron que el término tolteca no contiene a una entidad étnica, ni a un imperio, sino a la denominación de pertenencia a una doctrina en torno al culto de Quetzalcóatl (Ringle, Gallareta y Bey 1998:37, 185). Cynthia Kristan-Graham y Jeff Kowalski plantearon que la historia de Quetzalcóatl incorpora una explicación sacralizada, a manera de justificación para el ascenso de nuevas élites que pretendían crear diferentes centros de poder durante el Epiclásico/Posclásico temprano (Kristan-Graham y Kowalski 2007:21).

Pero, como lo indica Michael Smith, tanto el Epiclásico como el Posclásico temprano son periodos pobremente comprendidos, las cronologías propuestas presentan inconsistencias, son raros los sitios de esos períodos que han sido excavados. Aunado a que los reportes de los análisis cerámicos no han sido publicados o son difíciles de consultar, y las interpretaciones propuestas son polémicas (Smith 2007:602). Circunstancias que impiden, desde nuestro punto de vista, declarar contundentemente a Tula-Xicocotitlan como el centro que origina y difunde patrones gráficos característicos del Posclásico temprano, motivos que han sido detectados en varias áreas de Mesoamérica.

En ocasiones se han establecido premisas sin una discusión amplia, por ejemplo: el "estilo gráfico tolteca". Comúnmente se ha apuntado que los toltecas expresan su visión del mundo de forma "única y original"; este estilo gráfico se ha reconocido por contener un fuerte mensaje militarista, representaciones de guerreros vinculados con el ejercicio del gobierno, relacionados a través de su vestimenta a deidades, principalmente a la Serpiente Emplumada y al Sol (Miller 1989:294; Nicholson 2000a:76). Generalmente se han identificado algunos indicadores presentes dentro del "estilo tolteca", por ejemplo: el pectoral mariposa, la banda acolchonada que portan sobre sus brazos los guerreros, el *tezcacuitlapilli* o disco dorsal, esculturas de personajes recostados llamados *Chac Mool*, discos solares con rayos triangulares simples, la representación de atlantes; además de elementos arquitectónicos: banquetas con relieves de guerreros en procesión, balaustradas de serpientes y columnas sobre las puertas. Estilo que dentro de las explicaciones más conservadoras se difundió a partir de Tula a otros lugares de Mesoamérica. No obstante, se han podido detectar antecedentes que originan "el canon". Para



este periodo también es importante comprender los cambios ocasionados por el declive del poder teotihuacano, situación que promovió la competencia y el intenso intercambio cultural.

Un tema que ha causado una amplia polémica es la relación entre Tula y Chichén Itzá. Han existido varias posturas al respecto, desde la que sostiene la conquista de Chichén Itzá por grupos de avanzada tolteca (Tozzer 1957), pasando por interpretaciones que hablan de influencias culturales en sentido contrario, es decir de Chichén Itzá hacia Tula (Kubler 1975; Piña Chan 1993). En épocas más recientes desde el modelo sistema mundo, se ha resaltado el papel que el comercio a larga distancia jugó en el Posclásico temprano, propiciando la intensa relación entre grupos culturales alejados espacialmente, que a su vez promovió la rápida dispersión de motivos gráficos comunes sin un origen completamente claro. Este modelo ha propuesto que las semejanzas existentes entre Tula y otras regiones, tal vez no sean el resultado único del intercambio comercial, pero si son la consecuencia de procesos combinados tanto de migraciones, guerra, comunicación e intercambio no solo comercial sino también cultural (Kristan-Graham 2007:554).

Procesos que fomentaron la expansión de motivos gráficos comunes sin un origen único, pero con ciertas variaciones locales que se fueron desarrollando entre el Epiclásico y el Posclásico temprano. Así para Kristan-Graham y Kowalski las similitudes iconográficas que hay entre Tula y Chichén Itzá se debieron probablemente a la colaboración de los gobernantes durante el Epiclásico/Posclásico temprano a nivel no sólo de esos dos centros, sino entre regiones, por la necesidad de legitimar políticamente su poder, y para mantener el intercambio comercial a larga distancia (Kristan-Graham y Kowalski 2007:14). Conservar contactos externos y productos traídos de lejos permitía a la clase gobernante sostener su prestigio de élite al interior de su propia comunidad. De acuerdo a esta propuesta no existe un "estilo tolteca", sino un propósito de legitimidad que emplea ciertas convenciones gráficas con intenciones políticas extendidas en amplias áreas de Mesoamérica (*ibid*.:51).

Para Wigberto Jiménez Moreno (1959) en Tula se encuentran y combinan rasgos culturales procedentes tanto del norte como del sur de Mesoamérica, debido al encuentro en el lugar de toltecas-chichimecas y nonoalcas, dando por resultado una ruptura con el estado de las cosas del período Clásico. Formándose a partir de este encuentro un nuevo orden, permitiendo que se sintetizaran maneras de expresarse provenientes de diversos lugares, esto a su vez facilitó la confluencia en Tula de tradiciones y ceremonias provenientes de distintas partes (Jiménez



Moreno 1959:28). Al respecto, en diversas exploraciones arqueológicas fueron registrados motivos "toltecas", pero de etapas más antiguas al Posclásico temprano, por ejemplo: en las tumbas reportadas en Guadalupe Michoacán (Pereira 1997:78), Tingambato (Piña Chan y Oi 1982) y en la cuenca de Pátzcuaro en Urichu (Pollard 1996);[6] incluso para George Bey, en Chichén Itzá aparecen atributos "toltecas" al menos un siglo antes que en Tula (Bey 2007:417).

Marie-Areti Hers propuso que la tradición tolteca reportada para el Altiplano central tiene antecedentes más tempranos dentro de la cultura norteña de Chalchihuites, desarrollada durante el período Clásico (Hers 1989:33). La presencia de elementos arquitectónicos formados por amplios espacios cerrados con columnas, esculturas de *chac mool*, *tzompantlis* y espejos de pirita, detectados en los asentamientos norteños; junto con la revisión de las crónicas de migraciones reportadas por Bernardino de Sahagún y la Historia Tolteca-Chichimeca, le permitieron plantear el origen norteño de lo que posteriormente sería la tradición militarista tolteca. Tradición que de acuerdo a la propuesta anterior comienza a gestarse desde el Clásico/Epiclásico (*ibid*.:52, 177-179, 183-197), período cuando la competencia política entre diversos centros regionales fomentó el discurso bélico, expresado en diversas manifestaciones plásticas, las cuales eran una manera de legitimar el poder de la élite dentro de cuerpos sociales pluriétnicos a lo largo de por lo menos la Mesoamérica central, a partir de ese momento la presencia religiosa del culto al Sol es clave.

Por otro lado, el valle de Toluca fue particularmente importante por su cercanía a la Cuenca de México, lo que facilitó el intercambio cultural entre ambos territorios. Sugiura reportó para el primero la presencia en el Posclásico temprano de evidencias cerámicas propias, a diferencia de lo que pasaba durante el Epiclásico, cuando la cerámica tipo Coyotlatelco compartió rasgos comunes con la Cuenca de México (Sugiura 2005:176). Ella encontró grupos cerámicos distribuidos localmente: el Matlatzinca, el Mica, el Ixtlahuca-Temazcalcingo-Acambay, indicándole que para el Posclásico temprano también existió una conformación multiétnica a lo largo de este valle, además no existen evidencias arqueológicas que expresen ningún dominio tolteca sobre esta comarca (Davies 1977:311). Situación que no permite

[6] Gregory Pereira observó que durante el Epiclásico para el occidente mesoamericano, desde Guanajuato, centro-norte y el área lacustre de Michoacán, la consolidación de élites locales con tendencia bélica, las cuales centralizan el intercambio comercial de productos exóticos, para él estas élites tenían similitudes culturales con el norte chalchihuiteño y el Bajío (en Hers 2013a:243).



comprender por qué en la Barranca del Diablo existe una realización plástica con escenas, rituales y deidades fuertemente vinculados a la convención gráfica consolidada en el Posclásico temprano y que algunos autores han identificado de procedencia tolteca, ya que Ixtapantongo es un lugar vecino al valle de Toluca y hasta cierto punto marginal. Por lo que sostenemos que el estilo polícromo de Ixtapantongo debió responder a una adaptación de élites locales, las cuales tratan de vincularse a los procesos de legitimación a través de la adopción de patrones gráficos ampliamente difundidos durante el Epiclásico/Posclásico temprano, pero que no tienen un único lugar de origen

-El Posclásico medio: Xólotl y los suyos

No son claras las causas por las cuales caen los grupos en el poder político asentado en Tula, pero como sucedió en momentos anteriores de la historia mesoamericana, la ausencia de un polo regional rector permitió que múltiples centros locales compitieran entre ellos.

El Posclásico medio (1200-1350 d.C.) es un período con un fuerte regionalismo. En los valles de Toluca e Ixtlahuaca se establecen grupos de chichimecas formados por cuerpos sociales otomíanos, junto con nahuas. Se distribuyen sobre el área central del Estado de México, formando una gran variedad de focos políticos en competencia, como lo fueron Toluca, Tecaxic-Calixtlahuaca, Tenantzinco y Tzinancantepec (López Austin y López Luján 1996:198). En el costado meridional del valle de Toluca se consolida Teotenango, ciudad identificada como la capital del señorío matlatzinca (Gallegos 2016:50). En tanto al sur del valle de Toluca, en la región de Sultepec, Temascaltepec y Tlatlaya-Amatepec, existían señoríos independientes que se encontraban más relacionados con el norte de Guerrero, comerciaban alimentos y productos de las tierras altas a cambio de sal, algodón, cacao, jade y metales, provenientes de tierra caliente, estos grupos hablaban matlatzinca, mazateco y náhuatl (Quezada 2004:252).

En la región al suroeste del Estado de México son nulas las referencias históricas que se tienen para este período, sin embargo podemos mencionar que en el Códice Xólotl se observa que el líder sube a la montaña más alta del valle de Toluca, para tomar posesión ritual tanto del valle como de su costado occidental (Dibble 1980:19; García Payón 1942:9; Alva Ixtlilxóchitl 1985, I:53 y II:45), otorgando estas provincias matlatzincas, mazahuas y malinalcas a dos jefes de los suyos, aunque no hay mayor referencia al respecto. Al cabo, Nopaltzin realizó algunas

incursiones en el valle de Toluca integrando para el dominio chichimeca a Xocotitlán, Toluca y Malinalco (Álvarez 1978:14).

-La condición de frontera en el Posclásico tardío

Durante el Posclásico tardío (1350-1521 d.C.) la región al suroeste del Estado de México experimentó un conflicto entre dos estados en plena expansión, colocando tanto al occidente del actual Estado de México, el norte de Guerrero y parte del Bajío en situación de frontera entre el poder tarasco y el mexica (Hernández Rivero 1994).

Aunque es conocido que Axayácatl emprende una campaña de conquista entre los años de 1469 a 1476 en el valle de Toluca (Chimalpáhin, tercera relación 2003: 267; Tezozomoc, cap. XLVII-XLVIII, 1987:398-406; Códice Temascaltepec 2014) para controlar el señorío matlatzinca, no hay reportes sobre lo que pasó al costado occidental del volcán Xinantécatl, donde se asentaron para la época, entre otros grupos, los matlatzincas serranos de las tierras cálidas (Gallegos 2016:53). Se ha propuesto que el conflicto entre ambos estados trae como consecuencia el despoblamiento del territorio montañés, prevaleciendo las garitas o avanzadas fronterizas de carácter defensivo (*ibid*.:56), además varios conjuntos humanos tuvieron que huir hacia Michoacán al momento de la avanzada de los ejércitos mexicas.



Figura 2.29. La Peña de Valle de Bravo. Fotografía: H. Ibar 2017.

Las exploraciones arqueológicas en superficie (Basante 1991; 1996), y las excavaciones en La Peña de Valle de Bravo (Reinhold 1981; Hernández 1990; Hernández Rivero 1997), (fig. 2.29), reportan que a excepción de La Peña no existe otro asentamiento relevante mexica o tarasco en el área al suroeste del Estado de México. Al parecer los pocos lugares habitados fueron utilizados de manera marginal por los grupos locales. En particular La Peña probablemente fue un lugar sagrado durante el Posclásico tardío (Basante 2019:242), empleada en ese tiempo constantemente para realizar rituales funerarios (Hernández Rivero 2005:390), éstos probablemente evocaban la importancia que tuvo el lugar durante el Epiclásico. La Peña contiene una cueva, su entrada se encuentra mirando hacia el oeste, además sobre el valle existían manantiales de aguas curativas, características que seguramente le confería relevancia simbólica al peñasco (Basante 2019:90-91; Murillo y Hernández Rivero 1997:13; Hernández Rivero 2005:389).



Figura 2.30. Cerámica tarasca de frontera en La Peña. (Hernández 1990 y Hernández Rivero 1997).

Dentro del proyecto arqueológico de superficie Amatepec-Tlatlaya-Texupilco, José Hernández Rivero (1996) reportó la presencia de un tipo cerámico "tarascoide", compuesto por:

"[…] cajetes trípodes con soportes cilíndricos o cónicos con un baño de engobe crema al interior y al exterior, muestra bandas horizontales de color claro, junto con triángulos y líneas quebradas pintadas al negativo" (Hernández Rivero 1996:62) (fig. 2.30).

Tipo cerámico localizado también al occidente de Valle de Bravo en Zacazonapan, Texupilco, Amatepec y Tlatlaya, incluso una pequeña muestra fue registrada en el Mal País de Ixtapantongo (*ibid.*). Para Hernández Rivero el tipo cerámico "tarascoide" está presente en sitios estratégicos con dominio visual amplio, llamando su atención ya que para él este grupo cerámico se refiere al conflicto fronterizo experimentado al final del siglo XIV entre los estados mexica y tarasco.



Figura 2.31. Frontera tarasco-mexica según José Hernández Rivero (1994 gráfico n.2). Al centro está marcado Santo Tomás de los Plátanos dentro del sector mexica.

Al parecer la sierra de Temascaltepec sirvió de barrera natural para separar las tierras templadas a frías del valle de Toluca y del valle de México, aislando a la tierra caliente dispuesta al sur del Estado de México, oriente de Michoacán y cuenca del río Balsas. Macrorregión con

áreas con bosque mixto y llanuras de clima cálido dentro de un escabroso relieve con alturas mayores a los 2000 msnm, condiciones que fomentaron la unidad territorial.

El suroeste del Estado de México, a pesar de su relativo aislamiento geográfico, presentó durante el Posclásico tardío diversas tensiones tanto por los dos estados predominantes, como por la presión ejercida por mazatecos y chontales distribuidos en el norte de Guerrero (*ibid*.: 170). Estas dinámicas no facilitaron la consolidación de un centro regional fuerte que controlara su propio destino; los matlatzincas, mazahuas y otomíes estuvieron supeditados a los intereses expansionistas o comerciales extranjeros. Al parecer el intercambio entre la tierra fría proveedora de productos agrícolas como maíz, frijol, calabaza, maguey y madera hacia la tierra caliente, eran intercambiados por sal, mamey, algodón, amate e incluso insumos minerales y obsidiana, provenientes de la región de tierra caliente michoacana, centro-suroeste del Estado de México y norte de Guerrero (Quezada 2004:252).

En la investigación sobre la arqueología de la frontera tarasco-mexica, José Hernández Rivero propuso dividirla en cuatro sectores. Nuestra área estaría ubicada en el sector oriental perteneciente al costado mexica, compuesto de norte a sur por: Jilotepec, Timilpan, el valle de Xocotitlan-Ixtlahuaca, Villa Victoria, Donato Guerra (San José Malacatepec), Santo Tomás de los Plátanos (Ixtapantongo), Otzolocatepec, Zacazonapan, Temascaltepec, Texupilco, Amatepec y Tlatlaya todos en el actual Estado de México, además de Alahuixtlán y Acapetlahuaya en Guerrero. Mientras que en el territorio fronterizo tarasco, ubicado justo enfrente del anterior, se encontraba el sector oeste con poblaciones de norte a sur como: Maravatío, Ciudad Hidalgo (Taximaroa), Tuxpan, Zitácuaro, Tuzantla, Susupuato, Tiquicheo y Huetámo en Michoacán, además de Cutzamala en Guerrero (Hernández Rivero 1994:43) (fig. 2.31).

En síntesis, el trasfondo histórico para la región al suroeste del Estado de México es mucho más profundo que la simple difusión o implantación de un estilo "tolteca" en las paredes rocosas de Ixtapantongo. Consideramos que los motivos polícromos en este lugar son el resultado de un conjunto de procesos militares, religiosos y económicos que se vivieron en gran parte de Mesoamérica a la caída de Teotihuacan.



2.3. Denominación del lugar y su afinidad con el manantial salado

Este apartado tiene la intención de revisar el significado morfológico de Ixtapantongo, y examinar las características del entorno cercano al manantial localizado al fondo de la barranca. Con este nombre se conocen tanto las pinturas rupestres, la pequeña comunidad ubicada a las orillas del Mal País, así como el vaso regulador y la central hidroeléctrica. Ixtapantongo deriva de una palabra en náhuatl, desconocemos el nombre que se le daba en matlatzinca, y en caso de existir la designación con el que se le conocía en purépecha.

Esta palabra es *izta-pan-ton-co* (Robelo 1974:122). Vocablo que se compone de *iztapan*, denominación con la que se conocen varios pueblos asentados en el Estado de México como: Ixtapan de la Sal, San Miguel Ixtapan e Ixtapan del Oro. Proviene de la raíz *iztatl* que significa sal (Simeón 1977:237), y por metonimia *iztac* palabra que refiere a lo blanco o blancura (Molina 1970:49). Por ejemplo, Ixtapayopan se puede traducir: el pueblo donde abunda la blancura, o Ixtapan lugar de blancura o en la sal (Montemayor 2008:207). Mientras que *pan* es una partícula direccional que denota "en o sobre" (*ibid.*); *Ixtapan* puede ser traducido como "en la sal" o "salinas", expresión que establece la cualidad de los pueblos con ese nombre. Por otro lado, las personas encargadas de producir la sal eran conocidos como *iztatlacatl* o *iztatlati* (Molina 1970:49; Simeón 1977:237).

Se sabe que existieron salineras probablemente en Ixtapan del Oro, es seguro que San Miguel Ixtapan fue un centro productor importante, incluso estas últimas siguen trabajando ese condimento mineral. Así Ixtapan de la Sal sería un pleonasmo indicando "salinas de sal". En tanto el sufijo *ton* proviene de la palabra *tontli* que significa "pequeño", mientras que *co* es una partícula locativa (Robelo 1974:122), la cual se transformó en la sílaba *go*. *Iztapantonco* puede traducirse como: "en las pequeñas salinas", "sobre las pequeñas salinas" o "en el pequeño lugar de la sal", significado en la que están de acuerdo los cronistas locales (Robles 1985: 38, Domínguez; Muñoz y Hernández Rivero 1999:17). Para ellos en Ixtapantongo se producía sal, "[…] pero las salinas fueron probablemente sepultadas por las aguas del actual vaso regulador o presa con el mismo nombre" (*ibid.*).

Por otro lado, una etimología alternativa fue propuesta por David Astros Matamoros (en Glosario de términos en Náhuatl, Morán Álvarez 2017:484), para él debe referirse a este lugar como Ixtlapaltongo, palabra que este investigador deriva del nombre de Ixtapantongo. Astros



Matamoros identificó al sustantivo *ix(tli)* como rostro, señal que ubica lo que está al frente, más *tla-pan(tli*) como terraza, y *ton* sufijo diminutivo, aunado a *co* sufijo locativo. En suma, palabra que es traducida por Astros Matamoros como "en la terracita frontal". Aunque no estamos completamente de acuerdo con esta interpretación, es interesante que las pinturas rupestres se encuentran en el acantilado ubicado justo al frente del manantial salado, lo que podría abonar en esta última propuesta.

Hemos visto que el nombre para este lugar proviene de *iztapantonco,* palabra que se transformó al paso del tiempo en Ixtapantongo. Pero, la pregunta prevalece: ¿existió producción de sal en Ixtapantongo?, o por el contrario la palabra revela solamente una cualidad del espacio. Es decir, pequeñas salinas que tal vez no producían suficiente sal, por lo que solamente se designa la presencia del manantial al fondo de la Barranca del Diablo, nacimiento de agua situado directamente abajo de las pinturas rupestres, y en consecuencia punto de referencia para ubicarlas.

-El manantial salado

Ahora analicemos el entorno de este manantial y las características que debe tener una salinera prehispánica. En primer término, debemos mencionar la afectación al equilibrio natural que ha sufrido el suroeste del Estado de México a partir del Sistema Miguel Alemán, encargado de generar electricidad por medio de centrales hidroeléctricas, para lo cual fue necesario el rencauzamiento de ríos, la instalación de presas y vasos reguladores que han inundado antiguos valles y poblados.

Esta manera de generar energía fue abandonada y sustituida por el Sistema Cutzamala, el cual ha sido el encargado de proveer de agua a la Ciudad de México, sobrexplotando los recursos hídricos de una gran área desde el oriente de Michoacán, norte de Guerrero hasta la región al suroeste del Estado de México, factores que han transformado e impactado las condiciones ambientales de esta región definitivamente. Los cronistas locales mencionaron que el cauce del río Tilostoc, antes de la década de 1940, era caudaloso: "[…] era tan impresionante que para una persona adulta era imposible cruzarlo" (Domínguez, Muñoz y Hernández Rivero 1999:28-9). En la actualidad el río disminuyó drásticamente su fuerza, calidad y cantidad de agua, aspecto que debe tomarse en cuenta cuando hablamos de este río, asimismo los manantiales también sufrieron el impacto de esta transformación industrial.

Revisaremos las particularidades que deben tener los sitios que producen sal a través de métodos tradicionales, y las observaciones que realizamos al respecto en el fondo de la Barranca del Diablo. Para llegar al manantial se debe caminar sobre una pequeña y pronunciada vereda que baja 60 m desde las pinturas rupestres, se pasa a un costado de paredes rocosas verticales, formadas por rocas basálticas dispuestas a manera de prismas (figs. 2.32). La erosión ha desprendido los frentes rocosos en pequeñas lajas, éstas se disponen sobre la vereda haciendo aún más peligroso el trayecto sobre el cual se desciende, debido al riesgo de derrumbes o deslizamientos del camino. Estas paredes dan paso a la cueva del Diablo, localizada justo en la esquina noreste donde la barranca se dirige hacia el poniente, no es necesario pasar por esta cueva ya que la vereda se desvía 30 metros antes. Posteriormente se llega al lecho del río Tilostoc, presenta una fuerte contaminación, porque es usado para distribuir las aguas residuales provenientes de Valle de Bravo y Colorines, ciudades que se encuentran río arriba. Es posible cruzarlo fácilmente ya que actualmente es poco caudaloso. A continuación, se debe caminar 20 m hacia el sur sobre la rivera para encontrar el manantial salado que brota sobre la orilla oriente del río, éste es el mismo costado de las pinturas rupestres.



Figura 2.32. Camino hacia el manantial desde las pinturas. A la izquierda se observan los frentes basálticos prismáticos, a la derecha se aprecia el camino con lajas. Fotografías: H. Ibar 2019.

El manantial de Ixtapantongo brota de entre las piedras con poca presión, fue posible observar por lo menos tres puntos donde surge el agua (fig.2.34). El agua del manantial se incorpora al cauce del río, el cual se encamina hacia el norte sobre la Barranca del Diablo, pasa entre los acantilados de Santo Tomás de los Plátanos y el Mal País para dirigirse al poniente a la presa de Santa Bárbara, en este lugar se ubica la cúpula de la iglesia del antiguo Santo Tomás de los Plátanos hoy inundado, para posteriormente incorporarse a otras pequeñas presas hasta llegar a Tingambato Michoacán.



Figura 2.33. Camino al manantial, al fondo se aprecian los platanares que nacen a la orilla del manantial. Fotografía: H. Ibar 2019.

En nuestro recorrido no pudimos observar la existencia de terrazas, pozas, tinajas o canales que dieran cuenta de un antiguo sistema para producir sal, tampoco observamos cerámica diagnóstica necesaria para la cocción, lixiviación de la salmuera o empaque del producto; tiestos reportados en salineras antiguas de la Cuenca de México, Puebla y Michoacán (Parsons 2015:41; Castellón 2016:93-101; Williams 2018:202). El lugar cumple con las dos primeras condiciones para la producción de sal, es decir: un manantial salado y encontrarse sobre una barranca (Castellón 2016:62-63). Además, el caudal de este manantial nace con la suficiente presión para encauzar el agua a través de canales que podrían distribuirla sobre terrazas, las cuales permitirían su acumulación en pequeñas pozas. Sin embargo, no pudimos detectar los restos materiales de este sistema de circulación.

Una observación relevante, la formuló Jeffrey Parsons (2015), según él: los lugares con producción de sal, a través de manantiales, presentan como característica estar aislados, abarcando grupos de manantiales individuales con distribución espacial restringida, peculiaridades útiles para las entidades políticas locales que pretendían controlar la producción de sal (*ibid.*:253). Como lo expusimos, el acceso en este caso es difícil y la ubicación de los

manantiales al fondo de la barranca, compuesta por dos acantilados infranqueables, permiten el aislamiento de este espacio. Rasgos que facilitarían el control y la explotación del recurso de manera restringida; además el lugar tiene asociado un asentamiento humano sobre el derrame volcánico del Mal País, localizado a 85 m arriba del río, desde el cual puede ser custodiado visualmente el fondo de la barranca.



Figura 2.34. El manantial salado, es posible apreciar el agua saliendo de entre las rocas. Fotografías: H. Ibar 2019.

Para este tipo de producción, la salmuera natural se extrae directamente del manantial o de pozos poco profundos excavados en la cercanía del mismo (*ibid*.:255), condición que no apreciamos en el área asociada al manantial de Ixtapantongo. Posteriormente la salmuera se debe colocar a través de canales en piletas o terrazas de evaporación, instalaciones que permiten por medio de la acción del sol la formación de cristales, por lo que las laderas sin sombra o con la menor cantidad de ella son las mejores para efectuar el proceso de cristalización (*ibid*.). Sin embargo, los acantilados de la Barranca del Diablo son demasiado pronunciados para permitir la correcta iluminación de alguno de sus costados, por lo que en caso de existir la producción de sal debió realizarse varios metros río abajo.

Desafortunadamente, en nuestro recorrido no pudimos detectar el mejor lugar para colocar las piletas o terrazas, por lo que se necesita un estudio a profundidad al respecto. Aunque no descartamos la preparación de sal sobre la Barranca del Diablo, debemos subrayar que el espacio ha sido drásticamente alterado por la instalación del vaso regulador. Proponemos que el significado de la palabra Ixtapantongo: "en las pequeñas salinas" o "sobre las pequeñas salinas", aunado a las características del manantial salado permiten suponer, en caso de que efectivamente

se producía cloruro de sodio, que su fabricación tenía un alcance reducido, probablemente era un producto de consumo local.



Figura 2.35. Vista aérea, la flecha señala a las pinturas y el punto ubica al manantial. Desde las pinturas es posible dominar visualmente la barranca hacia el poniente

Por otro lado, creemos que la presencia del manantial es una condición clave en la elección de los frentes rocosos, característica reportada para otros lugares con pintura rupestre (Viramontes 2005:33, 62; Vigliani 2015: 221). Pensamos que en este lugar existió un conjunto de manantiales que ahora están secos, o ya desaparecieron gracias a la instalación del vaso regulador. La información de la etapa colonial no refiere que en Ixtapantongo o sus alrededores hubiera salineras, lo que nos hace suponer que en caso de existir, su explotación se llevó a cabo antes del conflicto entre el estado mexica y el tarasco, ya que al menos para el final del siglo XVI se menciona en la Relación de Temascaltepec: "[…] no hay en Texcaltitlan y sus sujetos ningún género de sal, provéanse de Tejupilco, en el cual hay unas salinas de unos pozos de agua salada que sacan de un arroyo" (Carranza y Súarez 1995:35). Particularmente San Miguel Ixtapan fue muy codiciado por el estado tarasco, el cual hizo múltiples incursiones para apoderarse de este asentamiento salinero (González 2014:33).

La sal fue un producto importante no solo para la nutrición del ser humano, sino también para conservar los alimentos, para fijar los tintes en textiles y en determinados rituales (Williams 2018:35), por lo que fue intercambiada tanto en rutas comerciales a larga distancia como en rutas



de comercio locales a través de mercados. Se ha propuesto que el control de los lugares con manantiales salinos fue políticamente relevante a partir del Posclásico temprano (Parsons 2015:416).

En resumen, el propio nombre de Ixtapantongo denota su carácter, reafirmándose con la colocación de la gráfica rupestre metros arriba del manantial salado. Aunque en el reconocimiento que hicimos sobre la Barranca del Diablo no pudimos encontrar la evidencia arqueológica que indique la presencia de las instalaciones salineras, nos parece poco probable que la producción de sal se hiciera en el espacio que hoy ocupa el vaso regulador de Ixtapantongo, porque se encuentra río arriba del manantial salado, dificultando la transportación de la salmuera. Por lo que proponemos que las salineras, en caso de existir, fueron muy pequeñas, probablemente se encontraban varios metros río abajo del manantial en la esquina donde la barranca se desvía hacia el poniente, posiblemente situadas en su costado suroeste, espacio irradiado constantemente por la luz solar, la cual es una condición esencial para la producción del cloruro de sodio. Finalmente debemos aclarar que es necesario realizar un reconocimiento profundo y un análisis contextual a mayor escala, labor que por el momento está fuera del alcance de esta investigación.

-Huixtocíhuatl mujer de sal

Los manantiales han sido considerados espacios relevantes, no solamente porque proveen del agua necesaria para la reproducción de la vida, sino también son lugares protegidos por entidades sobrenaturales. Se ha reportado la creencia que en los manantiales donde brota el agua salada, habitan entidades encargadas de cuidar el seguimiento de las normas de respeto y en su caso castigar los desacatos (Castellón 2016:65), también existen leyendas que los consideran un foco de enfermedades y accidentes, en los manantiales se ha visto a la "Llorona" y otros espíritus que confunden a los hombres para ahogarlos (*ibid.*:217). En Mesoamérica la sal se relaciona con lo seco, la temporada de sequía es la estación apropiada para producirla, ya que no era una labor efectuada durante todo el año. A continuación, revisaremos brevemente el simbolismo nahua que se tiene al respecto de la sal.

En el mundo nahua del Posclásico tardío Huixtocíhuatl era la diosa de la sal. Francisco Rivas opinó que esta deidad puede relacionarse con Acaxapo, numen otomí que era representada como una culebra con cara femenina, encargada de vaticinar los aconteceres (Rivas 2006).



Deidad que cometió alguna transgresión con sus hermanos los *tlaloque*, por lo que ellos decidieron expulsarla del Tlalocan para enviarla al mar (Códice Florentino 1979, II:91). En la pequeña fiesta de los señores Tecuihuitontli, se sacrificaba a una mujer esclava como *ixiptla* de Uixtocíhuatl, esta víctima era suministrada por los salineros o los comerciantes, identificada como una mujer de los *uixtotin,* es decir hombres del mar. En el ritual de esta fiesta se permitía todo tipo de transgresiones (Solares 2012:43, 53). Dentro de la ceremonia era sacrificada por medio de cardiectomía una mujer representante de Huixtocíhuatl; aspecto que tiene cierta afinidad con la mujer sacrificada (n.15-M) al pie del *tzompantli* del Grupo I de Ixtapantongo, aunque los colaboradores de Sahagún no aclaran si esta mujer es decapitada –como sucede con la mujer de esta pintura rupestre– (Códice Florentino 1979, II:94), es claro que es asfixiada al tiempo de que se le extrae el corazón, como a continuación se menciona respecto a la fiesta de Tecuihuitontli :

"[…] mataban también a la mujer a la postre, a la cual echada de espaldas sobre el tajón, cinco mancebos la montaban por los pies y por las manos y por la cabeza, y teníanla muy tirada; poníanla sobre la garganta un palo rollizo al cual tenían dos apretándole, para que no pudiese dar voces al tiempo que le abriesen los pechos.

[…] Según otros el que había de matar estaba a punto; en estando como había de estar; luego con dos manos la daban con el pedernal por los pechos, y en rompiendo el pecho, luego la sangre salía con gran ímpetu, porque la tenían muy extendida y el pecho muy tieso; y luego metía la mano el mismo que la degolló y sacaba el corazón, y luego le ofrecía al sol y le echaban en una jícara, que estaba para esto aparejada, que llamaban chalchiuhxicalli" **(**Sahagún 2000, II:117).

Huixtocíhuatl es un numen que agrupa diversas características opuestas. En primer lugar, ha sido identificada como una deidad del agua, hermana mayor de los *tlaloque* (Códice Florentino 1979, I:21, 91). De acuerdo al Códice Vaticano A (1996) domina un lugar dentro del quinto piso del cielo, tiene la capacidad de creación por lo que fue ahí donde descubrió la sal, Alfredo López Austin anotó: "[…] Huixtocíhuatl, la diosa de las aguas salobres que se levantan como pared circundante hasta tocar los cielos". (López Austin 1996, I:64). Entidad sobrenatural asociada a los pozos, manantiales, montes, al crecimiento y a la fertilidad, tanto como a la regeneración y al Sol (Solares 2012: 154).

De acuerdo al mito la sal tiene características vinculadas con lo picante y con el contacto sexual, además se relaciona con los fluidos corporales y sus excrecencias, pero también es purificadora, se usaba dentro de ciertos rituales, además durante la penitencia no era empleada, su consumo era restringido durante los rituales para la cacería y la guerra (Olivier 2015:321, 336).



2.4. La Barranca del Diablo: un espacio restringido en la narrativa local

El nombre de La Barranca del Diablo indica la propiedad del lugar habitado por entidades sobrenaturales. Es común en la denominación coloquial de los sitios con pintura rupestre que se le asignen propietarios o cualidades sobrenaturales, por ejemplo: la cueva del Diablo, las piedras de los Monos, el cerro de la Campana, etcétera.

En la cosmovisión mesoamericana el Dueño se encontraba en espacios naturales aislados con un valor simbólico relevante, como lo eran las cuevas, montes, barrancos, ríos y manantiales (López Austin y López Luján 2009:87). Al respecto es significativo que, en la narrativa local, reportada por Agustín Villagra (1954a) y retomada por Valerie Magar (1999), las personas antes del descubrimiento oficial de estas pinturas no visitaban comúnmente la barranca, ellos consideraban a ese espacio bajo el dominio del Diablo, como fue señalado en una monografía municipal:

> "[…] Es de creerse que estas pinturas antiguamente tuvieron una gran importancia, pues la tradición popular conservó hasta nuestros días una serie de leyendas referentes a ese lugar. Por ejemplo, los campesinos creían que allí se aparecía el diablo; de ahí su nombre: Barranca del Diablo; y quienes se aventuraban a llegar hasta este sitio eran vistos con recelo, porque se les atribuía tratos con él" (Robles 1985:17).

El Dueño es un ser que habita en la naturaleza, se le pide permiso cuando se ingresa a su ámbito. Entidad probablemente identificada, desde la perspectiva europea, con lo ingobernable, lo caótico, lo no humano, o lo peligroso; conceptos que bien podría encarnar la figura del Diablo. En muchas ocasiones los lugares aislados han sido identificados por ser zonas donde el Diablo reside, transferencia proveniente del concepto del Dueño del Monte (Barabas 2017:43). Desde esta perspectiva la denominación popular de la Barranca del Diablo es elocuente. Al menos fue reportada brevemente por Villagra, por lo que posiblemente permanece desde época muy antigua en la memoria colectiva de los habitantes de Santo Tomás de los Plátanos y del poblado de Colorines.

Nuestra intención es revisar en la narrativa local el significado que tienen las pinturas rupestres, y el motivo por el qué esa barranca no era visitada por las personas, además de la razón por la cual los habitantes de la región pensaban que ahí habitaban seres dañinos, y si esas ideas perviven setenta años después de los primeros reportes. Al parecer la tradición expresa que en ese lugar moran entidades sobrenaturales, las cuales podían actuar sobre los visitantes desprevenidos o irrespetuosos.



Figura 2.36. Caminata en conmemoración del cambio de pueblo, Santo Tomás de los Plátanos 14 de octubre de 2017. Fotografía: H. Ibar 2017.

Consideramos que el estudio de la construcción del paisaje cultural y el análisis del mismo puede complementarse a través de la recuperación de las narrativas locales, ya que existe una clara relación entre lugares, personas y rutas de comunicación que permanece a través del tiempo en la memoria colectiva (Tilley 1994:23-33). Siguiendo a Tilley, el paisaje es un sistema en que se construyen significados simbólicos con los que las comunidades se relacionan, para formar sentidos que consolidan espacios con fuertes vínculos culturales e identitarios (*ibid.*:34).

Para conocer la narrativa tradicional fueron realizadas una serie de entrevistas durante dos visitas al municipio de Santo Tomás de los Plátanos. La primera fue consumada en el otoño de 2017, justo en el aniversario del cambio del pueblo. Cada año la población conmemora este acontecimiento por medio de una caminata desde el vaso regulador de Santo Tomás hacia el nuevo Santo Tomás de los Plátanos, instalación que inundó en el otoño de 1956 al antiguo pueblo. Antes del amanecer se reúnen a un lado de la presa, comienzan a repartir café y pan, llegan las bandas musicales que animarán la caminata. Posteriormente arriba el sacerdote acompañado de monjas de la congregación carmelita, la cual tiene un convento en Santo Tomás. El sacerdote encabeza la caminata junto con el sacramento.

Anteriormente, nos menciona una de las monjas, en el aniversario del cambio del pueblo se preparaban lanchas alegóricas decoradas con flores y se tocaban las mañanitas desde la presa, ella recuerda que esta celebración era muy bonita. En esta ocasión, también hay música, porras al antiguo y al nuevo Santo Tomás, alabanzas a Cristo y cantos de ánimo; los participantes están emocionados. Los adultos mayores, con lágrimas en los ojos, recuerdan a su antiguo pueblo, por lo que están abiertos a platicar sobre la historia de Santo Tomás y sus leyendas. En esta visita pudimos conversar con un total de nueve personas.





Figura 2.37. Personas reunidas para la caminata en conmemoración al nuevo pueblo, a la derecha el Sr. Agustín Zarco. Fotografía: H. Ibar 2017.

La segunda ocasión que elegimos para realizar las entrevistas fue durante la última semana del mes de enero de 2019, en ese momento visitamos las pinturas rupestres con una familia originaria de Santo Tomás. El padre de esta familia amablemente nos guío también al sitio del Mal País, donde pudimos conversar con él sobre la vegetación, los caminos de acceso y las leyendas del lugar. De forma independiente recorrimos la Barranca del Diablo, y en cuanto teníamos oportunidad platicábamos con los individuos que encontrábamos en el camino. También aprovechamos los momentos de descanso, en los portales del pueblo, para conversar con las personas que se refrescaban del intenso calor. En esta segunda ocasión pudimos realizar seis entrevistas.

En total efectuamos quince entrevistas: ocho mujeres y siete hombres. El mayor grupo se encuentra entre una edad que va de los 50 a los 80 años (diez entrevistas), dos personas entre 30 a 49 años, una de 85 años y dos menores de edad. Dos individuos nacieron en el viejo Santo



Tomás, aunque solamente uno recuerda cómo era el antiguo pueblo, siete son de la cabecera municipal, tres nacen en Colorines, pero por trabajo o casamiento viven en el nuevo Santo Tomás, dos no son del Estado de México, una de Susupuato Michoacán (a pocos kilómetros al oeste), el otro no dijo donde nació, pero trabaja en Santo Tomás. Solamente un entrevistado es de la pequeña ranchería de Ixtapantongo. En general se buscaron entablar charlas de manera aleatoria, nunca se programó una cita. El objetivo fue conocer lo que piensan, recuerdan e interpretan de las pinturas y sus leyendas.

La intención de estas entrevistas era que las personas se sintieran lo más cómodas posible, y expresaran sus opiniones de forma libre, por lo que nunca se usó grabadora o cuestionario previamente formulado, simplemente se llevó a cabo una conversación orientada a la historia de su pueblo, las leyendas que se conservan, en general, y en particular al significado para ellos de las pinturas rupestres y al carácter de la Barranca del Diablo. Dos preguntas fueron constantes: ¿qué significan las pinturas rupestres de Ixtapantongo?, y, ¿cuáles son las leyendas al respecto de la Barranca del Diablo y el Mal País?

2.4.1. Narrativa en torno al Mal País

Sobre el asentamiento arqueológico del Mal País hay muchas leyendas que se conservan, así como interpretaciones que los pobladores del lugar formulan al respecto. La primera observación que hacen es que ahí vivía gente de la antigüedad: "puedes encontrar pedazos de ollas y fragmentos de metates", "ahí era un cementerio" nos dicen, ya que han descubierto algunos huesos humanos: "era un antiguo pueblo, donde se ven las calles y casas", "cerca del cráneo colocan sus ollitas". Cuando se les pregunta quiénes eran estas personas antiguas contestan de manera diversa: "eran tarascos, zapotecos o matlatzincas", otros no saben quiénes eran o si eran originarios de ese lugar o venían de otra región. También refieren que: "ahí se refugiaron los aztecas cuando peleaban contra los de Michoacán, ya que en el Mal País existen muchas cuevas donde los antiguos se escondían cuando tenían problemas".

Al respecto de las leyendas, los entrevistados señalan de manera general que en el Mal País de Ixtapantongo pasan cosas extrañas: "te puedes perder", "no encuentras el camino para salir del Mal País", también mencionan que: "ahí hay encantos".

Una leyenda cuenta que en una ocasión un campesino estaba caminando justo en medio del Mal País cuando encontró un gran árbol de guayabas, se le hizo muy extraño que en ese lugar

existiera este tipo de árbol frutal ya que necesita bastante agua para crecer, además de sus ramas colgaban enormes guayabas. El campesino se da a la tarea de recolectarlas guardándolas en su morral, regresa al pueblo con su carga y cuando abre el morral para mostrar la fruta caen "monedas de oro"; al siguiente día muchas personas fueron al Mal País para encontrar ese rico guayabo, pero desapareció por más intentos de localizarlo: "todo depende del corazón con que busques, ellos tenían ambición", nos dicen.

También refieren que los abuelos contaban que el Mal País fue un pueblo de los antiguos: "gentes muy ricas y prosperas", pero algo pasó, "algunas faltas cometieron…", por lo que todos se convirtieron en rocas: "ahora son piedra", por eso: "el Mal País es como un manchón de rocas en medio de la nada".

Otro entrevistado cuenta que: "un viejito se metió a una de las múltiples cuevas del Mal País, ahí observó una ciudad completa con sus calles y edificios, y una multitud de personas". Pudo reconocer a sus abuelos: "pura gente de los antiguos vivía en ese gran pueblo". Leyenda con una variante, la cual menciona a un ranchero pobre y sin empleo, él estaba caminando desde su hogar hacia las instalaciones de la CFE para pedir una oportunidad de trabajo, cuando al pasar enfrente del Mal País se le presenta un señor vestido de charro montado a caballo y le pregunta: "¿a dónde va tan temprano amigo?, a buscar trabajo responde el ranchero". El charro le dice que él tiene muchas "mulas" que necesitan ser herradas, agrega que si le interesa podría trabajar en esta labor. El ranchero acepta y monta el caballo junto con el charro, cuando se da cuenta ambos están volando sobre la barranca hasta cruzarla para llegar al Mal País, entran a una cueva donde se encontraban multitud de mulas, caballos y otros animales. Comienza a herrar a los animales, cuando uno de ellos voltea hacia el campesino y le dice: "ya llegaste compadre, y, ¿me vas a herrar?, ¡era un difunto! pura gente mala que se había convertido en animales de carga y que las tenía ahí el amigo".

2.4.2. Narrativa acerca de la Barranca del Diablo

Sobre la barranca encontramos diferentes referencias, en general, a las personas no les gusta hablar mucho al respecto, la primera respuesta es que no saben si ahí espantan, pero con un poco de confianza van relatando lo que saben.

Por ejemplo, una joven refiere que ella desde la primaria visitaba las pinturas, se iba con sus amigos en bicicleta hasta llegar al camino para entrar a la barranca y pasar un buen rato en

las pinturas, nunca vio o sintió algo extraño por lo que visitaba constantemente el lugar. Hasta que un día sus padres le prohibieron ir de nuevo ya que le dijeron: "que no fuera más porque ahí era peligroso". Recuerda que sus abuelos le contaban que en la barranca se aparecían animales extraños: "nahuales […] como burros con cara humana, o una señora flotando, un viejito pidiendo ayuda…". "Dicen que ahí se oyen muchos perros ladrando, pero cuando se acercan no encuentran a ningún animal".

El fondo de la barranca también es un sitio con reportes de la presencia de entidades sobrenaturales: "he visto sombras blancas en los platanares"; en particular mencionan que en el manantial huele a azufre, por lo que en general este espacio se asocia con cosas malas o diabólicas. También hay referencia de que efectivamente espantan: "se escuchan pasos detrás de uno […] volteas y nada…", o bien, "desbarrancan a los coches que pasan por la curva a un costado de la barranca", "en la barranca vive la llorona". Además, suceden cosas inexplicables, cuentan que en una ocasión los ejidatarios encontraron un gran panal de abejas, se animaron a extraer la miel, pero sorprendentemente ninguna abeja los picó y la miel era abundante y muy sabrosa, por lo que decidieron ir otro día a buscar más miel, pero ni ese día ni los siguientes pudieron encontrar la enorme colmena: "había desaparecido ya que su corazón tenía ambición".

Sin embargo, no hay referencias directas del aspecto maligno de este lugar, tal vez por superstición los entrevistados nunca dicen: "ahí habita el Diablo", por lo general se refieren a él como "el amigo" o "el enemigo", "como un chaparrito que se aparece, un mono (sombra), un viejito que pide ayuda". También alguna persona refiere que ese lugar es especial, todo depende de la intención o el corazón con que uno se acerque, si vas con malos pensamientos a la barranca "te pueden dar un susto, pero si tus pensamientos son buenos no tienes nada que temer".

Aunque también nos comentaron algunos entrevistados que ellos nunca han visto o sentido nada extraño, por ejemplo, un señor que frecuentaba constantemente la barranca, no cree en apariciones, ya que todas las veces que fue no vio, ni escuchó nada extraordinario.

2.4.3. Narrativa al respecto de las Pinturas Rupestres

No todas las personas entrevistadas han recorrido el acantilado de Ixtapantongo, cinco de las ocho mujeres entrevistadas nunca han visitado las pinturas, mientras que las tres mujeres que las conocen son las más jóvenes de nuestra muestra. Aunque todas saben cómo son, ya que han visto las reproducciones que se encuentran en el palacio municipal, además saben de su existencia

porque constantemente llegan a Santo Tomás turistas que quieren conocer las pinturas, por lo que hasta cierto punto forman parte de sus recuerdos. En tanto todos los hombres han ido una o varias veces.

Existe un sentimiento de orgullo por esta razón, ellos ven el interés por parte de los forasteros por visitarlas. Cuando se les pregunta al respecto de lo qué significan, responden de diferentes maneras. Quienes las conocen se refieren principalmente al Grupo I, o en su caso "al mono rojo de pie" del Grupo III (fig. 2.38), debido a que estas figuras son las más fácilmente observables.



Figura 2.38. Personaje (n.85) en color rojo fácilmente observable en el Grupo pictórico III Ixtapantongo. Fotografía: H. Ibar 2019.

Las interpretaciones más comunes expresan: "son señales pintadas de la gente que antiguamente habitaba en ese lugar", "son signos para indicar que ahí existían tribus antiguas", "son garabatos puestos para señalar donde vivía cada pueblo". También han construido cierta identidad con ellas: "siento orgullo por las pinturas de Ixtapantongo, los matlatzincas crearon grandes cosas", "las pinturas significan que ahí vivieron gente antigua tarascos o zapotecos".

Un joven a la pregunta de qué significan para él las pinturas, se refiere al personaje rojo en gran formato (fig. 2.38), él menciona: "encontré en mi casa un papel donde decía que ese señor es San Nicolás". Probablemente es alguna explicación formulada por un sacerdote local, el cual reinterpreta al personaje, apropiándose de esta tradición y cristianizándola con la intención de erradicar el mal o la figura del diablo asociado al lugar. Intento que se agradece, en cierto sentido ha evitado la destrucción de las pinturas por parte de gente con intenciones iconoclastas, como ha pasado en otros lugares con arte rupestre.



Otra entrevistada refiere que un sacerdote español sabía leer lo que decían las pinturas, les dijo (refiriéndose al Tonátiuh n.4 del Grupo I) que ese era la figura del antiguo cacique del lugar, jefe zapoteco que se llamaba "Pantoco o Pantongue". También refiriéndose probablemente al Grupo pictórico II, relatan que ahí se ven representadas las guerras que los antiguos tuvieron con otros pueblos, pero no saben con quién peleaban.

Vemos que en general los entrevistados se refieren a las figuras humanas fácilmente reconocidas del estilo polícromo, pero no relatan nada al respecto de los demás estilos. Por lo menos las formas rojas son muy difíciles de apreciar, por lo que para ellos son desconocidas.

Como podemos ver existen varias leyendas respecto a las pinturas y los espacios vecinos.[7] En particular el Mal País y la barranca contienen una rica tradición oral, estos lugares son reconocidos como moradas de seres extraños o poco comunes, entidades que ejercen cierta influencia en el ánimo y actuación de los visitantes. Pudimos darnos cuenta que existe gran variedad en la narrativa de los pobladores, en particular la barranca y sus escarpados acantilados han fomentado esta tradición. Al mismo tiempo el olor azufroso del manantial salado es una característica que ha sido asociada con el infierno, y, en consecuencia, ese espacio se ha interpretado bajo el dominio del Diablo. Por otro lado, la presencia de restos arquitectónicos, tepalcates y huesos humanos no han pasado desapercibidos en la memoria colectiva, además de las propias características pedregosas del Mal País. Las cuevas y la localización a manera de un manchón o "islote" aislado, también ha fomentado la identificación de ese sitio volcánico como parte relevante dentro de la memoria local. En conclusión podemos afirmar que para los pobladores estos lugares tienen carácter propio, incluso pueden considerarse con agencia sobre los visitantes.

[7] Una experiencia que tuvimos hace 20 años fue la "aparición" de una sombra metálica de color azul a la entrada de las pinturas. En esa ocasión estábamos preocupados por el deterioro y la poca supervisión que tienen estas pinturas rupestres, factor que afectó nuestro estado de ánimo. Lo que probablemente fomentó la "materialización" de nuestro estado de ánimo a través de la presencia del "Dueño".

III. LOS SEIS GRUPOS PICTÓRICOS: ANÁLISIS DEL ACANTILADO

En este capítulo enfocaremos nuestra atención al acantilado sobre la esquina noroeste del Mal País, particularmente a los frentes rocosos con pintura rupestre. Expondremos las diversas maneras para llegar, señalaremos los caminos de acceso y salida, también enunciaremos la circulación dentro de los frentes y la manera para acercarse a los paneles pintados. Abordaremos la visualización de cada grupo pictórico y su incidencia lumínica.

Posteriormente, describiremos las características de los frentes rocosos, la distribución y la ubicación de los grupos pictóricos. Con la finalidad de acotar el área de estudio, proponemos en primer término dividir por la mitad el acantilado noroeste, para ello debemos colocarnos al centro del acantilado y mirar hacia los frentes rocosos. A continuación, trazamos una línea vertical que divide de manera virtual en dos costados iguales el lugar, designados por nosotros como sección izquierda (costado norte) y sección derecha (costado sur) (fig. 3.1).

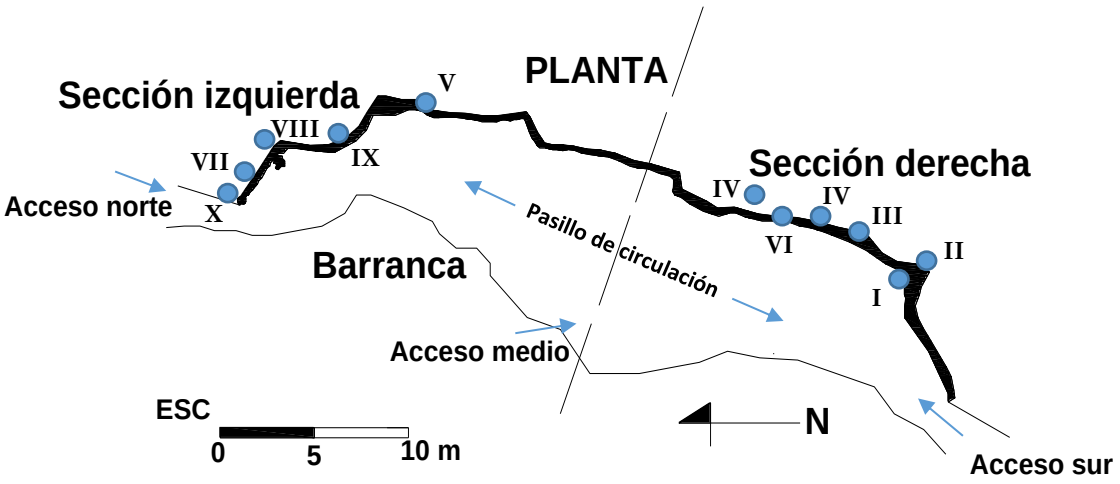


Figura 3.1. Dibujo en planta del acantilado noroeste de Ixtapantongo. Los círculos señalan la ubicación de los diez grupos pictóricos. Fotogrametría y Cloud Compare: H. Ibar 2019.

Las pinturas rupestres de la sección izquierda son prácticamente desconocidas, si bien recientemente Oscar Basante (2019:144-147) ha detectado en esta sección por lo menos siete paneles con pintura rupestre, diseños conformados por motivos rojos esquemáticos y bicromos (rojo-ocre). Debemos aclarar que nosotros agrupamos las nuevas figuras en cuatro grupos pictóricos, para mantener la numeración asignada originalmente por Villagra, decidimos identificarlos consecutivamente a partir del Grupo VII hasta el Grupo X. El Grupo pictórico V

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

es el único con figuras de estilo polícromo localizado en la sección izquierda (fig. 3.2). Mientras en la sección derecha se encuentran distribuidos cinco de los seis grupos pictóricos que reporta Villagra (1953) (fig. 3.2).

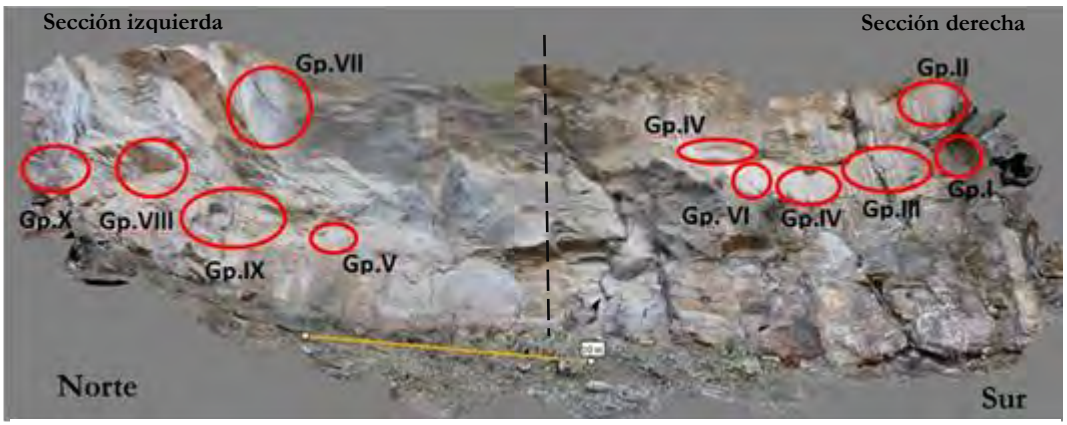


Figura 3.2. Frentes rocosos en el acantilado noroeste de Ixtapantongo. Los círculos señalan la ubicación de los distintos grupos pictóricos, la línea punteada expresa la división en dos secciones. Fotogrametría H. Ibar 2019.

Finalmente revisaremos el registro e interpretación que Villagra hizo del Grupo pictórico II, en un trabajo anterior discutimos solamente su propuesta al respecto del Grupo I (Hernández Ibar 2016). Ambos grupos fueron los únicos estudiados por este autor y por consiguiente son los antecedentes más completos al respecto. La interpretación propuesta por este pintor y restaurador mexicano es esencial dentro de nuestro estudio, debido a que nos ha servido de punto de partida para formular nuestra interpretación estilística e iconográfica, la cual se desarrollará a partir de los siguientes capítulos.

3.1. Accesos y circulación hacia los frentes rocosos

El costado oeste del Mal País tiene una forma irregular, visto en planta presenta dos grandes acantilados cóncavos, al centro ambos se unen formando una prominencia que sale hacia la Barranca del Diablo. En la esquina noroeste se encuentra un tercer acantilado mucho más pequeño, justo en éste se localizan las pinturas rupestres (fig. 3.3).

El acantilado noroeste tiene paredes rocosas conformadas por basalto gris oscuro, en algunas secciones hay prismas basálticos irregulares, alternados con paneles lisos dispuestos sobre las partes medias del frente. Las paredes menos rugosas fueron elegidas para pintar los diversos motivos rupestres, tienen una altura máxima desde el pasillo de circulación de 15 m y

una altura mínima de entre 2 a 5 m, sobre los cuales hay varios grupos de pintura rupestre. Si vemos a la distancia este lugar parece una pequeña bahía en media luna, limitada por dos francos salientes que cierran el espacio a ambos costados (figs. 3.3-3.5), tiene una extensión en planta de 41 m (fig. 3.3). Las pinturas rupestres están ubicadas en la parte media del acantilado, es decir el asentamiento del Mal País se localiza 25 m arriba, mientras que 60 m abajo está la ribera del río Tilostoc.

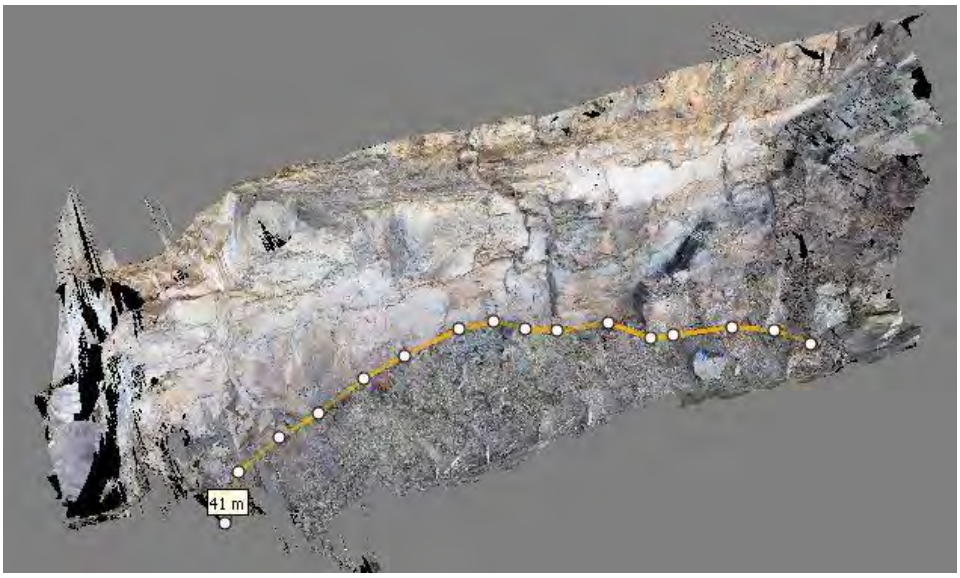


Figura 3.3. Vista fotogramétrica del acantilado noroeste, se indica su extensión. Fotogrametría: H. Ibar 2019.



Figura 3.4. Vista del acantilado noroeste desde el otro costado de la barranca. Fotografía: H. Ibar 2019.

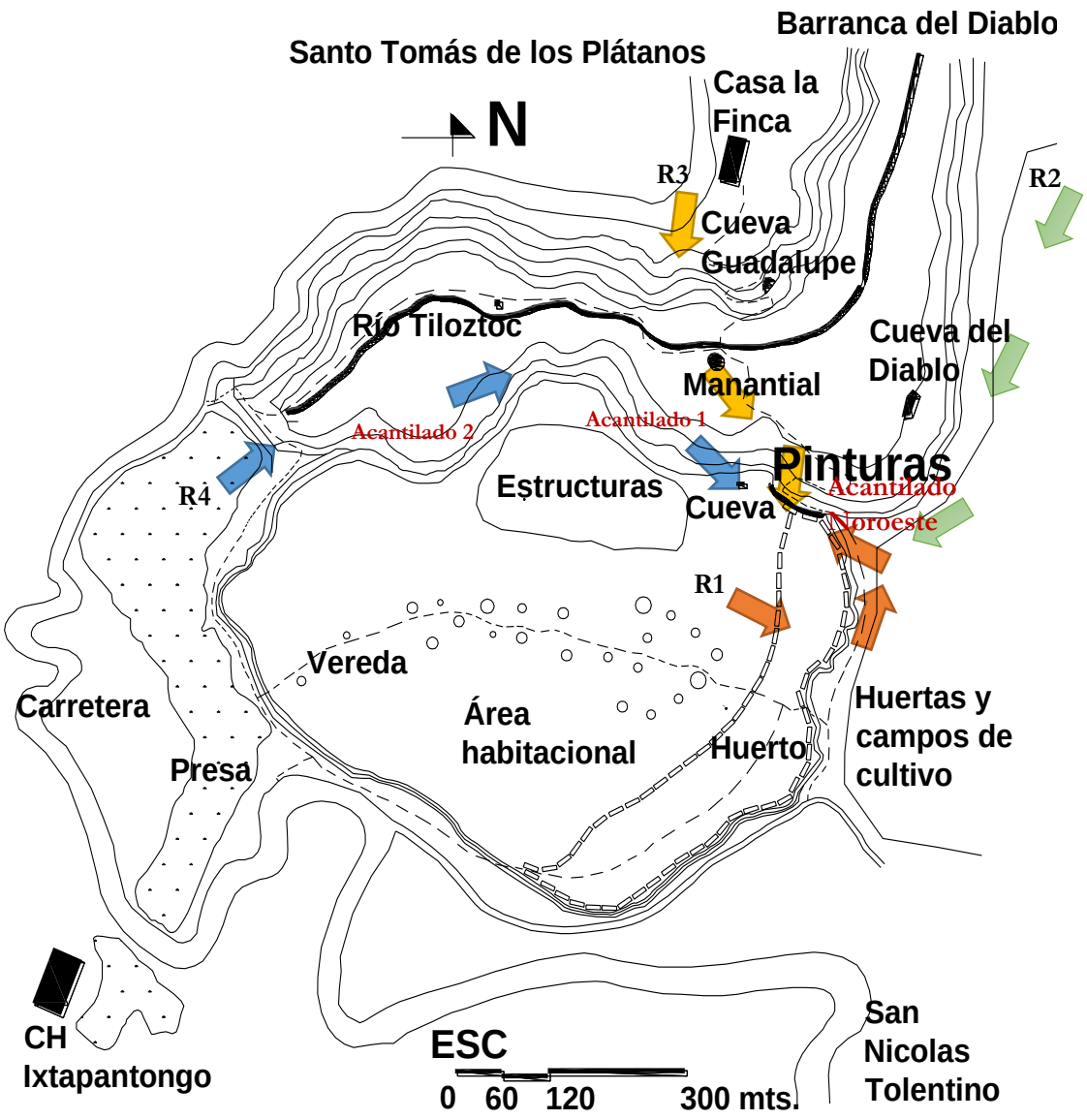


Figura 3.5. Planta del Mal País donde se aprecian los tres acantilados, las flechas expresan las diversas rutas de acceso a las pinturas. Marrón ruta 1, verde ruta 2, amarillo ruta 3 y azul ruta 4. Levantó: H. Ibar 2019.

Para llegar a la media luna del acantilado noroeste existen por lo menos cuatro caminos (fig. 3.5). La ruta más fácil parte desde el Mal País, a través de una vereda que baja por la esquina noroeste del asentamiento, pasando por los campos de cultivo (fig. 3.5, ruta 1), bordea la barranca hacia el sur y a unos veinte pasos se entra al acceso norte de las pinturas (fig. 3.7). La cercanía entre el sitio del Mal País y las pinturas rupestres es una característica que permite

vincular de manera directa ambos espacios. Es claro que las personas que habitaban sobre la meseta del Mal País, al dirigirse al manantial, debían primero pasar por las pinturas, salir por el acceso intermedio (fig. 3.8), para bajar la barranca y finalmente llegar a la ribera del río. Aunque el camino es empinado, estos "bajaderos" son fácilmente transitables por cualquier persona sana. La visita a las pinturas se puede realizar selectivamente por grupo o figura, o por el contrario utilizar una mañana para consumar una observación completa y con cierto detalle.[1]



Figura 3.6. Vista de los campos de cultivo al bajar del Mal País, al fondo se observa la segunda vía de aproximación. Fotografía: H. Ibar 2018.



Figura 3.7. Vista del acceso norte de Ixtapantongo. Las dos primeras rutas llegan a este costado Fotografía: H. Ibar 2018.

El segundo camino parte del costado superior norte de la Barranca del Diablo (fig. 3.5 ruta 2), el cual conforma una larga meseta con caminos planos y fácilmente transitables. En primer término, se debe llegar a la intersección entre el Mal País y el vértice donde la barranca desvía su curso al poniente. En este lugar hay campos de cultivo, aquí el segundo camino y la primera ruta se encuentran (fig. 3.6). Los campos de cultivo son el paso obligado para acceder directamente al costado norte de las pinturas, por lo que debió estar controlado y supervisado constantemente.

El tercer camino se inicia a partir del actual Santo Tomás de los Plátanos, sobre la mesa conocida anteriormente como Campamento del Águila (fig. 3.5, ruta 3). Comienza a partir de "La Finca", propiedad en la cual fue reportada la existencia de una maqueta pétrea hoy desaparecida. El costado poniente de la barranca tiene la mejor visibilidad hacia el acantilado noroeste de Ixtapantongo, los frentes rocosos se aprecian de manera directa y de frente (fig. 3.4).

[1] El momento del día más adecuado para observar las pinturas rupestres es por la mañana, durante la tarde el sol ilumina gran parte de los frentes rocosos impidiendo su correcta apreciación.

A continuación, se debe descender 100 m hasta el río, pasando a un costado de la cueva Guadalupe, y atravesar el río Tilostoc. Antes de mediados del siglo XX el río debió contener más fuerza en su caudal, por lo que cruzarlo no era fácil. Después se debe llegar al manantial, el cual se encuentra rodeado de platanares, caminar hacia el norte y comenzar el ascenso de la ladera oriente de la barranca por veredas empinadas y de difícil tránsito. Finalmente se asciende 60 m hacia la esquina noroeste, la vereda o "bajadero" presenta dificultad por lo empinado del camino y la presencia de pequeñas lajas que se han desprendido de los acantilados, lo que hace inestable el ascenso, aquí hay riesgo de derrumbe. Después de sortear estos obstáculos se llega justo a la parte central del acantilado de Ixtapantongo, también se puede subir por una vereda menos inclinada que llega al extremo sur de los frentes (fig. 3.8). Probablemente esta ruta era menos utilizada, debido a lo difícil del camino y el obstáculo que implica cruzar el río.



Figura 3.8. Fotografías tomadas desde el acceso norte viendo hacia los accesos medio y sur de Ixtapantongo. Fotografías: H. Ibar 2003.

El último camino inicia en el costado sur de la barranca (fig. 3.5, ruta 4), partiendo del actual vaso regulador de Ixtapantongo. Bordeando los grandes acantilados o descendiendo hacia el río se llega por el extremo sur a las pinturas. Este camino también debió estar controlado visualmente desde el Mal País, ya que cualquier visitante recorriendo esta ruta era observado desde arriba por los habitantes del antiguo asentamiento.



Figura 3.9. Fotografía izquierda: escalera de caracol sobre los frentes rocosos. Fotografía derecha: vista tomada en 2001 desde el acceso sur, es importante notar que en esta fotografía no se encuentra la gran piedra sobre el borde del camino que actualmente si existe (ver fig. 3.10). Fotografía: H. Ibar 2001-2010.



Figura 3.10. Vista del acceso sur, en la fotografía a la izquierda puede observarse las modificaciones realizadas sobre el derrumbe de los frentes rocosos; a la derecha se observa el derrumbe posterior al año 2001. Fotografía: H. Ibar 2018.

3.2. Caracterización del área al pie de las pinturas

Al llegar a Ixtapantongo se observan totalmente los frentes rocosos, por el borde entre éstos y la caída de la barranca se puede transitar de manera segura a través del pasillo de circulación. Este pasillo natural es angosto hacia ambos extremos (norte y sur), en promedio entre el borde de la barranca y los frentes rocosos hay un espacio de 2 a 3 metros de ancho, en tanto al centro el espacio de tránsito es de 7 metros de ancho, lo que permite caminar por todo el borde sin riesgos de caída. La superficie del pasillo de circulación presenta múltiples derrumbes, al paso del tiempo se han depositado piedras sobre el camino y el borde de la barranca.

El acceso norte es más elevado, la altura del terreno disminuye hacia el acceso sur, con una diferencia de 3.50 m. Sobre la superficie del pasillo de circulación, en la sección derecha, se aprecian dos grandes rocas que probablemente corresponden al derrumbe de la plataforma de observación del Grupo pictórico IV (fig. 3.10). La gran roca dispuesta al contacto con los frentes rocosos ha sido modificada recientemente, la intención fue permitir el ascenso hacia el Grupo pictórico III. En tanto, la gran roca al borde de la barranca ha sido empotrada con pequeñas cuñas en su base, probablemente fue movida de su lugar después de desprenderse e instalada sobre el borde de la barranca (fig. 3.10).

El pasillo de circulación fue modificado al inicio de este siglo, en esa época fueron instalados castillos de concreto, dispuestos cada tres metros sobre la orilla de la barranca, éstos sostenían una malla ciclónica que daba seguridad a los visitantes, reja actualmente desaparecida. Además, se aprecia que fue instalada una terraza de contención formada por piedras y cemento a lo largo de todo el borde de la barranca, permitiendo asentar los castillos (fig. 3.9). Los pobladores expresan que estos trabajos fueron realizados con la finalidad de habilitar el lugar para la visita turística. En ese mismo momento fue instalada una escalera de metal en forma de caracol desplantada sobre el pasillo de circulación y empotrada por medio de anclajes a las paredes rocosas, la escalera mide 5 m de altura, permite subir hasta una pequeña base rocosa desde donde se aprecian los grupos pictóricos I y III (fig. 3.9).

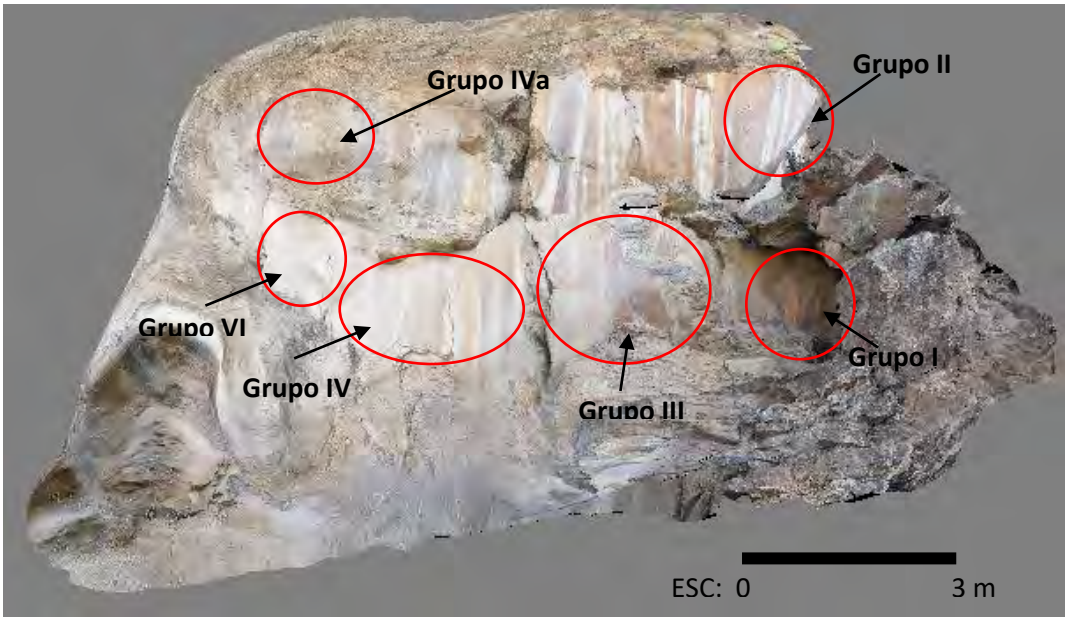


Figura 3.11. Detalle de la sección derecha, ubicación de cinco grupos pictóricos. Fotogrametría H. Ibar 2019.

3.3. Distribución de los grupos pictóricos

En este apartado pretendemos ubicar espacialmente cada uno de los primeros seis grupos pictóricos, por lo que utilizaremos las calcas producidas por Agustín Villagra en 1953, junto con las fotografías obtenidas por nosotros. Describiremos las características generales de los diversos paneles, sus dimensiones, la manera de acceder a ellos, y la postura que se debe adoptar para apreciar las pinturas rupestres. Seguiremos la numeración otorgada por Villagra para cada grupo pictórico, y señalaremos de manera general los estilos que contienen.

3.3.1. El Grupo pictórico I

Se localiza al extremo derecho del acantilado a 9.77 m de altura desde el pasillo de circulación (fig. 3.13), las pinturas se encuentran bajo un pequeño abrigo rocoso que da paso a la entrada de una cueva dispuesta directamente hacia el sur del panel. Actualmente se utiliza la escalera de caracol para llegar hasta el abrigo rocoso. Antes de la existencia de la escalera había dos maneras de subir, la primera consistía en escalar el frente rocoso, para la segunda opción era necesario rodear hacia el sur y ascender a través de una pequeña vereda que llegaba hasta el Grupo II, ubicado inmediatamente arriba del Grupo I, posteriormente era indispensable bajar entre el techo del abrigo y las rocas, este trayecto tiene riesgo de caída, pero es más fácil que escalar los 9.77 m. Sin embargo, en la actualidad no es posible rodear hacia el sur, porque hay derrumbes que impiden el paso. Creemos que en época prehispánica las personas subían por medio de una escalera de madera, o en su defecto también podrían instalar cuerdas para escalar.



Figura 3.12. Grupo I, calca de Villagra. Fondo Agustín Villagra del IIE-UNAM. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Figura 3.13. Izquierda: altura desde el pasillo de circulación hasta el Grupo I. Derecha: superficie del panel Grupo I. Fotogrametría: H. Ibar 2019.

El panel tiene una forma rectangular (fig. 3.13), el extremo derecho mide 67 cm de alto, se va ensanchando hacia la sección media a 1.18m de alto, mientras que gradualmente hacia el extremo izquierdo se angosta hasta llegar a los 58 cm; su largo máximo es de 3 m al costado superior y mínimo de 1.69 m al costado inferior (fig. 3.14). La superficie del panel es lisa, presenta dos pliegues que corren verticalmente. Uno de éstos sirvió a los pintores para delimitar las figuras polícromas que se disponen mayoritariamente a partir del pliegue central hacia la derecha, a excepción del guerrero (n.1) y de dos guerreros (n.17-1 y 17-2) en formato pequeño que se ubican al extremo inferior izquierdo y fuera del segundo pliegue rocoso.[2]



Figura 3.14. Grupo I: altura y largo. Fotogrametría: H. Ibar 2019.

[2] A cada figura la identificamos de acuerdo a su numero de catálogo (*infra* anexo catálogo).

El Grupo I conserva los restos de su policromía (rojo, amarillo, verde, ocre, gris y negro), pero es prácticamente imposible distinguir a los personajes, en especial las figuras más pequeñas localizadas en el costado inferior del panel. El guerrero ubicado en el extremo superior (n.1) es el personaje más fácilmente observable a simple vista (fig. 3.12), también es posible ver los motivos esquemáticos negros.

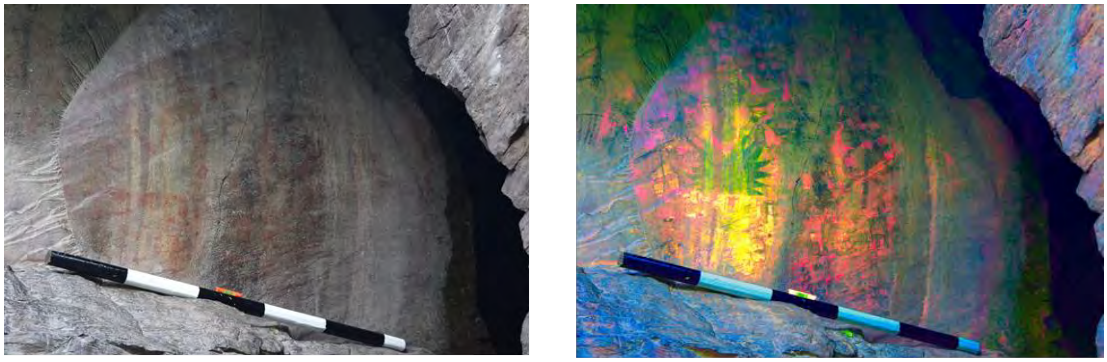


Figura 3.15. Izquierda: Grupo I; derecha: el mismo grupo con Dstretch. Fotografía: H. Ibar 2019.

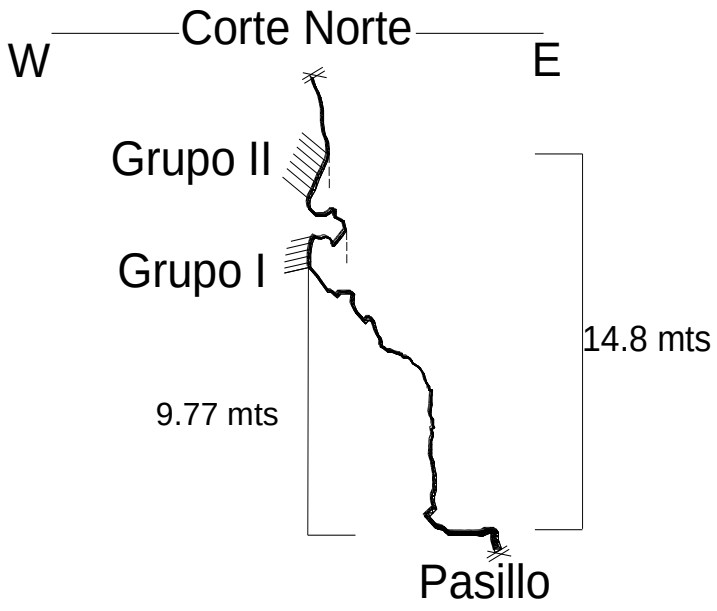


Figura.3.16. Corte norte del frente rocoso, ubicando la distribución de los Grupos I y II. Fotogrametría y Cloud Compare: H. Ibar 2019.

El Grupo I tiene una peculiaridad, cuenta con una capa brillosa pero transparente, su apariencia indica que fue colocada a brochazos. De acuerdo a Valerie Magar (1999) sobre el panel rocoso fue aplicada una película plástica posiblemente de cemento Duco, con la finalidad de protegerlo de la destrucción. Mas no hemos encontrado algún reporte técnico al respecto, ignoramos cuándo y quién colocó esta película. Intervención que debe ser evaluada por un especialista en restauración, ya que no sabemos de qué manera está afectando la integridad de las figuras rupestres. Sin embargo, de acuerdo a nuestro registro fotográfico, aplicando Dstretch, prácticamente todos los personajes reportados por Villagra se conservan tal cual él los registró, pero las figuras al extremo inferior derecho han sufrido el mayor daño tanto por la erosión, como por la acción del ser humano que las ha rayado (fig. 3.17).



Figura 3.17. Vista general del Grupo I. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



Figura 3.18. Vista frontal después de subir por la escalera: abajo a la izquierda el Grupo III, abajo a la derecha el Grupo I, arriba el Grupo II. Fotografía: H. Ibar 2019.

El primer grupo pictórico es el más conocido de los seis grupos, fue publicado por Villagra en varios artículos (1954a; 1954b; 1954c; 1959; 1971; 1980) (fig. 3.12). En un trabajo anterior realizamos el catálogo del estilo polícromo (Hernández Ibar 2016).

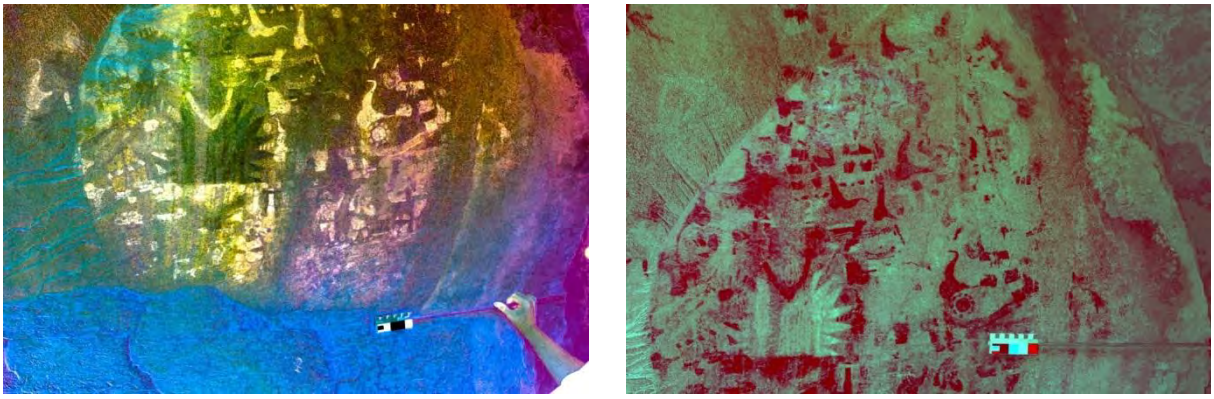


Figura 3.19. Detalle del Grupo I con Dstretch, la fotografía a la izquierda muestra el costado inferior del panel, la fotografía a la derecha muestra el costado medio del panel. Fotografías: H. Ibar 2019.

-Visualización y circulación

Este grupo cuenta únicamente con dos estilos: el polícromo y el negro esquemático. Las figuras no son mayores a los 40 cm de alto, incluso hay motivos de entre 7 a 8 cm. Además, la ubicación del panel bajo el abrigo rocoso, y el tamaño de las figuras, son características que permiten determinar que para el observador era necesario escalar los 9.77 m de la pared rocosa y llegar directamente al abrigo; es imposible observar al Grupo I desde abajo, por lo que su visualización es restringida a una apreciación directa a corta distancia. Una vez en el abrigo rocoso el espacio es reducido, no es posible que más de dos personas admiren las pinturas simultáneamente. La altura del abrigo (2.45 m) permite colocarse de pie y apreciar los grafismos (fig.3.20).

-Incidencia lumínica

Este panel se ubica bajo un abrigo rocoso, el cual impide que los rayos solares iluminen constantemente las figuras rupestres. La irradiación de luz solar solamente alcanza a este grupo pictórico durante la temporada seca del año, es decir de septiembre a febrero, período cuando el panel se ilumina durante dos horas al día (de 4 a 6 pm). En esta temporada el sol se encuentra al extremo sur de su trayectoria anual, por lo que los rayos solares logran tocar de manera diagonal a este abrigo rocoso.



Figura 3.20. Postura para observar el Grupo I. Fotografía: Salinas 2019.



Figura 3.21. Postura para observar el Grupo II. Fotografía: H. Ibar 2019.

3.3.2. El Grupo pictórico II

Se ubica al extremo superior derecho del acantilado, directamente por arriba del Grupo I. Para llegar hay dos maneras, la primera consiste en subir por la escalera de caracol ascendiendo los 9.77 m, alcanzando primero al Grupo I para después escalar entre el abrigo y un pequeño hueco (fig. 3.23). El otro camino, como lo describimos para el Grupo I, se encuentra al sur del pasillo de circulación, rodeando el extremo del acantilado se asciende por una estrecha vereda que conecta directamente a un espacio reducido donde se dispone el frente rocoso, actualmente este camino está inhabilitado por los derrumbes que impiden el paso.



Figura 3.22. Grupo II, calca de Villagra. Fondo Agustín Villagra del IIE-UNAM. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014. Fueron unidos dos lienzos de acuerdo a los puntos de referencia comunes.



Figura 3.23. Para llegar al Grupo II es necesario escalar por este hueco desde el abrigo del Grupo I. Fotografía: Salinas 2018.

El panel se encuentra a 13.4 m de alto desde el pasillo de circulación (fig. 3.24). Consiste en un frente rocoso semirectangular liso, en su extremo superior la pared rocosa tiene una ligera inclinación hacia la barranca, pero a partir del centro hasta su base la pared cae de manera vertical; su extremo sur es angosto, tiene 30 cm de altura, mientras al centro el panel mide 1.86 m, al extremo norte tiene 1 m de alto. El largo central del panel es de 3.98 m (fig. 3.25).

Presenta dos estilos: las figuras polícromas ocupan todo el centro del panel, en tanto al costado superior izquierdo se localizan las figuras de estilo bicromo. Al extremo derecho no existen pinturas rupestres, aunque es el espacio con más *graffitis* (fig. 3.26). El estilo polícromo fue parcialmente descrito por Villagra (1954a) (*infra* apartado 3.4).

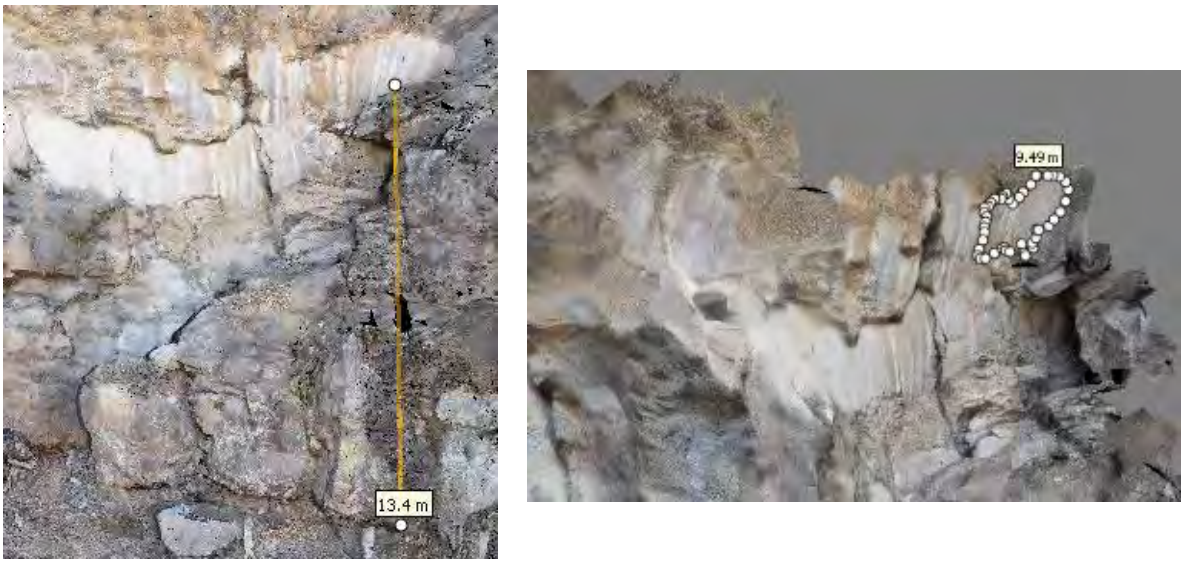


Figura 3.24. Fotogrametría, altura desde el pasillo de circulación al Grupo II. H. Ibar 2019.

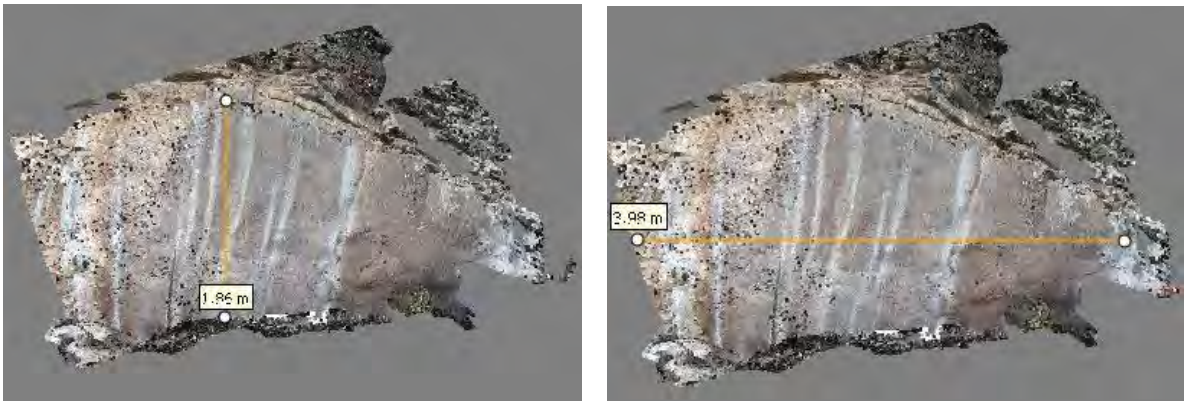


Figura 3.25. Alto y largo del Grupo II. Fotogrametría: H. Ibar 2019.

-Visualización y circulación

Las figuras polícromas en gran formato pueden apreciarse de pie. Para observar los personajes polícromos de formato pequeño es necesario inclinar el cuerpo o sentarse (fig. 3.21), debido a que el espacio disponible es reducido (no más de 1.50 m de ancho). Mientras que para el estilo bicromo es necesario levantarse y tener mucho cuidado de no caer, ya que el terreno firme termina hacia el extremo norte justo donde comienzan los motivos de este estilo. Dependiendo de la iluminación es factible diferenciar algunos trazos, pero a simple vista no es posible apreciar detalladamente ninguna figura (fig. 3.26).

Apreciar las figuras desde lejos no es factible, debido a la ubicación del panel y el tamaño reducido de los grafismos, incluso desde el pasillo de circulación solamente se puede observar una pequeña sección del panel. Asimismo, es imposible observarlo desde el otro lado de la barranca, la vegetación impide cualquier visualización a larga distancia.



Figura 3.26. Vista general del Grupo II, fotografía a la izquierda con Dstretch. Fotografía: H. Ibar 2019.

-Incidencia lumínica

Este panel se encuentra en un frente rocoso abierto, por lo que los factores climáticos están constantemente en contacto con la roca, ocasionando que la policromía se esté perdiendo rápidamente, sobreviviendo de mejor manera el color rojo y el ocre, en menor cantidad el negro, solamente permanecen algunos rasgos de color amarillo y verde. Los rayos solares iluminan el frente durante todo el año a partir de las dos de la tarde y hasta la puesta del sol.



Figura 3.27. Detalle del Grupo II estilo polícromo, figura barbada en gran formato (n.36), abajo personaje rojo formato pequeño (n.38). Fotografía Dstretch: H. Ibar 2019.

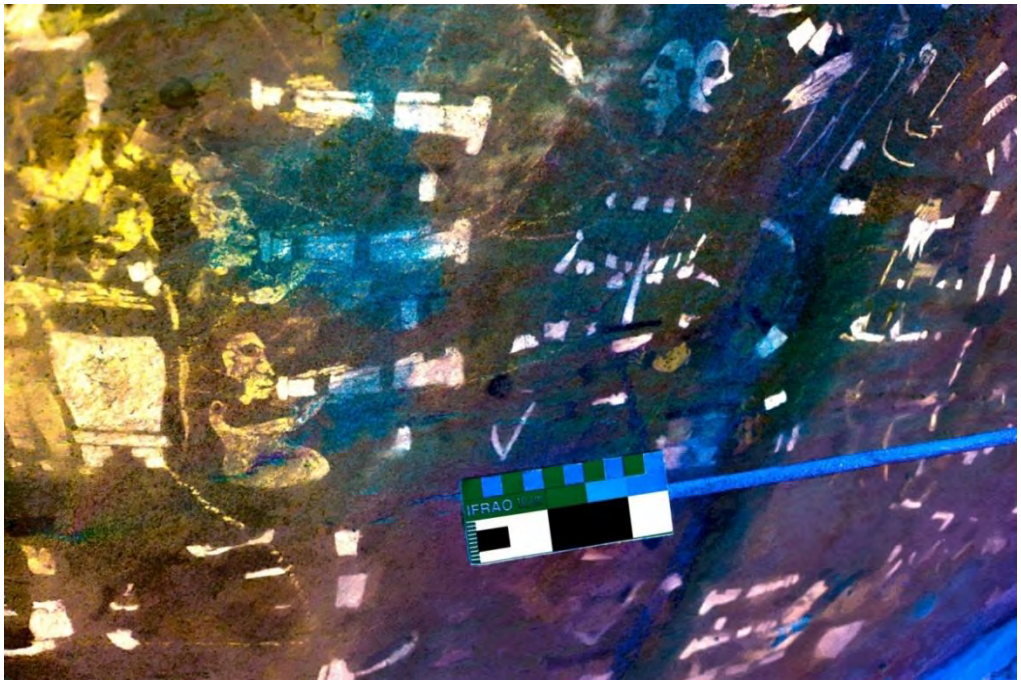


Figura 3.28. Detalle del área central del Grupo II, figuras en formato pequeño. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

3.3.3. El Grupo pictórico III

Se ubica en la parte media del sector derecho del acantilado, justo al costado norte del Grupo I (fig. 3.11 y 3.30). El panel es rectangular, limitado por un pliegue saliente hacia el sur, al centro tiene una grieta vertical ancha y profunda, al norte termina en otra grieta vertical que permite dividirlo del Grupo IV (fig. 3.31).



Figura 3.29. Grupo III, calca de Villagra. Fondo Agustín Villagra del IIE-UNAM. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014. Fueron unidos tres lienzos de acuerdo a los puntos de referencia comunes.

Se debe tomar la misma ruta de aproximación que se utiliza para los dos primeros grupos pictóricos. Es necesario subir por la escalera de caracol, ascender los 9.77 m, pasar a un lado del Grupo I y caminar sobre el pasillo de observación hacia la izquierda, descendiendo 2 m (fig. 3.30). Este pasillo debió correr por todo el borde de la pared rocosa, permitió a los artistas elaborar las pinturas de los Grupos IV y VI, y a los visitantes examinar de cerca los diseños, pero en algún momento colapsó, imposibilitando el paso directo hacia estos grupos pictóricos.



Figura 3.30. Vista frontal después de ascender la escalera de caracol, abajo a la izquierda el Grupo III, arriba a la derecha el Grupo I. Fotografía: H. Ibar 2019.

El panel se encuentra a 8.5 m arriba del pasillo de circulación, mide 3.21 m de largo y 2.40 m de alto, el costado sur es angosto formando una saliente de 80 cm de alto (figs. 3.31-3.32). Justo sobre este costado se presenta la figura de un personaje en posición horizontal (n.81), sostiene un arma curva sobre la cabeza, ambos pies apuntan hacia arriba, pertenece al estilo polícromo de gran formato (fig. 3.35).



Figura 3.31. Fotogrametría del Grupo III, altura sobre la grieta central. H. Ibar 2019.



Figura 3.32. Largo del Grupo III. Fotogrametría: H. Ibar 2019.

La grieta central divide en dos partes el panel, pensamos que esta oquedad ayudaba simbólicamente al mensaje trasmitido por las figuras dispuestas a cada lado. Al costado izquierdo de la grieta puede observarse a un personaje barbado sosteniendo un bastón serpentiforme (n.85) (fig. 3.38), al otro costado de la grieta se ilustran las siluetas de dos venados con sus cabezas orientadas a extremos contrarios (n.78) (fig. 3.36 y 3.37).

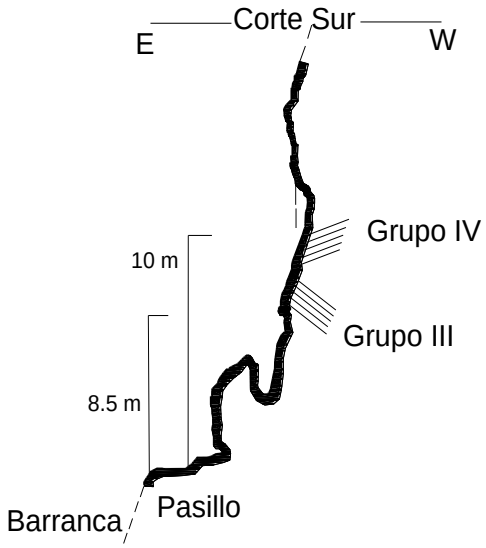


Figura.3.33. Corte sur del frente rocoso, Grupos III y IV. Fotogrametría y Cloud Compare: H. Ibar 2019.



Fig.3.34. Grupo III, superficie. Fotogrametría: H. Ibar 2019.



Figura 3.35. Personaje en posición horizontal del Grupo III (n.81). Fotografía Dstretch: H. Ibar 2019.

Por arriba del personaje barbado (n.85) hay una serie de figuras de estilo bicromo, conformadas por rostros con rayos en color rojo y ocre, tanto como círculos radiales con puntos

sobre los extremos en color rojo, estos motivos no se aprecian a simple vista, serán descritos en el siguiente capítulo (fig. 3.36).



Figura 3.36. Acercamiento al Grupo III. Se observa la grieta central del panel, a su derecha los venados (n.78) y al extremo derecho el personaje en posición horizontal (n.81), a la izquierda se ubica el personaje barbado con bastón serpentiforme (n.85). Fotografía Dstretch: H. Ibar 2019.



Figura 3.37. Venados (n.78) del Grupo III. Fotografía Dstretch: H. Ibar 2019.

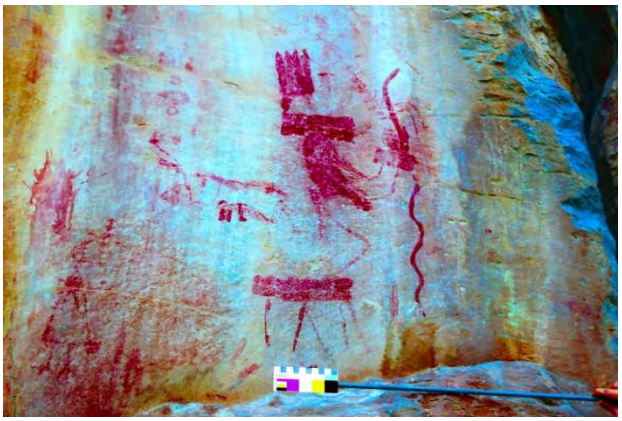


Figura 3.38. Detalle del personaje barbado (n.85), al extremo izquierdo se aprecia una mancha de pigmento. Fotografía Dstretch: H. Ibar 2019.

Este grupo pictórico tiene una peculiaridad, al extremo inferior izquierdo puede apreciarse una mancha de pintura roja, probablemente los artistas derramaron accidentalmente el contenedor de pigmentos sobre la roca, la mancha del material colorante no fue retirada, manteniéndose en el lienzo rocoso (fig. 3.38).

-Visualización y circulación

Para distinguir las figuras de este grupo es necesario estar de pie y mirar hacia arriba, tanto los dos venados y el personaje horizontal logran apreciarse con dificultad (fig. 3.39), el personaje barbado puede observarse fácilmente a partir de la visión directa de una persona de 1.60 m de altura. Para diferenciar los grafismos colocados por arriba de esta última figura es necesario levantar la mirada 45 grados, ya que se encuentran a 2.40 m arriba del pasillo de observación.

Las tres figuras anteriores (n.85, n.78 y n.81) están ubicadas en el extremo inferior de la pared, miden un promedio de 70 a 50 cm de alto, por lo que se pueden distinguir nítidamente desde el pasillo de circulación ubicado 8.5 m abajo. La visibilidad de estas figuras es media, pues es imposible diferenciarlas desde el otro lado de la barranca.

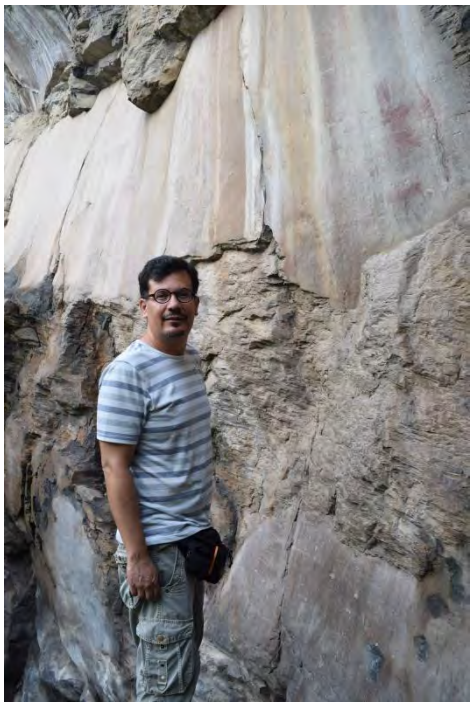


Figura 3.39. Postura para observar el Grupo III. Fotografía: Salinas 2018.

-Incidencia lumínica

La pared tiene contacto directo con los factores erosivos. Los rayos solares la iluminan únicamente por la tarde durante todo el año, es durante la temporada de lluvias (marzo a agosto) cuando los rayos solares impactan en su superficie durante más tiempo de la tarde y hasta la puesta del sol.



Figura 3.40. Vista del frente rocoso donde se encuentran los Grupos pictóricos III, IV y VI. Fotografía aérea: Frederick Rodríguez Montiel/Iván H. Ibar 2019.

3.3.4. El Grupo pictórico IV

Inmediatamente al norte del Grupo III se encuentra una larga pared lisa, en ella están ubicados los grupos pictóricos IV y VI (fig. 3.40). Agustín Villagra designó dentro del Grupo IV a dos paneles ubicados en áreas diferentes (fig. 3.42), nosotros consideramos necesario subdividirlos en Grupo IV y IVa, ya que tienen características distintas. Como se mencionó arriba, el pasillo que permitía aproximarse a esta gran pared se derrumbó, por lo que es imposible observar las pinturas de cerca.[3]

[3] Agustín Villagra instaló en 1953 andamios para poder realizar las calcas de los Grupos pictóricos III, IV y VI (fig.3.63).

La pared no es completamente vertical, a partir de su flanco superior se inclina 15 grados hacia afuera, descollando en el costado inferior (fig. 3.42). El Grupo IV se encuentra a 8.77 m de altura a partir del pasillo de circulación (fig. 3.43). Mide 5 m de largo y entre 2.20 a 1.60 m de alto, el borde superior es irregular por lo que su altura varía constantemente.



Figura 3.41. Grupo IV, calca de Villagra. Fondo Agustín Villagra del IIE-UNAM. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014. Fueron unidos tres lienzos de acuerdo a los puntos de referencia comunes.

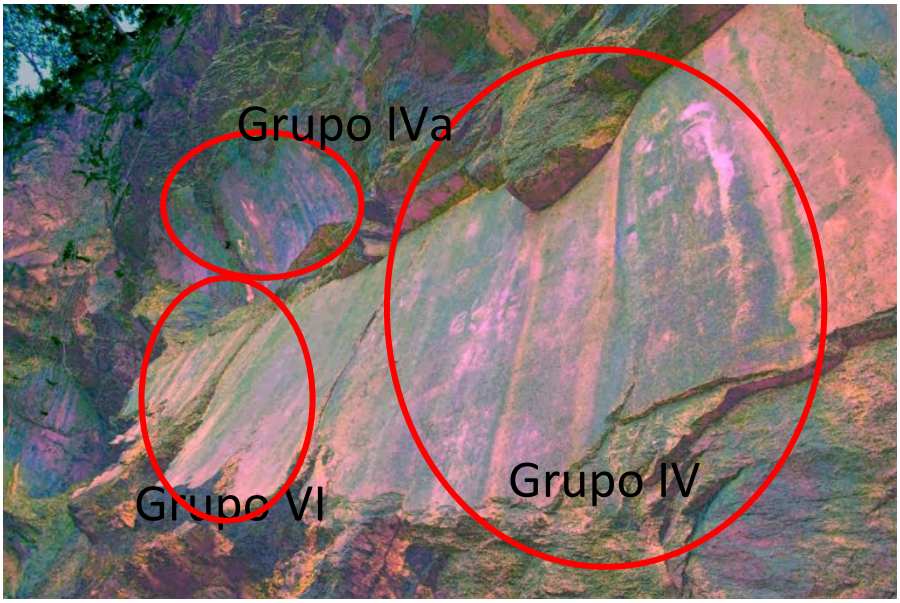


Figura 3.42. Ubicación de los Grupos IV, IVa y VI. Es importante notar que los Grupos IV y IVa están situados en paredes distintas. Fotografía Dstretch: H. Ibar 2019.



Figura 3.43. Altura del Grupo IV desde el pasillo de circulación. Fotogrametría: H. Ibar 2019.

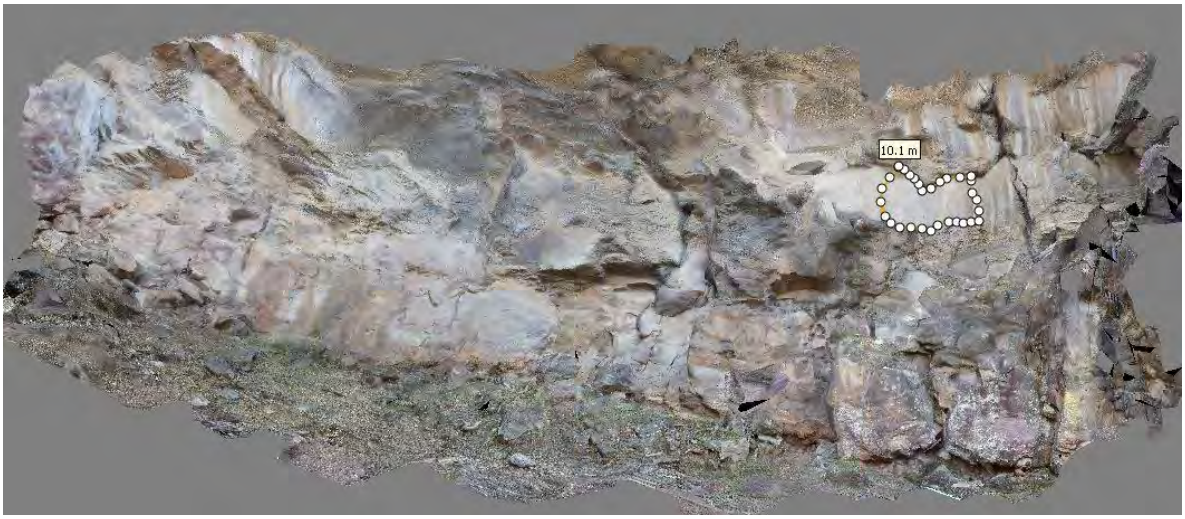


Fig.3.44. Grupo IV, superficie. Fotogrametría: H. Ibar 2019.

Está compuesto por tres grandes figuras polícromas en gran formato, ubicadas en el costado medio del panel. Son personajes con ricos atavíos y símbolos que los vinculan a: Venus (n.100), al Sol (n.101) y a la Serpiente Emplumada (n.102) (fig. 3.45) (*infra* anexo catálogo). Fueron registrados de manera clara por Villagra, él instaló un andamio para calcar estas figuras (fig. 3.63); sin embargo, por la inclinación del panel y por encontrarse directamente en contacto

con factores erosivos, prácticamente las figuras polícromas se han perdido en un 60 %. Además, sobre el costado superior izquierdo se encuentran diseños que corresponden al estilo bicromo, formados por rostros con rayos o grecas escalonadas, triángulos simples y escalonados. Al extremo inferior izquierdo está ilustrado un antropomorfo en color ocre y múltiples vestigios del mismo color.

Nuestro registro fotográfico con Dstretch solamente pudo recuperar algunos rasgos de estas formas (fig. 3.42), pero obtuvimos una excepcional fotografía de los tres personajes polícromos, realizada por Villagra en 1953 (fig. 3.45),[4] la cual confirma la exactitud en su calca.



Figura 3.45. Fotografía tomada por Agustín Villagra en 1953, detalle de las figuras policromas del Grupo pictórico IV de Ixtapantongo (diapositiva 35 mm). Fondo Agustín Villagra IIE-UNAM, procesamiento digital Ricardo Alvarado 2020.

-Visibilidad y circulación

El Grupo IV se puede observar parcialmente de lejos a partir del pasillo de circulación, en donde únicamente es posible ver los grafismos del costado medio y superior, debido al ángulo

[4] Gracias a Leticia Staines Cicero pudimos acceder a seis fotografías tomadas por Agustín Villagra en Ixtapantongo durante el año de 1953, fotografías resguardadas dentro del Fondo Villagra del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

de inclinación en la pared. Actualmente la mejor vista es desde arriba, en la cornisa a un lado del Grupo II, aunque también pueden apreciarse a partir de la cornisa de observación ubicada a un costado del Grupo III (fig. 3.47). A lo largo de toda la orilla inferior de la pared rocosa existen todavía los restos de la cornisa o pasillo de observación, lo anterior permite proponer que para acceder al Grupo IV debía seguirse la misma ruta empleada para el Grupo I: se descendía 2 metros para llegar al Grupo III y después por ese mismo pasillo caminar hasta el pie de las pinturas. El panel es fácilmente visible desde el otro lado de la barranca, aunque es muy difícil distinguir las figuras en gran formato. Este grupo es el que mayor visibilidad tiene a larga distancia.



Fig.3.46. Grupo IV, alto. Fotogrametría: H. Ibar 2019.



Figura 3.47. Grupo IV, visto desde la cornisa de observación del Grupo III. Fotografía Dstretch: H. Ibar 2019.

-Incidencia lumínica

La inclinación de la pared rocosa permite que las figuras rupestres sean iluminadas durante todo el año a partir de las dos de la tarde y hasta la puesta del sol. Asimismo, es el panel con más afectaciones erosivas, debido a que los escurrimientos pluviales de las partes altas del acantilado caen directamente sobre el frente rocoso, aunque por su altura inaccesible ha sufrido poco vandalismo.

3.3.5. El Grupo pictórico IVa

Con la finalidad de diferenciar las pinturas rupestres ubicadas en dos paredes rocosas distintas, ambas nombradas Grupo IV por Villagra, designaremos a las figuras situadas sobre un pequeño panel dispuesto directamente arriba del Grupo VI como Grupo IVa (fig. 3.42). Este conjunto gráfico no tiene ninguna figura de estilo polícromo, principalmente tiene diseños de estilo bicromo y figuras de estilo esquemático rojo (fig. 3.48).



Figura 3.48. Grupo IVa, calca de Villagra. Fondo Agustín Villagra del IIE-UNAM. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014. Formado por tres lienzos, los cuales no tienen referencias comunes para poder ser unidos.

Es un panel rectangular dispuesto entre 9.90 a 11.6 m a partir del pasillo de circulación, en este caso la inclinación parte de su extremo inferior 20 grados hacia su costado superior, flanco en donde la pared rocosa emerge. A diferencia del Grupo IV, la pared es un poco menos lisa, está rodeada por superficies rugosas que sirven para limitar el área con pintura. Hacia su extremo sur mide 80 cm de alto, ensanchándose al costado norte 1.10 m, mientras la altura al centro es de 2.11 m. El largo en su parte media es de 2.72 m.

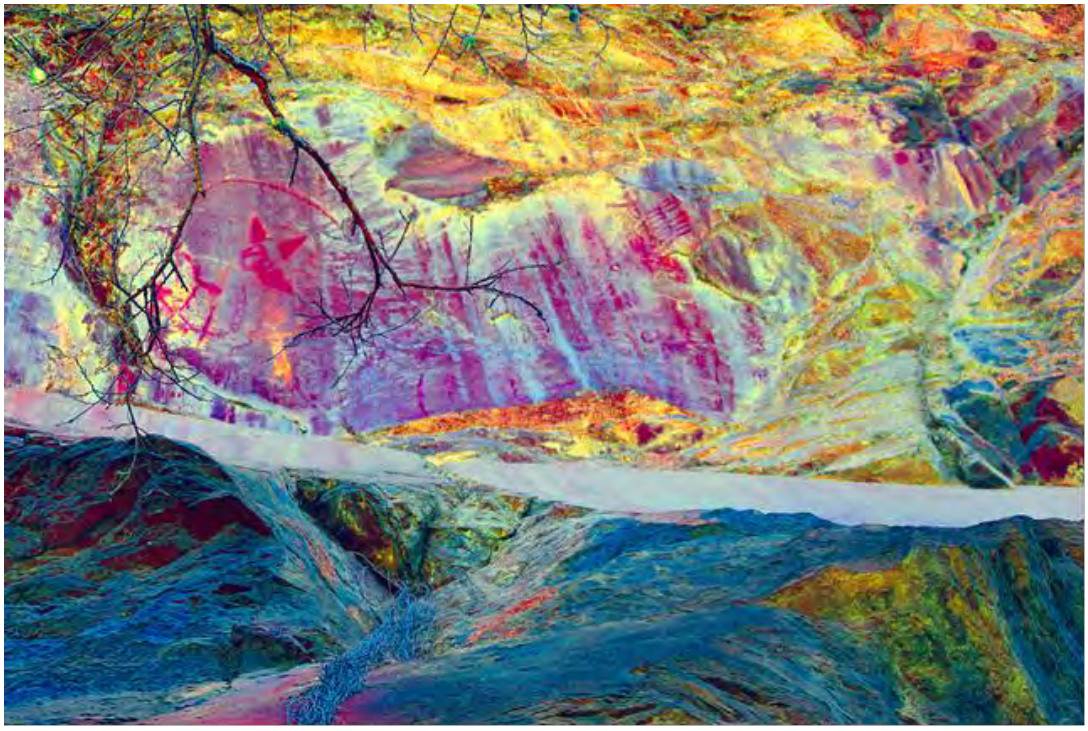


Figura 3.49. Grupo IVa, vista a partir del pasillo de circulación. Fotografía Dstretch: H. Ibar 2019.

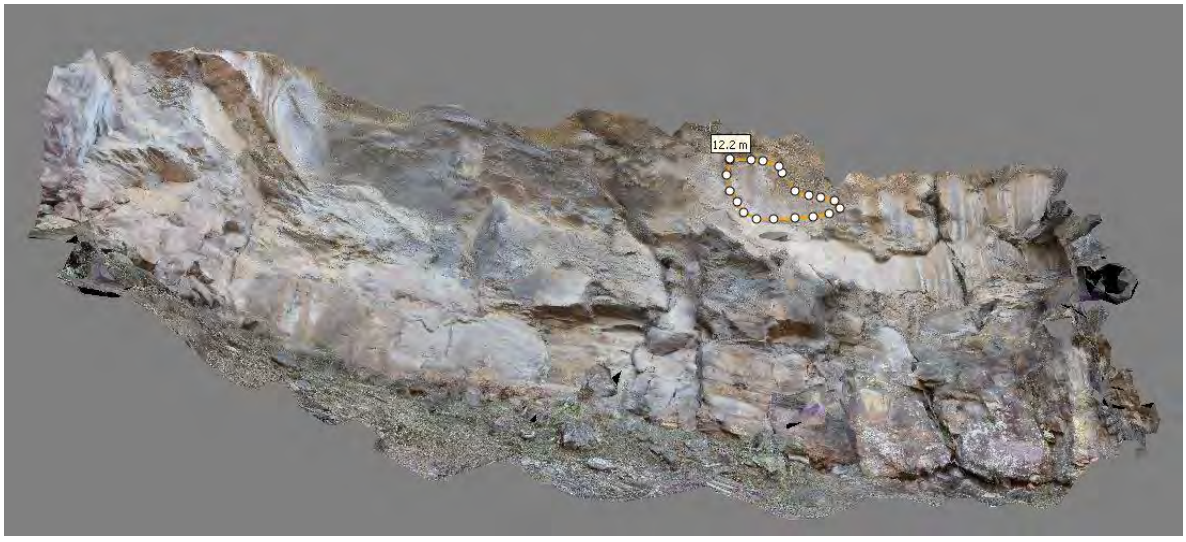


Fig.3.50. Grupo IVa, superficie. Fotogrametría: H. Ibar 2019.

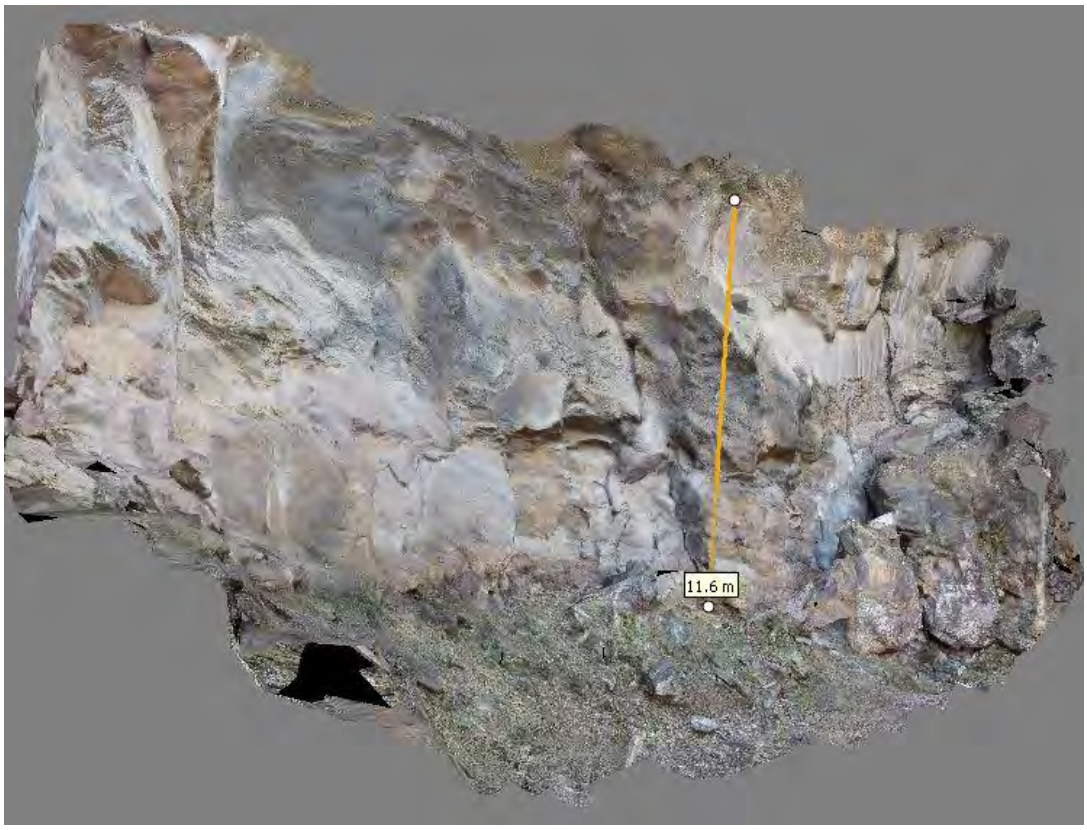


Fig.3.51. Grupo IVa, altura máxima desde el pasillo de circulación. Fotogrametría: H. Ibar 2019.

El rostro con rayos es un motivo constante en prácticamente todos los grupos del lugar, en este caso no es la excepción. Este diseño se localiza al extremo inferior izquierdo del panel, aquí además el rostro con rayos tiene cuerpo y un brazo (figs. 3.49 y 3.52), un poco más abajo y a la derecha se presenta un antropomorfo en color ocre sin delineado y con las extremidades superiores extendidas (fig. 3.52), además perviven restos de antropomorfos esquemáticos rojos entre ambas figuras. Finalmente, al extremo superior derecho se encuentran una serie de rayas horizontales y transversales parecidas a peines y círculos con líneas radiales también en color rojo.



Figura 3.52. Vista parcial izquierda del grupo IVa. Al extremo izquierdo puede apreciarse el rostro con rayos, al extremo contrario se encuentra el antropomorfo con los brazos levantados. Fotografía Dstrech: H. Ibar 2019.

-Visibilidad y circulación

Este grupo era fácilmente observable desde la cornisa o pasillo colapsado, ubicado sobre el borde inferior de toda la pared rocosa, la cual contiene a los grupos IV y VI. Para mirarlo era necesario estar de pie y levantar la cabeza 45 grados. Actualmente su visibilidad es restringida desde el pasillo de circulación, ya que la vegetación impide ver el panel completo.



Figura 3.53. Desde la base de observación del Grupo III es posible ver los grupos IV, IVa y VI. Fotografía: H. Ibar 2018.

-Incidencia lumínica

El ángulo de inclinación de este panel ha impedido que los factores erosivos afecten drásticamente las pinturas rupestres. Los rayos solares lo iluminan por las tardes a partir de las 2 pm y hasta las 4 pm durante todo el año.

3.3.6. El Grupo pictórico V

Es el único situado en la sección izquierda del acantilado, está contenido dentro de una pared lisa en forma de rombo, ancha al centro y angosta a los extremos. Se ubica a 5.27 m de altura desde el pasillo de circulación (fig. 3.54), y mide 1.48 m de alto por 1.09 m de largo. Aquí fueron pintadas dos figuras de estilo polícromo en gran formato. La mejor conservada y más grande es un personaje dispuesto prácticamente a todo lo alto de la pared (n.135), está colocado de perfil y con la mano derecha alzada mira hacia el segundo personaje (n.136), del cual solamente sobreviven algunos vestigios de sus piernas (fig. 3.55). La pintura facial y corporal del personaje n.135 es negra y roja. Villagra reporta los vestigios del personaje n.136 (desaparecido actualmente), consistentes en una pantorrilla en color negro, dos dardos delineados y un listón con un símbolo en cruz. Arriba de estos vestigios hay una figura esquematizada en color negro con un cuerpo delgado (n.137), entre sus piernas cuelga un triángulo, su cabeza es grande y redonda, delineada por un trazo sencillo ovoide, sobre la cual hay dos paralelepípedos. Por abajo y entre los pies del personaje n.135 se encuentran tres antropomorfos esquemáticos rojos, además de diseños escalonados en color rojo.

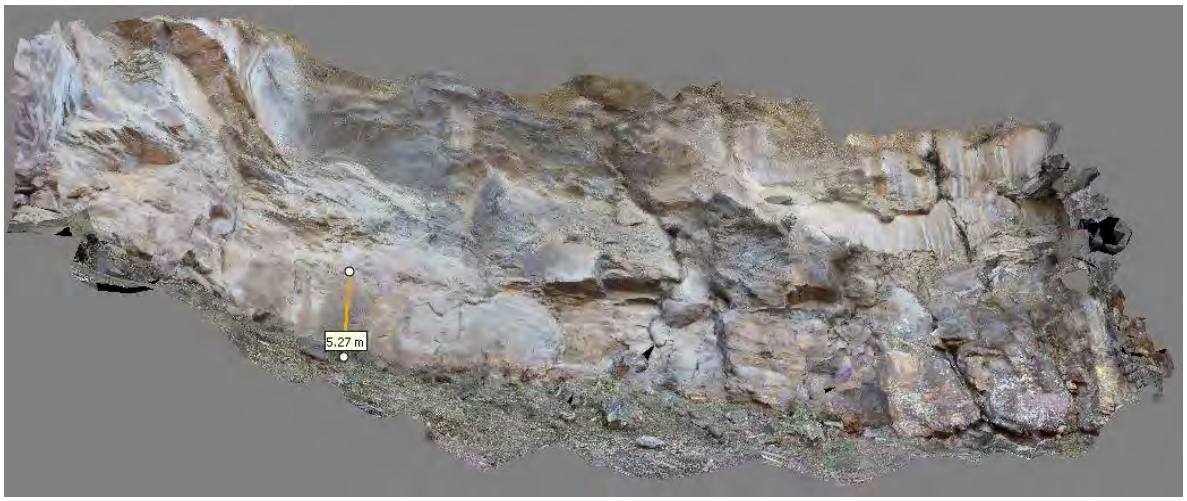


Fig.3.54. Grupo V, altura mínima desde el pasillo de circulación. Fotogrametría: H. Ibar 2019.



Figura 3.55. Grupo V. Calca de Villagra. Fondo Agustín Villagra del IIE-UNAM. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

-Visibilidad y circulación

La pared rocosa se puede apreciar desde el pasillo de circulación, pero no es posible diferenciar ninguna forma a menos que se apliquen filtros a las fotografías. Observarlo de cerca es difícil, a menos que se escale el frente rocoso, sea instalada una cuerda o escalera.

-Incidencia lumínica

Al igual que todo el acantilado noroeste, los rayos solares iluminan la superficie del Grupo V por la tarde. Durante la temporada lluviosa (marzo a agosto) este fenómeno ocurre a partir de las 2 pm, en tanto en la temporada seca la sombra protege el panel hasta las 4 pm.

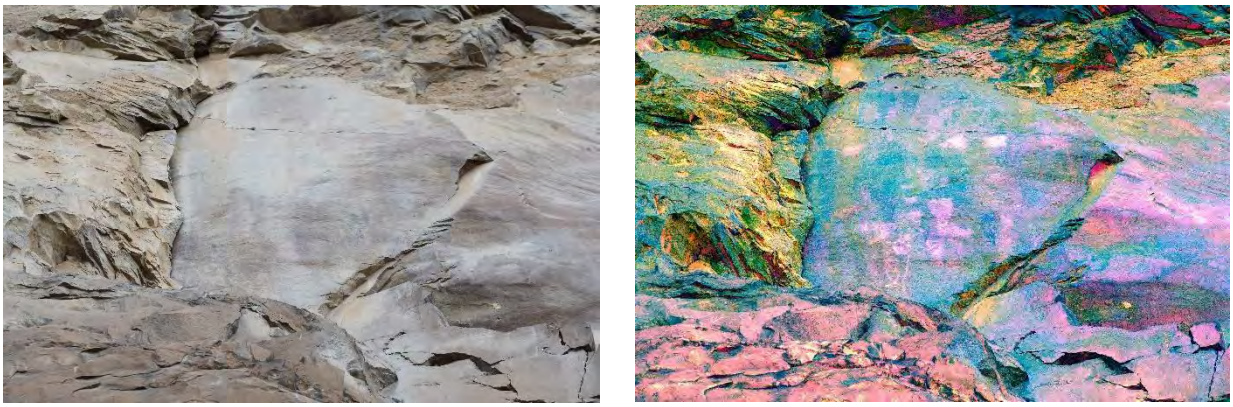


Fig.3.56. Vista a partir del pasillo de circulación del Grupo V, fotografía digital y fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

3.3.7. El Grupo pictórico VI

El último grupo, analizado y catalogado en este trabajo, se ubica al extremo superior izquierdo, sobre la pared que da paso al Grupo IV, está delimitado por una grieta al sur y por el fin de la pared lisa al norte (fig. 3.61). Es un panel cuadrado, mide 2.11 m de alto por 2.13 de largo (fig. 3.59), está situado a 7.55 m de altura desde el pasillo de circulación (fig. 3.60).

Es el grupo peor conservado, no tiene ninguna forma polícroma. En la calca de Villagra puede apreciarse un rostro con rayos (n.142), tiene el cuerpo de perfil, se observa el brazo y una pierna, y al costado izquierdo una línea curva unida a dos flechas confrontadas (n.141); este último diseño es el único que ha perdurado parcialmente (fig. 3.57). Le sigue un motivo conformado por dos líneas en cruz color rojo (n.139), signo atravesado por otras pequeñas líneas. Hacia el costado medio inferior derecho había varios diseños escalonados en color rojo y ocre. Por último, en el costado derecho, según la calca de Villagra, existía una figura compuesta al centro por una forma ovoide (n.144), iluminada en color rojo a sus costados, al extremo superior estaba rematada por una larga línea coronada por dos paralelepípedos, en tanto al flanco inferior el ovoide termina en un triángulo amarillo. Diseño excepcional en la gráfica de Ixtapantongo (fig. 3.57).



Figura 3.57. Calca de Villagra del GrupoVI, formada por dos lienzos unidos de acuerdo a sus puntos de referencia. La flecha punteada indica al único motivo que ha sobrevivido hasta el día de hoy, la flecha negra señala el motivo ovoide excepcional en el lugar. Fondo Agustín Villagra del IIE-UNAM. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014. Fueron unidos dos lienzos conforme a los puntos comunes.

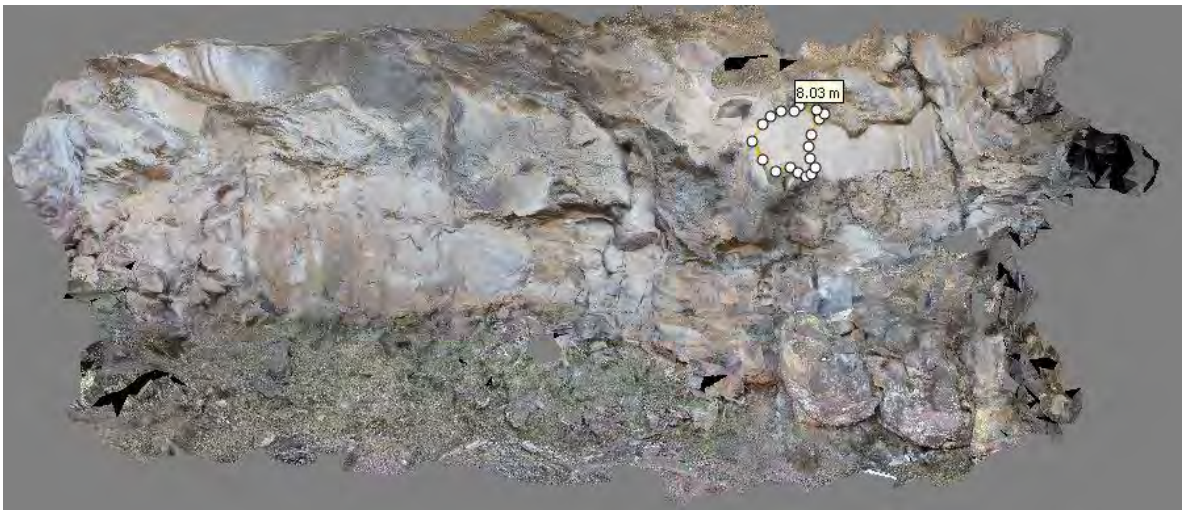


Fig.3.58. Grupo VI, superficie. Fotogrametría: H. Ibar 2019.

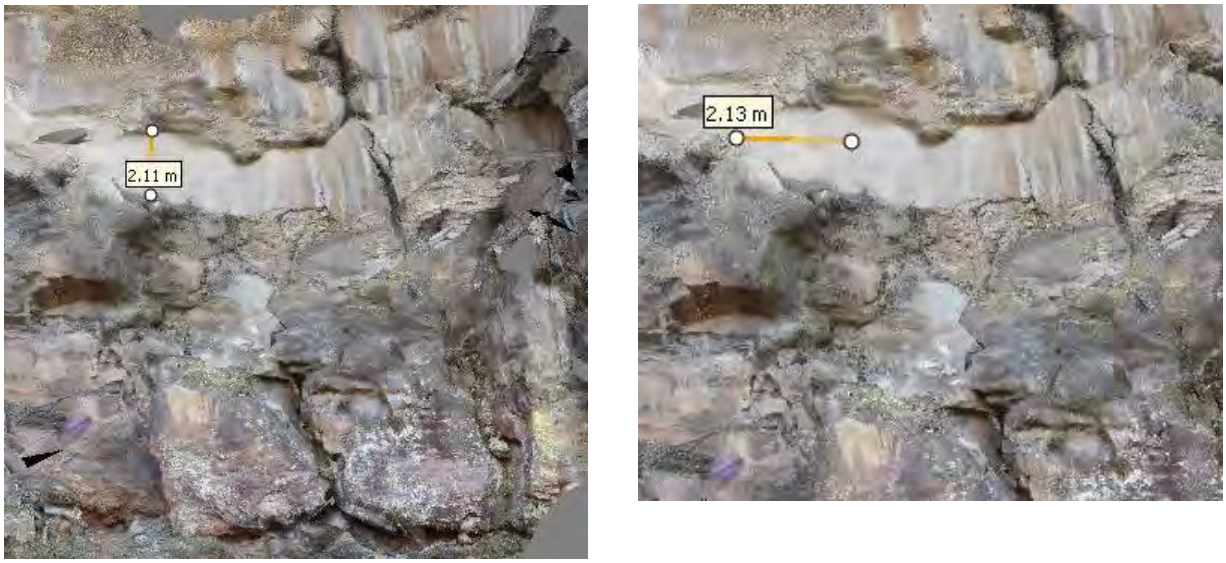


Fig.3.59. Grupo VI, alto y ancho. Fotogrametría: H. Ibar 2019.

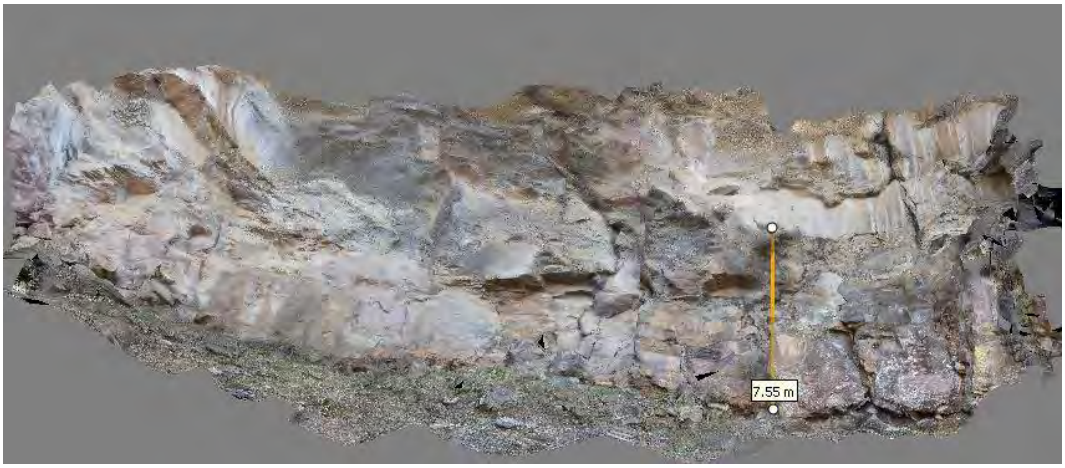


Fig.3.60. Grupo VI, altura del panel desde el pasillo de observación. Fotogrametría: H.Ibar 2019.



Fig.3.61. Vista general de la larga pared conteniendo los grupos III, IV y VI. El Grupo VI está al extremo izquierdo. Fotografía: H. Ibar 2019.

-Visualización y circulación

La manera para aproximarse era la misma que en los casos de los grupos III y IV, es decir primero se ascendía 9.77 m hasta llegar al Grupo I, se descendía 2 m pasando a un lado del Grupo III, continuando hacia la izquierda hasta alcanzar el Grupo IV, para finalmente llegar al Grupo VI. La visualización de este conjunto gráfico es bastante acotada, porque la vegetación y el ángulo de las paredes impiden apreciarlo en su totalidad desde abajo, donde se encuentra el pasillo de circulación.

Aunque es posible observar la pared rocosa desde el otro lado de la barranca, es imposible distinguir alguna figura. La visualización de este grupo es media a corta.

-Incidencia lumínica

Presenta las mismas características de iluminación que el Grupo IV, es decir la pared tiene contacto directo con los rayos solares durante todo el año, principalmente por la tarde a partir de las 2 pm y hasta las 6 pm.

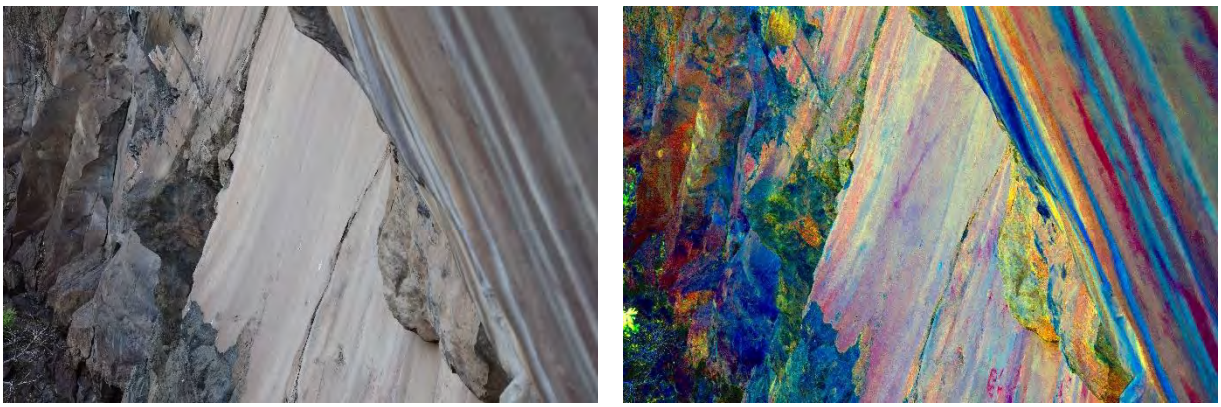


Fig.3.62. Vista del Grupo VI desde la cornisa de observación del Grupo II. Fotografía digital y fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

3.4. El primer análisis del Grupo pictórico II

En este apartado pretendemos mostrar la descripción del segundo grupo pictórico de Ixtapantongo,[5] formulada por Agustín Villagra a mediados del siglo pasado, ya que es el único estudio realizado hasta el momento para el segundo grupo. Al igual que el primer grupo, este conjunto gráfico tiene gran riqueza iconográfica, pero es completamente desconocido, excepto por la descripción parcial que hizo este pintor y restaurador mexicano. Sostenemos que los dos primeros grupos tienen mensajes complementarios (*infra* cap. V), por lo que conocer el único antecedente al respecto es fundamental para nuestro estudio.

Probablemente el Grupo pictórico II fue registrado por Agustín Villagra inmediatamente después del Grupo I: "[…] En los acantilados de la Barranca del Diablo localicé hasta seis diferentes grupos de pinturas, pero a la fecha sólo he copiado dos de ellos" (Villagra 1954c). No es claro si en su primera estancia consiguió calcar todas las figuras del Grupo II, o por el contrario necesitó de otro período de trabajo, debido a la siguiente referencia: "[…] Como hubo de suspender las labores antes de terminar, será necesario organizar una nueva temporada de trabajo para completar la copia empezada" (Villagra 1953: s/p).

[5] En un estudio anterior (Hernández Ibar 2016) fueron revisados tanto el registro e interpretación producidos por Villagra del Grupo pictórico I. Además, él publicó la calca completa del primer conjunto gráfico, por lo que no consideramos necesario dedicarle un apartado especial. No obstante, discutiremos su interpretación a lo largo del último capítulo.

Actualmente sabemos que Villagra logró completar las calcas de los seis primeros conjuntos gráficos de Ixtapantongo, copias conservadas en su archivo personal, y resguardadas en el Fondo Agustín Villagra del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM. En 1954 él publicó únicamente la calca del Grupo I, además de las descripciones de los dos primeros grupos (Villagra 1954a; 1954b; 1954c). Posiblemente durante el proceso de publicación de sus primeros artículos, él todavía no había terminado el registro completo del Grupo II, razón por la cual no incluye la calca de este grupo. Sin embargo, en sus artículos posteriores nunca hace alguna mención de las calcas de los Grupos III, IV, V y VI (Villagra 1959; 1971; 1980).



Figura 3.63. Fotografía del sistema de andamiaje instalado por Agustín Villagra en 1953 para realizar las calcas de Ixtapantongo (diapositiva 35 mm). Probablemente el pintor y restaurador es la persona de pie en el extremo superior del andamio. Los andamios le sirvieron para calcar los grupos IV y VI. Fondo Agustín Villagra IIE-UNAM, procesamiento digital Ricardo Alvarado 2020.

El mal estado de conservación del Grupo II fue un factor importante para que lo describiera parcialmente. Permaneció inédito setenta años, aunque existen dibujos aislados del estilo polícromo en los artículos del autor, por ejemplo: los trompeteros (n.55), el individuo con máscara de mono (n.56), el hombre recibiendo una vasija (n.59-2) de una señora sentada (n.59-

1) y el personaje sosteniendo una vasija al lado de un conejo (n.62) (fig. 3.65a, b y c). Acorde a la ubicación temporal formulada por él, todas estas figuras corresponden a la segunda época. Además, en estos artículos se incluyen seis dibujos pertenecientes a la primera época (fig. 3.66) (Villagra 1954a).



Figura 3.64. Calca del Grupo pictórico II realizada por Agustín Villagra. Fondo Agustín Villagra del IIE-UNAM. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

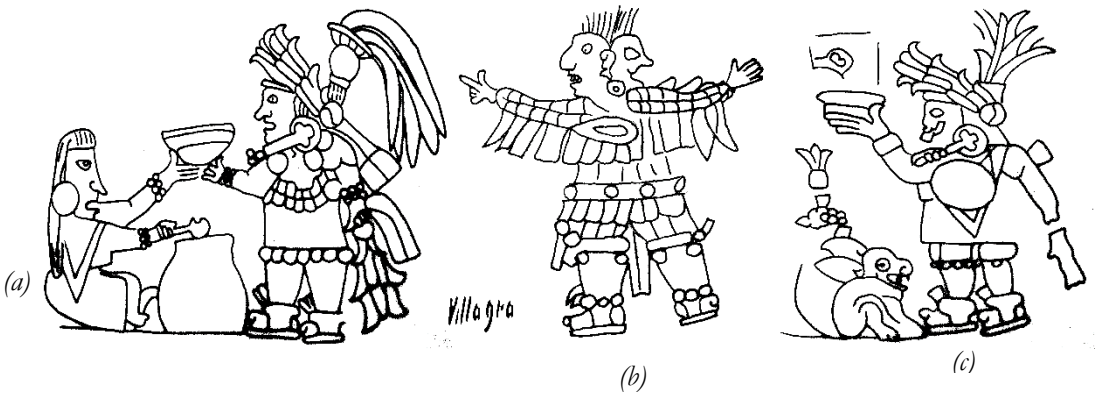


Figura 3.65. Personajes de "la segunda época" del estilo polícromo en el Grupo II, reportados sin ninguna referencia espacial por Villagra (1954a). A. Señora sentada ofreciendo una vasija al personaje de pie. B. Personaje con "máscara de mono". C. Individuo sosteniendo una vasija enfrente de un conejo. Dibujos: Villagra 1953

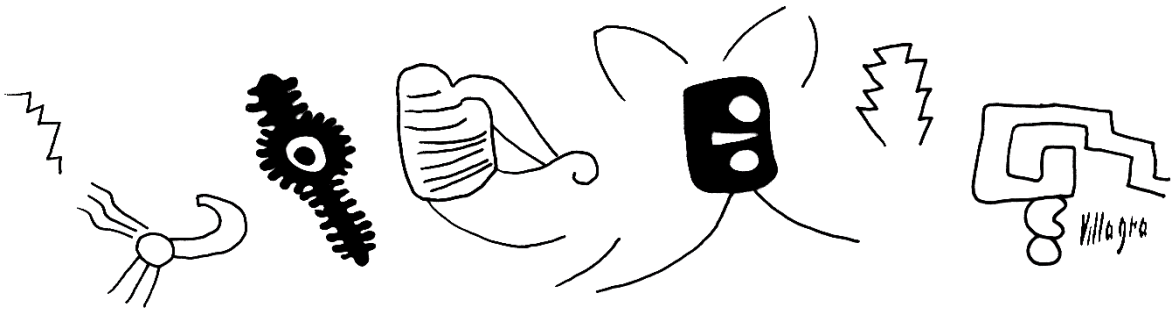


Figura 3.66. Seis formas de "la primera época", Grupo II. Ilustradas sin mayor mención espacial en el artículo de Villagra (1954a). Dibujos: Villagra 1953.

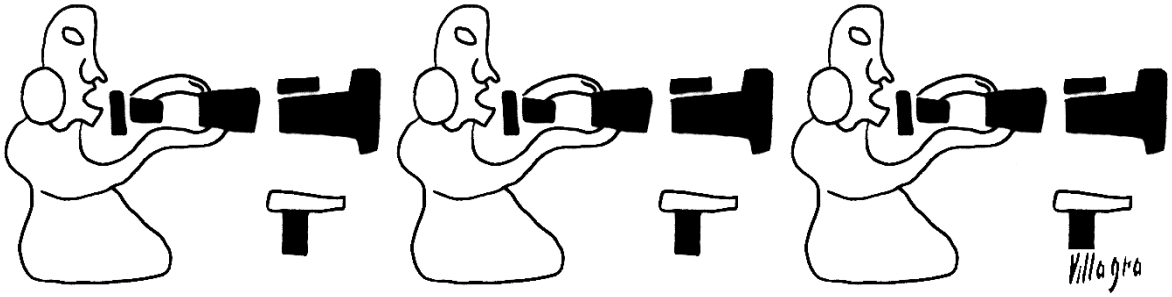


Figura 3.67. Imagen del mismo trompetero repetido tres veces, Grupo II. Se ilustran sin mayor mención espacial en el artículo de Villagra (1954a, 1954c). Dibujos: Villagra 1953.

En su informe técnico (Villagra 1953) y en sus artículos describe el Grupo II de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. Las primeras dos figuras que refiere son –de acuerdo a su interpretación– dos guerreros colocados uno enfrente del otro, ambos tienen un mayor tamaño en relación a las figuras colocadas por debajo de éstos, individuos que miden entre 1.10 m a 85 cm de altura (figura 3.68). El primer personaje está muy deteriorado, conservándose parte de su brazo con el cual sostiene un lanzadardos, además de una sección de su pierna (figura 3.68a). El segundo individuo en gran formato se localiza frente al anterior; pueden apreciarse el rostro barbado y pintado de color rojo, la nariguera tubular y el gran pectoral circular (figura 3.68b).

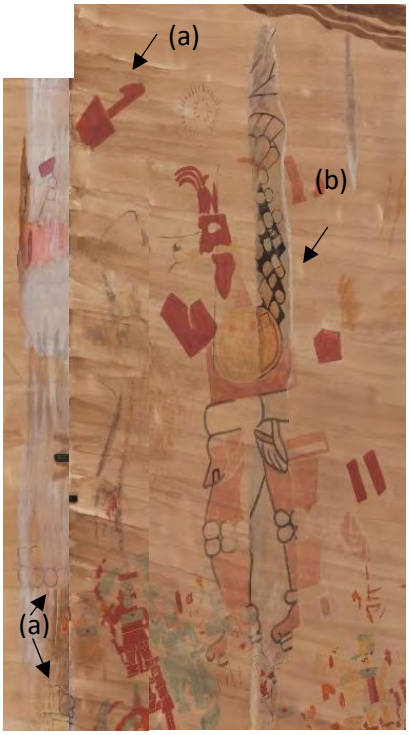


Figura 3.68. a) Personaje en gran formato, solamente se observa el lanzadardos y la pierna, b) figura en gran formato mejor conservada. Fondo Agustín Villagra. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Figura 3.69. a) Representante del Tláloc "amarillo"b)Representante del "Tláloc rojo", c)Representante del "Tláloc verde", d) Representante del "Tláloc blanco " e) Personaje con pectoral y punta de proyectil, según Villagra 1954a. En Fondo Agustín Villagra IIE-UNAM. Fotografía Ricardo Alvarado 2014.

Inmediatamente por debajo de los dos guerreros en gran formato hay cuatro figuras que fueron identificadas por Villagra como representaciones de Tláloc (n.37, n.38, n.39, n.40) (fig. 3.69a, b, c y d). Observó que todos utilizan anteojera y cargan "grandes bolsas sacerdotales", señaló también que llevan pectorales mariposa, para él este accesorio es típicamente tolteca

(Villagra 1954a), sin embargo solamente el personaje verde y el blanco utilizan este tipo de pectoral. La primera figura, al extremo izquierdo (n.37), está pintada en color ocre, pero él señaló que es color amarillo (fig. 3.69a), la segunda es color rojo (n.38) (fig. 3.69b), anotó que sobre sus pantorrillas lleva bandas cruzadas "probablemente aludiendo al vestido de red de Tláloc", la tercera es verde (n.39) (fig. 3.69c), y la última solamente está delineada (n.40), por lo que él sugirió que está representando el color blanco (fig. 3.69d). Los atavíos, los distintos colores y las semejanzas de estos personajes le hicieron pensar en los ayudantes del dios de la lluvia. Aunque nunca mencionó que éstos sean los *tlaloque*, los relaciona con ellos.

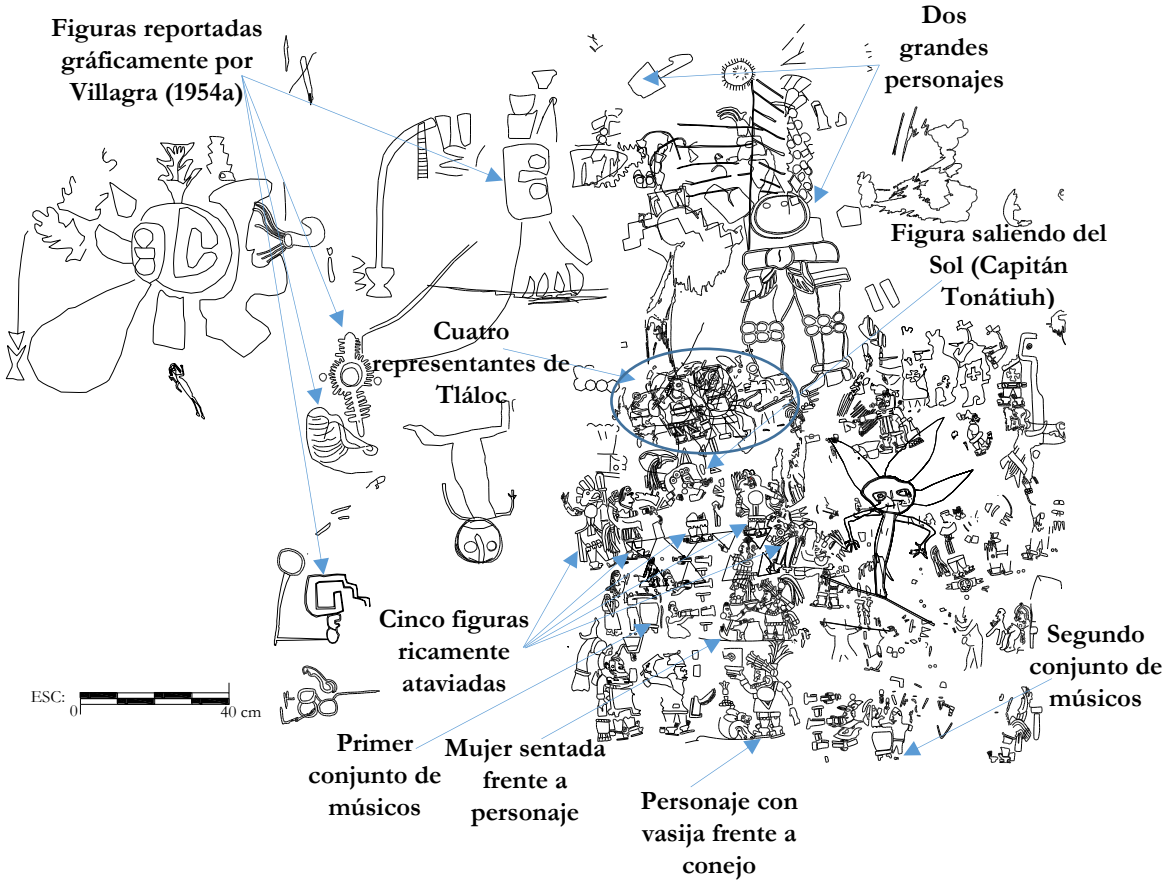


Figura 3.70. Grupo II, figuras reportadas o descritas por Villagra (1954a). Dibujo: H. Ibar 2019.

El siguiente individuo (n.41), descrito por Villagra, se encuentra justo por debajo del pie izquierdo del guerrero barbado en gran formato, aunque el cuerpo del personaje aparece incompleto pudo observar una "punta de flecha" sostenida por la mano derecha, su tocado y

pectoral (figs. 3.69e); para nosotros la herramienta empuñada por este individuo es un cuchillo (*infra* cap. V). Al costado derecho de la figura anterior pudo apreciar una serie de vestigios pertenecientes a más formas hoy desaparecidas. No obstante, en su registro existen dos personajes prácticamente completos: el primero lleva una gran nariguera tubular y pectoral mariposa (n.43-2) (fig. 3.71a), en el extremo superior derecho se encuentra la segunda figura (n.45-4), es una señora roja con un motivo sobre su falda que probablemente representa huesos cruzados (fig. 3.71b). Ambos personajes fueron olvidados en la descripción de Villagra, aunque existen en su registro.[6]

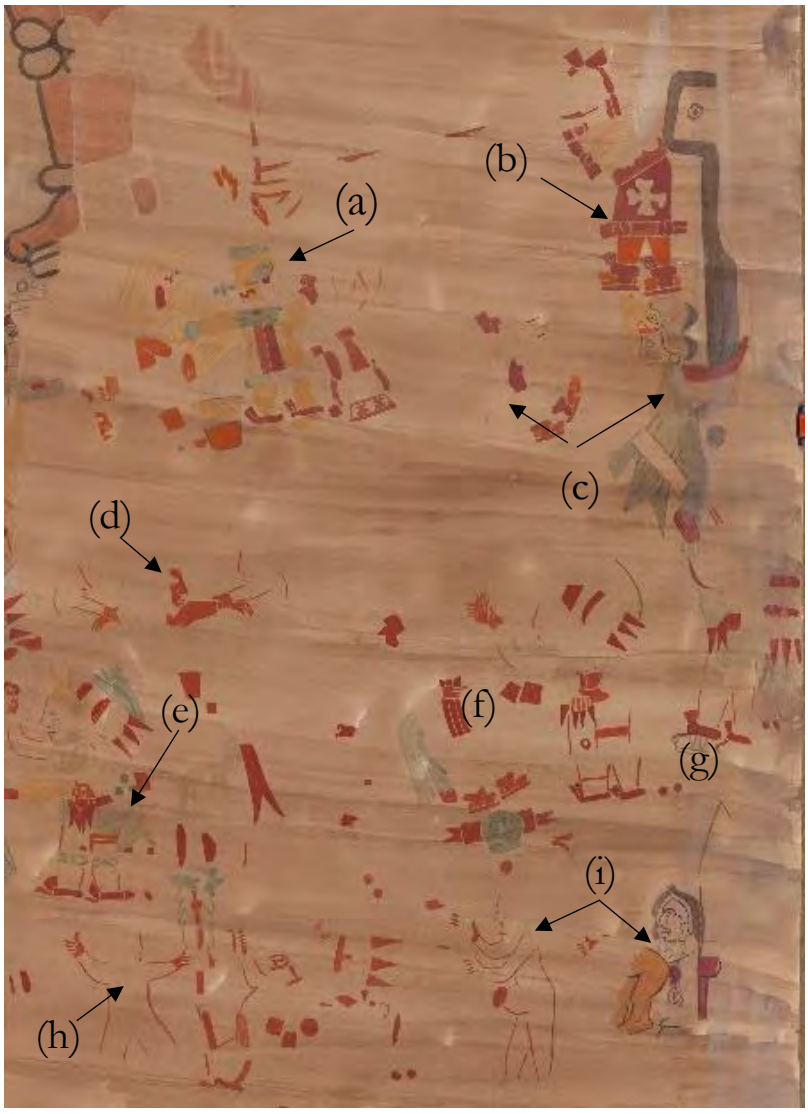


Figura 3.71. Figuras que no fueron descritas por Villagra en el extremo derecho del Grupo pictórico II. En Fondo Agustín Villagra del IIE-UNAM. Fotografía Ricardo Alvarado 2014.

[6] Nuestro registro fotográfico, aplicado con Dstretch, pudo revelar a otras tres señoras (n.45-1, n.45-2 y n.45-3) con características similares a los costados de la mujer roja (n.45-4).

A continuación, el orden de descripción establecido por el autor cambia, evitando por el momento la mención de seis personajes prácticamente completos en su registro y que serán mencionados brevemente más adelante (n.47 al n.52). Su atención se dirige a dos grupos de músicos situados al extremo izquierdo y derecho (n.55 y n.63) (fig.3.72a). Ambos grupos presentan ciertas similitudes, en primer término, cada uno está compuesto por tres músicos sentados con largas trompetas; el autor llama la atención sobre la gran dimensión de estos instrumentos, los cuales deben ser sostenidos por sus respectivas bases o pedestales. Cada conjunto tiene un percusionista que tañe un tambor, y otro músico que levanta con ambas manos sonajas (fig. 3.72a). Además, observó que por detrás de ambos conjuntos de músicos se encuentran reunidas mujeres en "actitud contemplativa", aunque nunca dice cuántas son. En el primer conjunto pueden apreciarse claramente por lo menos dos señoras (n.55-1 y n.55-2), tanto como los vestigios del cabello y el *quechquemitl* de otra mujer (n.55-3), mientras que para el segundo conjunto las imágenes femeninas se encuentran en mal estado de conservación, por lo que Villagra no describió nada al respecto de ellas.

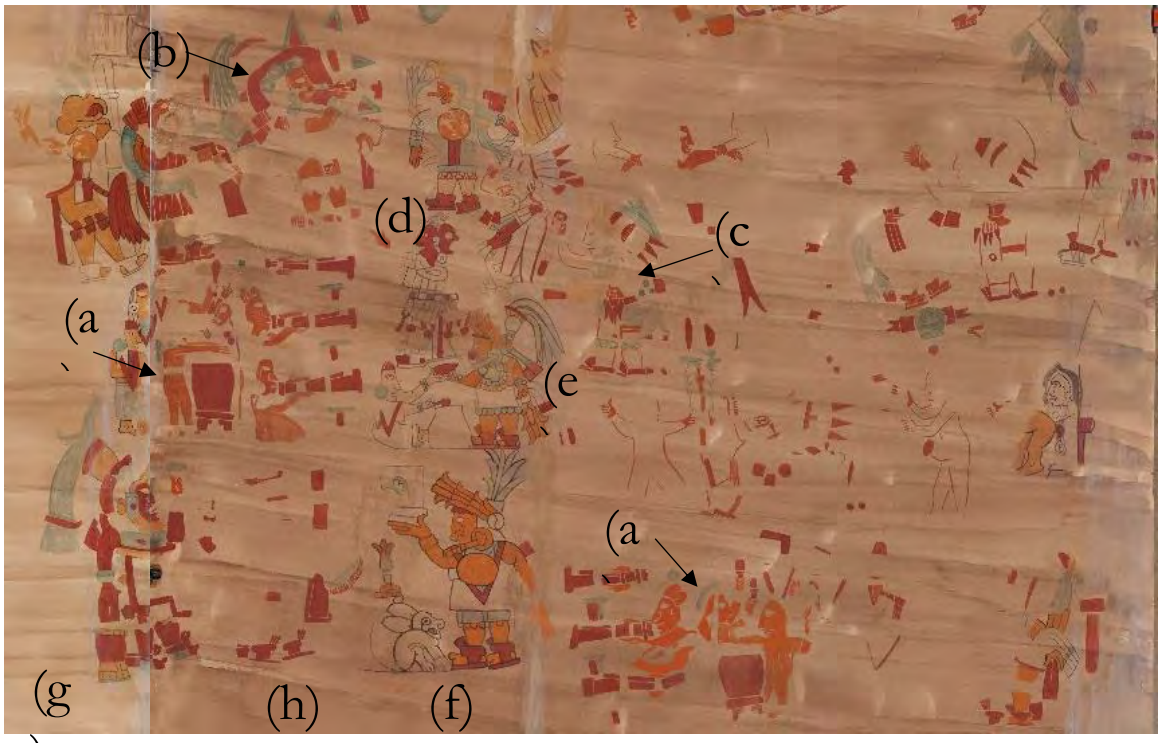


Figura 3.72. Grupo pictórico II. En Fondo Agustín Villagra del IIE-UNAM. Fotografía Ricardo Alvarado 2014.



Posteriormente Villagra retoma el orden descriptivo establecido por él, arriba del primer grupo de músicos hay cinco "figuras lujosamente ataviadas, unas llevan cascos de cabezas de águila, narigueras, lujosos penachos de plumas", particularmente hace notar al personaje (n.49) que se encuentra al parecer "saliendo de un sol (símbolo de Tonátiuh)" (fig. 3.72b). Este último personaje destaca, ya que se presenta rodeado a sus costados por las figuras restantes (n.47 al n.51). Al extremo inferior derecho de este grupo de cinco existe una sexta figura (n.52) que fue omitida en la descripción, aunque forma parte de este conjunto. Consiste también en un personaje ricamente ataviado y que sostiene con su mano derecha un propulsor (fig. 3.72c). Nuestro autor dice al respecto de este conjunto de figuras que:

"[…] probablemente se trata de la representación de una de aquellas fiestas en donde los nobles y altos jefes salían a bailar ataviados con sus mejores galas" (Villagra 1954a: s/p).

Al costado derecho del primer grupo de músicos (n.55) observó la presencia de un individuo con los brazos extendidos (n.56), presenta el pectoral tipo *oyohualli*, utiliza echada hacia atrás una "máscara de mono", lo cual le hace pensar que el personaje tiene símbolos referidos a la danza (fig. 3.72d).

Inmediatamente debajo del personaje con "máscara de mono" observó la presencia de dos figuras en muy buen estado de conservación (n.59-1 y n.59-2), "es una mujer sentada frente a una gran vasija de la cual saca algo con una cuchara y en un plato o jícara lo ofrece a un personaje que lo recibe con la mano" (figs. 3.65a y 3.72e). Debajo de esta pareja existe "otro individuo que tiene en la mano una especie de vasija (n.62). Frente a él hay un conejo que, como es sabido, es el símbolo del pulque" (fig.3.72f). Él concluye que probablemente estas escenas se refieren "a las libaciones que hacen en sus múltiples ceremonias". Villagra no agregó comentario alguno al respecto del rico atuendo de este señor, pero en su calca puede apreciarse el gran tocado, la orejera, la nariguera de silueta compuesta, el enorme pectoral circular y su compleja vestimenta. Asimismo, no expresó absolutamente nada al respecto de los pequeños círculos, localizados arriba del conejo, ni del signo Flor ubicado directamente arriba. Aunque en su calca los círculos no están claramente representados, nosotros pudimos registrar nueve círculos apilados, probablemente representan el número nueve (fig. 3.65c, 3.72f). Es notable que el autor de la calca no haya reparado que tanto el conejo, el numeral y la flor podrían nombrar al personaje como: señor Flor 9-Conejo (*infra* cap. V), creemos que en esta figura la observación de Villagra es deficiente.



Siguiendo el orden de su descripción, Villagra regresó al segundo grupo de músicos (n.63), para subrayar que éstos no presentan personajes que los rodeen, llamándole la atención una vez más el gran tamaño de las tres trompetas que deben ser sostenidas por unas especies de soportes para que los ejecutantes pudieran hacerlas sonar. No obstante, conforme a su registro, en realidad el segundo grupo de músicos sí tiene figuras muy próximas, aunque incompletas (fig. 3.72 derecha). Por otro lado, él nunca describió al personaje situado en el costado inferior izquierdo del panel (n.60) (fig. 3.72g), el cual tiene yelmo de ave rapaz y pectoral mariposa, levanta su brazo derecho de forma similar al Señor Flor 9-Conejo, incluso ambos intercambian miradas. Tampoco mencionó al personaje (n.61) situado entre el señor con yelmo y el señor Flor 9-Conejo, aunque registró sus vestigios (fig. 3.72h).

Finalmente, al costado derecho de toda la composición existen vestigios bastante interesantes, aunque no fueron descritos en los artículos de Villagra. Probablemente su mal estado de conservación motivó al pintor y restaurador a no hacer mención alguna de estas formas, por ejemplo la silueta de un cautivo que está siendo sujetado por ambos brazos por otras dos personas (n.42) (fig. 3.71d), o la escena donde se observa un hombre con el pene en erección (n58-1) (fig. 3.71i), junto a los restos de dos personajes que probablemente están manteniendo relaciones sexuales (n.58-2 y n.58-3) (fig.371i). Todas son figuras ilustradas en su registro, pero olvidadas en su descripción.

En síntesis, él describió parcialmente las figuras del estilo polícromo, centrándose en los personajes o escenas completas, dejando sin referir los personajes parcialmente conservados o prácticamente desaparecidos, pero que conformaron parte esencial en la composición de la pintura, incluso en ocasiones no mencionó nada sobre algunas figuras completas. También olvidó el estilo que llama de época anterior, dispuesto al costado izquierdo del panel rocoso, aunque ilustró sus artículos (Villagra 1954a; 1954c) con seis imágenes de este estilo (figs. 3.66 y 3.70). Asimismo, no hizo mayor mención de éste, centrando su atención en el estilo polícromo y de época posterior. Aunque su calca no documentó completamente las figuras rojas al extremo superior izquierdo del panel, nosotros hemos podido mejorar y completar algunos motivos no registrados por él (fig. 3.70 izquierda).

Villagra concluyó que las figuras polìcromas de los dos primeros grupos pictóricos son contemporáneas, añadió que fueron elaboradas entre los siglos IX a XII de nuestra era, ya que tienen elementos que las emparentan a la manera de representar los atuendos en la época tolteca.



Indicó que estas pinturas rupestres: "[…]son las primeras que conocemos de la cultura tolteca y la primera prehispánica ejecutada directamente sobre la roca" (Villagra 1954a; 1954c). Finalmente anotó: "[…] Las figuras están bien proporcionadas a la manera indígena y aunque la superficie es rugosa, están delineadas con precisión. Las escenas de sacrificio y las de los músicos son tan armoniosas como las de las páginas de los mejores códices" (Villagra 1954a).

IV. CARACTERIZACIÓN ESTILÍSTICA

En este capítulo pretendemos definir el estilo de las pinturas polícromas, presente en cinco grupos pictóricos de Ixtapantongo. El objetivo es conocer los aspectos plásticos, así como los aspectos técnicos y materiales que permitan formular su caracterización estilística, buscando esencialmente los rasgos distintivos que lo definan. Una vez identificadas las peculiaridades estilísticas de cada grupo pictórico, analizaremos las afinidades o diferencias entre ellos, para saber si responden a una misma tradición gráfica o por el contrario revelan divergencias. Aquí buscamos los rasgos distintivos del estilo polícromo, ya que son las cualidades preponderantes que lo hacen diferente a los demás del lugar, por lo tanto, estos rasgos son elementos diagnósticos del propio estilo (Álvarez Icaza 2006:40).

Posteriormente, la caracterización estilística nos permitirá ceñir el análisis comparativo a expresiones plásticas producidas en regiones distintas al suroeste del Estado de México, pero con estructura formal semejante a las figuras polícromas. La finalidad en esta segunda etapa es acotar nuestra búsqueda comparativa a motivos similares, la cual pueda ayudarnos a proponer un marco temporal en el cual inscribir al estilo polícromo de Ixtapantongo. Debemos aclarar que la caracterización estilística implica encontrar las regularidades formales y técnicas, a diferencia del estudio iconográfico que se realizará en el último capítulo de este trabajo, en ese apartado aspiramos a conocer el significado de los mensajes contenidos dentro del estilo polícromo de los dos primeros grupos pictóricos.

Entendemos al estilo pictórico como la recurrencia constante en la forma y la técnica, la cual revela una tradición cultural y por lo tanto una intensión simbólica o iconográfica, por ende, los mensajes emitidos responden a la cosmovisión de los autores. Es decir, a través de convenciones gráficas estereotipadas, los artistas reproducen la manera de sentir, pensar y actuar del agregado social al cual pertenecen, utilizando expresiones significativas o rasgos distintivos propios de cada estilo (Schapiro 1999:71-78). Consecuentemente, en el estilo se encuentra la forma de expresarse de los artistas, la cual está inscrita dentro de su contexto histórico y cultural.

Para lograr la caracterización estilística seguimos los trabajos de María Isabel Álvarez Icaza (2006; 2014). Ella propone el examen de la estructura formal de algunos códices

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

prehispánicos con el propósito de encontrar sus afinidades o diferencias, las cuales puedan ayudar a definir su estilo y contribuir en la discusión sobre la procedencia de estos documentos. Elegimos esta metodología porque permite evaluar la estructura formal, encuentra los rasgos distintivos, pero también propone un sistema de comparación de rápido manejo y fácilmente verificable.

La estructura formal que define al estilo tiene dos aspectos primordiales: los aspectos plásticos, referidos propiamente a la forma y a la manera cómo se expresa y organiza; y los aspectos técnicos-materiales, es decir el modo cómo se obtienen esas formas (Álvarez Icaza 2006:41-44). A su vez en cada aspecto hay categorías y subcategorías elegidas conforme a las particularidades de la expresión gráfica estudiada. En ese sentido, retomaremos algunas de las categorías y subcategorías propuestas por Álvarez Icaza, pero además crearemos nuevas de acuerdo a las singularidades del arte rupestre de Ixtapantongo. A continuación, serán enumeradas las categorías empleadas en este trabajo.

Dentro de los aspectos plásticos utilizaremos seis categorías:

1. La composición: se examina la propia estructura y organización interna en cada grupo pictórico, en particular se analiza la disposición espacial de las formas, es decir la manera de distribuirlas en el lienzo rocoso.

2. Las estrategias de representación. Constituidas por las proporciones corporales, los puntos de observación y la yuxtaposición o combinación de planos, además de la ilusión de profundidad.

3. La línea. Con cuatro subcategorías: a) La línea de contorno, aquí se determina la calidad del trazo y su grosor, además del color de la línea. b) La línea de referencia, es decir una delgada línea negra empleada para subrayar las imágenes o ubicarlas dentro del espacio terrenal. c). La franja sin color o en reserva entre la línea de contorno y el área coloreada, empleada principalmente en brazos y piernas.

4. La representación de textura. Convención consistente en ilustrar la cualidad del material por medio de pequeñas líneas negras, principalmente documentada en pelo de animales, plumas y pliegues de atuendos.



5. El color. Se analiza la calidad en su aplicación, la cual puede ser homogénea o heterogénea. Así como la gama cromática, es decir la paleta de color utilizado y sus diferencias tonales.

6. La forma. Se estudian partes corporales de la figura humana o divinizada. Examinamos la forma en ojos, orejas, manos y pies para encontrar los rasgos característicos, y las concurrencias o discordancias en sus soluciones plásticas.

Por otro lado, los aspectos técnicos-materiales usados comprenden principalmente tres categorías:

1. Las características físicas del soporte. Todos los grupos pictóricos comparten el mismo tipo de soporte rocoso, no obstante, se evaluará la preparación de la superficie y las dimensiones del área utilizada por los artistas del estilo polícromo.

2. La técnica pictórica. Es decir, los procedimientos gráficos y técnicos que los artistas utilizaron para plasmar las imágenes sobre la roca.

3. Los materiales e instrumentos empleados. Los pigmentos y sus aglutinantes conforman los materiales colorantes aplicados sobre la roca a través de utensilios probablemente diseñados por los pintores.

En Ixtapantongo, como lo hemos mostrado, han perdurado cinco grupos pictóricos con pintura polícroma (*infra* anexo catálogo). Éstos fueron registrados principalmente por encontrarse agrupados en paneles rocosos aislados unos de otros. Lo que permitió a los artistas diferenciar a cada conjunto de figuras no solamente por el espacio rocoso elegido, sino también por los mensajes expresados en cada uno de los grupos pictóricos.

Después de evaluar cada aspecto de manera particular, ampliaremos la caracterización del estilo polícromo, basándonos en las siguientes preguntas: ¿Existen diferencias técnicas o plásticas entre los cinco grupos pictóricos, las cuales permitan proponer épocas distintas en la realización de cada grupo?, o por el contrario ¿la totalidad de las figuras polícromas responden a un programa gráfico único?

Para encontrar similitudes o diferencias entre los grupos, recurrimos una vez más al método de Álvarez Icaza (2006**)**, en donde propone la comparación entre cada categoría,



evaluándolas y calificándolas. Esto permitirá detectar que tan cercanos o lejanos son los grupos desde la óptica del estilo. Tomamos como punto de comparación al Grupo I, por ser el más completo y mejor conservado. A este grupo se le fija el valor numérico 1 dentro de todas las categorías, posteriormente los demás grupos se compararán en referencia a éste, asignando a cada categoría valores conforme al grado de cercanía. De esta manera si las coincidencias son evidentes se considera que existe afinidad, la cual estará calificada con el número 1, la menor afinidad será valorada con el número 1.5, para características distintas utilizaremos la calificación 2, y las características más disímiles estarán señaladas con el número 3.

Evaluación que permitirá identificar la cercanía plástica entre los cinco grupos pictóricos de acuerdo a su estructura formal, ayudándonos a conocer en donde se ubican dentro de la tradición pictórica a la que pertenecen, y, proponer contemporaneidades o divergencias entre ellos. Lo anterior se obtiene por medio de la suma total de los valores alcanzados para cada categoría, posteriormente el monto por grupo pictórico se resta con el resultado del Grupo I. Finalmente, se alcanza la calificación global calculando las cifras para cada uno de los aspectos plásticos y técnicos-materiales (tabla 4.19).

De esta manera entre más pequeño el dígito obtenido existe mayor afinidad estilística, mientras que las calificaciones altas expresan gradualmente la distancia en la estructura formal de cada grupo respecto al primer grupo pictórico. Es decir, los criterios de evaluación dependen de las diferencias numéricas obtenidas en cada categoría, si el número es mayor a dos dígitos –en relación al valor anterior– se califica a esa categoría como la más disímil, por ejemplo: en la categoría Línea evaluamos cuatro cualidades, por lo que el Grupo I obtuvo el valor numérico total de 4 (este número sirve de base para comparar), mientras que el Grupo V, después de restar su calificación respecto al número base, consiguió 2 puntos de diferencia, evaluándolo como el que tiene afinidad (color verde), mientras el Grupo II logró 3.5 puntos de diferencia, por lo tanto alcanzó menos afinidad (color amarillo), le sigue el Grupo IV con 5 puntos de diferencia, por lo que fue calificado como el grupo distinto (color naranja), y por último el Grupo III con 7 puntos de diferencia, en consecuencia fue el más disímil (color rojo) respecto al Grupo I (ver tabla 4.14 bis).



En otros casos cuando los puntos de diferencia son iguales o entre un dígito o dígito y medio con respecto a la calificación total del Grupo I, evaluamos a esa categoría con afinidad (color verde), pero si los demás grupos obtienen la misma calificación estimamos un empate o igual afinidad (ver tabla 4.15bis). Otra variante en la evaluación se presenta cuando la calificación final en todos los grupos tiene por lo menos tres puntos de diferencia en relación al total del Grupo I, aquí consideramos que existe menor afinidad (ver tabla 4.12bis).

Finalmente, la caracterización estilística admite comparaciones del estilo polícromo de manera más eficiente con imágenes producidas fuera de Ixtapantongo, por lo que elegiremos algunos atavíos distintivos del estilo polícromo para contrastarlos con expresiones pictóricas o escultóricas ajenas. El propósito es encontrar los atributos similares e identificar los que no tienen afinidad, y por lo tanto probablemente están próximos o alejados en el tiempo con el estilo polícromo. Lo cual puede ayudarnos a proponer un marco de referencia temporal, ubicando de manera relativa el estilo polícromo por medio de esta comparación entre tradiciones gráficas semejantes.

El *corpus* para esta segunda etapa de análisis comprende principalmente elementos gráficos ubicados dentro del Posclásico temprano, presentes en el acervo escultórico de Tula y en los bajorrelieves y pintura mural de la ciudad de Chichén Itzá. Además, haremos comparaciones con la escultura de la cuenca de México del Posclásico tardío, en particular con elementos iconográficos de la escultura mexica y con bajo relieves en las banquetas de la Casa de los Guerreros Águila del recinto sagrado de Tenochtitlan. Emplearemos también algunos ejemplos de arte rupestre de Oaxaca, pintura mural de Mayapán, bajorrelieves de Xochicalco y dos esculturas del sitio del Cerrito en Querétaro. Limitamos nuestra comparación a estas áreas, pues estamos de acuerdo con las investigaciones que han propuesto el origen o influencia de estas zonas en las expresiones polícromas de Ixtapantongo.

4.1. Aspectos plásticos

4.1.1. Grupo I: Composición

El panel tiene un pliegue que lo divide en dos secciones, identificadas como sección derecha e izquierda (fig.4.1). Lo que permitió delimitar el lugar donde se reúnen las deidades

usando la estructura natural de la piedra, agrupándose casi todas en la sección derecha (fig.4.2). Los pintores aprovecharon la textura lisa de la piedra basáltica, así como la presencia de un lienzo semirectangular, para agrupar las figuras polícromas dentro de ese espacio. La sección derecha mide 1.20 m de largo por 1.18 m de alto, dando paso directo a la entrada de una pequeña cueva. En tanto la sección izquierda tiene una forma irregular, mide 1.14m de largo en su extremo superior y 0.49 m en el extremo inferior por 1.15 m de alto en su costado medio.



Figura. 4.1. Grupo I. El panel tiene concentradas la mayoría de las figuras polícromas en la sección derecha, la línea amarilla punteada sigue la grieta central del panel. Fotografía: H. Ibar 2019.

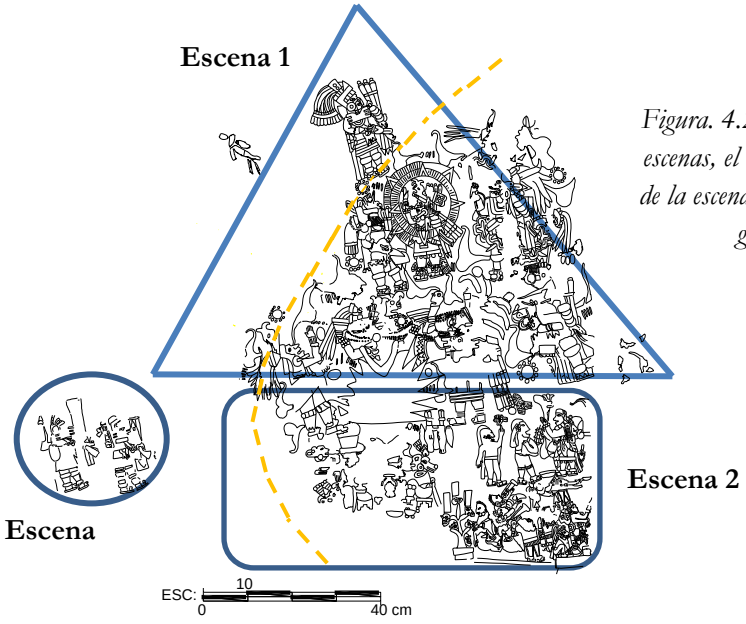


Figura. 4.2. Grupo I. Distribución de las escenas, el triángulo señala la organización de la escena 1. La línea punteada marca la grieta central del panel.

El Grupo I se compone por tres escenas, diferenciadas esencialmente por el carácter simbólico, el tamaño de las figuras y la proximidad o distancia que separa a los personajes (fig.4.2). La escena 1, situada en la parte superior, tiene una organización triangular, formada por un guerrero solitario (n.1) custodiando a dos conjuntos de deidades.

En la escena 1, los personajes tienen un promedio de 25 cm de alto. Sobresalen por su altura las dos deidades ubicadas al centro de su respectivo conjunto: Tonátiuh (n.3) tiene 27 cm de altura, mientras Mayáhuel (n.6) mide 30 cm. Asociadas a las deidades hay representaciones de manchas de sangre, líneas rojas, círculos rojos y círculos con puntos (n.19). Símbolos del sacrificio otorgado a estos dioses, a diferencia de la escena 2 donde solamente el báculo del señor Flor (n.13-3) está acompañado con una mancha de sangre. Todos los personajes tienen la piel color rojo, a excepción de la pintura corporal amarilla de Mayáhuel, así como la piel amarilla del sacrificado que porta Xipe Tótec (n.5), aunque tanto la mano del numen como sus tobillos indican el verdadero color rojo de su epidermis.

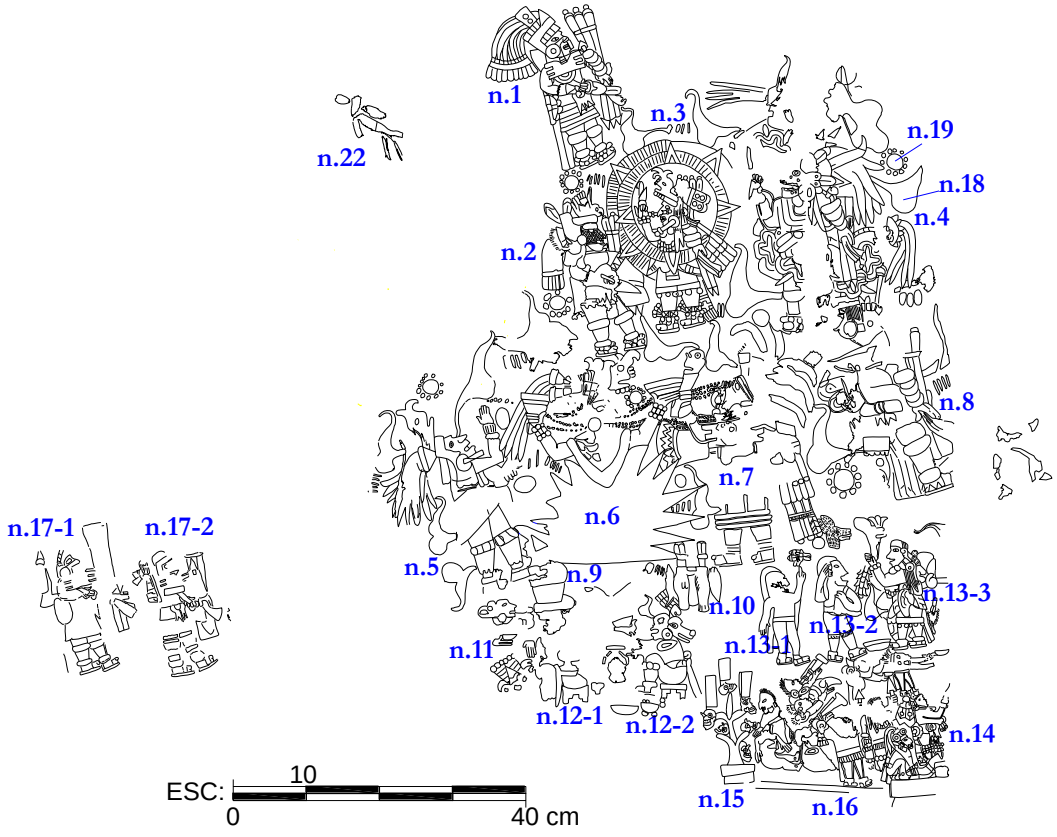


Figura. 4.3. Grupo I. Identificación numérica por figura.

Las deidades tienen la cabeza de perfil y el cuerpo erguido, en tanto el torso está en tres cuartos, mientras los pies siempre apuntan hacia el costado donde dirigen su vista. Los personajes nunca se tocan, utilizando de manera extensa el espacio que les corresponde, sin dejar grandes vacíos entre ellos, ya que los círculos, rayas, puntos y representaciones de manchas de sangre ocupan las áreas vacantes.

Cada deidad mantiene una actitud dinámica, es decir su postura corporal, el intercambio de miradas, así como la flexión de las extremidades, comprenden expresiones que sustentan la narración de la escena. Además, tanto la pintura facial, los accesorios como narigueras, orejeras, tocados y pectorales le dan un carácter singular a cada numen. Las plantas de los pies las mantienen paralelas, no tienen una línea u horizonte de apoyo, dando la sensación de presentarse "flotando". No existe la perspectiva ya que todos los motivos conservan un tamaño similar, presentándose en el mismo plano.

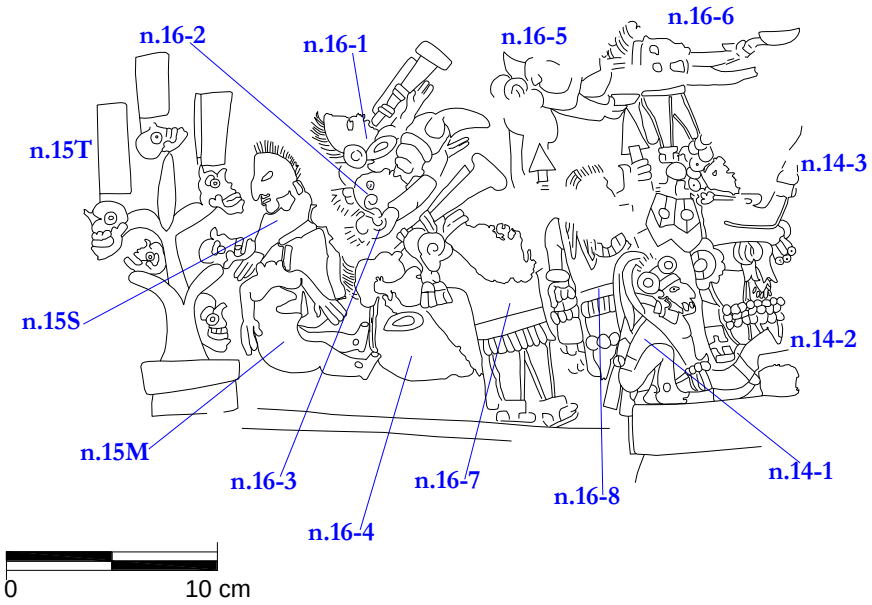


Figura. 4.4. Grupo I, esquina inferior derecha de la escena 2. Identificación numérica por figura.

Las deidades fueron delineadas en negro y posteriormente coloreado cada atavío, accesorio y extremidad. Predomina el rojo, empleado principalmente para iluminar la piel, tocados y cabello. El verde fue utilizado para las plumas, los pectorales, aves y rayos solares. Aunque no hay evidencia de uso de color blanco, proponemos que se representó en ausencia; es

decir, se delineó en negro el elemento y se dejó el color natural de la piedra para indicar el tono blanco. Por ejemplo, la banda acolchonada sobre los brazos de los guerreros está delineada, pero sin color al interior, con el objetivo de señalar el algodón empleado en la realización de esa prenda defensiva.

Por otro lado, la escena 2 está conformada por personajes de menor tamaño en comparación a los dioses de la escena anterior (fig.4.2). En promedio las figuras tienen 15 cm de alto, casi diez centímetros menos que las deidades. A diferencia de la escena 1, los seres humanos no utilizan atavíos, ni tocados complejos, tampoco ostentan sandalias ricamente adornadas, exceptuando al sacerdote gordo encargado de la cardiectomía (n.14-3).

En la escena 2 la organización pictórica se compone por diversos episodios, los dos primeros presentan una estructura lineal, aquí los personajes se miran o interactúan entre sí; mientras los dos últimos episodios fueron colocados sobre o alrededor del paramento talud tablero, espacio donde se está llevando a cabo la primera fase del sacrificio humano. Cada episodio conforma una etapa distinta dentro de la ceremonia llevada a cabo en esta escena (fig.4.5).

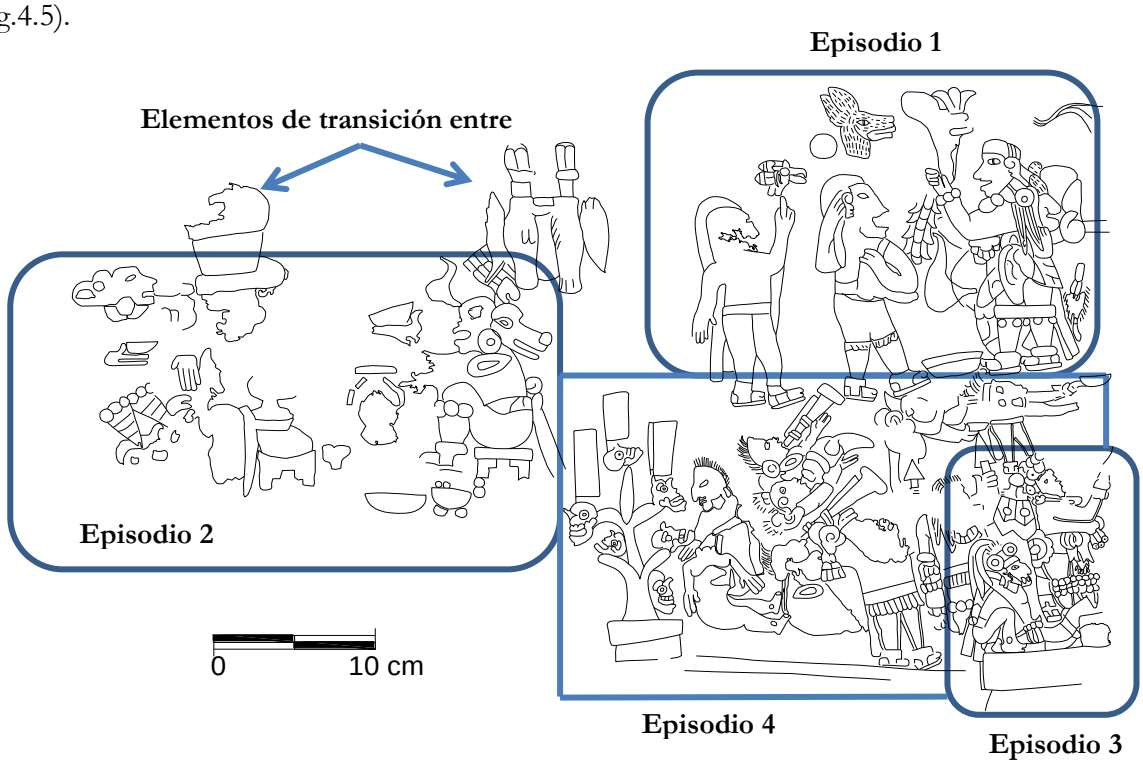


Figura. 4.5. Grupo I. Episodios de la escena 2.

Las figuras que componen los episodios 1 y 2, junto con el *tzompantli* utilizan el espacio asignado de forma eficiente y clara. Sin embargo, en la escena 2 la estructura compositiva se complica en la esquina inferior derecha (episodios 3 y 4), en primera instancia es muy difícil de observarla debido a lo pequeño de las figuras y el hacinamiento de formas. Aunque existe espacio suficiente para pintar sobre el costado inferior derecho del panel, los artistas decidieron apiñar las formas para mantener la estructura semirectangular del grupo. Aquí los personajes reducen su tamaño a la mitad, por ejemplo, el personaje con un sahumador (n.16-5, episodio 4) tiene 8 cm de altura, mismo tamaño del sacerdote con pintura corporal negra (n.15-S, episodio 4), mientras el señor Flor (n.13-3, episodio 1) posee 16 cm de altura. Esta solución permite apreciar que los episodios 1 y 2 se presentan en un primer plano, en tanto las figuras más pequeñas en la esquina inferior derecha de los episodios 3 y 4 están alejadas en un segundo plano.

Es evidente que el espacio de la pared rocosa se estaba terminando, por lo tanto, los artistas comienzan a esquematizar los rasgos. Si bien el complejo y detallado atavío del sacerdote gordo (n.14-3) revela la importancia de ilustrar eficientemente sus detalles, a pesar de lo reducido del espacio para pintar. No pasa lo mismo con dos personajes (n.16-5 y n.16-6) situados directamente arriba del sacerdote gordo. Ellos fueron ilustrados de manera esquemática, reduciendo al máximo el cuello y la cabeza, incluso al grado de obviar estas partes del cuerpo. Solución plástica elegida para mantener la unidad en el discurso enviado, ya que el programa gráfico implicaba concentrar todas las imágenes de la ceremonia en ese lugar y no extenderse hacia la esquina inferior derecha del panel.

Entre el paramento (talud-tablero) y el *tzompantli* fueron pintadas dos delgadas líneas horizontales paralelas en color negro (fig.4.4), líneas que sirven para unir los espacios donde se está llevando la cardiectomía y la posterior decapitación de la mujer (n.15-M). Son el camino empleado por el personaje n.16-7 para dirigirse hacia el paramento; proponemos que estas líneas representan la superficie terrestre sobre la cual se lleva la ceremonia, a diferencia de la escena 1, en la cual las deidades se presentan "flotando". Recurso plástico que lo encontramos también en la escena central del Grupo II y que posteriormente se discutirá.

Todos los personajes rodeando el paramento están aglomerados, a diferencia de los dos primeros episodios distribuidos de manera lineal (fig.4.5). Alrededor de la cardiectomía se reúnen

cuatro músicos (n.16-1 a n.16-4), ellos apuntan sus trompetas hacia el señor Flor (n.13-3). Además, las figuras congregadas en torno al paramento le dan la espalda al sacerdote (n.15-S), él está colocando el cráneo de la mujer decapitada en una rama del árbol, ubicado a un costado de ambos.

Por último, en la sección izquierda del panel se ubica la escena exterior, la cual cierra la estructura compositiva por ese costado (fig.4.2). Formada por dos guerreros (n.17-1 y n.17-2) alejados de la ceremonia, pero aproximándose hacia la escena 2. Ambos llevan el armamento común a su gremio, es decir lanzadardos, arma curva, banda acolchonada, dardos a la espalda, disco dorsal y pectoral mariposa. Miden en promedio 24 cm de alto, un poco menos que las deidades de la escena 1 y 10 centímetros más que el promedio de los personajes de la escena 2.

La gama cromática de la escena 2 es limitada: predomina el rojo, negro, verde y en menor frecuencia el amarillo y gris. El color de la pintura corporal de los personajes denota ciertas características iconográficas, el rojo es el más usado para la piel de deidades y personajes; mientras los elementos solamente delineados también indican el color blanco, solución plástica empleada para los cadáveres, cráneos y asistentes sacerdotales, así como en plumas, atuendos y pectorales; el negro en la piel es utilizado para los sacerdotes y los músicos. El verde ilumina atuendos, orejeras, pectorales y sandalias. El color que menos ha sobrevivido es el amarillo, empleado para el disco solar de Tonátiuh, algunas vasijas y la decoración del listón en el sacerdote gordo.

4.1.2. Grupo II: Composición

El panel mide 1.86 m de alto por 3.98 m de largo. A diferencia del Grupo pictórico I, aquí el lienzo rocoso no fue ocupado ampliamente, las pinturas polícromas se concentran al centro de la pared rocosa, utilizando un espacio de 1.86 m de alto por 1.50 m de largo. Tanto las figuras polícromas, como los motivos bicromos, fueron agrupados en la parte media e izquierda de la pared rocosa, dejando vacío al extremo derecho del panel un espacio de 1.50 m de largo (fig.4.6). No obstante, el panel fue empleado totalmente a lo alto en el área donde se agrupan los motivos rupestres. En este grupo el estilo polícromo se compone de dos personajes en gran formato (n.35 y n.36), situados al flanco superior, y figuras en formato pequeño, ubicadas a partir de la fracción media hasta el extremo inferior del panel (fig.4.7).

Los dos personajes en gran formato miden en promedio 90 cm, junto con Tlahuizcalpantecuhtli (n.100) del Grupo IV y el señor Oruga del Grupo V (n.135), son las figuras polícromas más grandes en todo el arte rupestre del lugar. En el Grupo II los individuos en gran formato tienen una paleta de color limitada: el delineado principalmente es negro, aunque existen algunas figuras con delineado rojo. El color rojo ilustra la pintura corporal, el verde colorea pulseras y rodilleras, en tanto el ocre es empleado para los pectorales. Al igual que en todos los demás grupos, el color blanco también fue representado en reserva, dejando únicamente delineados y sin colorear algunos motivos como bragueros, pulseras y rodilleras.



Figura. 4.6. Grupo II. El cuadrado amarillo señala la ubicación de las figuras polícromas dentro del panel rocoso. Fotografías: H. Ibar 2019.

Los personajes en gran formato fueron pintados en una primera etapa, posteriormente en un segundo momento fueron creadas las imágenes polícromas pequeñas, las cuales están situadas a partir de los pies hacia abajo de las figuras en gran formato. Esta diferencia es evidente por la superposición del *tlaloque* "blanco" (n.40), figura emplazada sobre el pie del gran personaje barbado n.36.

Por otro lado, la silueta del personaje n. 35 ha sufrido un grave proceso de erosión, borrándose casi por completo. Aunque sobreviven una pierna con su pie y el brazo con el cual sostiene un lanzadardos. Si bien ha desaparecido la extremidad superior a la derecha del personaje n.36, sabemos que ambas figuras en gran formato colocaban su cara de perfil, mirándose mutuamente. La primera etapa no se ha conservado en su totalidad, perdiéndose el mensaje integral enviado en este formato, por el momento planteamos que no existe una relación

simbólica clara entre los dos formatos, en el siguiente capítulo profundizaremos en esta discusión.

En tanto, las figuras polícromas de formato pequeño, oscilan entre un máximo de 27 cm (n.60), a un mínimo de 13 cm de alto (n.44). La altura promedio en este formato es de 24 cm, tamaño similar a los guerreros que se encuentran en la escena exterior del Grupo I.

A primera vista parece que las figuras en formato pequeño mantienen una organización aleatoria, pero observando con detenimiento podemos identificar algunas regularidades. Puede apreciarse agrupación lineal de personajes, posturas corporales e intercambios de miradas que denotan interacción, así como características similares en atuendos o distribución de individuos organizados a manera de procesión (fig.4.8).

Además, es claro que la reunión de músicos (n.55 y n.63) enmarca una escena central, conformada por tres episodios: el episodio 1 está compuesto por un personaje con doble perfil (n.56), él extiende sus extremidades hacia ambos costados y subraya por arriba a la pareja situada directamente abajo; el episodio 2 está formado por una mujer sentada (n.59-1) ofreciendo una vasija al señor ricamente ataviado (n.59-2), ambos situados a los costados de una gran olla; finalmente al extremo inferior se encuentra el episodio 3, constituido exclusivamente por el señor Flor 9-Conejo (n.62) (fig.4.8). Los últimos tres personajes se encuentran sobre una línea negra horizontal, motivo que subraya su importancia en el plano terrenal, espacio en donde se está desarrollando el evento narrado en esta pictografía. Por arriba de la escena central se reúnen dos conjuntos de guerreros y sacerdotes, distribuidos en media luna, ellos caminan a manera de procesión guiados por su respectivo líder, solución plástica que reafirma la relevancia de los personajes de la escena central (fig.4.8).

La gama cromática en este grupo pictórico ha sufrido cambios drásticos en la gradación tonal de los colores. Por ejemplo, el personaje barbado n.36 en gran formato tiene una franja de escurrimiento pluvial que ha acumulado sales, cambiando la intensidad tonal en algunas secciones de su cuerpo, es decir su cabeza y brazo son rojos, pero el cuerpo y piernas muestran un rojo menos saturado. Por otro lado, la línea de contorno negra prácticamente ha desaparecido en muchas figuras. Como se puede apreciar al costado medio derecho del panel, sección que ha perdido grandes áreas de la paleta cromática.

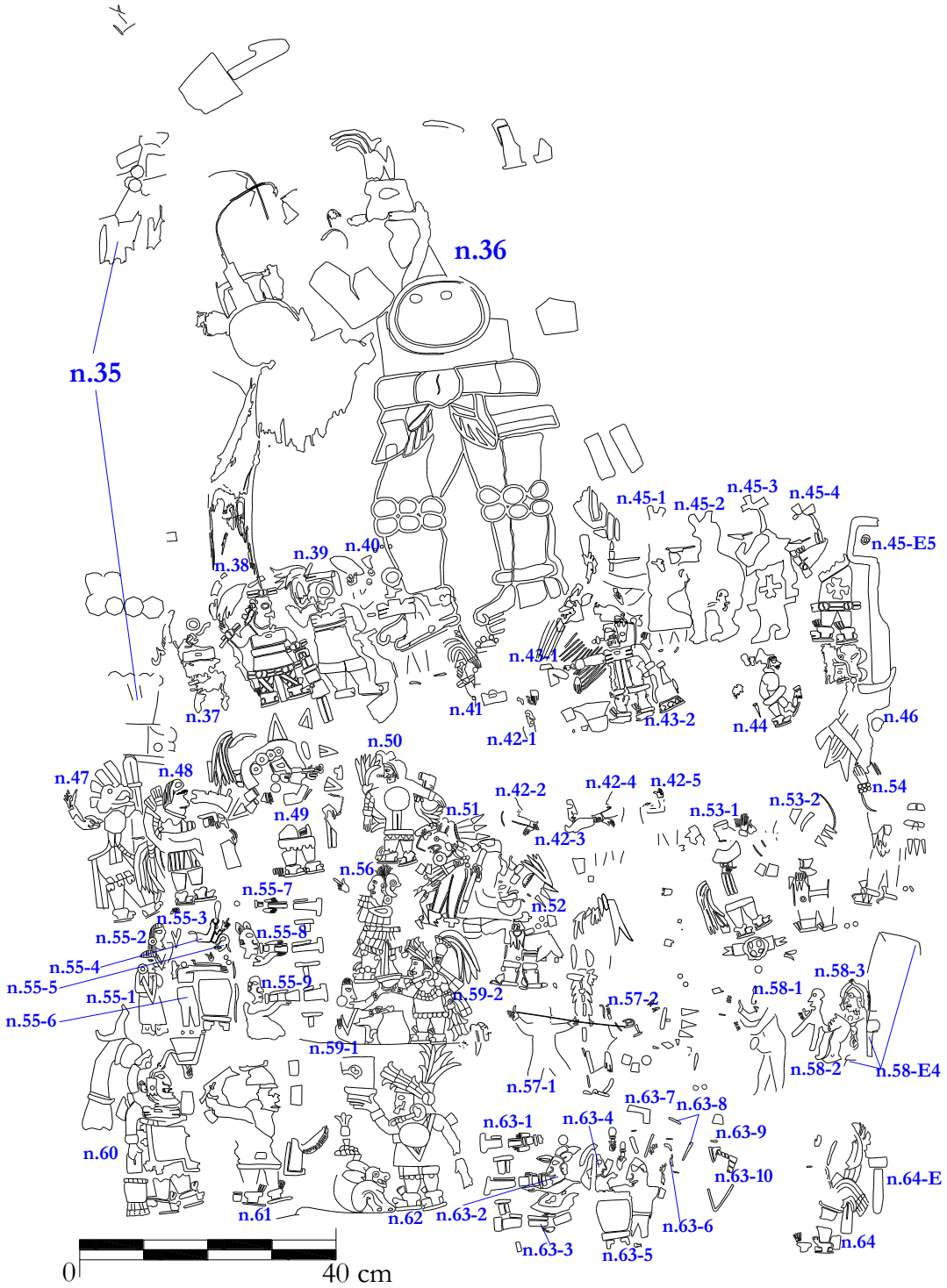


Figura 4.7. Grupo II. Identificación numérica de cada figura.

El color rojo se ha conservado de mejor manera, empleado para iluminar la piel, atavíos y algunos accesorios como tocados e instrumentos musicales. Le sigue en frecuencia el color ocre en pectorales y piel. En menor cantidad aparece el verde utilizado en pectorales, plumas y ciertos accesorios. Al igual que en el grupo anterior hay motivos que solamente tienen la línea de contorno negra, para representar el color blanco, por ejemplo, en el *tlaloque* "blanco" (n.40), en el conejo a los pies del señor Flor 9-Conejo (n.62), o en la indumentaria del personaje con doble perfil (n.56).

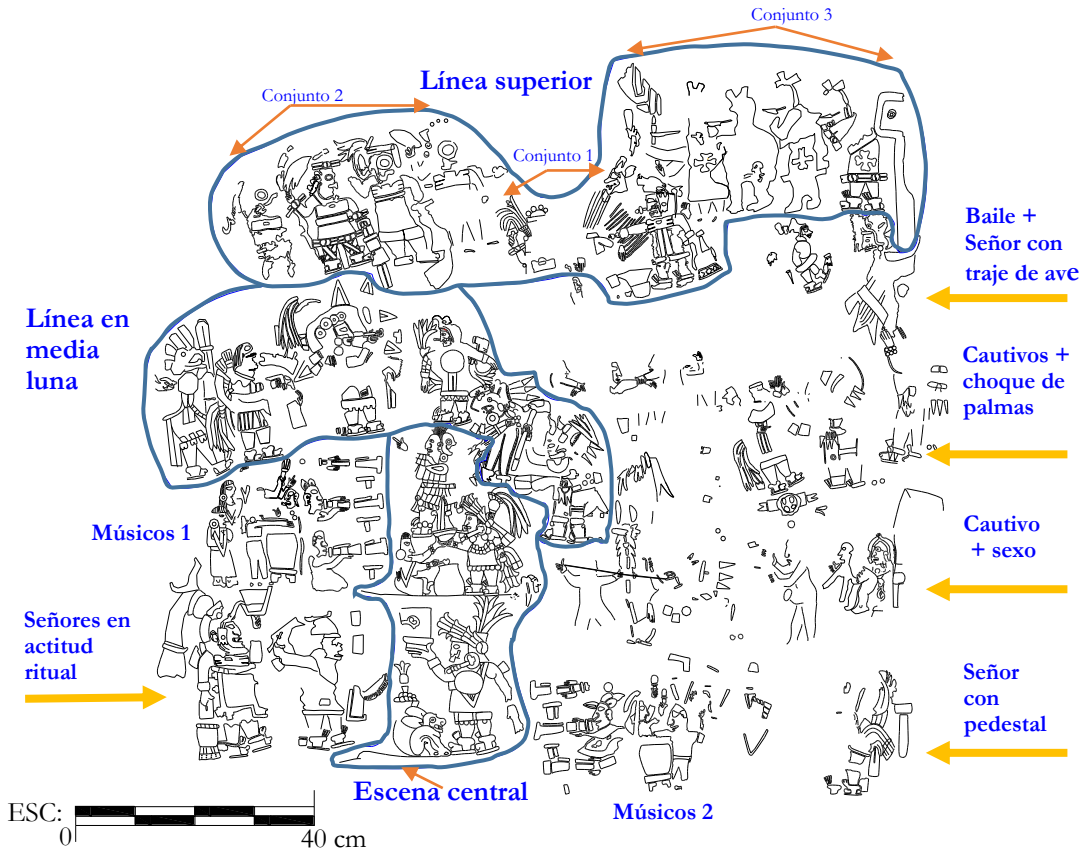


Figura 4.8. Grupo II. Organización compositiva.

4.1.3. Grupo III: Composición

Panel rocoso semirectangular, mide 2.4 m de altura en su costado medio y 3.21 m de largo, al centro tiene una grieta vertical que lo divide en dos mitades (fig.4.9). Las formas polícromas se ubican sobre el costado inferior, están repartidas en un espacio de 1.20 m de alto por 2.80 m de largo, en tanto los motivos de estilo bicromo se localizan al extremo superior. La organización

gráfica de los diseños polícromos conserva una estructura lineal ascendente, es decir estas figuras tienen una ubicación diferencial a partir de la más baja a la izquierda hasta las más altas a la derecha, distribución que obedece a la conformación del lienzo rocoso (fig.4.10).

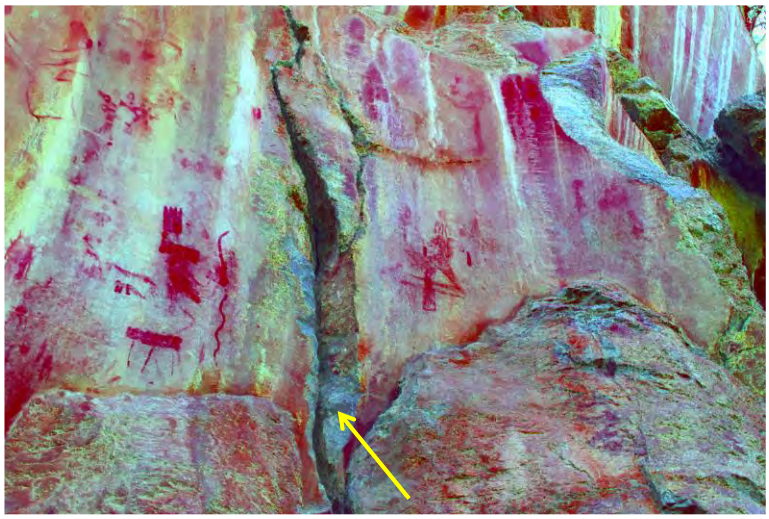


Figura 4.9. Grupo III. La flecha indica la ubicación de la grieta central del panel. Fotografía: H. Ibar 2019.

En este grupo pictórico las figuras polícromas comprenden dos personajes (n.85 y n.81), un rostro de perfil (n.84) y dos venados superpuestos (n.78) (fig.4.10). Estos diseños pertenecen al estilo polícromo en gran formato, miden entre 35 a 52 cm. La figura n.84 conserva únicamente el rostro de una persona, por lo que es la más pequeña, tiene 14 cm de alto. Estas dimensiones no mantienen similitudes con ningún otro grupo pictórico.

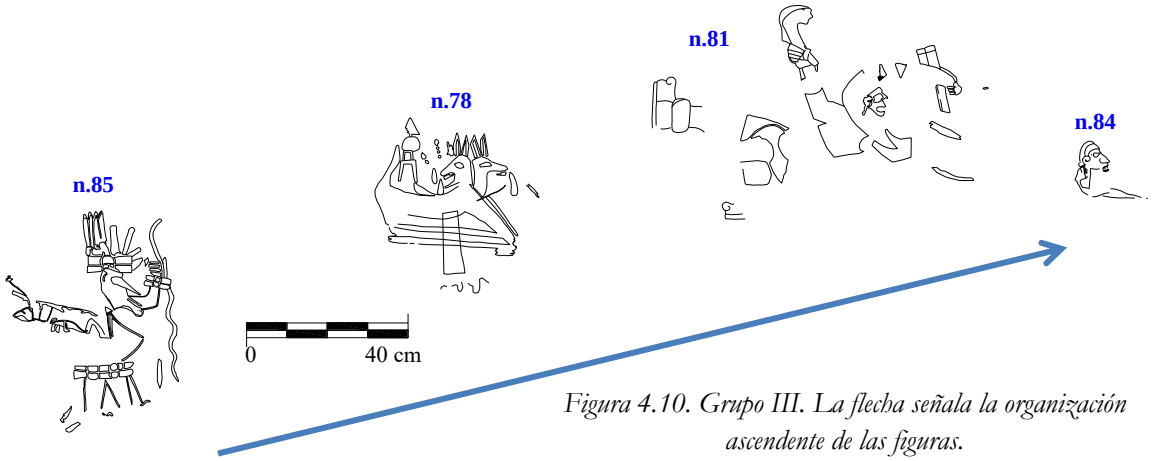


Figura 4.10. Grupo III. La flecha señala la organización ascendente de las figuras.

Los dos venados están al centro del panel rocoso, cada uno gira su cabeza para mirar hacia ambos extremos por donde se sitúan las demás figuras polícromas, su ubicación y la postura indican la relevancia de estos animales en la composición pictórica del grupo (fig.4.10). Al costado izquierdo se presenta la figura de pie y en perfil de un personaje sosteniendo un largo bastón serpentiforme (n.85). Al flanco contrario está un guerrero dispuesto horizontalmente (n.81), por último, cierra la composición el rostro de un personaje (n.84).

Un venado y todas las figuras antropomorfas miran hacia la derecha, costado donde metros adelante se encuentra el Grupo I. Asimismo, la grieta central debió ser un componente natural considerado importante dentro de la composición pictórica, debido a que el señor con bastón serpentiforme y los venados la flanquean. A diferencia de todos los demás grupos, aquí la utilización del lienzo rocoso fue vasta. Es decir, existe un espacio libre considerable entre cada una de las figuras, constituyendo representaciones hasta cierto punto aisladas, por lo que es difícil saber si existe relación simbólica entre ellas.

Las figuras n. 81 y n.84 tienen delineado negro. El dedo pulgar enrollado del pie y el arma curva del guerrero n.81 son características que lo emparentan a las figuras de los Grupos I, II y IV. Mientras el personaje con el bastón serpentiforme presenta diseños similares al Grupo II, particularmente en el delineado rojo, en los listones del tocado y en el remate del vestido.

La disposición de los dos venados expresa profundidad, debido a que fueron diseñados para mostrar que uno se encuentra atrás del otro. Por la manera cómo representan las orejas (similares a las orejas en los tocados de los músicos en el Grupo II), la forma de los ojos, el listón que cuelga del pecho y el símbolo entre sus colas, pensamos que estos cérvidos responden al canon del estilo polícromo. Si bien no tienen delineado, probablemente éste no sobrevivió a la intensa exposición al sol y a la lluvia.

El Grupo III ha sufrido un proceso de erosión grave, lo que ha ocasionado la pérdida de su paleta cromática, sobreviviendo principalmente el color ocre en la piel de los venados y en las manos de los personajes n.85 y n.81. En el caso del guerrero situado horizontalmente, tanto el rostro, el cuerpo y los pies son color negro. Mientras la cara del señor con bastón serpentiforme es roja, pero con la nariz en un tono distinto.

4.1.4. Grupo IV: Composición

El panel rocoso mide 5 m de largo y entre 2.20 a 1.60 m de alto, las figuras polícromas fueron pintadas al centro, sobre el costado superior, distribuidas en un área de 1.20 m de alto por 1.65 de largo (fig.4.11). El estilo polícromo de este grupo está formado por tres deidades en gran formato.

Las figuras polícromas están distribuidas de manera escalonada, formando una línea ascendente, iniciando en la parte baja a la izquierda con la imagen de Tlahuizcalpantecuhtli (n.100) y terminando a la derecha en la parte más alta con la representación del señor Serpiente Emplumada (n.102), entre ambos se presenta Tonátiuh (n.101) (fig.4.13). La deidad de mayor tamaño es el señor lucero del alba, su cuerpo mide 70 cm, pero junto con la serpiente que sobresale por arriba de su cabeza tiene 98 cm de altura. Mientras el cuerpo de la deidad solar mide 52 cm, contando el yelmo su altura total es de 70 cm. En tanto el señor Serpiente Emplumada cuenta con 55 cm de altura, pero con su serpiente mide 77 cm.



Figura 4.11. Grupo III. El cuadro señala el espacio donde se encuentran las figuras polícromas del panel. Fotografía: H. Ibar 2019.

El rostro de Tlahuizcalpantecuhtli es difícil de observar, gracias a la fotografía de Agustín Villagra tomada en 1953 (fig.4.12), pudimos apreciar claramente la boca descarnada y una sección de la órbita ocular. Ahora sabemos que gira completamente la cabeza hacia la izquierda, extremo al cual también orientan su mirada las otras dos deidades situadas directamente a la derecha de esta última entidad. No obstante, emplaza el lanzadardos, así como las puntas de los pies hacia la derecha, costado por donde se presenta Tonátiuh, su postura corporal indica que llega al encuentro de las otras dos deidades.

El dios solar levanta el lanzadardos por arriba de la cabeza, mantiene el brazo contrario paralelo al cuerpo y con la otra mano sostiene el arma curva, postura totalmente equivalente a Tonátiuh (n.3), y a Tlahuizcalpantecuhtli (n.4), ambos del Grupo I. En tanto, el señor Serpiente Emplumada remata la reunión hacia la derecha, se encuentra un poco más arriba de las dos figuras anteriores. La cara está de perfil y dirige su vista por arriba del señor solar, para mirar hacia la serpiente que rodea el cuerpo de Tlahuizcalpantecuhtli, situada al extremo izquierdo de la composición. Sobre la cabeza pueden observarse vestigios de su diadema triangular, mientras en el rostro destaca la enorme nariguera. Por arriba de su cuerpo sobresale la cabeza de una serpiente emplumada, la cual rodea al personaje, además abajo a la izquierda se observa el crótalo coronado por un haz de plumas.



Figura 4.12. Grupo III. Fotografía tomada por Villagra en 1953. En el Fondo Agustín Villagra del IIE-UNAM, procesamiento digital Ricardo Alvarado 2020. Fotografía con filtro Dstretch aplicado por H. Ibar 2020.

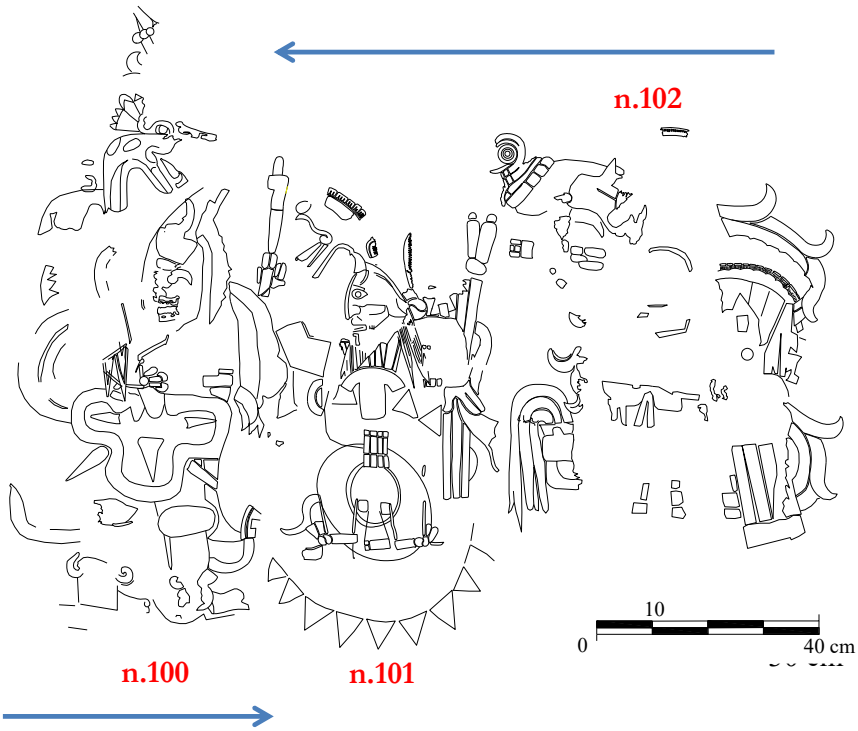


Figura 4.13. Grupo IV. Las flechas indican la dirección hacia donde apuntan los pies o dirigen la mirada cada uno de los personajes.

Los ofidios de Tlahuizcalpantecuhtli y del señor Serpiente Emplumada se miran directamente, además están situados a la misma altura, enmarcando por arriba a Tonátiuh, el cual se dispone al centro de la composición. La colocación de las cabezas de serpiente subraya la importancia del señor Solar, el cual está flanqueado por las otras dos deidades y enmarcado por los ofidios. La silueta de Tonátiuh está delineada en color rojo, característica claramente visible en el contorno de las piernas y brazos. Otra particularidad relevante para el numen solar es la pintura corporal verde en el rostro, los brazos y las piernas, mientras sus manos son color ocre.

El diseño de este Tonátiuh tiene una peculiaridad que lo hace único, ya que en un primer momento fueron pintados dos círculos concéntricos rodeados por triángulos; tanto los círculos y los triángulos son de un estilo más antiguo al polícromo (figs. 4.12 y 4.13). Proponemos que este motivo fue aprovechado posteriormente, reutilizándolo para darle el carácter solar al numen, en primer término, porque los círculos concéntricos y los rayos no responden al canon del disco solar de Tonátiuh (n.3) del Grupo I, ni al disco que rodea el cuerpo del señor solar (n.49) del Grupo II. Además, la colocación precisa de la deidad al centro del círculo, sugiere que la

intención era reafirmar el diseño anterior con la nueva imagen. Los pintores tuvieron especial cuidado de no cubrir los triángulos, permitiendo que rodearan el pecho y las piernas de la deidad, dando la sensación de profundidad al pintar las extremidades al centro del primer círculo interior. Asimismo, los dardos fueron colocados sobre el círculo exterior cubriendo los rayos por ese costado, pero el pectoral de Tonátiuh está perfectamente colocado entre los dos rayos superiores.

Para las otras dos deidades el delineado debió ser color negro, ya que hay pequeños vestigios de éste en la cabeza de la serpiente de Tlahuizcalpantecuhtli, así como en el tocado del ofidio del señor Serpiente Emplumada. El cuerpo de Tlahuizcalpantecuhtli tiene los dedos de la mano en color ocre y la punta del pie sobreviviente es color rojo. Para el numen Serpiente Emplumada es poco claro el color de su epidermis, sin embargo, por los manchones rojos a la altura del rostro probablemente la piel era de ese color.

En este grupo predomina el rojo para los lanzadardos, los pectorales, las narigueras, los rayos del símbolo estelar del señor lucero del alba y en el cuerpo de la serpiente emplumada. El ofidio del señor Lucero de la mañana tiene además manchas negras sobre un fondo ocre, el color rojo también es empleado en las sandalias del Tonátiuh. Le sigue en frecuencia el tono ocre, empleado para los cabellos de Tlahuizcalpantecuhtli y Tonátiuh, también podemos apreciar la misma coloración en el arma curva de este último.

Las deidades no se tocan, ni sobreponen, pero están muy cercanas. Fueron distribuidas dando la sensación de encontrase "flotando", no existe un horizonte sobre el cual puedan apoyarse. Característica que comparte con los demás grupos, particularmente para el caso de la reunión de siete dioses y un guerrero del Grupo I.

4.1.5. Grupo V: Composición

El Grupo V es el único que se encuentra en la sección izquierda de todo el frente rocoso, los demás grupos con figuras polícromas se concentran en la sección derecha. El panel tiene forma de rombo, mide 1.48m de alto por 1.09m de largo. Presenta dos figuras de estilo polícromo en gran formato, situadas en un espacio de 0.90 m de alto por 1.05 m de largo. En las calcas de Villagra puede apreciarse al señor Oruga n.135 y los vestigios del guerrero n.136. Actualmente

sobrevive una pequeña sección de las extremidades inferiores del personaje n.135, en tanto las piernas, dardos y listón del guerrero n.136 han desaparecido completamente (fig.4.14).

El señor Oruga n.135 domina la composición. Se localiza al centro del panel, ocupando prácticamente todo el largo de la roca, aunque no en su totalidad, pues en el costado inferior quedó un espacio libre donde se ubican figuras rojas esquemáticas y motivos de estilo bicromo. Cada uno de estos estilos corresponde a dos etapas anteriores a las figuras polícromas. El señor Oruga está de pie con el cuerpo en tres cuartos, mantiene la cara de perfil, mientras las piernas apuntan hacia el guerrero. Levanta su brazo y extiende el dedo pulgar e índice, señalando hacia arriba, extremo por donde se encuentran metros a la derecha los Grupos I, II, III y IV. Conforme al registro de Villagra, este personaje mide 92 cm de alto; mientras el guerrero debió ser más pequeño debido a que los vestigios de sus piernas tienen 37 cm de alto, sugiriendo que su cabeza llegaba aproximadamente a la cintura del señor Oruga (fig.4.15).

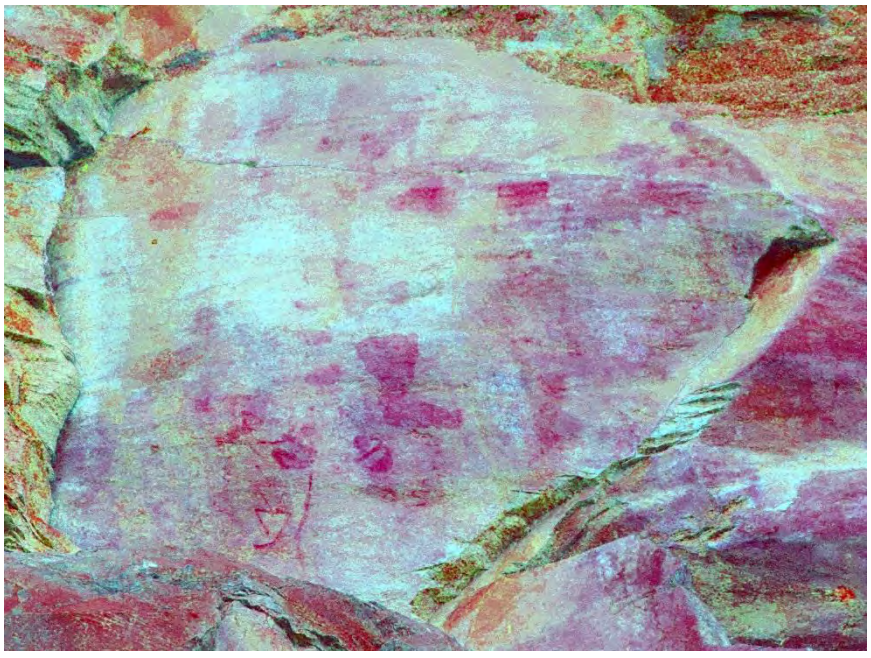


Figura 4.14. Grupo V. Panel rocoso. Fotografía: H. Ibar 2019.

Ambos personajes fueron delineados en negro. La pintura corporal del señor Oruga es mitad color rojo y la otra mitad negra. Del guerrero solamente sobrevivió una sección del muslo negro, la cual da paso a una franja sin color entre éste y el delineado. De manera similar fue

pintado el muslo negro del señor Oruga, convención también presente en el Grupo I. El señor Oruga lleva un gran *maxtlatl* anudado al frente, prenda solamente delineada. Pensamos que al igual que todas las figuras polícromas, la norma es dejar sin pigmento los elementos que expresan el color blanco.

Sobre la cintura el señor Oruga utiliza una gran barra horizontal roja, que corta parcialmente todo el panel. Posiblemente la barra servía para detener al personaje enfrente de él, haciéndolo su cautivo. Si bien esto último es solamente una propuesta, la cual es difícil de comprobar por lo deteriorado de la escena.

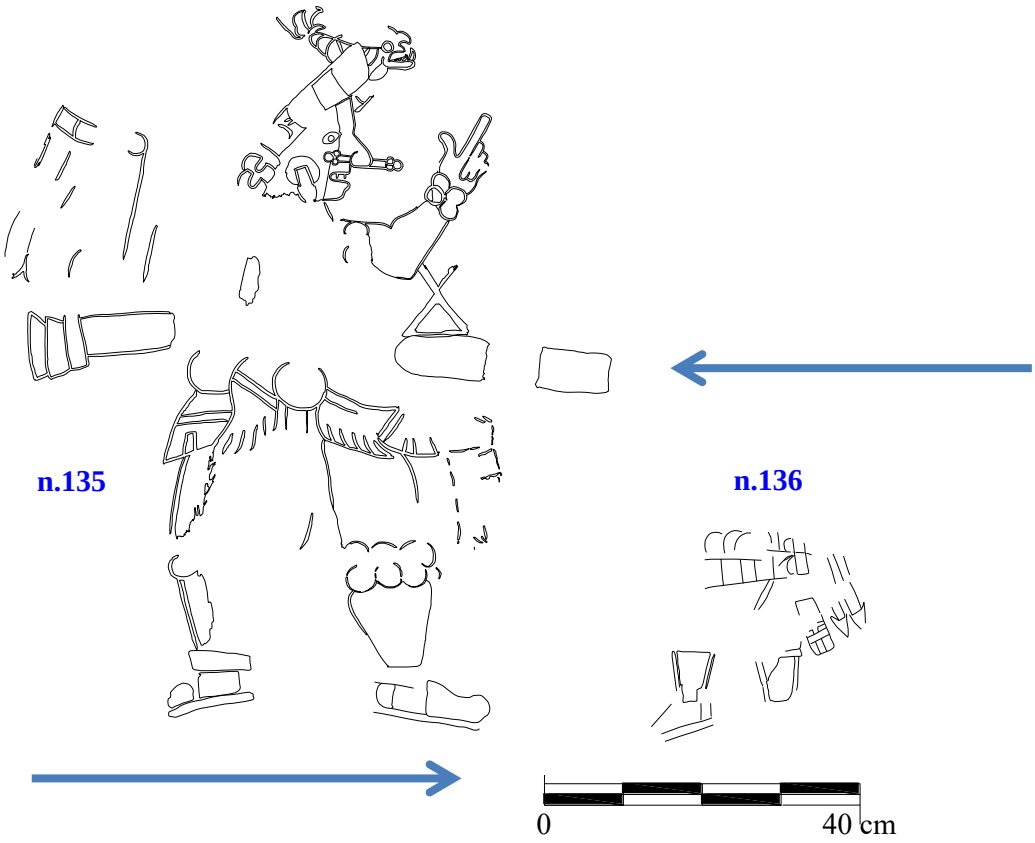


Figura 4.15. Grupo V. Identificación numérica de los personajes, las flechas muestran hacia donde dirige cada individuo la mirada o los pies.

4.1.6. Proporción corporal

Esta categoría advierte la cantidad de veces que cabe la altura de la cabeza humana a lo largo del cuerpo. La medida de la cabeza se toma desde la línea donde nace el pelo o inicia el tocado hasta el mentón. Solamente calculamos las proporciones de las figuras que están de pie, aunque con una excepción en la figura n.81 del Grupo III, guerrero situado en posición horizontal, postura que permite obtener su proporción corporal. Los personajes sentados e inclinados no fueron considerados. Del mismo modo, otro gran porcentaje de figuras no conservan la cabeza o las piernas, lo que tampoco permitió registrar su proporción.

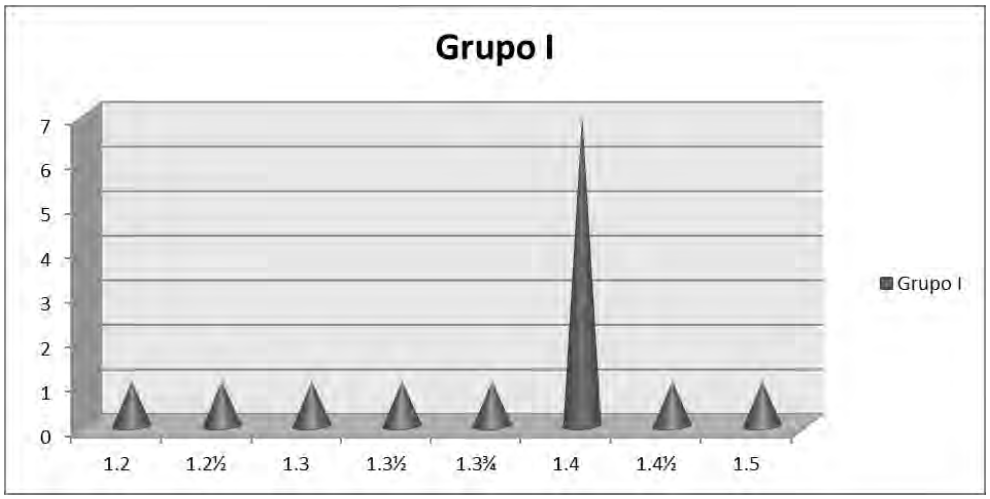


Tabla 4.1. Cantidad de figuras con su respectiva proporción corporal en el Grupo I.

El Grupo pictórico II es el conjunto con más figuras humanas, un total de 60. Al mismo tiempo en éste pudimos obtener más proporciones corporales con 21, le sigue el Grupo I con 29 individuos y 14 figuras medidas. Los Grupos III, IV y V tienen la menor cantidad de personajes; los Grupos III y IV poseen tres figuras polícromas, pero en el caso del Grupo III solamente logramos obtener dos medidas (n.81 y n.85). Para el Grupo IV exclusivamente pudimos calcular la proporción corporal de una imagen (n.101). En el Grupo V, el personaje n.135 fue el único susceptible de medición.

Los resultados no revelan alguna norma. En el Grupo I podemos apreciar ocho distintas proporciones que van de la 1:2 a la 1:5, aunque predomina la proporción 1:4 como la de mayor prevalencia con siete figuras, en tanto todas las demás medidas tienen por lo menos un cuerpo que cae en su rango (Tabla 4.1).

Al contrario del grupo anterior, el Grupo II presenta siete distintas proporciones corporales que van de 1:2⅓ a 1:5 (tabla 4.2). De ellas la medida corporal de 1:3½ es la que tiene mayor número de figuras con siete. En segundo lugar, se encuentra la proporción 1:3 con cinco; por otro lado, los rangos de 1:3⅓ y 1:4 contienen dos figuras respectivamente, en tanto cada una de las tres medidas restantes contienen solamente una figura.

El Grupo III cuenta con dos proporciones corporales, con una figura respectivamente. Si bien son muy disímiles, ya que la primera es de 1:2½ y la segunda de 1:7 cabezas por cuerpo. Debemos recordar que en este grupo se encuentra el guerrero horizontal (n.81), el cual es excepcional tanto en su tamaño como en su postura.

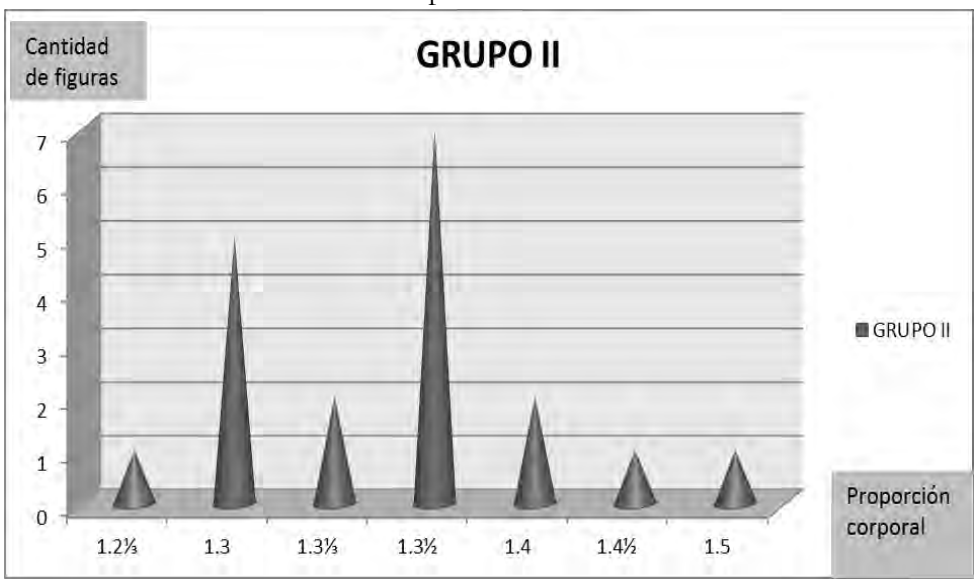


Tabla 4.2. Cantidad de figuras con su respectiva proporción corporal en el Grupo II.

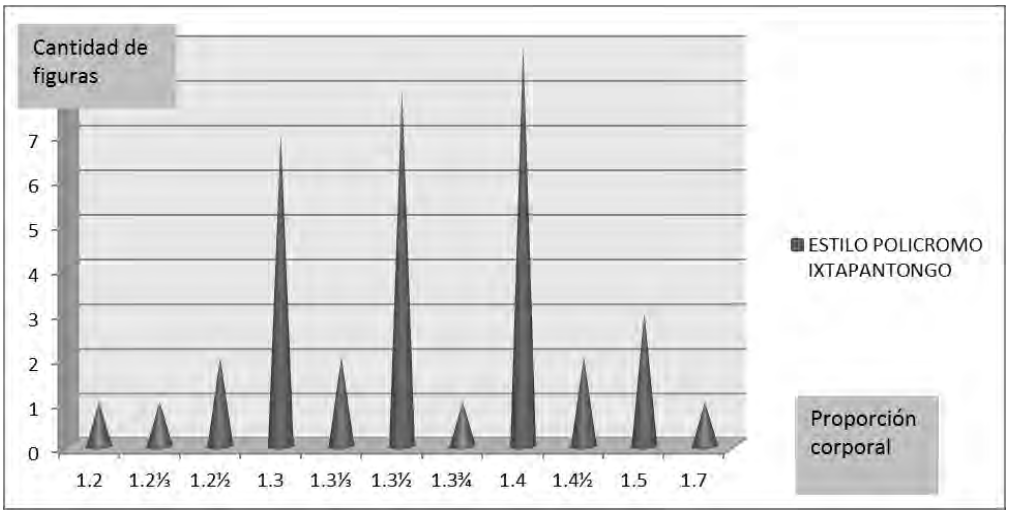


Tabla 4.3. Proporciones corporales y la cantidad de figuras en total de los cinco grupos.

Los Grupos IV y V son los más reducidos en figuras polícromas, además solamente fue posible obtener una proporción corporal en cada uno de ellos. En el Grupo IV la medida corporal es de 1:2½ y en el Grupo V es de 1:5.

En síntesis, la proporción 1:3 está presente en los Grupos I, II y IV, aunque es más frecuente en el Grupo II y única para el Grupo IV. También la proporción 1:5 se encuentra en los Grupos I, II y V, pero en éstos contiene solamente una figura. Los Grupos I y II comparten cinco proporciones, además sobresalen por mantener cierta afinidad morfológica, observable particularmente en los personajes polícromos de formato pequeño.

Como se ve en la gráfica (tabla 4.3**)**, la proporción con mayor frecuencia, en los cinco grupos, es la 1:4 con nueve figuras. Le sigue la de 1:3½ con ocho y en tercer lugar la 1:3 con siete y la 1:5 con tres, todas las demás proporciones tienen solamente una o dos figuras. Pensamos que la heterogeneidad en las proporciones corporales indica que los artistas adaptaban el diseño de los cuerpos al espacio con el que contaban para pintar, como lo demuestra Peperstrate (2020:338) para algunos ejemplos de gráfica mesoamericana. Arreglo que puede apreciarse en la conglomeración de figuras de los episodios 3 y 4 de la escena 2 del Grupo pictórico I, o en la utilización únicamente del costado medio inferior del panel para las figuras en formato pequeño del Grupo II.

4.1.7. La línea

-*Línea de contorno:* el estilo polícromo tiene por lo general una línea de contorno negra, si bien en raros casos fue trazada en color rojo, por ejemplo, en la silueta del personaje con el pene erecto n.58-1 del Grupo II, en el personaje n.85 del Grupo III, o en el señor solar n.101 del Grupo IV. Aunque los Grupos I y V conservan invariable el contorno en color negro. La línea de contorno sirve para contener los colores aplicados dentro de la silueta de los personajes. Admitiendo definir los detalles, y delineando los atavíos y accesorios. Es decir, la línea de contorno permite delimitar dos formas al mismo tiempo.

La línea de contorno es una norma para todos los grupos pictóricos con imágenes polícromas, sin embargo, en ocasiones ha desaparecido completamente y en otras solamente permanecen pequeñas secciones, como se puede apreciar para el Grupo II. Por otro lado, el

Grupo I la ha conservado de mejor manera, debido a que se encuentra menos expuesto a factores ambientales, aunado a la capa plástica que lo ha protegido.



Figura 4.16. En el tzompantli y la mujer decapitada del Grupo I, la línea de contorno no es uniforme, ensanchándose en las secciones curvas. Fotografía: H. Ibar 2019.

Por lo general la línea tiene un trazo relativamente continuo. No obstante, la rugosidad de la piedra y la presencia de pequeñas grietas imposibilitaban conservar el trazo constante, ocasionando pequeñas imprecisiones. Los pintores trataron de mantener un grosor uniforme; existen indicios que muestran variaciones, por ejemplo, en la espalda baja de la mujer decapitada (n.15-M) dispuesta abajo del *tzompantli* del Grupo I (fig. 4.16), y en las piernas del personaje n.53 del Grupo II. En estos ejemplos la línea de contorno se ensancha, indicando la utilización de algún tipo de pincel. El uso de este instrumento se hace evidente en todos los grupos, mostrándose principalmente en las líneas curvas, zonas en donde el trazo cambia su grosor.

El área de color no rebasa el contorno, solamente hemos podido identificar impericia técnica en el trazo de la mano y en el arma curva del personaje n.81, aquí el color rojo sobrepasa la línea negra. Este Grupo III presenta otra peculiaridad: al costado del personaje con bastón

serpentiforme (n. 85) se encuentra una mancha de pigmento que no fue retirada, indicando cierto descuido en los artistas (fig. 4.19).

La línea fue trazada de manera fluida, con bordes redondeados y constantes, no existe segmentación en los vértices, se observa que la mano de los pintores tenía experiencia y seguridad en los trazos, por lo menos en los Grupos I, II, IV y V.

-*Línea de referencia:* es un rasgo diagnóstico del estilo polícromo, exclusivo de los Grupos I y II. Consiste en una delgada línea negra, muy similar en grosor y calidad al trazo de la línea de contorno. Está dispuesta horizontalmente bajo los pies de los personajes n.16-7 del Grupo I, (fig. 4.4) aunque en este caso no es solamente una línea horizontal sino dos líneas paralelas.

En el Grupo II los personajes de la escena central fueron subrayados con una línea horizontal bajo sus cuerpos (fig. 4.8). En tanto los dioses nunca presentan esta línea, lo que probablemente indica que la línea de referencia sirve para subrayar la importancia de los humanos ubicados sobre ella, incluso también podría señalar el espacio donde se desarrollan las actividades socialmente relevantes.

-*Franja sin color:* En ocasiones adyacente a la línea de contorno existe una franja sin color que da paso inmediato al coloreado negro. Los únicos que tienen esta característica son el personaje n.16-7 y el sacerdote gordo n.14-2 del Grupo I, además está presente en los individuos n.135 y n.136 del Grupo V. Es claro que la franja sin color expresa una característica iconográfica con valor simbólico, aunque no se emplea para todos los dioses o sacerdotes con pintura corporal negra, no existe en Tlahuizcalpantecuhtli n.4, ni en el sacerdote n.15-S, individuo que está colocando el cráneo decapitado de la mujer sobre una rama del árbol.

4.1.8. Representación de textura

Existe una norma en cuatro de los cinco grupos pictóricos (I, II, IV y V), consistente en pequeñas y delgadas líneas negras para señalar la textura del elemento ilustrado (fig. 4.17). Esta característica representa los cabellos de los personajes y la consistencia de las plumas en los atavíos. También sirvió para indicar los pliegues de las prendas, especialmente en bragueros y faldillas. Igualmente se emplearon pequeñas líneas rojas alrededor del disco solar de Tonátiuh (n.3) del Grupo I.

En la pintura facial de Xiuhtecuhtli (n.2) del Grupo I, se usaron delgadas líneas diagonales con puntos al centro, diseño que hace referencia a la superficie terrestre. También hay pequeñas líneas radiales o transversales al interior de los discos dorsales (personajes n.1 y n.14-3); similares líneas pueden observarse en el cuerpo de la serpiente de Tlahuizcalpantecuhtli del Grupo I (n.4), característica presente también en los ofidios que rodean a los dioses Lucero del Alba (n.100) y Serpiente Emplumada (102) del Grupo IV.



Figura 4.17. La textura está expresada por pequeñas líneas negras. A la izquierda el Señor Flor lo muestra en el cabello y en su atuendo, a la derecha el venado sobre la cabeza del personaje n.13-2 presenta esta misma característica. Fotografía: H. Ibar 2019.

4.1.9. Color

El intenso proceso de erosión en el arte rupestre de Ixtapantongo ha alterado su gama cromática, perdiéndose definitivamente muchos de sus colores. Principalmente los pigmentos más afectados han sido el amarillo y el verde. Los que mejor han resistido son el rojo y el negro, si bien hay franjas de escurrimiento pluvial que los han erosionado también drásticamente. Al mismo tiempo la incidencia solar diaria sobre las paredes rocosas y el constante vandalismo han dañado la gama cromática, haciendo muy difícil identificar diferencias tonales, a pesar de que existe un claro contraste entre el rojo y el ocre. El Grupo I conserva de mejor manera la policromía, pero la película plástica colocada encima hace imposible definir sus colores de

manera exacta. En consecuencia, por las circunstancias referidas arriba, es imposible precisar cada uno de los colores por medio de tablas cromáticas.



Figura. 4.18. Se aprecia la aplicación del color en la figura de Tlahuizcalpantecuhtli (n.4) del Grupo I. Fotografía: H. Ibar 2019.

Por otro lado, la aplicación del pigmento fue heterogénea, debido a la rugosidad de la roca. Hay secciones que muestran la dificultad para colorear completamente, no obstante, en las partes lisas es claro que el color tiene bastante homogeneidad, lo que revela que la heterogeneidad en el coloreado se debió a las características de la superficie y no por deficiencias técnicas (fig. 4.18).

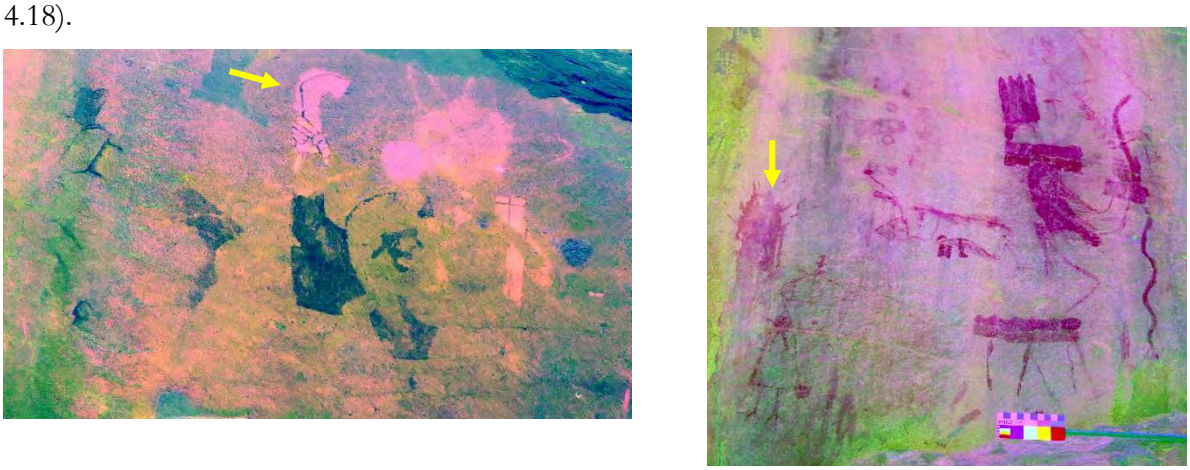


Figura. 4.19. Grupo III. A la izquierda está el guerrero horizontal n.85, a la derecha se muestra el personaje con bastón serpentiforme n.81, las flechas señalan los errores en el coloreado y la mancha roja. Fotografía: H. Ibar 2019.

Por lo general fue respetada la línea de contorno. Sin embargo, como se apuntó anteriormente, el personaje n.81 del Grupo III muestra la impericia de los pintores, debido a que el coloreado sobrepasó el contorno en la mano y el arma curva (fig.4.19 izquierda). Situación que no se presenta en los demás grupos.

La gama cromática está limitada a seis colores: negro, rojo, ocre, verde, amarillo y gris. Éstos fueron empleados claramente en los Grupos I, II y IV, aunque el color gris solamente ha sobrevivido en los dos primeros grupos pictóricos. En tanto para los grupos III y IV los factores ambientales y antropogénicos han destruido su policromía definitivamente, sobreviviendo el negro, rojo y ocre principalmente.

4.1.10. Forma

De acuerdo con Giovanni Morelli: las características personales, de escuela, y probablemente de la época a la cual pertenecen los pintores, pueden identificarse en el modo cómo se dibujan rasgos iconográficamente poco significativos (Robertson 1996). Este autor estudió la forma de los atributos corporales para tratar de conocer la procedencia de obras sin firma, su método ha sido retomado por historiadores del arte dedicados al análisis de los estilos en las expresiones plásticas prehispánicas (Álvarez Icaza 2006:10). Consideramos que este tipo de análisis formal puede ser eficaz para aplicarlo a la figura humana de Ixtapantongo, por lo tanto, dentro de la caracterización estilística que pretendemos lograr en este capítulo, decidimos analizar ciertas partes del cuerpo en las figuras polícromas del lugar, las cuales puedan ser comparables entre sí.

Serán estudiadas cuatro partes del cuerpo con el objetivo de encontrar similitudes o diferencias formales dentro de cada grupo pictórico. Éstas son: ojos, orejas, manos y pies. Utilizamos solamente la figura humana o divinizada, porque es la más abundante dentro del estilo polícromo. Cada una de estas partes del cuerpo tienen distintos atributos formales que serán clasificados de acuerdo a sus coincidencias, asimismo dentro del conteo consideramos las opciones en donde la unidad corporal no es clara, no perduró o no existe.

Una vez más, el principal problema para estudiar la manera cómo fueron dibujados los apéndices corporales elegidos, es el mal estado de conservación en que se encuentra la pintura rupestre. De las 102 figuras humanas analizadas, en el 51% no es posible observar alguno de los cuatro rasgos corporales estudiados, porque no han perdurado o no es viable identificarlos claramente. Por otro lado, es muy difícil apreciar los detalles a simple vista. Situación que nos hizo recurrir al registro fotográfico aplicando filtros. Para verificar nuestras observaciones, contrastamos la información obtenida con las calcas de Villagra; en los casos que la observación directa o la fotografía no pudiese identificar ninguna forma sobreviviente, basamos el análisis exclusivamente en las calcas de este autor.

Las partes del cuerpo, en ocasiones, tienen diferentes grados de significación estilística tanto como iconográfica. Por ejemplo, en la manera de representar un ojo descarnado: dibujado con la cavidad ocular redonda, acompañado con un círculo al centro, recurso que tiene el propósito de señalar claramente la condición del cadáver. Del mismo modo, en ciertas figuras los artistas se esmeraron en los detalles de las manos, un buen ejemplo es el señor Flor 9-Conejo (n.62) del Grupo II; él es protagonista central dentro de esta pictografía, consecuentemente fue dibujado con precisión, incluso sus manos fueron ilustradas cuidadosamente. Pensamos que estas particularidades gráficas responden al significado o carácter que se le quiere dar al personaje y no a una norma estilística.

Sin embargo, pudimos darnos cuenta que las manos, orejas y pies responden en mayor grado a motivaciones estilísticas que a razones iconográficas. Es decir, la presencia de dos manos derechas o dos izquierdas son convenciones muy acentuadas en el arte prehispánico. Además, podemos mencionar que para el caso de orejas y pies hay atributos diagnósticos propios del estilo polícromo.

-Ojos

En todos los casos los personajes tienen el rostro de perfil, es decir muestran un solo ojo, pero ilustrado de frente. Hay tres maneras de dibujarlo: almendrado, redondo y compuesto (arriba recto y arqueado abajo).

El ojo almendrado es la forma más común dentro de todos los grupos pictóricos, presenta un círculo al centro o sobre el borde superior ilustrando la pupila, pero en la mayoría de las figuras el pequeño círculo ha desaparecido. En pocas ocasiones la forma almendrada termina con un vértice hacia la nuca, el cual puede ser curvo hacia arriba (n.55-1), horizontal (n.43-2), o curvo hacia abajo (n.3). Tanto el ojo almendrado del guerrero n.1, como el ojo del señor Flor n.13-3 poseen una peculiaridad, es decir la pupila está ilustrada por una línea vertical.

La órbita ocular redonda es un rasgo distintivo en los cráneos o rostros descarnados. Para aquéllos se indica el arco superciliar por medio de una ceja ancha, como se puede observar en los cráneos sobre el *tzompantli* del Grupo I, además el círculo al centro abarca el mayor espacio dentro de la cuenca ocular, un buen ejemplo de esta característica es la figura de Tlahuizcalpantecuhtli (n.3) del Grupo I. En ocasiones, el ojo redondo tiene un pequeño punto al centro a manera de pupila, muy probablemente esta característica debió existir en todos los casos, mas en su gran mayoría ha desaparecido.

Por otra parte, los ojos de forma compuesta presentan una línea recta arriba, la cual se hace curva en la parte baja del ojo para finalmente estrecharse hacia la nuca. Este extremo puede terminar horizontalmente (n.13-3), o de manera curva, rasgo presente en el personaje n.43-2. Además, para este tipo de ojos también perviven evidencias de un pequeño punto indicando la pupila.

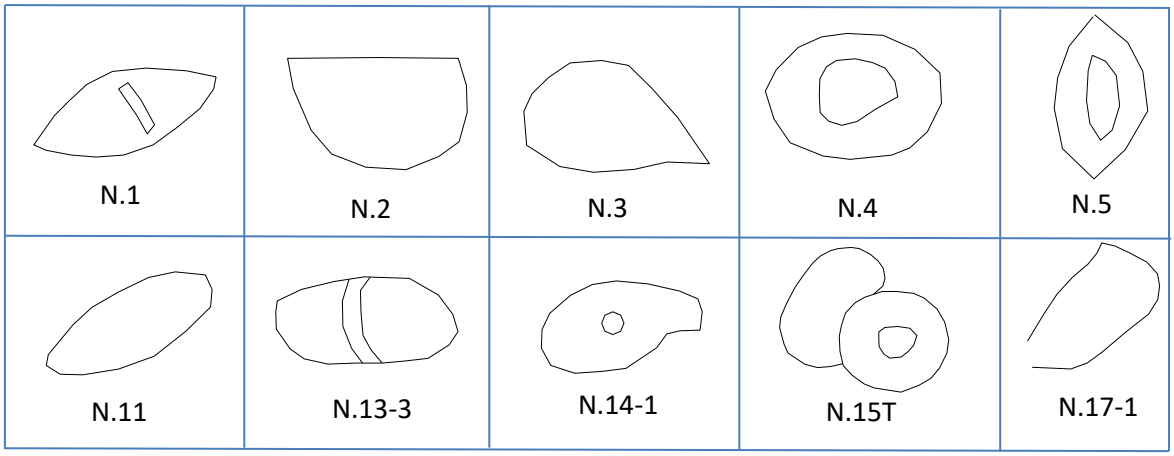
En el Grupo I, la forma dominante son los ojos redondos con 11 figuras, aunque debemos tomar en cuenta que existen 6 cráneos sobre el *tzompantli* (n.15-T) y uno más en el hacha que sostiene Pahtécatl (n.7). Misma cantidad para los ojos almendrados, 6 de ellos con pupila. A la par registramos 6 figuras, de las 36 analizadas, en donde no perduraron las cavidades oculares.

Para el Grupo II hay 31 personajes que conservaron los ojos. Aquí predominan las formas almendradas con o sin pupila con 15 figuras. Le siguen los ojos redondos con o sin pupila en 6 ocasiones.

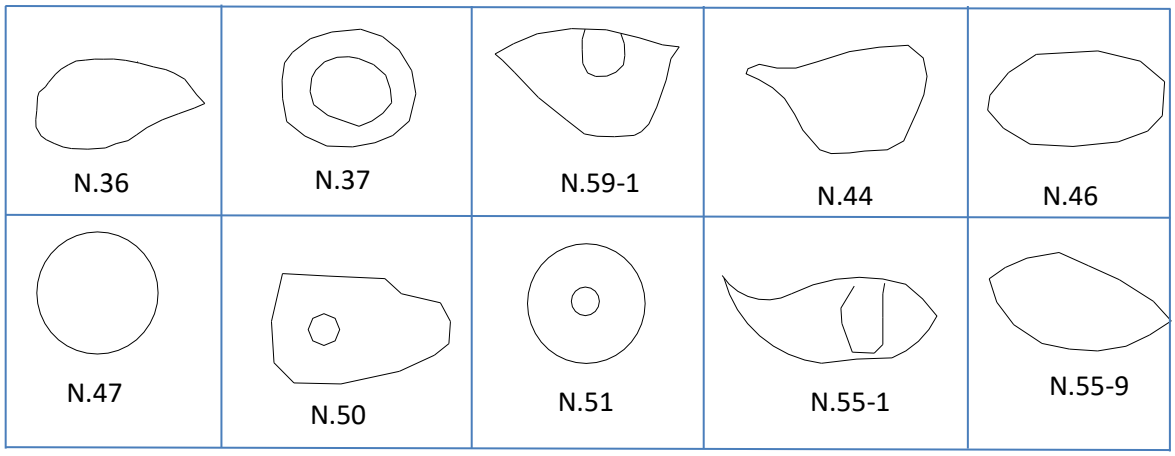
En el Grupo III, la forma ojo compuesto está presente en dos personajes, mientras que en el tercer individuo el ojo no perduró. Para el Grupo IV solamente una figura muestra el ojo

almendrado con pupila, en los otros dos personajes el ojo no es claro o desapareció. En el Grupo V, una figura tiene el ojo almendrado con pupila, en la otra tanto la cabeza como el ojo no se conservaron.

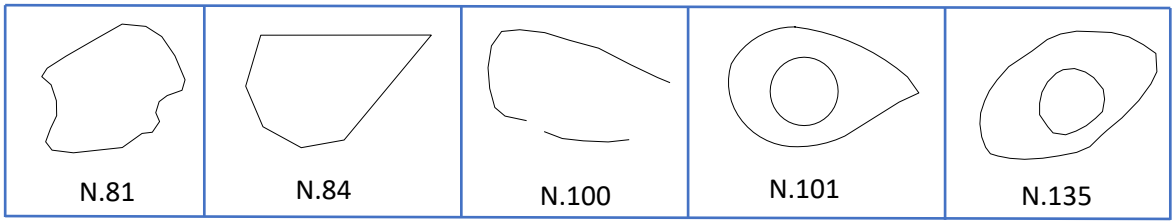
Grupo I: Forma de los ojos



Grupo II: Forma de los ojos



Grupo III: Forma de los ojos **Grupo IV** **Grupo V**



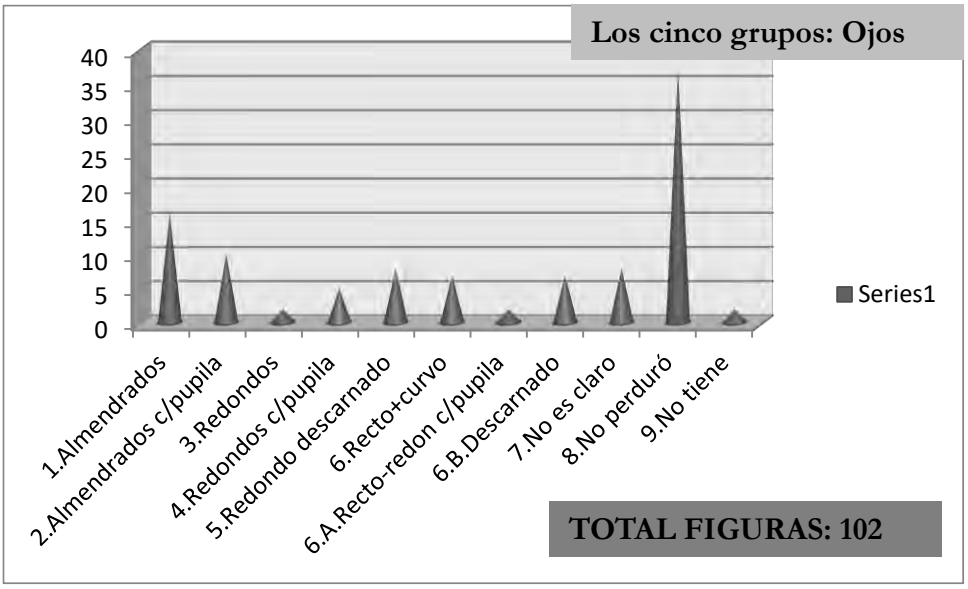


Tabla 4.4. Forma de los ojos para los cinco grupos pictóricos.

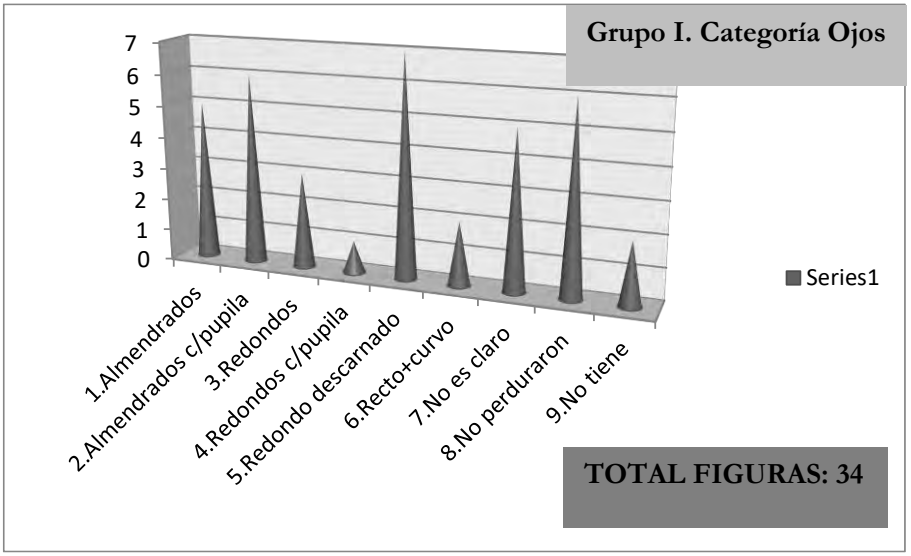


Tabla 4.5. Forma de los ojos para el Grupo I.

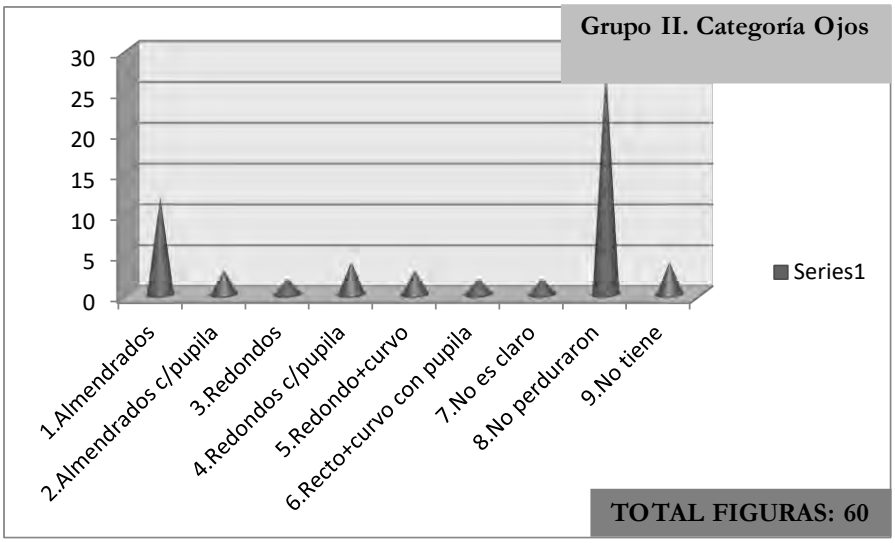


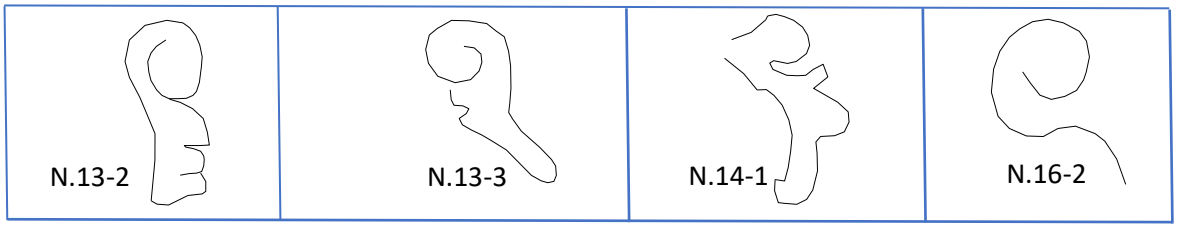
Tabla 4.6. Forma de los ojos para el Grupo II.

-Orejas

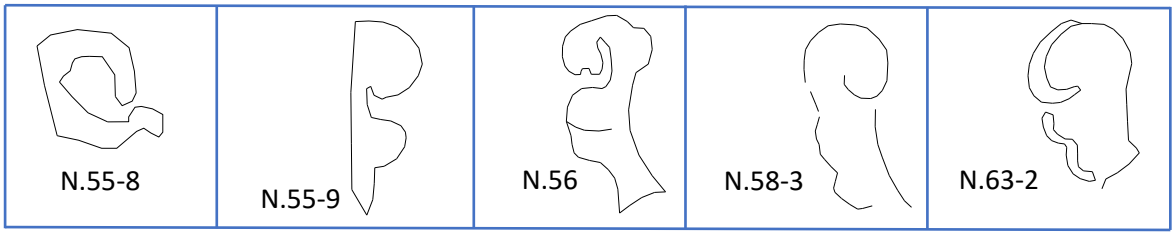
La oreja es uno de los apéndices menos ilustrados, comúnmente las figuras utilizan orejeras, las cuales cubren el pabellón auricular. No obstante, en el 11% de los personajes es posible apreciarla de manera clara, por lo general la oreja presenta el borde superior enrollado hacia adentro. Esta forma ha sido descrita como oreja tipo hongo, documentada ampliamente dentro de la tradición gráfica Mixteca-Puebla (Escalante 2010:299).

El Grupo II tiene ocho personajes con oreja tipo hongo, le sigue el Grupo I con tres, y el Grupo III con dos. Para los otros dos grupos o no sobrevivió o fue cubierta por la orejera. Esta manera de dibujarla demuestra, por lo menos en los tres primeros grupos pictóricos, que el canon (oreja tipo hongo) para ilustrar al pabellón auricular es una constante.

Grupo I: Forma de las orejas



Grupo II: Forma de las orejas



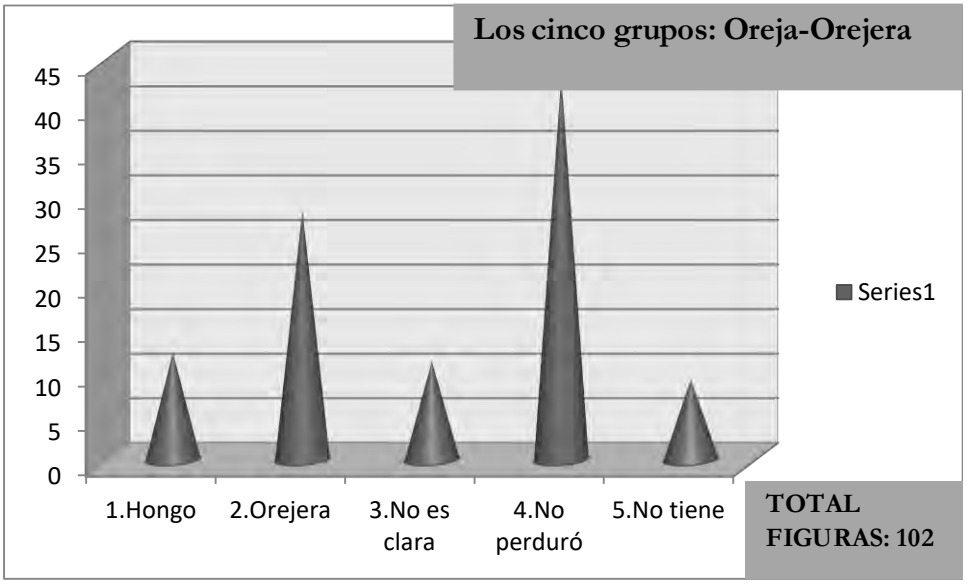


Tabla 4.7. Forma de las orejas para los cinco grupos pictóricos.

-Manos

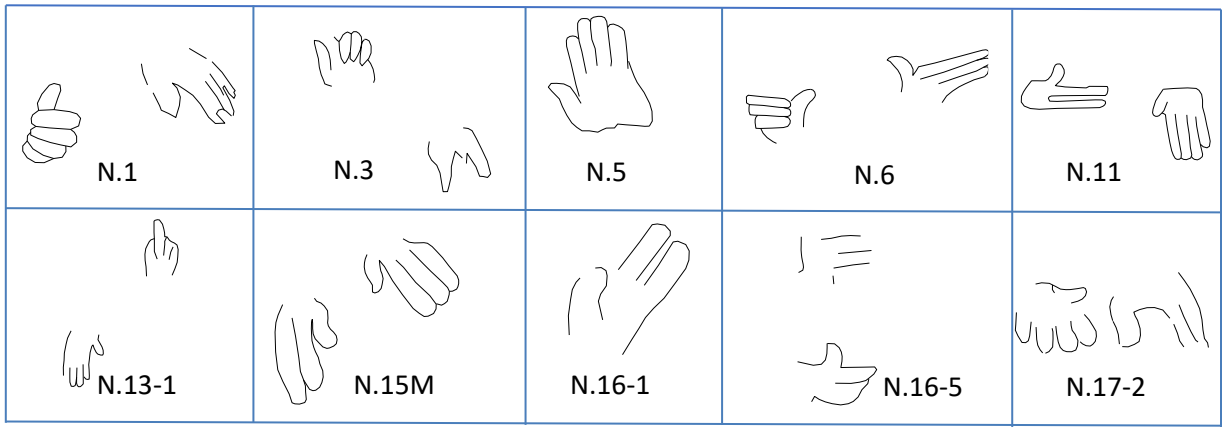
Siempre fue dibujado el dedo pulgar, en ocasiones las manos no revelan los demás dedos, pero cuando fueron ilustrados por lo general nunca están separados, usualmente hay líneas que sirven para marcarlos interdigitalmente. Del mismo modo, en ninguna mano fueron representadas las uñas.

Aunado a lo anterior, podemos agregar que no existen diferencias sustanciales entre cada grupo pictórico con respecto al número de dedos, invariablemente hay figuras con cinco, cuatro o tres dedos, incluso pueden observarse combinaciones en donde una mano tiene cinco dedos y la otra cuatro. Sin embargo, no debemos descartar factores de erosión, los cuales han provocado en diversas ocasiones la pérdida definitiva de numerosos detalles.

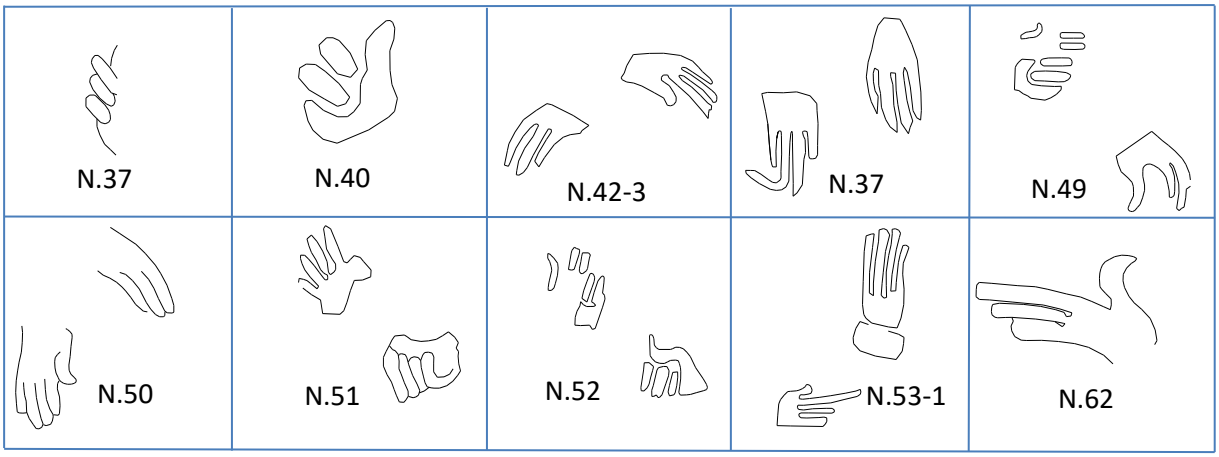
Los dedos son gruesos y de puntas romas. Además, las manos tienen una proporción mayor a la natural, como pasa con la señora decapitada (n.15-M) del Grupo I, o en el señor Flor 9-Conejo (n.62) del Grupo II, en estos ejemplos el tamaño de la mano se exageró.

Pudimos apreciar 51 personajes que conservan las dos manos, de ese número en el 47.2% de los casos no es clara si los personajes tienen la real correspondencia de las manos, mientras el 13.72% de las figuras tienen la correcta correspondencia, es decir una mano derecha y otra izquierda. Aunque en ocasiones la norma consiste en dos manos derechas o dos izquierdas: cuando el cuerpo gira a la izquierda fueron dibujadas dos manos izquierdas en el 21.4% de las figuras con la correspondencia errónea; en tanto cuando el personaje gira hacia la derecha fueron ilustradas dos manos derechas en el 17.6 % del total de los personajes contabilizados. Característica encontrada principalmente en los Grupos I, II y III. Lo que muestra cierta libertad en la manera de dibujar la correspondencia de las manos, principalmente en los dos primeros grupos. Tonátiuh (n.1, Grupo I) y el señor Solar (n.102, Grupo IV) tienen una peculiaridad: la muñeca de la mano derecha –con la cual levantan su lanzadardos– la giran hacia adentro en una postura extraña anatómicamente.

Grupo I: Forma de las manos



Grupo II: Forma de las manos



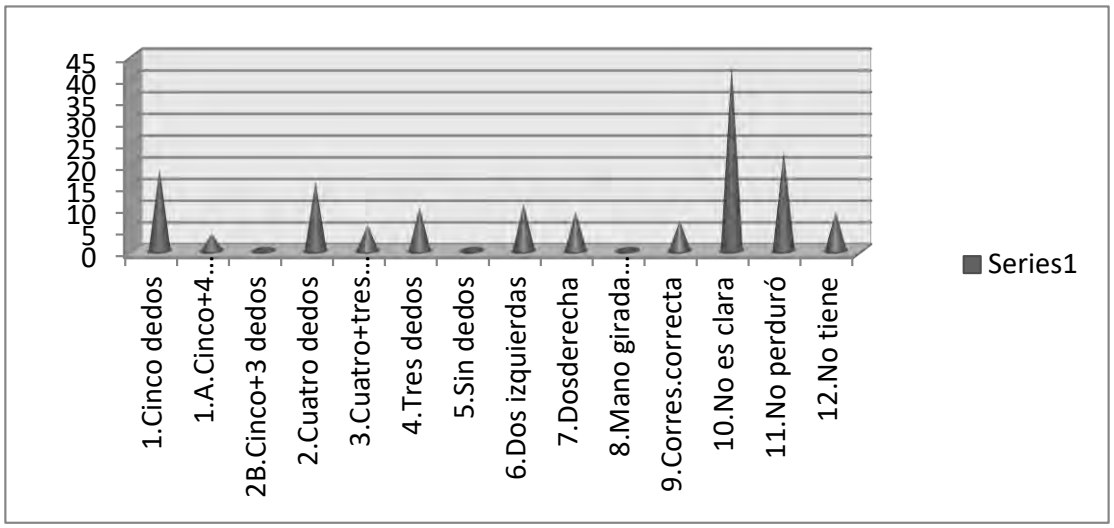


Tabla 4.8. Forma de las manos para los cinco grupos pictóricos.

-Pies

La forma de los pies tiene una convención en cuatro de los cinco grupos (I, II, III y IV), consistente en dibujar el dedo gordo enrollado hacia dentro, atributo presente en el 60% de los cuerpos. En tanto, en el 30% el pie es representado sin dedos, y el 10% de los personajes no llevan sandalias, pero además revelan los maléolos de los tobillos indicados por un pequeño círculo o una

media luna. Solamente la mujer decapitada (n.15-M) del Grupo I tiene ilustrada la uña del dedo gordo.

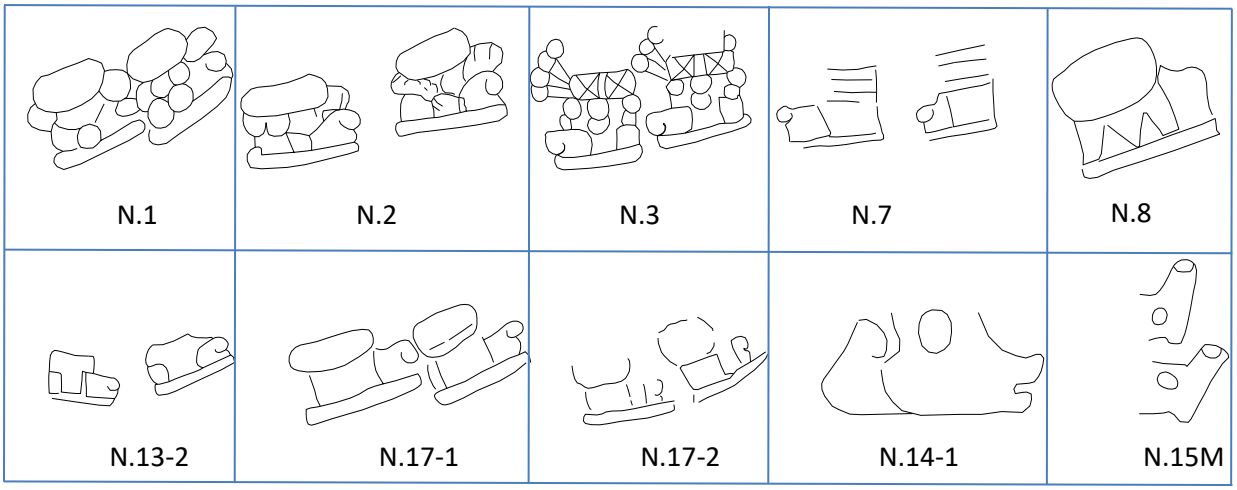
La punta de los pies no sobrepasa la sandalia, por lo que jamás cae el dedo debajo del borde de la suela. Los pies nunca están flexionados, simplemente permanecen horizontales, cuando expresan movimiento se presentan a diferentes niveles, pero sin doblar las plantas.

Prácticamente todos los personajes masculinos llevan sandalias, exceptuando al ayudante sacerdotal (n.14-1), el cual sostiene los tobillos de la víctima sobre la piedra de sacrificio. Asimismo mantiene la convención para los pies descalzos, consistente en indicar el maléolo del tobillo. Por otro lado, todas las mujeres están descalzas, el alto deterioro en la figura de la única deidad femenina impide determinar si Mayáhuel utilizaba calzado.

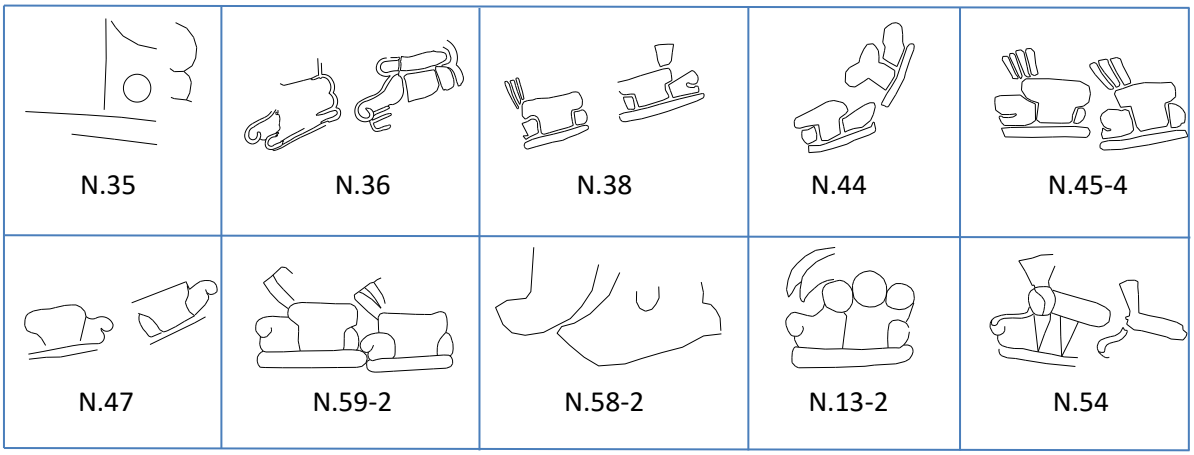
Los dioses portan sandalias adornadas con borlas en la talonera o sobre la cinta de amarre. A diferencia de los seres humanos que visten sandalias simples tipo "I", tipología establecida por nosotros, formadas por una banda vertical al centro del pie y una cinta de amarre sobre el tobillo, dejando el empeine y el talón descubiertos, calzado típico en la gráfica de Ixtapantongo. Las sandalias siempre tienen suelas rígidas, en ocasiones poseen un nudo circular sobre el empeine (personaje n.54 y señor Solar n. 101). En otras, además se ilustran los dos extremos del amarre a manera de listones, colocados horizontalmente y vistos de frente.

Pueden apreciarse dos sandalias diferentes al tipo "I". La primera tiene triángulos negros sobre las taloneras, indicando la inconfundible sandalia de obsidiana o *iztacactli*, utilizada por Tlatlauhqui Tezcatlipoca (n.4) y por el personaje n.54 del Grupo II. El segundo tipo es también de talonera cerrada, pero sin ninguna decoración, usada por Pahtécatl (n.7) del Grupo I, y el dios solar n.101 del Grupo IV. Por lo general las sandalias de los seres humanos son color rojo, si bien algunos ostentan esta prenda únicamente delineada. Mientras las deidades usan sandalias verdes, amarillas o solamente delineadas.

Grupo I: Forma de los pies



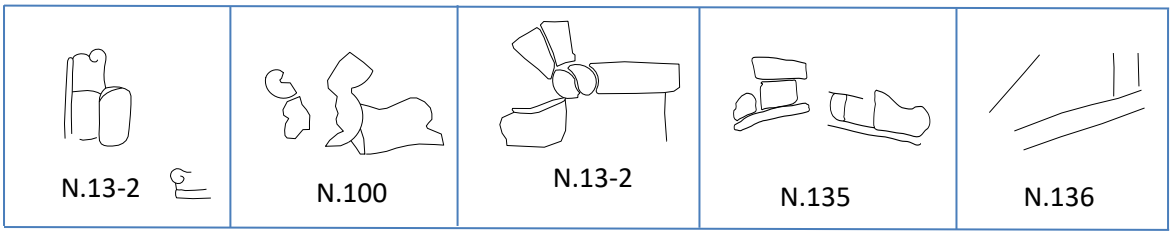
Grupo II: Forma de los pies



Grupo III: Forma de los pies

Grupo IV

Grupo V



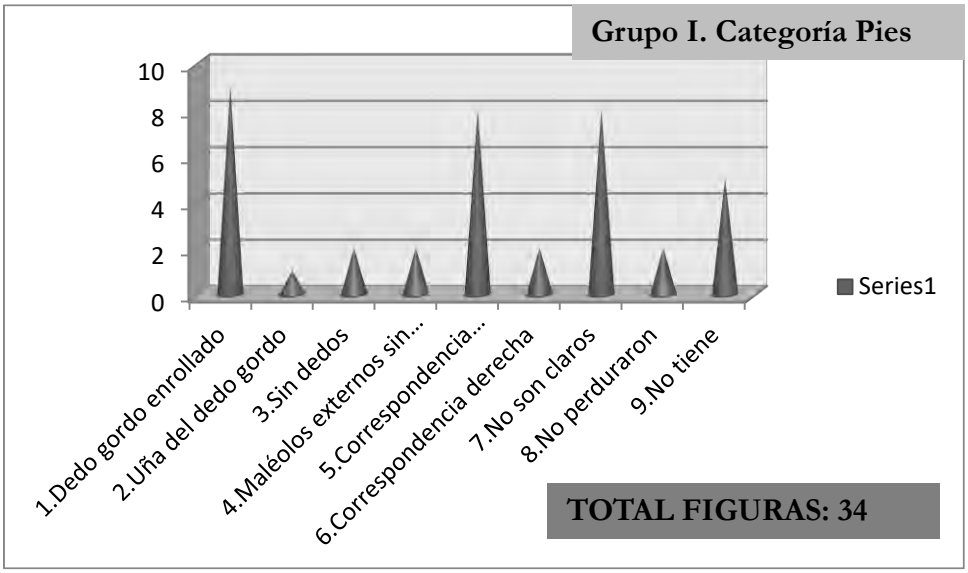


Tabla 4.9. Forma de los pies para el Grupo I.

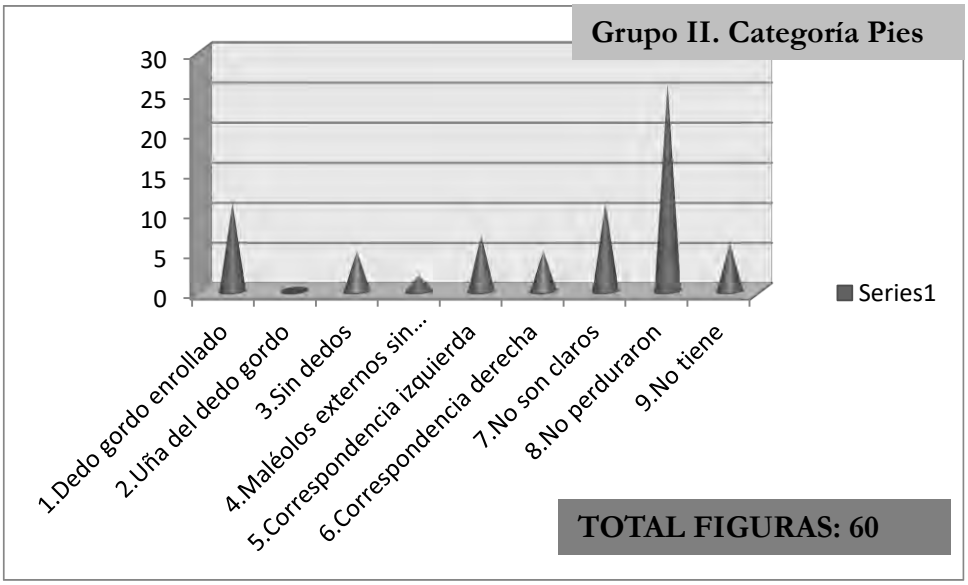


Tabla 4.10. Forma de los pies para el Grupo II.

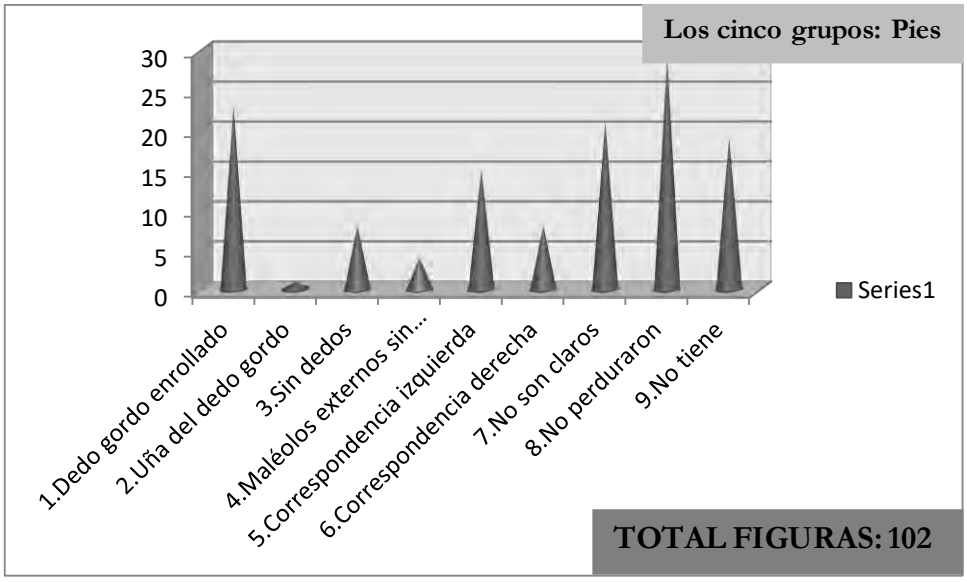


Tabla 4.11. Forma de los pies para los cinco grupos pictóricos.

-Rasgos distintivos en las cuatro formas del cuerpo: estilo polícromo

En resumen, no registramos diferencias formales sustanciales, en general los cinco grupos conservan la misma manera de representar estas cuatro partes del cuerpo. Proponemos, a reserva de estudios a mayor profundidad, que la constante heterogeneidad en la manera de dibujar los rasgos corporales indica la presencia de varios artistas. Característica observada no solamente entre los cinco grupos pictóricos, sino incluso en un mismo grupo. Aunque es evidente que todos los pintores pertenecían a la misma tradición cultural, es posible que los artistas con mayor experiencia se esmeraran en dibujar los personajes relevantes, dejando para otros las figuras secundarias o las formas monótonas.

Después del análisis de la forma pudimos detectar las siguientes características en la pintura polícroma:

a. Representación únicamente del dedo pulgar del pie, dedo que en ocasiones fue ilustrado de manera enrollada.

b. Oreja tipo hongo.

c. Los pies nunca sobrepasan la suela de las sandalias.



d. Esmero en las manos de los personajes centrales, eran dibujadas más grandes que la proporción natural.

e. Nunca se dibujan las uñas de las manos y solamente en una ocasión la uña del pie.

4.2. Aspectos técnicos-materiales

4.2.1. Características físicas

Ahora vayamos a los aspectos técnicos-materiales, en primer lugar analizaremos las características físicas del soporte. El frente rocoso presenta paneles lisos o muy poco rugosos, los cuales fueron aprovechados para imprimir la capa pictórica directamente sobre ellos, el soporte está formado por piedra basáltica gris oscuro.

No existe evidencia de algún tratamiento previo sobre el soporte rocoso, simplemente fueron seleccionadas las superficies por su poca rugosidad o su fácil acceso. Además, la elección de cada panel debió considerar el valor simbólico del espacio, por ejemplo, en el Grupo I la pared pintada se encuentra justo en un abrigo rocoso que permite entrar a una pequeña cueva, también fue tomado en cuenta el valor dado al panel previamente, como pasa en la reutilización de los círculos concéntricos con triángulos (n.98), pintados en una etapa anterior y aprovechados en las características del señor solar (n.101) del Grupo IV.

En ocasiones se ha identificado al arte rupestre de Ixtapantongo como pintura mural (Marquina 1953; Jimenez Moreno 2017c:449; de la Fuente 1995:11-12; Uriarte 2020:42; Turner y Kristan-Graham 2022). Esto es un error, ya que para este caso el soporte es la propia roca natural, sin ninguna construcción o tratamiento previo de la superficie. A diferencia de la pintura mural conformada por un soporte elaborado anticipadamente, para después alisar o pulir la superficie, obteniendo un área aplanada sobre la cual pintar.

4.2.2. Características técnicas

No hemos aplicado métodos que permitan identificar el tipo de aglutinantes agregados, aspecto esencial para comprender la técnica de preparación de los pigmentos. Conjuntamente, hasta el momento no se han efectuado pruebas químicas al respecto de los colorantes utilizados, consideramos que estos análisis serían muy útiles para conocer su caracterización elemental.



De manera general, podemos decir que la técnica pictórica es tinta plana con delineado, empleando algún tipo de pincel delgado para la línea de contorno, y otro más grueso para las áreas de color.

No quedan evidencias de un dibujo preparatorio, como pasa en la pintura mural o en algunos códices. Aunque no descartamos que éste se haya realizado, probablemente con algún material sin capacidad de fijado permanente, como tiza o carbón vegetal. Esto les permitiría a los artistas tener un diagrama previo sobre el cual colorear, para posteriormente imprimir el contorno definitivo. La nula invasión de las áreas de color y el trazo continuo de la línea de contorno, permite proponer la existencia de este dibujo preparatorio. Además, la rugosidad de la piedra hace imposible que el color se haya aplicado después del delineado definitivo, porque quedarían muestras evidentes de zonas invadidas por el primero sobre la línea de contorno.

A continuación, presentamos la información condensada de los aspectos plásticos y los aspectos técnicos-materiales, por medio de tablas donde comparamos la estructura formal de los cinco grupos pictóricos. En las tablas señaladas como *bis* calificamos todas las categorías en relación con el Grupo I, al final empleamos distintos colores para distinguir el grado de correspondencia de los cuatro grupos en relación al primer grupo pictórico. Los colores y su respectiva calificación para señalar la afinidad con el Grupo I son los siguientes (A); las calificaciones comparadas con el Grupo I tienen los siguientes valores (B):

(A)

Afinidad	**vs. Grupo I (calificación)**
Verde	Afinidad (1)
Amarillo	Menor afinidad (1.5)
Naranja	Distinta (2)
Rojo	Más disímil (3)

(B)

Valores cualitativos	
1	Rasgo igual
1.5	Rasgo semejante
2	Rasgo distinto
3	Rasgo más disímil



4.12. Tabla: Composición

Subcategorías	Grupo I	Grupo II	Grupo III	Grupo IV	Grupo V
Disposición espacial	Tamaño diferencial de las figuras entre escenas	Tamaño semejante de las figuras entre escenas	Tamaño diferencial de las figuras, sin escenas	Tamaño semejante de las figuras, una escena	Tamaño diferencial de las figuras, una escena
Organización de las imágenes	Organización triangular, lineal y aglomerada	Organización lineal y en media luna	Organización lineal ascendente. Apariencia exenta de las figuras	Organización lineal ascendente	Organización lineal

4.12 (bis). Tabla: Composición (calificación)

	Grupo I	Grupo II	Grupo III	Grupo IV	Grupo V
Disposición espacial	1	3	2	3	2
Organización de las imágenes	1	2	3	2	3
Total de puntos	2	5	5	5	5
Puntos de diferencia		3	3	3	3
Afinidad con el Grupo I y calificación		**Menor afinidad (1.5)**	**Menor afinidad (1.5)**	**Menor afinidad (1.5)**	**Menor afinidad (1.5)**



4.13. Tabla: Estrategias de Representación

Subcategorías	Grupo I	Grupo II	Grupo III	Grupo IV	Grupo V
Proporción corporal	8 distintas proporciones, prevalece la proporción 1:4 con 7 figs. Las 7 proporciones restantes tienen 1 figura.	7 distintas proporciones. La más frecuente es la 1.3½ con 7 figs. Le sigue la proporción 1:3 con 5 figs. Las demás tienen 2 o 1 figura	2 distintas proporciones: 1:2½ con 1 figura y 1:7 con 1 figura.	Solamente 1 proporción: 1:2½ con 1 figura	Solamente 1 proporción: 1:5 con 1 figura.
Puntos de observación yuxtapuestos	Combinación de planos en narigueras, ojos, orejeras y listones de amarre en sandalias	Combinación de planos en narigueras, ojos, orejas y listones de amarre de sandalias	Combinación de planos en ojos, orejeras y listones	Combinación de planos en narigueras, ojos, orejas y listones de amarre de sandalias	Combinación de planos en ojos, orejas y narigueras
Ilusión de profundidad	Entre escenas, brazos y piernas	Entre personajes, brazos y piernas	Entre personajes	En brazos	Entre personajes



4.13 (bis). Tabla: Estrategias de Representación (calificación)

Subcategorías	Grupo I	Grupo II	Grupo III	Grupo IV	Grupo V
Proporción corporal	1	1.5	3	3	3
Puntos de observación yuxtapuestos	1	1	2	1	2
Ilusión de profundidad	1	1.5	3	2	3
Total de puntos	3	4	8	6	8
Puntos de diferencia		1	5	3	5
Afinidad con el Grupo I y calificación		**Afinidad (1)**	**Distinto (2)**	**Menor afinidad (1.5)**	**Distinto (2)**

4.14. Tabla: La Línea

Subcategoría	Grupo I	Grupo II	Grupo III	Grupo IV	Grupo V
Contorno	**Trazo**: *Firme*, *Preciso*, *Continuo*; **Grosor**: *Diferencial*	**Trazo**: *Firme*, *Preciso*, *Continuo*; **Grosor**: *Diferencial*	**Trazo**: *Poco Firme*, *Impreciso*, *Menos continuo*; **Grosor**: *Diferencial*	**Trazo**: *Firme*, *Preciso*, *Continuo*; **Grosor**: *Diferencial*	**Trazo**: *Firme*, *Preciso*, *Continuo*; **Grosor**: *Diferencial*
Color del contorno	Negro	Negro o Rojo	Negro o Rojo	Negro o Rojo	Negro
Contorno negro + franja sin color	Si	No	No	No	Si
Línea de referencia terrenal	Si	Si	No	No	No



4.14 (bis). Tabla: La Línea (calificación)

Subcategorías	Grupo I	Grupo II	Grupo III	Grupo IV	Grupo V
Contorno	1	1	3	1	1
Color del contorno	1	2	2	2	1
Contorno negro + franja sin color	1	3	3	3	1
Línea de referencia terrenal	1	1.5	3	3	3
Total de puntos	4	7.5	11	9	6
Puntos de diferencia		3.5	7	5	2
Afinidad con el Grupo I y calificación		Menor afinidad (1.5)	Más disímil (3)	Distinto (2)	Afinidad (1)

4.15. Tabla: Representación de Textura

Subcategoría	Grupo I	Grupo II	Grupo III	Grupo IV	Grupo V
Pequeñas líneas negra o rojas	Líneas negras para representar el pelo de animales, plumas, cabello. Líneas diferenciales en atuendos. Líneas rojas en disco solar. Líneas negra y círculos concéntricos en discos dorsales	Líneas negras en atuendos, plumas y cabellos	No tiene	Líneas negras para representar pelo de animales y cabello	Líneas negra sobre el cuerpo de los animales y en los atuendos



4.15 (bis). Tabla: Representación de Textura (calificación)

Subcategoría	Grupo I	Grupo II	Grupo III	Grupo IV	Grupo V
Pequeñas líneas negras o rojas	1	2	3	2	2
Total de puntos	1	2	3	2	2
Puntos de diferencia		1	2	1	1
Afinidad con el Grupo I y calificación		**Afinidad (1)**	**Menor afinidad (1.5)**	**Afinidad (1)**	**Afinidad (1)**

4.16. Tabla: Color

Subcategoría	Grupo I	Grupo II	Grupo III	Grupo IV	Grupo V
Apariencia	Relleno poco homogéneo	Relleno poco homogéneo	Relleno heterogéneo, errores en la aplicación del color	Relleno homogéneo	Relleno poco homogénea
Delimitado por línea de contorno	Si	Si	Si	Si	Si
Gama cromática	Rojo, ocre, verde, amarillo, negro, gris y blanco en reserva	Rojo, ocre, verde, amarillo, negro, gris y blanco en reserva	Rojo, ocre, negro y blanco en reserva	Rojo, ocre, verde, negro y blanco en reserva	Rojo, negro y blanco en reserva



4.16 (bis). Tabla: Color (calificación)

Subcategoría	Grupo I	Grupo II	Grupo III	Grupo IV	Grupo V
Apariencia	1	1	3	2	1
Delimitado por línea de contorno	1	1	1	1	1
Gama cromática	1	1	2	1.5	3
Total de puntos	3	3	6	4.5	5
Puntos de diferencia		0	3	1.5	2
Afinidad con el Grupo I y calificación		Afinidad (1)	Más disímil (3)	Menor afinidad (1.5)	Distinto (2)



4.17. Tabla: La Forma

Subcategorías	Grupo I	Grupo II	Grupo III	Grupo IV	Grupo V
Ojos	La forma común es el ojo almendrado con o sin pupila. Le siguen los ojos circulares con o sin pupila, junto con pabellón ocular descarnada circular	Las formas comunes son almendrados y compuestos con o sin pupila. Algunos tienen un apéndice hacia la nuca	Forma compuesta sin pupila y apéndice recto hacia la nuca. Almendrado sin pupila	Almendrado con o sin pupila circular al centro	Almendrado con pupila circular al centro
Orejas	Tipo hongo, con un largo lóbulo	Tipo hongo, con lóbulo corto	Tipo hongo, con lóbulo largo	No hay	No hay
Pies	Se representa el dedo pulgar enrollado. Una figura muestra la uña del dedo. Los personajes sin sandalias tienen el maléolo exterior del tobillo. La punta del pie nunca sobrepasa la sandalia	Se representa el dedo pulgar enrollado. Los personajes sin sandalias tienen el maléolo exterior del tobillo. La punta del pie nunca sobrepasa la sandalia	El dedo pulgar está enrollado, la punta no sobrepasa la suela de la sandalia	No hay evidencias claras de dedos, el pie tiene forma corta y redondeada	No hay evidencia clara de dedos, el pie tiene la punta redondeada, el empeine es una línea diagonal
Manos	Ilustración de dedos, en especial el dedo pulgar. División interdigital por medio de líneas negras. Desproporción en su tamaño. Dedos con extremos romos	Ilustración de dedos. División interdigital con líneas negras, pero también separación entre dedos. Desproporción en su tamaño. Dedos con extremos tanto romos como puntiagudos	Ilustración de dedos. División interdigital con líneas negras, separación o no entre dedos	Ilustración de dedos. División interdigital con líneas negras y separación entre dedos. Dedos cortos de puntas romas	Ilustración de dedos. División interdigital con líneas negras. Dedos largos y romos



4.17 (bis). Tabla: La Forma (calificación)

Subcategorías	Grupo I	Grupo II	Grupo III	Grupo IV	Grupo V
Ojos	1	1.5	3	2	2
Orejas	1	1.5	1	X	X
Pies	1	1	1.5	2	3
Manos	1	1.5	1.5	1.5	1.5
Total de puntos	4	5.5	7	5.5	6.5
Puntos de diferencia		1.5	3	1.5	2.5
Afinidad con el Grupo I y calificación		**Afinidad (1)**	**Distinto (2)**	**Afinidad (1)**	**Menor afinidad (1.5)**

4.18. Tabla: Aspectos Técnicos y Materiales

	Subcategorías		Grupo I	Grupo II	Grupo III	Grupo IV	Grupo V
Características físicas del soporte	Preparación de la superficie		No	No	No	No	No
	Dimensiones de la superficie pintada		1.18 alto x 1.20 m largo	1.86 alto x 1.50 m largo	1.20 alto x 2.80 m largo	1.20 alto x 1.65 m largo	0.90 alto x 1.05 m largo
Características técnicas	Técnica pictórica		Probable dibujo preparatorio, relleno de áreas de color y posterior línea de contorno negra. Tinta plana	Probable dibujo preparatorio, relleno de áreas de color y posterior línea de contorno negra o roja. Tinta plana	Probable dibujo preparatorio, relleno de áreas de color y posterior línea de contorno negra o roja. Tinta plana	Probable dibujo preparatorio, relleno de áreas de color y posterior línea de contorno negra o roja. Tinta plana	Probable dibujo preparatorio, relleno de áreas de color y posterior línea de contorno negra. Tinta plana
	Materiales	Pigmentos	X	X	X	X	X
		Aglutinantes					
	Instrumentos		Pincel	Pincel	Pincel	Pincel	Pincel



4.18 (bis). Tabla: Aspectos Técnicos y Materiales (calificación)

	Subcategorías	Grupo I	Grupo II	Grupo III	Grupo IV	Grupo V
Características físicas del soporte	Preparación de la superficie	1	1	1	1	1
	Dimensiones de la superficie pintada	1	3	2	1.5	2
	Total de puntos	2	4	3	2.5	3
	Puntos de diferencia		2	1	0.5	1
	Afinidad con el Grupo I y calificación		Distinto (2)	Menor afinidad (1.5)	Afinidad (1)	Menor afinidad (1.5)
	Subcategorías	**Grupo I**	**Grupo II**	**Grupo III**	**Grupo IV**	**Grupo V**
Características técnicas	Técnica pictórica	1	1.5	1.5	1.5	1
	Materiales	X	X	X	X	X
	Instrumentos	1	1	1	1	1
	Total de puntos	2	2.5	2.5	2.5	2
	Puntos de diferencia		0.5	0.5	0.5	0



Afinidad con el Grupo I y calificación		**Menor afinidad (1.5)**	**Menor afinidad (1.5)**	**Menor afinidad (1.5)**	**Afinidad (1)**

4.19. Tabla: orden de afinidad total

	Subcategorías (orden de afinidad con Grupo I)	**Grupo I**	**Grupo II**	**Grupo III**	**Grupo IV**	**Grupo V**
Aspectos Plásticos	**Composición**	1	1.5	1.5	1.5	1.5
	Estrategias de representación	1	1	2	1.5	2
	La línea	1	1.5	3	2	1
	Representación de textura	1	1	1.5	1	1
	Color	1	1	3	1.5	2
	La forma	1	1	2	1	1.5
Aspectos Ténicos-Materiales	**Características físicas del soporte**	1	2	1.5	1	1.5
	Características técnicas	1	1.5	1.5	1.5	1
	Total de puntos	8	10.5	16	11	11.5
	Puntos de diferencia		2.5	8	3	3.5
	Afinidad total con el Grupo I		**Afinidad (1)**	**Más disímil (3)**	**Menor afinidad (1.5)**	**Distinto (2)**

4.3. Orden de afinidad

Después de analizar cada aspecto plástico y técnico-material, podemos especificar las características comunes del estilo polícromo. En primer término, tiene dos formatos:

A. Figuras en gran formato, entre 1.10 m a 40 cm de alto. El Grupo I es el único que no contiene este formato.

B. Figuras en formato pequeño, entre 34 a 7 cm de alto. Presente exclusivamente en los Grupos I y II.

Las deidades fueron diferenciadas claramente por sus atributos y atuendos. En el Grupo I los dioses además se distinguen por su mayor tamaño en relación a los personajes de la ceremonia, la cual fue ilustrada en el flanco inferior del panel.

Con respecto a la disposición espacial, es claro que las figuras de formato pequeño de los Grupos I y II tienen conjuntos de imágenes que conforman varias escenas. Por el contrario, los personajes en gran formato de los Grupos IV y V presentan solamente una escena. El grupo III es diferente ya que las imágenes no están próximas, ni guardan interacción clara, organización que sugiere la inexistencia de acciones o sucesos expresados entre las cuatro figuras de ese grupo.

El Grupo I tiene mayor variedad respecto a la organización y distribución de las figuras, combinando la disposición triangular de los dioses con la lineal de los personajes. Mientras los demás grupos mantienen principalmente una distribución lineal, pero cada uno con sus respectivas particularidades.

El resultado final del análisis en la estructura formal señala que el Grupo II es el más afín al Grupo I, le sigue el Grupo IV, en tanto el Grupo V es distinto, y por último el más alejado es el Grupo III (tabla 4.19). Las diferencias plásticas y técnicas no son sustanciales, al contrario, revelan la unidad del estilo polícromo como un programa iconográfico coherente, en el cual los diferentes grupos pictóricos fueron creados por pintores de la misma escuela, aunque con distintas capacidades e intenciones iconográficas.

Podemos sugerir, por la superposición de las imágenes presentes en el Grupo II, que la primera etapa corresponde a las figuras de gran formato, posteriormente fueron dibujadas las

imágenes de formato pequeño. Esta superposición permite proponer, a manera de hipótesis, que las figuras en gran formato fueron el primer modo de expresar el estilo polícromo. En un segundo momento el formato se redujo, produciéndose las figuras del Grupo I y II.

En consecuencia, la semejanza en la estructura formal entre el Grupo II y el Grupo I indica un momento de creación muy cercano entre ambos. Incluso el mensaje de nacimiento astral expresado en el Grupo I (*infra* cap. V), ayuda a proponer que éste fue pintado primero y después fueron realizadas las figuras en formato pequeño del Grupo II, pero con pintores de la misma escuela; ya que proponemos un discurso de creación en el Grupo I, seguido de alianzas terrenales contenidas en el Grupo II (*infra* cap.V). Es decir, la temática enunciada en ambos grupos permite plantear este orden de realización.

Por otro lado, la lejanía formal del Grupo III sugiere que este grupo fue creado por artistas con capacidades plásticas y técnicas limitadas en comparación a todos los autores de los demás grupos. En consecuencia, probablemente en un momento distinto, por lo menos para los eventos gráficos de las figuras en formato pequeño de los Grupos I y II, pero dentro de la misma tradición gráfica.

Mientras que los Grupos IV y V, de acuerdo a sus aspectos plásticos y técnicos, demuestran contemporaneidad a los Grupos I y II. Si bien el análisis iconográfico de los Grupos III, IV y V podría ayudarnos a proponer, tal vez, el desarrollo de un discurso integral entre todos los grupos, permitiéndonos además ubicar las secuencias de realización de los programas gráficos, conforme a los mensajes que prevalecen en cada grupo pictórico. Tarea que por el momento está alejada de los objetivos de este trabajo.

4.4. Rasgos diagnósticos del estilo polícromo

1. Policromía limitada por la línea de contorno. Los colores utilizados son: negro, rojo, ocre, amarillo, gris y verde.

2. El delineado no solamente es negro, en algunos pocos casos también es rojo.

3. Áreas en "reserva", no fueron coloreados ciertos espacios donde era necesario representar al color blanco, aunque sí fueron delimitados por la línea de contorno.

4. Dedo pulgar del pie enrollado hacia dentro, no se dibujan los demás dedos. La punta del pie no sobrepasa la sandalia.



5. Por lo general no se dibujan las uñas de manos y pies, no obstante hay un ejemplo de uña del dedo pulgar del pie.

6. Se utiliza una delgada línea horizontal para remarcar la centralidad de los personajes, así como el espacio terrenal por donde circulan los humanos.

7. El uso del árbol con cráneos para representar el concepto religioso del *tzompantli*.

8. Personajes con doble perfil, uno humano y el otro animal. Dando la apariencia de una cara gemela o máscara amarrada sobre la nuca.

9. Unidades de conteo por medio de puntos colocados en racimo.

10. Manos con las puntas de los dedos romos. En figuras donde es importante destacar su relevancia iconográfica, las manos son más grandes que la proporción natural.

4.5. Ubicación temporal

Por lo general, las propuestas al respecto del estilo polícromo ubican su procedencia en otros lugares. Se ha dicho que tiene su origen en Tula-Xicocotitlan (Villagra 1954a), o por el contrario se ha planteado que representa la conmemoración de una victoria del imperio tenochca sobre los purépechas (Hernández Rivero 1994). Nos llama la atención ambas posturas, porque esta expresión gráfica se encuentra plasmada en un lugar bien definido, empero se busca insistentemente su procedencia, negando hasta cierto punto los procesos sociales particulares de la región; los cuales deben contextualizarse desde una perspectiva global, pero sin olvidar la problemática local.

Consideramos que es indispensable explorar la necesidad de vinculación del poder asentado en la región en época prehispánica con formas de control altamente prestigiadas, como lo fue la parafernalia guerrera del Posclásico. Esta postura es esencial para no limitar la presencia de este tipo de pintura solamente desde una perspectiva integradora externa. Consecuentemente, proponemos que el estilo polícromo debe estudiarse dentro de los procesos culturales surgidos a partir del Epiclásico y durante todo el Posclásico, etapas con una aguda integración suprarregional. La cual, conforme a nuestra perspectiva, no parte desde un centro único hacia otros lugares, sino al contrario varias regiones contribuyen a lo largo del tiempo a conformar una manera de entender y representar la cultura de su momento.

Conocer la época de creación de las pinturas polícromas es fundamental, ya que nos permitirá advertir varias interrogantes que surgen al respecto. Por ejemplo: la presencia de dioses

del panteón nahua en una época temprana, la relativa excepcionalidad de las pinturas polícromas, y la relevancia del lugar dentro de la región, aspecto reconocido reiteradamente por diversos grupos humanos a través de varios programas gráficos, uno de los cuales empleó una manera de expresión altamente estandarizada como lo fueron las figuras de estilo polícromo.

Si bien la obtención de fechamientos absolutos está fuera del alcance de este trabajo, decidimos proponer una ubicación temporal relativa a través de comparaciones con otras formas. Confrontaremos 12 personajes de Ixtapantongo con figuras similares presentes en el *corpus* gráfico esencialmente de Tula, Chichén Itzá y Tenochtitlan, también utilizaremos algunos ejemplos de arte rupestre de Oaxaca como son el Tepelmeme y la Ba´cuana, además de una imagen de Mayapán, Xochicalco y Peñon de los Baños o Tepetzinco, así como ejemplos del Códice Maya de México.

Compararemos la manera de representar tocados, pintura facial, atavíos, accesorios, disco solar y numerales. El propósito es encontrar las afinidades más evidentes. Esto nos permitirá ubicar de manera relativa al estilo polícromo dentro de una época.

Para encontrar las coincidencias gráficas elaboramos esquemas comparativos, en los cuales las figuras de Ixtapantongo se colocan al centro, siendo rodeadas por las imágenes del *corpus* empleado. Cada una de ellas está identificada con un número consecutivo y una clave del lugar de procedencia, por ejemplo, el número de imagen 1TCH indica que esa figura proviene de Tenochtitlan, CI para Chichén Itzá, T para Tula, OAX para Oaxaca, XO para Xochicalco, TP para Tepetzinco (Peñon de los Baños), o C para Códice Maya de México. Al final de este capítulo se encuentra la referencia completa de las imágenes comparadas.

En cada esquema serán calificados los atributos elegidos en relación a la imagen de Ixtapantongo, de manera similar a la evaluación de la estructura formal reportada previamente. Por ejemplo, si el pectoral mariposa de los ejemplos es igual al propio de Ixtapantongo se emplea el número 1, para un pectoral semejante utilizamos el número 1.5, para el distinto se califica con el número 2, y 3 para el más diferente. Esto nos ayudará a evaluar las semejanzas, obteniendo un resultado por figura comparada. De igual manera en las tablas el color verde indica la mayor afinidad, el amarillo para menos afín, el naranja para distinto y el rojo para calificar la afinidad más alejada.

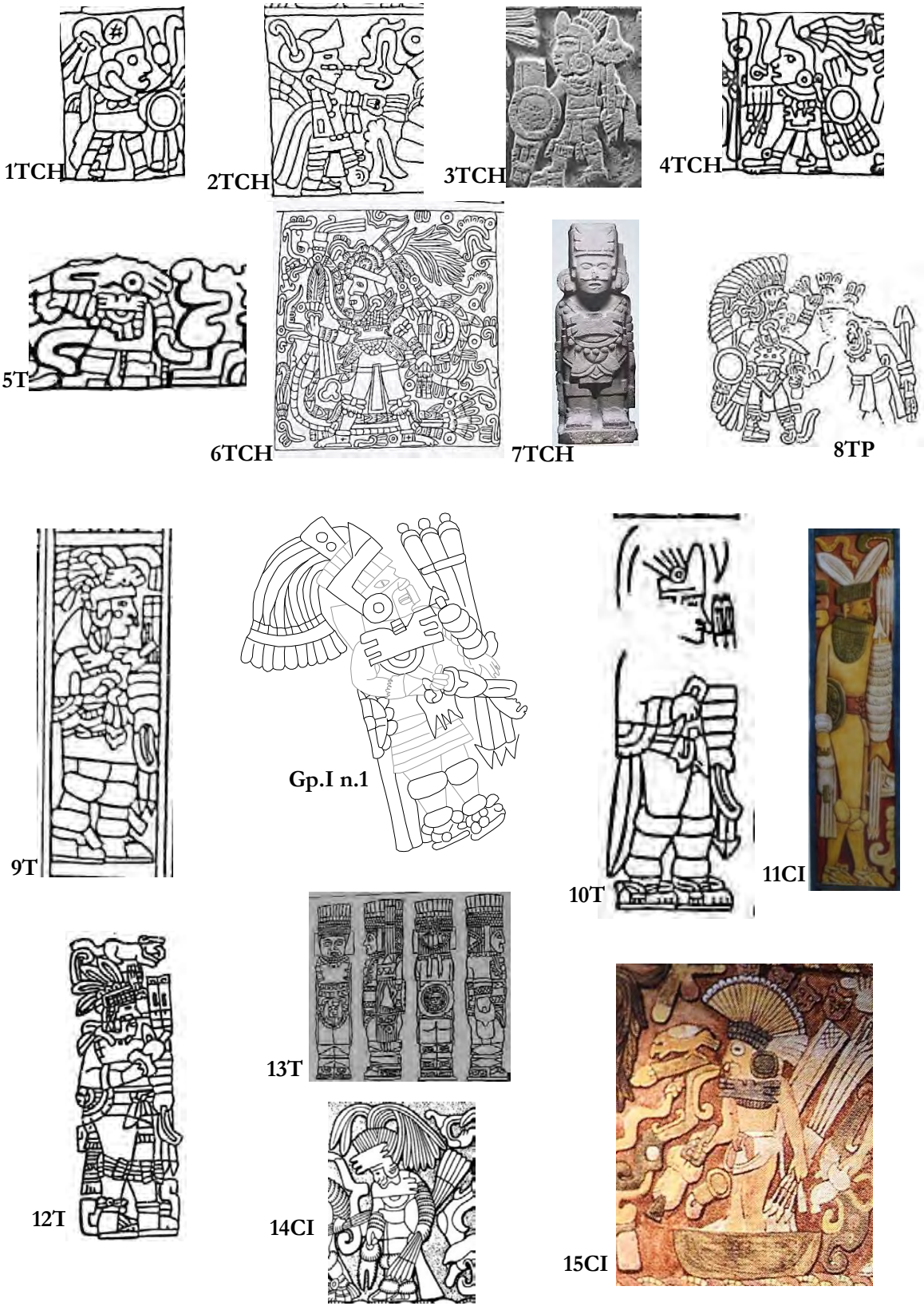


Figura 4.20. Cuadro de comparación del personaje n.1.

Tabla 4.20: Afinidad con el atavío del guerrero n.1 (Grupo pictórico I)

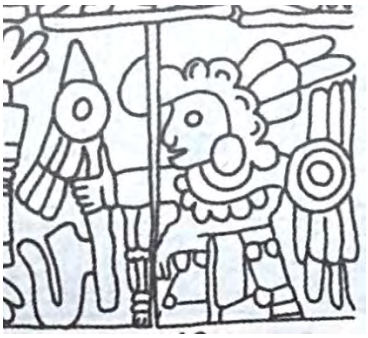
Elementos comparados	*Ixtapantongo* Gp. I, n.1	*Tula (T)*	*Chichén Itzá (CI)*	*Tenochtitlan (TCH)*	*Tepetzinco (TP)*
Tocado	1	3	1.5	2	2
Xihuitzolli	1	1.5	3	1.5	3
Pectoral Mariposa	1	1.5	1.5	2	3
Armas	1	1	1.5	2	3
Nudo braguero	1	1.5	2	3	2
Rodilleras/ajorcas	1	1	1.5	2	2
Sandalias	1	1.5	2	3	2
Total de puntos	7	11	13	15.5	17
Puntos de diferencia		4	6	8.5	10
Afinidad con IXTGO y calificación		Afinidad	Menor afinidad	Distinto	Más disímil



16TCH



17TCH



18TCH



Gp. I n.2



19T



20T



23T



24T



21CI



22CI



25CI



26CI

Figura 4.21. Cuadro de comparación del personaje n.2.



Tabla 4.21: Afinidad con el atavío de Xiuhtecuhtli (Grupo pictórico I)

Elementos comparados	*Ixtapantongo* Gp.I, n.2	*Tula (T)*	*Chichén Itzá (CI)*	*Tenochtitlan (TCH)*
Tocado	1	2	2	2
Pintura facial	1	1.5	3	3
Armas	1	1.5	2	3
Rodilleras/Ajorcas	1	2	1.5	3
Sandalias	1	3	3	3
Total de puntos	5	10	11.5	14
Puntos de diferencia		5	6.5	9
Afinidad con IXTGO y calificación		**Afinidad**	**Menor afinidad**	**Más disímil**

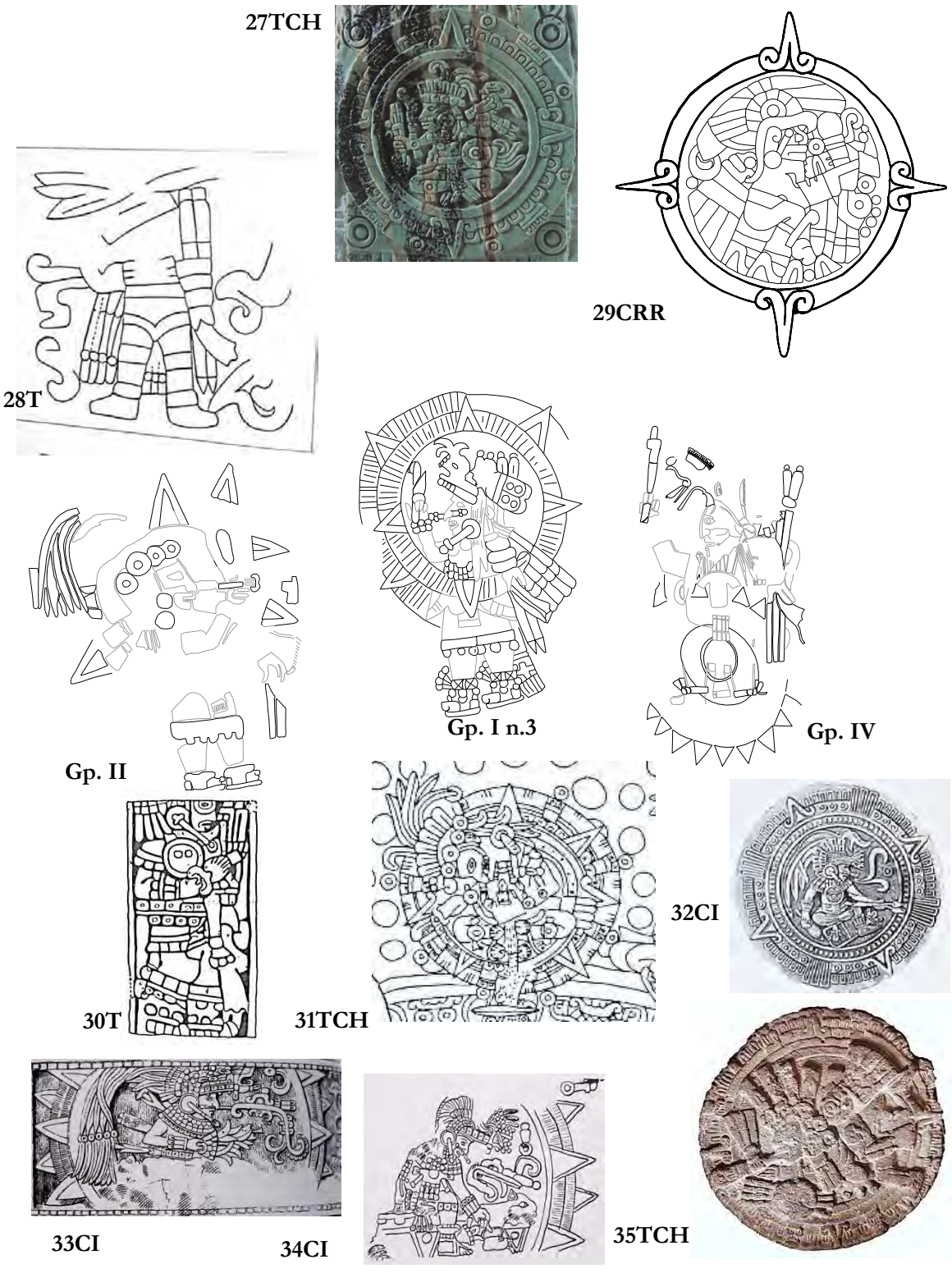
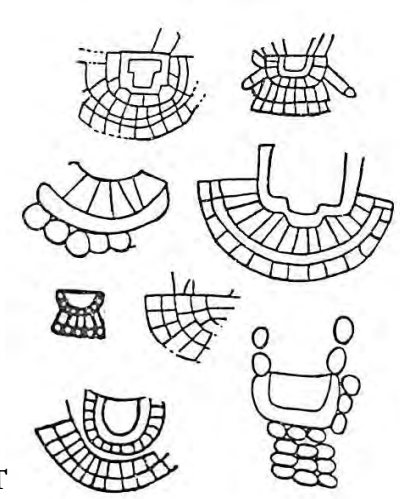


Figura 4.22. Cuadro de comparación de los personajes n.3, n.49, n.101.



Tabla 4.22: Afinidad con los atavíos de Tonátiuh n.3 (Grupo pictórico I); señor Solar n.49 (Grupo pictórico II); Tonátiuh n.101 (Grupo pictóricovIV).

Elementos comparados	*Ixtapantongo* Gp.I, n.3; Gp.II, n.49; Gp. IV, n.101	*Tula (T)*	*Chichén Itzá (CI)*	*El Cerrito (CRR)*	*Tenochtitlan (TCH)*
Disco Solar	1	3	1.5	2	2
Tocado	1	2	2	3	1.5
Nariguera	1	3	1.5	3	1.5
Pulsera	1	2	3	3	3
Orejera	1	1.5	1	3	2
Collar	1	3	1.5	3	3
Armas	1	1	2	3	2
Rodilleras/Ajorcas	1	2	2	3	3
Sandalias	1	3	3	3	3
Capa	1	1.5	2	2	3
Total de puntos	10	22	19.5	28	24
Puntos de diferencia		12	9.5	18	14
Afinidad con IXTGO y calificación		**Menor afinidad**	**Afinidad**	**Más disímil**	**Distinto**



36T



37CRR





38TCH



39T



40T

Figura 4.23. Cuadro de comparación del personaje n.13-3.

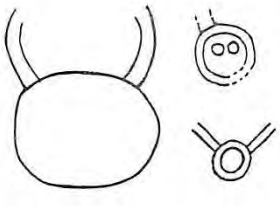


Tabla 4.23: Afinidad con los atavíos del señor Flor n.13-2 (Grupo pictórico I)

Elementos comparados	*Ixtapantongo* Gp.I, n.13-3	*Tula (T)*	*El Cerrito (CRR)*	*Tenochtitlan (TCH)*
Orejera	1	2	1	1
Pulsera	1	3	3	2
Pectoral	1	1	3	3
Rodilleras	1	3	1	2
Sandalia	1	3	2	3
Total de puntos	5	12	10	11
Puntos de diferencia		7	5	6
Afinidad con IXTGO y calificación		**Distinto**	**Afinidad**	**Menor afinidad**



41T



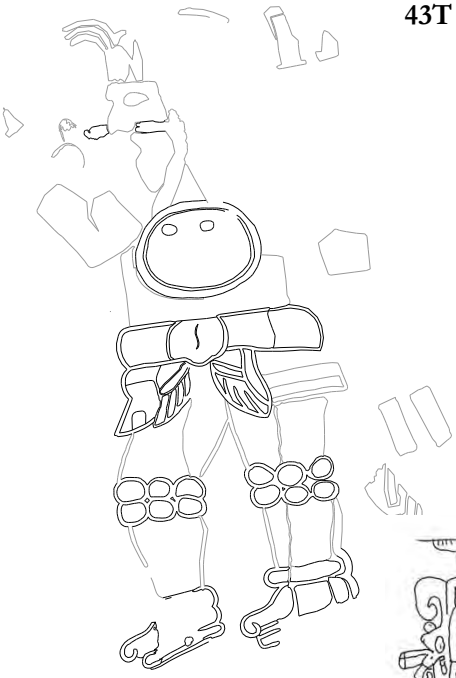
42T



43T



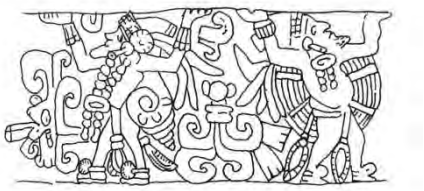
44CI



Gp. II n.36



45CI



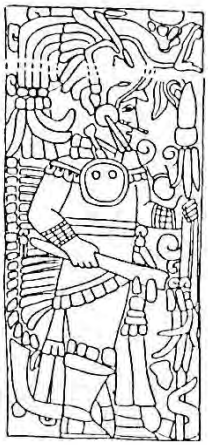
46CI



47C



48CI



49CI

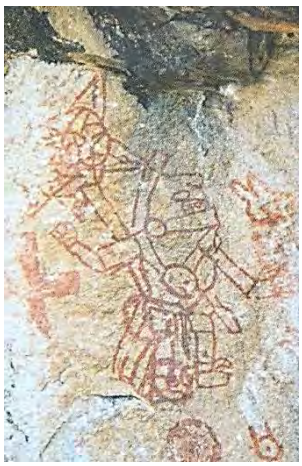
Figura 4.24. Cuadro de comparación del personaje n.36.

Tabla 4.24: Afinidad con los atavíos del señor barbado n.36 (Grupo pictórico II)

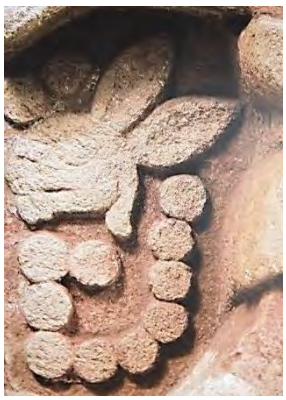
Elementos comparados	***Ixtapantongo*** **Gp.II, n.36**	***Tula*** ***(T)***	***Chichén Itzá*** ***(CI)***	***Códice*** ***(C)***
Nariguera	1	1	1	3
Pectoral	1	1	1	1
Maxtlatl (nudo)	1	2	2	2
Rodilleras	1	2	2	3
Sandalias	1	3	2	3
Total de puntos	5	9	8	12
Puntos de diferencia		4	3	7
Afinidad con IXTGO y calificación		**Menor afinidad**	**Afinidad**	**Más disímil**



50T



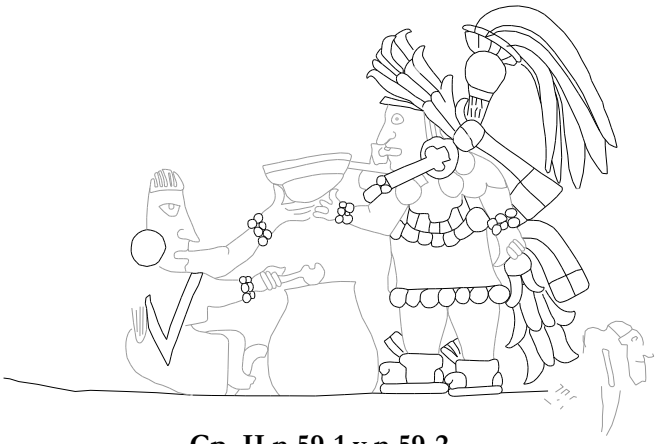
51OAX



52TCH



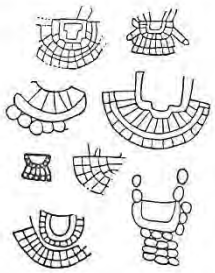
53 CI



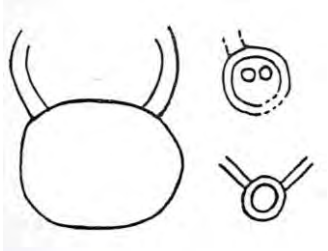
Gp. II n.59-1 y n.59-2



Gp. II n.62



54T



55T



56TCH



57T

Figura 4.25. Cuadro de comparación del personaje n.59-1, 59-2 y 62.



4.25. Tabla: Afinidad con los atavíos de los personajes de la escena central Grupo pictórico II: n.59-1, n.59-2 y el señor Flor 9-Conejo n.62

Elementos comparados	*Ixtapantongo Gp.II, n.59-1; n.59-2; n.62*	*Tula (T)*	*Chichén Itzá (CI)*	*Tenochtitlan (TCH)*	*Oaxaca (OAX)*
Tocado	1	2	2	2	2
Orejera	1	1	1.5	1.5	1.5
Pulseras	1	2	2	2	2
Pectoral	1	1	1.5	3	1.5
Remate borlas	1	1.5	3	3	3
Numeral + Conejo	1	2	3	2	2
Sandalias	1	3	3	3	3
Total de puntos	7	12.5	16	16.5	15
Puntos de diferencia		5.5	9	9.5	8
Afinidad con IXTGO y calificación		**Afinidad**	**Distinto**	**Más disímil**	**Menor afinidad**

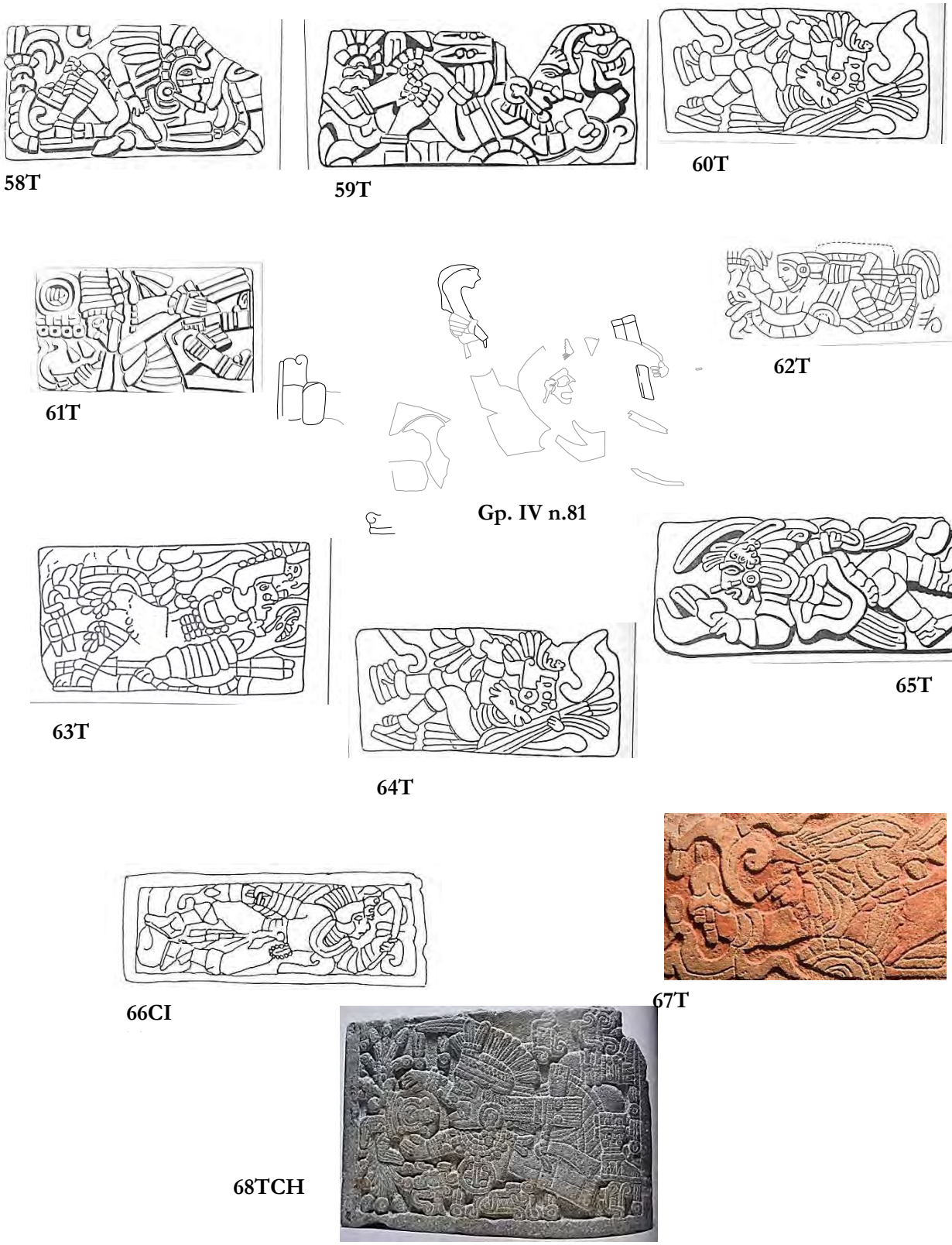
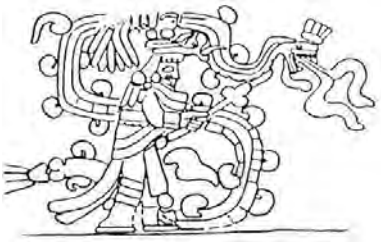


Figura 4.26. Cuadro de comparación del personaje n.81.

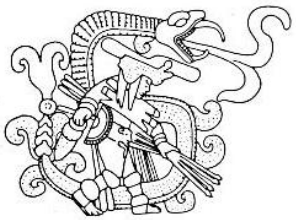


Tabla 4.26: Afinidad con los atavíos del guerrero horizontal n. 81, Grupo pictórico III

Elementos comparados	*Ixtapantongo Gp.III, n.81*	*Tula (T)*	*Chichén Itzá (CI)*	*Tenochtitlan (TCH)*
Armas	1	2	1.5	3
Ajorcas	1	1	2	3
Sandalias	1	2	1.5	3
Total de puntos	3	5	5	9
Puntos de diferencia		2	2	6
Afinidad con IXTGO y calificación		**Afinidad**	**Afinidad**	**Más Disímil**



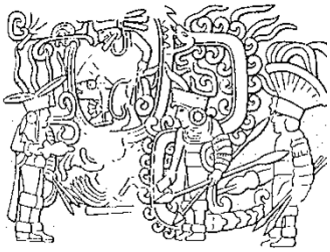
69CI



70CI



71CI



72CI

Gp. IV





73T



74XO



75CI



76CI



77TCH



78TC



79XO

Tabla 4.27. Cuadro de comparación del personaje n.102.

Tabla 4.27: Afinidad con los atavíos del señor Serpiente Emplumada n.102, Grupo pictórico IV

Elementos comparados	*Ixtapantongo Gp.IV n.102*	*Xochicalco (XO)*	*Tula (T)*	*Chichén Itzá (CI)*	*Tenochtitlan (TCH)*
Serpiente	1	3	1.5	2	2
Tocado	1	3	3	1.5	3
Nariguera	1	3	3	2	2
Total de puntos	3	9	7.5	5.5	7
Puntos de diferencia		6	4.5	2.5	4
Afinidad con IXTGO y calificación		**Más disímil**	**Distinto**	**Afinidad**	**Menor afinidad**

4.5.1. Filiación temporal

La indumentaria guerrera es un eficaz conjunto de elementos iconográficos que pueden ser comparados, para conocer la correspondencia temporal y en consecuencia la proximidad cultural del estilo polícromo de Ixtapantongo. Este conjunto de accesorios está conformado por: lanzadardos, dardos, banda acolchonada sobre uno de los brazos, disco dorsal, cuchillo y arma curva, armamento presente de manera constante en dos lugares ubicados temporalmente dentro del Posclásico temprano: Tula y Chichén Itzá, en tanto para el *corpus* gráfico de Tenochtitlan existen algunas diferencias sustanciales.

Como se puede apreciar en la figura 4.20: 1TCH y 4TCH, los dignatarios en procesión esculpidos en las banquetas de la Casa de las Águilas, presentan diferencias claras en el tipo de armas en comparación al guerrero n.1 del Grupo I. Aquellos utilizan principalmente el escudo circular en lugar de la banda acolchonada, consecuentemente no llevan el característico cuchillo engarzado a la banda, por lo general el haz de dardos lo sostienen con la mano, a diferencia de los dioses guerreros de Ixtapantongo donde el arma curva es infaltable y los dardos están dispuestos por atrás de la espalda, como si estuvieran contenidos en un carcaj.



La banda acolchonada servía para defender a los combatientes del ataque cuerpo a cuerpo. En el estilo polícromo de Ixtapantongo no hay presencia de escudos, pero es constante tanto la banda acolchonada como el arma curva en los dioses guerreros. El arma curva es un implemento sumamente raro en la parafernalia guerrera de las esculturas y bajo relieves mexicas, pero constante en las imágenes de Tula y Chichén Itzá. En Tenochtitlan fue ilustrada en contadas ocasiones (fig.4.20: 6TCH y fig.4.21: 16TCH). Para esta ciudad, además no existen figuras con la banda acolchonada, como pasa generalmente en los bajorrelieves de Tula y Chichén Itzá.

Encontramos más coincidencias entre los guerreros de Ixtapantongo y el conjunto de armas de los guerreros de Tula, donde la banda acolchonada siempre está presente en el brazo izquierdo, junto con el cuchillo y el arma curva (fig.4.20: 10T, 9T y 12T), asimismo por atrás de ese brazo sobresale el haz de dardos. Como se observa en los esquemas comparativos estas coincidencias son evidentes en el guerrero n.1 y las esculturas de guerreros de Tula (fig. 4.20: 9T y 10T), ejemplos en los cuales además comparten idéntico tipo de rodilleras, ajorcas y disco dorsal, reafirmando que ambas expresiones tienen afinidades indudables.

Para Chichén Itzá existen semejanzas con Ixtapantongo en la banda acolchonada y el cuchillo, sin embargo en la gráfica maya del Posclásico temprano pueden apreciarse pequeñas líneas sobre la banda expresando la textura del material (fig. 4.20: 11CI y 14CI), característica ausente en Ixtapantongo. La figura en Chichén Itzá es alargada con trazos estilizados y naturalistas, en tanto el cuerpo en Ixtapantongo es más corto y con trazos simples, indicándonos que en ambos casos hay cierta contemporaneidad, pero lejanía en la escuela pictórica.

Los lanzadardos son armas muy representadas desde el Clásico, como se ve en la pintura mural de Teotihuacan. Común en los bajorrelieves de Tula, Chichén Itzá y Tenochtitlan. En Ixtapantongo, presentan la norma conocida desde periodos tempranos, es decir esta arma no sirve como un elemento auxiliar para encontrar la filiación temporal del estilo polícromo.

Algo similar sucede con el pectoral mariposa, vinculado al sol, al fuego y al alma de los guerreros. Lo encontramos en muchas imágenes dentro de la iconografía del Posclásico. Pensamos que no es un elemento diagnóstico de origen tolteca, aunque extremadamente común en Tula. El pectoral mariposa se ha reportado en entierros de Michoacán desde el Epiclásico (Pereira 1997), el



cual es usado durante todo el Posclásico en varias regiones de Mesoamérica. En Ixtapantongo es constantemente representado en dioses y señores.

El disco dorsal también se usa en Ixtapantongo, accesorio con un fuerte simbolismo, posiblemente relacionado con el espejo de pirita originado en Teotihuacan y retomado por grupos sociales de regiones norteñas (Hers 2013b:255, 261-262). Adoptado prácticamente por todo Mesoamérica durante el Posclásico temprano, aspecto que sugiere la fuerte interacción cultural que tenían los artistas autores del estilo polícromo.

En síntesis, los accesorios militares ilustrados en Ixtapantongo conservan la norma del Posclásico temprano, presente mayoritariamente en Tula y Chichén Itzá. Es decir, componen un conjunto de accesorios, consistente en lanzadardos, dardos, arma curva, banda acolchonada, cuchillo al hombro enfundado en la banda acolchonada y disco dorsal. Conjuntamente, tanto guerreros, dioses y personajes utilizan el pectoral mariposa, orejeras tipo "Q", sandalias tipo "T", y pectorales circulares y tipo "*ik*", presentes también en Tula y Chichén Itzá.[1] Estos elementos nos permiten ubicar la filiación temporal del estilo polícromo en el Posclásico temprano.

Pero además existen motivos gráficos que hablan de una forma local de representación distinta a la norma del momento. Por ejemplo, el dedo pulgar enrollado en los pies, es una solución plástica constante en Ixtapantongo, la cual es poco común tanto en Tula, Chichén Itzá y Tenochtitlan. Esto puede indicar una costumbre particular de los pintores de Ixtapantongo, al respecto es interesante que en purépecha el dedo pulgar del pie se llama *cahequa hantziri*, el grano de cacao en purépecha se llama *cahequa*, Joshua Lieto y colaboradores proponen que el término *cahequa* sirve como metáfora para asimilar a los dedos pulgares al grano de cacao de sus respectivos miembros (Lieto, Perlstein y Jones 2019:36), observación que podría explicar la manera de dibujar el dedo de forma enrollada en la gráfica de Ixtapantongo, sitio muy cercano al occidente mesoamericano. Además, la punta del pie nunca sobrepasa la sandalia, característica que también encontramos en Tula, pero no en Tenochtitlan donde la norma es representar los dedos del pie sobrepasando la suela.

[1] Las orejeras "tipo Q" se basa en la tipología propuesta por Elizabeth Jiménez (1998), las sandalias "tipo T" las clasificamos nosotros por conformar calzado de punta y talonera abierta, el pectoral "tipo ik" se basa en el logograma maya con ese nombre, accesorio compuesto por una ancha T de la cual cuelgan pequeñas placas.

Otro elemento iconográfico local es la particular manera de distribuir las unidades de conteo. Los puntos colocados en dos series o hileras, a manera de racimo, como se observa en el numeral del señor Flor 9-Conejo (n.62) del Grupo II, es una manera única. No pudimos localizar alguna similitud en Tula ni en Tenochtitlan. En Tula utilizan un sistema combinando barra y puntos, o solamente puntos, mientras en Tenochtitlan por lo general emplean puntos situados en fila y nunca en racimo.

El árbol con cráneos de Ixtapantongo es otra solución plástica que puede tener origen propiamente regional. En Tula, Chichén Itzá y Templo Mayor el *tzompantli* responde esencialmente al concepto de muro de cráneos, formado por hileras engarzadas por vigas, pero nunca se representa propiamente un árbol con cráneos. No obstante, existen reportes en el occidente y en la región norteña de cráneos con perforaciones basales, las cuales servían para colocarlos de manera vertical o simplemente colgarlos, recurso que sugiere fórmulas emparentadas al *tzompantli* de Ixtapantongo.

Por otro lado, los círculos rojos con puntos alrededor –presentes en la escena 1 del Grupo I (fig. 4.28)– es un motivo muy común en los códices mixtecos y del grupo Borgia, pero en arte rupestre solamente ha sido reportado en la pintura del Tepelmeme, donde un diseño muy similar está abajo de un bulto mortuorio de la tradición ñuiñe del Clásico terminal (fig. 4.28). Motivo localizado también en la península de Yucatán, particularmente en una pintura mural de Mayapán del Posclásico medio, aquí se observan once pequeños círculos rojos rodeados por puntos sobre un disco solar (fig. 4.28). Lo que puede ayudarnos a situar al estilo polícromo entre el Epiclásico al Posclásico medio.

Un rasgo del estilo polícromo de Ixtapantongo, lo detectamos en la postura horizontal del ave sobre el tocado de Xiuhtecuhtli (n.2) del Grupo I. A diferencia de cómo se representa tanto en Tula, Chichén Itzá y Tenochtitlan, en estas ciudades los personajes con este tipo de tocado llevan el ave prácticamente sobre la frente y con el pico hacia abajo en una postura vertical. El diseño en Ixtapantongo de este elemento indica que los pintores tenían sus propios recursos y no estaban copiando la iconografía del momento, sino la adaptaron y reinterpretaron de acuerdo a su tradición. Un buen ejemplo es la postura de los trompeteros (n.16, n.55 y n.63), ellos están situados en fila uno sobre otro para tocar sus largas trompetas, sostenidas por pedestales (n.55 y n.63), las cuales son características únicas.

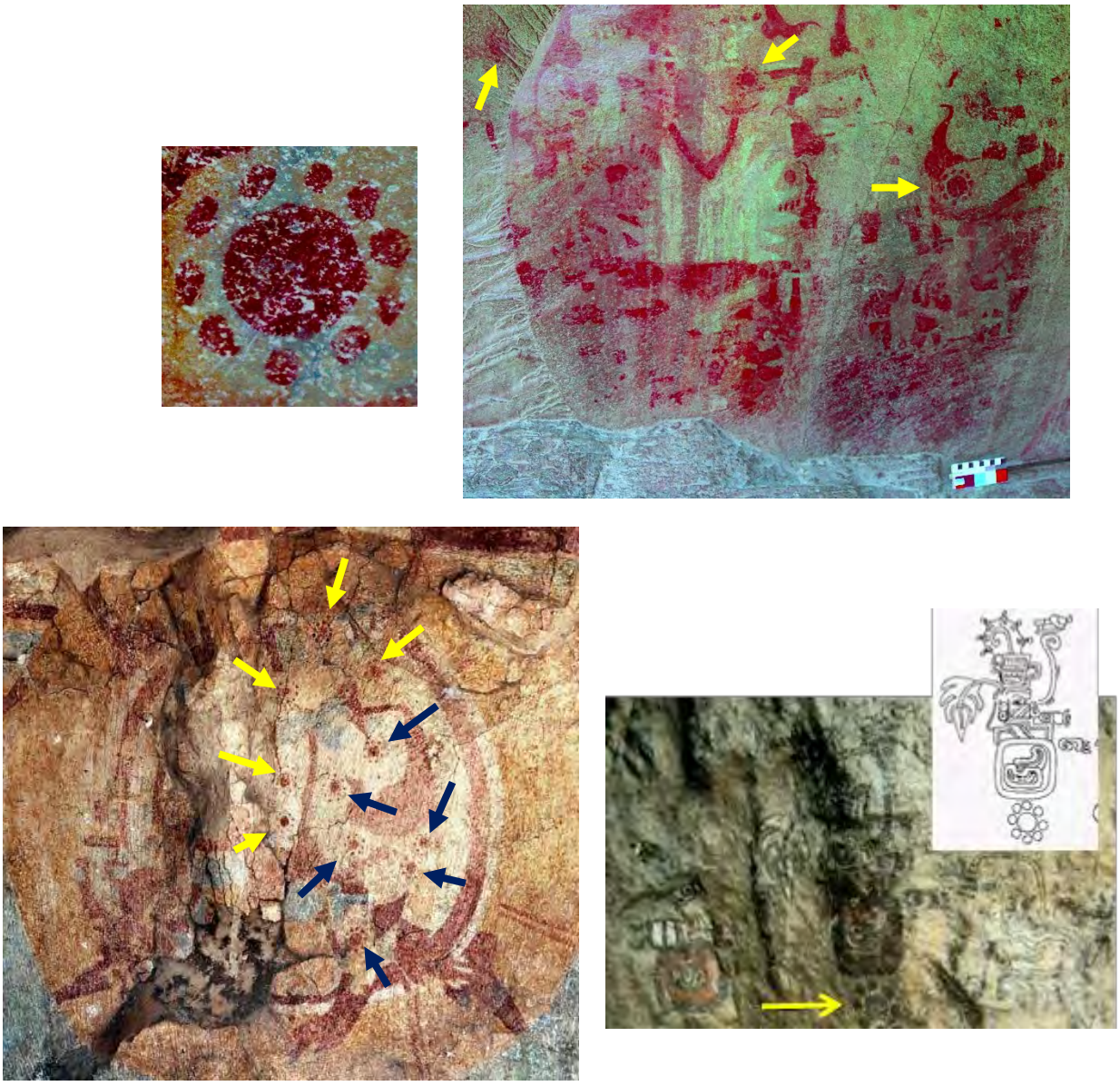


Figura 4.28 Círculo rojo con puntos. Arriba el Grupo I de Ixtapantongo. Abajo a la derecha pintura rupestre el Tepelmeme Oaxaca, abajo a la izquierda pintura mural de Mayapán estructura Q.161.

Otro elemento iconográfico útil para encontrar la filiación del estilo polícromo es el diseño en el disco solar. En Ixtapantongo los rayos son simples formas triangulares rojas y verdes, a diferencia del rayo con borde redondeado en su base, comúnmente representado durante el Posclásico tardío (Taube 2015:103). Además, el doble disco con pequeñas líneas al interior lo encontramos en imágenes principalmente de Chichén Itzá. Con respecto al disco solar empleado



en tres personajes de Ixtapantongo (n.3 Grupo I, n.49 Grupo II y n.101 Grupo IV); observamos que los rayos siempre son triangulares, para Tonátiuh (n.3) están conformados por dos rayos superpuestos, al interior el triángulo pequeño es rojo, mientras al exterior es verde, además el disco está compuesto por dos círculos concéntricos amarillos con pequeñas líneas radiales rojas en toda su circunferencia. En tanto el señor dentro del disco solar n.49 mantiene la convención en forma y color de los rayos, pero posiblemente los círculos concéntricos eran color rojo. Mientras que el señor solar (n.101) tiene por particularidad la reutilización de un motivo circular con rayos rojos, diseñado en una etapa anterior al estilo polícromo.

Esta forma del disco solar la encontramos en Chichén Itzá, en la ciudad maya los círculos concéntricos tienen pequeñas rayas en su circunferencia, de los cuales sobresalen rayos triangulares (fig. 4.22: 33CI, 34CI). Los discos solares mexicas son distintos, además de representaciones de rayos triangulares, presentan rayos con reborde basal (fig. 4.22: 31TCH), o simplemente eliminan los triángulos sencillos, para representar únicamente rayos con reborde basal (fig. 4.22: 35TCH y 27TCH).

En Tula no hemos encontrado discos solares, por lo que no sabemos cómo se representaba en esa tradición; no obstante, existe uno en el Cerrito Querétaro, sitio que se encuentra dentro de la influencia de Tula. Ahí el disco solar fue dibujado con rayos alargados triangulares con reborde basal y solamente un círculo sin rayas al interior (fig. 4.22: 29CRR). Forma distinta al disco del Tonátiuh (n.1).

Hay dos tipos de pectorales representados en la iconografía de Ixtapantongo, registrados principalmente en la gráfica de Tula. El primero es el pectoral tipo "*ik*" (fig. 4.243: 36T), compuesto por una placa central en forma de "T" de la cual cuelgan pequeñas placas rectangulares, presente en Tonátiuh n.1, el señor Flor n.13-3 y el personaje n.59-2. El pectoral "*ik*" lo llevan algunos guerreros de las columnas de Tula (fig.4.23: 39T), y el personaje labrado sobre una estela del mismo lugar (fig.4.23: 40T). El otro pectoral está formado por una gran placa circular que cubre todo el pecho, utilizado por los personajes del Grupo II: n.36, n.50 y el señor Flor 9-Conejo n.62. En especial el pectoral circular del personaje en gran formato n.36, tiene además dos pequeños puntos al costado superior del aditamento, rasgo que no solamente se encuentra en los pectorales de Tula (fig. 4.24: 41T, 43T), sino también de manera más constante en Chichén Itzá (fig. 4.24: 44CI, 45CI, 48CI,



49CI) e incluso en el Códice Maya de México (fig.4.24: 47C). Ambos tipos de pectoral no existen en imágenes del Posclásico tardío. Lo que reafirma la filiación temporal del estilo polícromo, dentro de la tradición gráfica difundida ampliamente en el Posclásico temprano en ciudades como Tula y Chichén Itzá.

La postura horizontal del guerrero n.81 del Grupo IV tiene varias coincidencias con las lápidas reportadas en Tula (fig.4.26: 58T a 65T), al igual que en Chichén Itzá (fig.4.26: 66CI). Por ejemplo, el arma curva y los dardos presentes en la figura de Ixtapantongo son similares a los bajorrelieves de Chichén Itzá con personajes en posición horizontal.

Finalmente, nuestros esquemas comparativos indican que el estilo polícromo tiene fuertes afinidades con la gráfica de Tula, y, con ciertas similitudes con Chichén Itzá. Para Tenochtitlan existen coincidencias, pero son mayores las diferencias. Por lo tanto, proponemos que el estilo polícromo de Ixtapantongo lo podemos ubicar de manera relativa dentro del Posclásico temprano, con rasgos locales y en general con raíces provenientes dentro del Epiclásico.

4.5.2. Lista de imágenes

1. Tenochtitlan, Casa de las Águilas Banqueta 10, personaje 151 (en López Luján 2012:fig.183).

2. Tenochtitlan, Casa de las Águilas Banqueta de la esquina suroeste (en López Luján 2012: fig139a).

3. Tenochtitlan, Casa de las Águilas Banqueta (en Florescano 2009: figVIII.29).

4. Tenochtitlan, Casa de las Águilas Banqueta 4, personaje 85 (en López Luján 2012: fig169).

5. Tula, Palacio Quemado Banqueta cuarto 4, detalle (en Jiménez 1998: fig.91).

6. Tenochtitlan, Ofrenda 10, detalle vaso (en López Austin y López Luján 2009: fig.120b).

7. Tenochtitlan, Guerrero Mariposa en estilo "neotolteca" (en Matos y López Luján 2012:97).

8. Tepetzinco o Peñon de los Baños, Petroglifo (en Seler 1990-1998, III: 132, fig11b)

9. Tula, Edificio B Pilastra 2C, detalle (en Jiménez 1998: fig.48).

10. Tula, Edificio B Pilastra 4C, detalle (en Jiménez 1998: fig.50).

11. Chichén Itzá, Templo Superior de los Jaguares, Señor Tres Serpiente (en Florescano 2009: fig.VI.12).

12. Tula, Edificio B pilastra 4D, detalle (en Jiménez 1998: fig.50)

13. Tula, edificio B, Atlantes (en Jiménez 1998: fig.1 cfr. Acosta 1942-1944).

14. Chichén Itzá, Templo Inferior de los Jaguares, detalle (en Florescano 2009: 330, fig.VI.32).

15. Chichén Itzá, Templo inferior de los Jaguares, fotografía iluminada por Adela Breton (Florescano 2009: fig.VI.29).

16. Tenochtitlan, Piedra del Ex–Arzobispado o Cuauhxicalli de Moctezuma, detalle topónimo Tamazulapan (en Matos y Solís 2004: F87).

17. Tenochtitlan, Piedra de Tízoc, topónimo Tochpan (en Matos y Solís 2004:F82).

18. Tenochtitlan, Casa de las Águilas banqueta 2, personaje 48 (en López Luján 2012: fig.162).

19. Tula, Museo Nacional de Antropología, figurilla.

20. Tula, Museo Nacional de Antropología, figurilla.

21. Chichén Itzá, Estructura 2D8 (Templo de los Guerreros) columna 75 (en Tozzer 1957: fig.554).

22. Chichén Itzá, Estructura 2D8 (Templo de los Guerreros) (en Tozzer 1957: fig.240).

23. Tula, Edificio B Pilastra 2D, detalle (en Jiménez 1998: fig.48).

24. Tula, Edificio B pilastra 4D, detalle (en Jiménez 1998: fig.50).

25. Chichén Itzá, Templo de los Guerreros Pilastra, detalle (en Piña Chan 1993: fig.100).

26. Chichén Itzá, Templo de los Guerreros estructura 2D8 columna 145 (Tozzer 1957: fig.525).

27. Tenochtitlan, detalle del disco solar piedra de jadeíta, colección del Württembergisches Landesmuseum (en Matos y Solís 2004: 140, F145).

28. Tula, altar El Corral lado sur (en Jiménez 1998: fig.104).

29. El Cerrito Querétaro , detalle Estela n.1, dibujo H.Ibar.

30. Tula, edificio B, pilastra 5 (en Jiménez 1998:fig.51).

31. Tenochtitlan, Omexicahuaztli, detalle imagen solar (en Matos y Solís 2004: 93, F34)

32. Chichén Itzá, Cenote Sagrado disco (en Matos y Solís 2004: 87, F17).

33. Chichén Itzá, dintel del Templo Norte, detalle (en Florescano 2009: fig.VI.16).

34. Chichén Itzá, Estructura 2D1 Templo de los Jaguares (Tozzer 1957: fig.271).

35. Tenochtitlan, disco solar con imagen de Tonátiuh (en Matos y Solís 2004: 89, fig.21).

36. Tula, Collares tipo 162 (en Jiménez 1998:384).

37. El Cerrito Querétaro, figurilla, Museo de Sitio.

38. Tenochtitlan, detalle del Teocalli de la Guerra Sagrada, figura de Moctezuma II (López Luján y Mcewan 2010:fig.27).

39. Tula, Edificio B Pilastra 3B, detalle (Jiménez 1998: fig.49).

40. Tula, Estela (en Jiménez 1998:f ig.52).

41. Tula, Pilastra 5, edificio B, Museo Nacional de Antropología, detalle (en Jiménez 1998: fig.51).

42.Tula, Collares tipo 164 (en Jiménez 1998:385).

43. Tula, Museo Nacional de Antropología, estela fragmentada (en de la Fuente, Trejo y Gutiérrez 1988: fig. 158)

44.Chichén Itzá, Estructura 2D8 columna noroeste (Tozzer 1957: fig.550).

45. Chichén Itzá, Estructura 2D8 columna noroeste (en Tozzer 1957: fig.690).

46. Chichén Itzá, Estructura 2D5, E Castillo, capitel de la columna serpiente (Tozzer 1957:fig.262).

47. Códice Maya de México folio 9 (en Martínez del Campo 2018).

48.Chichén Itzá, Estructura 2D8 Templo de los Guerreros pilastra 15 (en Tozzer 1957: fig.581).

49. Chichén Itzá, Estructura 3E1, columnas noreste 2W (Tozzer 1957: fig.651).

50. Tula, Edificio B, dibujo 1 (en Jiménez 1998: fig.121).

51. Oaxaca, La Ba´cuana Ixtepec, guerrero asociado a un disco solar (en Berrojalbiz 2017: fig.17.3).

52. Tenochtitlan, la Tlaltecuhtli (detalle de la fecha calendárica, imagen girada) (en Matos y López Luján 2012:433).

53. Chichén Itzá, Estructura 2D1 Templo de los Jaguares (Tozzer 1957: fig.271).

54. Tula, Collares tipo 162 (en Jiménez 1998:384).

55.Tula, Collares tipo 164 (en Jiménez 1998:385).

56. Tenochtitlan, Ofrenda 10, detalle vaso (en López Austin y López Luján 2009: 339, fig.120b).

57. Tula, Pilastra 5, edificio B, Museo Nacional de Antropología (en Jiménez 1998:fig.51).

58. Tula, Palacio Quemado, sala 1edificio 3 (en Jiménez 1998: fig.55).

59. Tula, Palacio Quemado, sala 1edificio 3 (en Jiménez 1998: fig.56).

60. Tula, Palacio Quemado, sala 1edificio 3 (en Jiménez 1998: fig.58).

61. Tula, Plataforma adyacente al edificio C, Lapida 2 (en Jiménez 1998: fig.77).

62. Tula, altar el Corral, lado norte (en Jiménez 1998: fig.106).

63. Tula, Palacio Quemado, sala 1, edificio 3 (en Jiménez 1998: fig.57 cfr. Acosta 1956, lám. 40).

64. Tula, Palacio Quemado sala 1edificio 3 (en Jiménez 1998: fig.58 cfr. Acosta 1956, lám.41).

65. Tula, Palacio Quemado, sala 1 edificio 3 (Jiménez 1998: fig.60).

66. Chichén Itzá, Estructura 4C1 (Monjas), anexo, pórtico columna capitel (en Tozzer 1957: fig.575).

67. Tula, friso de guerrero en el edificio 3 o Palacio Quemado, Museo Nacional de Antropología. Foto Marco Antonio Pacheco/raíces Arqueología Mexicana.

68.Tenochtitlan, tapa de un cofre con un ahuítzotl (en López Luján y Mcewan 2010:54).

69. Chichén Itzá, estructura 3E1, columna norte (en Tozzer 1957: fig.112).

70. Chichén Itzá, Anexo de los Tigres (en Piña Chan 1993: fig.36).

71. Chichén Itzá, Estructura 3E1 columna norte (en Tozzer 1957: fig.113).

72. Chichén Itzá, estructura 2D1 (en Tozzer 1957:fig 272).

73. Tula, Petrograbados Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl (en Florescano 2009: fig.IV.32).

74. Xochicalco, Templo de las Serpientes Emplumadas, detalle.

75. Chichén Itzá, estructura 3D11 (Mercado) (en Tozzer 1957: fig.115).

76. Chichén Itzá, estructura 3C16, panel detalle (en Tozzer 1957: fig.110).

77. Tenochtitlan, urna ofrenda 10, detalle vaso (en López Austin y López Luján 2009: fig.120a).

78. Tenochtitlan, urna ofrenda 10, detalle vaso (en López Austin y López Luján 2009: fig.120b).

79. Xochicalco, Templo de las Serpientes Emplumadas, detalle.

V. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LOS GRUPOS PICTÓRICOS I Y II

A continuación, estudiaremos los mensajes contenidos dentro de los dos primeros grupos pictóricos. Revisaremos el atuendo, accesorios, armas y pintura facial, así como la postura, el tamaño y la ubicación de los protagonistas, todos elementos iconográficos con carácter propio que al combinarse otorgan unidad significativa. Consideramos que los Grupos I y II guardan estrechas relaciones simbólicas, además están mejor conservados, por lo que dejaremos para futuros estudios el análisis iconográfico de los Grupos III, IV y V.

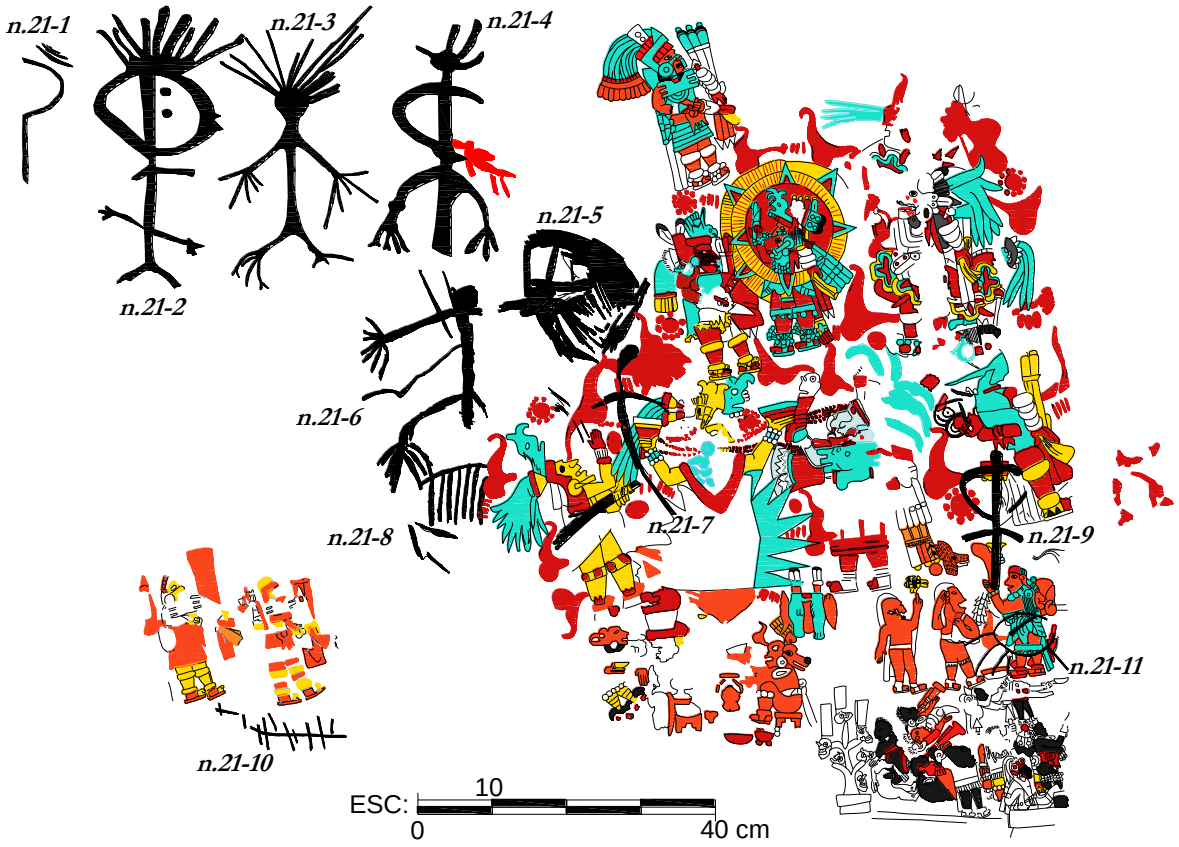


Figura 5.1. Reconstrucción cromática del Grupo pictórico I. Se aprecian los dos estilos del grupo, están señaladas las figuras de estilo negro esquemático con su número de catálogo. Dibujo: H.Ibar 2020.

En los dos primeros grupos pictóricos hay claras referencias a conceptos religiosos y prácticas rituales. Para aproximarnos a su interpretación debemos hacer uso de mitos recopilados a partir del siglo XVI, registros etnográficos, y analogías con pinturas y esculturas que en muchos

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.



casos no corresponden temporalmente, ni culturalmente a la región donde se inscriben las pinturas rupestres de Ixtapantongo.

Conocemos muy poco acerca de las dinámicas culturales en la región al suroeste del Estado de México, lo que limita el alcance de nuestro estudio iconográfico. Esta situación nos hizo retomar los nombres de deidades, signos, atavíos y armas reconocidos dentro de la tradición nahua del centro de México. Sabemos que durante el Posclásico tardío y gran parte de la etapa Virreinal la región tuvo una fuerte presencia de matlatzincas, mazahuas, otomíes y nahuas (García Payón 1974, I: 183-184; Latapí 2016:169). Por lo que su uso no debe estar tan equivocado, si consideramos que el estilo polícromo de Ixtapantongo tiene fuertes rasgos reportados durante el Posclásico temprano en Tula (*supra* cap. V), ciudad pluriétnica compuesta por agregados sociales otomíes y nahuas (Jiménez Moreno 2017a:98; Davies 1977:160; Fournier y Bolaños 2007; Cobean, Jiménez y Mastache 2012).

5.1. El Grupo pictórico I[1]

En el Grupo I es clara la estructura compositiva diferenciada en tres escenas, cada una con características iconográficas distintas (fig.5.4). La escena 1, dispuesta en el costado superior, muestra la reunión de siete personajes ricamente ataviados en torno a una figura con claros atributos solares. La escena 2 se encuentra en el costado inferior del panel, presenta una serie de seres humanos en actitud ceremonial. Cierra la composición la escena exterior, localizada al costado inferior izquierdo del panel, compuesta por dos guerreros que levantan la vista hacia la escena 1 mientras caminan en dirección a la escena 2.

En la figura 5.1 mostramos nuestra reconstrucción cromática del Grupo pictórico I, obtenida a través de la comparación entre la calca de Agustín Villagra, la observación directa y nuestro registro fotográfico. Debemos reiterar que la película plástica aplicada en el Grupo I, la acumulación de sales sobre las imágenes y la pérdida de muchas formas no permiten identificar exactamente los colores utilizados, por lo que esta restitución cromática es una aproximación hipotética.

[1] En un artículo en prensa titulado: *"The Forgotten Gods of Ixtapantongo (Estado de México): A Comparative Study of Rock Paintings at an Early Postclassic Site",* editado por BAR International Series, tanto el doctor Guilhem Olivier como el sustentante de esta tesis formulamos una interpretación iconográfica del Grupo I, así como un estudio comparativo. Muchas de esas observaciones están incluidas en este apartado, pero reelaboradas por el sustentante.

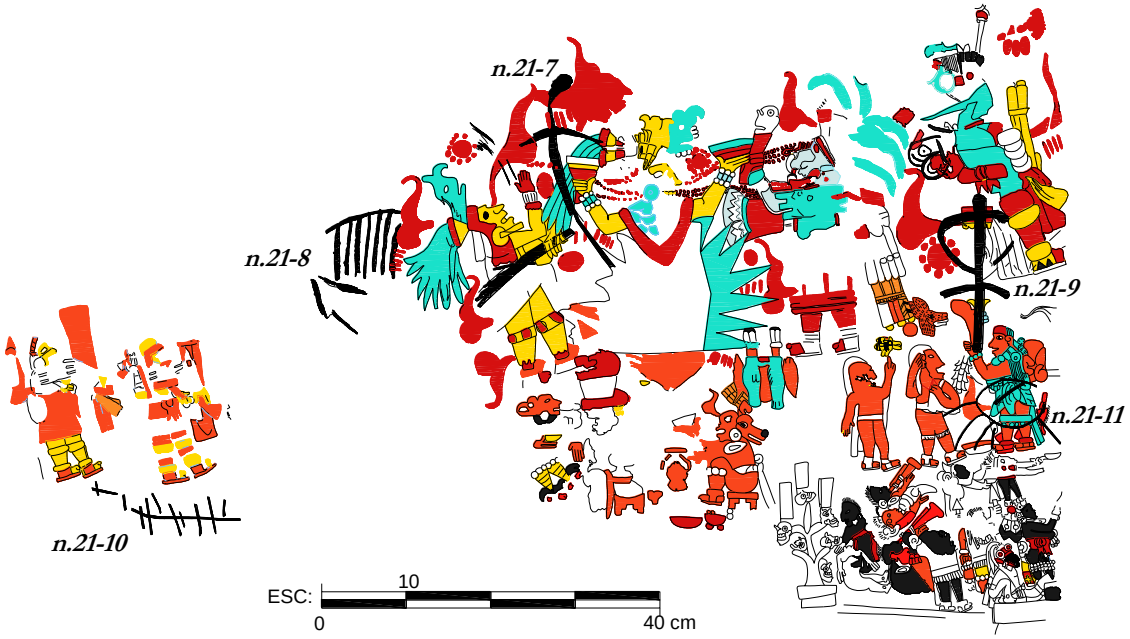


Figura 6.2 Arriba detalle del segundo conjunto de deidades escena 1, abajo la escena 2 del Grupo pictórico I. Se observan las figuras de estilo negro esquemático superpuestas a las figuras polícromas, señaladas con su número de catálogo. Dibujo y restitución cromática: H. Ibar2020.

5.1.1. Características de la pared rocosa

La pared utilizada para pintar, a diferencia de todos los demás grupos del lugar, se ubica en un abrigo formado por la erosión y el derrumbe de enormes piedras que se depositaron al paso del tiempo sobre la ladera del frente rocoso (fig. 5.3). Este derrumbe conformó el abrigo, pero también una pequeña cueva de 4 m de profundidad y 1.30 m de altura, en ella no caben más de dos personas agachadas.[2] El tamaño de la cueva es ideal para esconderse y vigilar los movimientos de los individuos que se aproximen al lugar.

La ubicación del panel y el tamaño reducido de las figuras hacen imposible observarlas desde el pasillo de aproximación y ascenso, dispuesto nueve metros abajo. Una vez al pie del abrigo el espacio disponible es reducido. Por lo tanto, el evento gráfico involucró a pocos pintores trabajando al mismo tiempo, asimismo las visitas posteriores nunca fueron mayores a cinco personas a la vez,

[2] Es evidente que esta cueva no ha pasado desapercibida por los pobladores contemporáneos, los cuales, curiosos, han buscado tesoros enterrados en su interior. Una persona al preguntarle sobre la cueva nos comentó que años atrás encontraron un sable, lo que confirma su utilización como escondite y puesto de observación.

las cuales tuvieron que escalar hasta el abrigo rocoso por medio de cuerdas o un sistema de andamiaje.



Figura 5.3. Fotografía del panel Grupo pictórico I. Las flechas señalan la grieta central que sirvió para enmarcar a los dioses y la escena 2. A la derecha se observa la entrada a la cueva. Fotografía: H. Ibar 2019.

Otra característica son los pliegues o grietas de la pared rocosa. La grieta central divide verticalmente en dos secciones la pared, segmentación que les sirvió a los pintores para enmarcar y diferenciar las figuras (fig.5.3). La sección derecha fue aprovechada por los artistas del estilo polícromo para agrupar la escena 1 y 2, enmarcadas por medio de la grieta central. El guerrero (n.1) está en el extremo superior de la sección izquierda, así como la pareja de guerreros (n.17-1 y 17-2) de la escena exterior, dibujados abajo en la sección izquierda (fig.5.4). Estos guerreros fueron pintados fuera del "pliegue-marco" con la intención de diferenciarlos, ellos custodian la reunión de dioses en la escena 1 y la ceremonia llevada a cabo en la escena 2.

El Grupo pictórico I contiene solamente dos estilos. Las figuras polícromas fueron las primeras en dibujarse, posteriormente fueron trazados los motivos de estilo esquemático en color negro (n.21-1 al n.21-10); estos últimos son diseños antropomorfos simples y motivos geométricos (fig. 5.1). Solamente dos antropomorfos y un círculo con rayas (n.21-7, n.21-9 y n.21-10) fueron



colocados sobre los personajes polícromos de la sección derecha (fig. 5.2).[3] Las demás formas esquemáticas se concentraron en la sección izquierda del panel, invadiendo al mínimo el espacio elegido para las figuras polícromas. Además, los diseños de estilo negro esquemático se congregan principalmente en el franco superior de la pared, a la misma altura donde se encuentran reunidas las deidades de estilo polícromo, pero en el costado opuesto (fig.5.6).

La distribución de las figuras esquemáticas negras revela que los autores de este estilo reconocieron claramente las formas polícromas. Es decir, ellos dibujaron siete antropomorfos de cuerpos alargados y largos dedos con grandes o pequeñas cabezas de cabellos hirsutos, al igual que cuatro motivos geométricos cerca o sobre las deidades del estilo polícromo.

5.1.2. La escena 1: reunión de dioses custodiados por un guerrero

Rodeando a los personajes de la escena 1 hay representaciones de manchas rojas, puntos, rayas y círculos con puntos rojos alrededor (tabla 5.1, fig.5.4). Sostenemos que estos motivos refieren a la sangre ofrendada a los dioses. Por ejemplo, podemos observar un diseño conformado por una serie de puntos rodeando un círculo central en la piedra del sacrificio gladiatorio reportada en el Códice Magliabechiano (1996:30) (fig.5.5j), lámina que ilustra la fiesta de Tlacaxipehualiztli. El mismo diseño está presente sobre los discos solares del Templo de los Símbolos Solares de Mayapán (fig.5.5a), y en atuendos de sacerdotes y bultos mortuorios reportados en algunos códices (fig.5.5b, g), diseño también documentado en el arte rupestre del Tepelmeme en Oaxaca (fig. 5.5i); todos son motivos muy similares a su equivalente de la escena 1 de Ixtapantongo.

En el Grupo I, el círculo con puntos probablemente representa las gotas del líquido "precioso" derramado por parte del sacrificado sobre todos los rumbos de la superficie terrestre y otorgado a las deidades. En tanto, las pequeñas líneas rojas de la escena 1 tienen su equivalente en las representaciones sacrificiales de humanos y animales en los códices del grupo Borgia y en los códices mixtecos, en éstos la sangre aparece bajo la forma de pequeñas rayas paralelas (Códice Borgia 1963:22; Códice Vaticano B 1902-1903:38; Códice Zouche-Nutall 1992:44, 69). Mientras las manchas rojas de la escena 1 son semejantes a los flujos de sangre que brotan de las heridas o rodean a deidades, diseño extensamente representado en los códices (figs. 5.5c, f, h).

[3] El antropomorfo n.21-7 está entre Mayáhuel y Xipe Tótec, el otro antropomorfo n.21-9 cubre parte del muslo mutilado de Tlatlauhqui Tezcatlipoca. Es significativo que el único personaje de la escena 2, señalado por un círculo con rayas en color negro (n.21-11), sea el señor Flor n.13-3 (fig. 5.2), característica que será analizada más adelante.

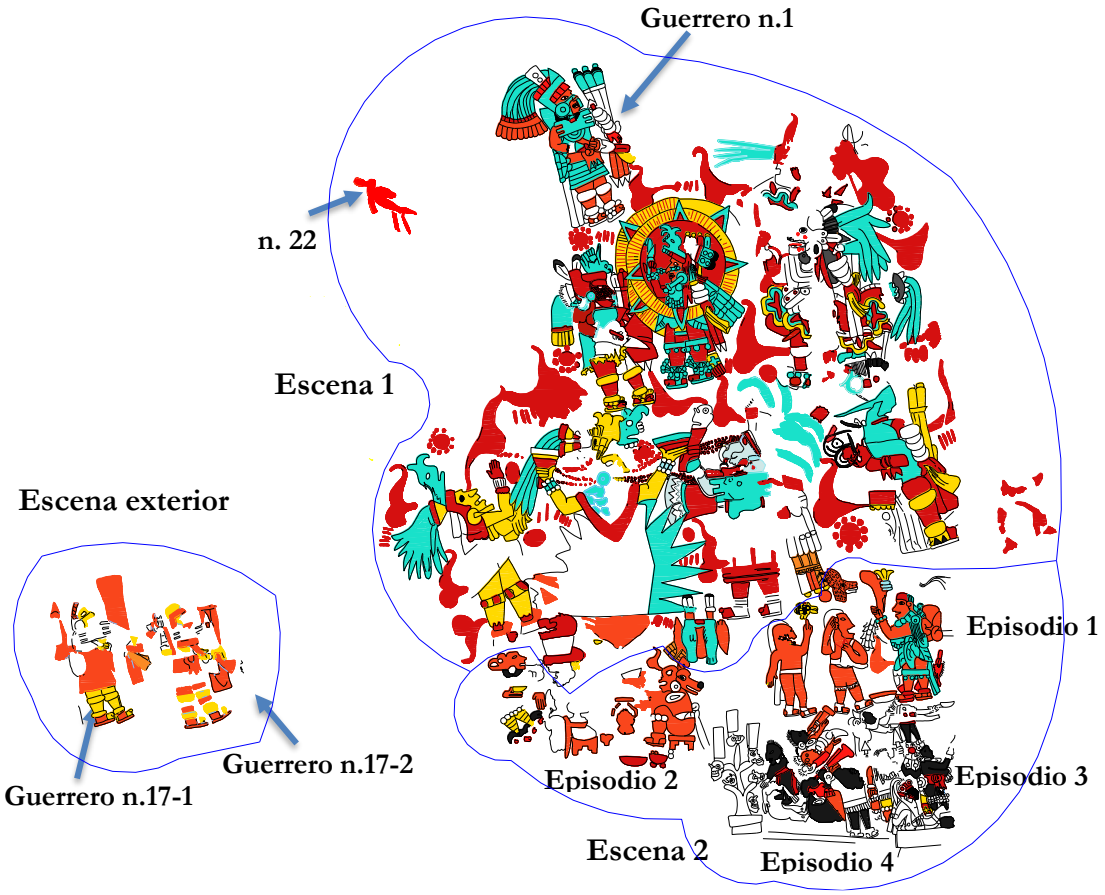


Figura 5.4. Escenas y episodios del Grupo pictórico I. Dibujo: H.Ibar 2020.

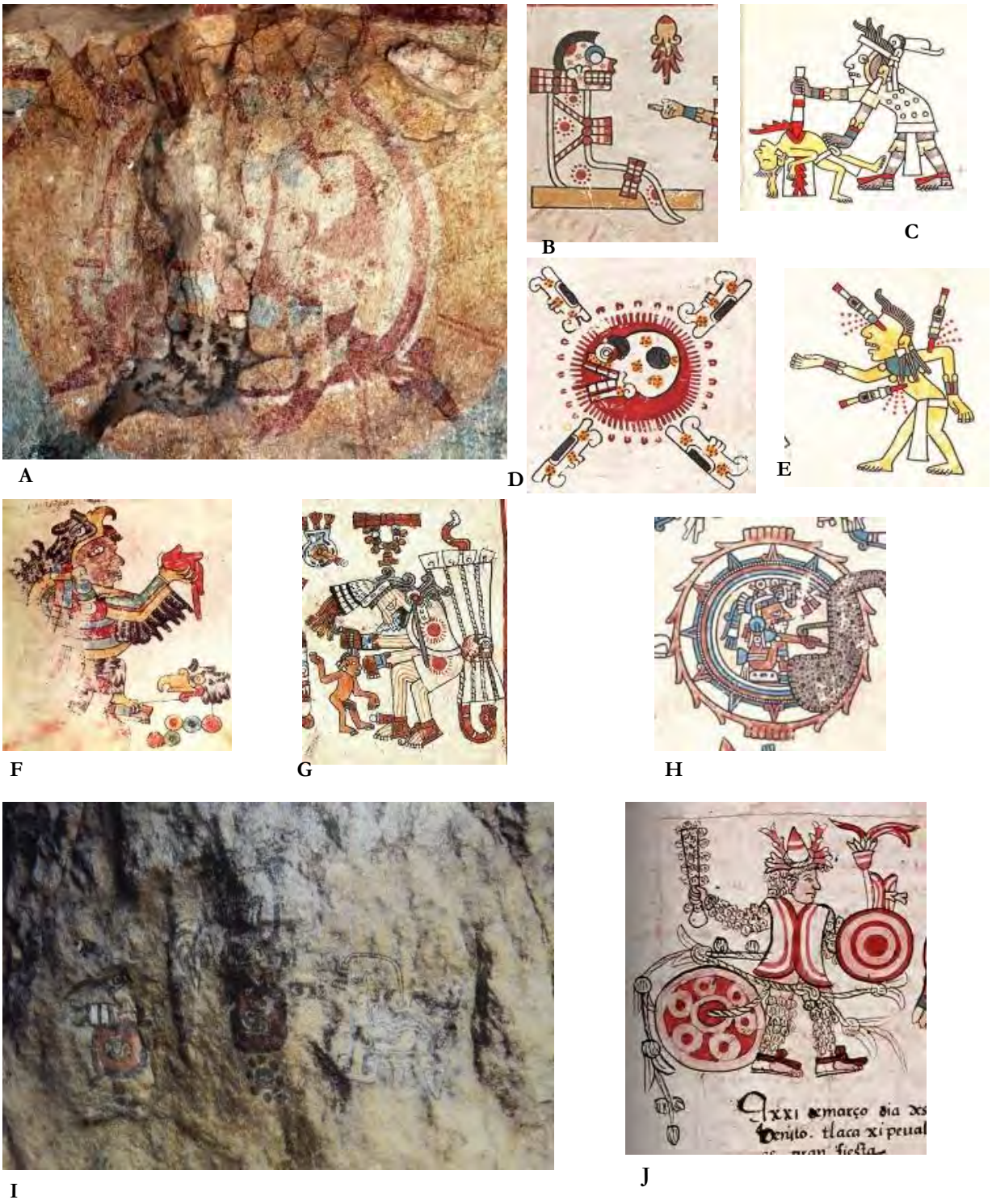


Figura. 5.5. Los círculos con puntos, rayas, flujos y puntos en color rojo en ocasiones representan el sacrificio y la ofrenda de sangre. A. Mayapán pintura mural Templo de los Símbolos Solares (fotografía de Joel Skidmore). B. Códice *Fejérváry-Mayer (1992:23). C. Códice Laud (1994:8). D. Códice Borgia (1963: 26). E. Códice Laud (1994:5). F. Códice Egerton (1994:25). G. Códice Vaticano B (1902-1903: 51). H. Códice Laud (1994:01). I. El Puente Tepememe Oaxaca pintura rupestre (fotografía E. Peñaloza y P. Ángeles en Rodríguez 2008: lám17.4). J. Códice Magliabechiano (1996:30).*

- ¿La representación de un ave (n.22)?

Una figura roja (n.22), ubicada en la sección izquierda y a la misma altura del guerrero (n.1), llama nuestra atención (figs. 5.4 y 5.6). Consiste en trazos gruesos y curvos aplicados con pincel, el color y su técnica indica que pertenece al estilo polícromo, aunque no se aprecia la línea de contorno. La hemos supervisado detenidamente con la intención de verificar la presencia de restos de algunas otras formas que pertenezcan a esta figura, pero sin fortuna. Consideramos que los trazos supervivientes integran una imagen completa.

No podemos darle identificación alguna, si bien presenta dos trazos curvos sobre su silueta que parecen alas, así como dos pequeñas líneas similares a la cola de los pájaros, además de una franja larga al costado superior izquierdo que da la impresión de un pico, con cierta imaginación estos trazos podrían corresponder al cuerpo de algún ave (tal vez colibrí).[4] Sin embargo lo anterior es una mera especulación; la figura n.22 permanece como una incógnita, es evidente que formó parte del mensaje expresado en este grupo pictórico, se encuentra asociada a la reunión de dioses de la escena 1. Por lo que no queremos soslayar su presencia, debido a que, por ejemplo, para los otomíes fue un pájaro quién predijo hacia donde iba a surgir el Sol (Galinier 1990:698-99), aspecto que podría tener importancia dentro del significado expresado en este grupo pictórico.



Figura 5.6. Fotografía con Dstretch del estilo negro esquemático, al extremo derecho la flecha señala la figura n.22. Grupo pictórico I. Fotografía: H. Ibar 2019.

[4] El colibrí junto con las mariposas representa a los guerreros (mujeres y hombres) muertos en el campo de batalla o en labor de parto. Estos volátiles evocan al astro diurno, además la casa del Sol, ubicada al oriente, era un paraíso floral destinado a los guerreros. En el Códice Magliabechiano (1996:53) el colibrí liba el néctar de una flor colocada sobre un hueso sangrante.

-Custodiando a las deidades: el guerrero (n.1)

Pasemos ahora al guerrero (n.1), es la figura que preside toda la pictografía (fig. 5.7a). Como lo mencionamos arriba, aparte de encontrarse solo, está fuera del "pliegue" que enmarca las escenas 1 y 2. Esta característica es relevante debido a que es el único personaje que lleva una diadema puntiaguda, identificada en la tradición nahua con el nombre de *xiuhuitzolli,* palabra que Remi Simeón (1977) traduce como: "corona o mitra adornada de piedras preciosas".

En el Posclásico este tipo de diadema ha sido asociada a la realeza (Beyer 1969:407; Noguez 1975:85; Olko 2005:113-136), las fuentes del siglo XVI la han relacionado con agentes de gobierno como jueces y funcionarios (Códice Florentino 1979, II:37). El glifo de la diadema significa *tecuhtli,* es decir señor perteneciente a la nobleza (Noguez 1975:91-93; Olko 2005:122-127). En los códices la portan guerreros de alto rango (Durán 1967, II: 211; Olko 2005:124-128). Tanto en Tula como en Chichén Itzá existen esculturas de personajes con este tipo de diadema, por mencionar solamente dos ejemplos: una escultura, proveniente de uno de los juegos de pelota de Tula, representando a un guerrero con atavíos del dios de la lluvia, ostenta *xiuhuitzolli* (Acosta 1942-1944:127, fig.1). Asimismo en Chichén Itzá exhibe este tipo de diadema una imagen del numen de la lluvia, procedente de la columna noroeste de la estructura 2D (Tozzer 1957, XII, fig.218a). Es evidente que durante el Posclásico los personajes que utilizan *xiuhuitzolli* tienen vínculos con el gobierno, pero también con el poder militar.

El tamaño del guerrero de Ixtapantongo es similar al que tienen las deidades dispuestas por debajo de él. Ataviado con armas, además de pectoral mariposa y disco dorsal o *tezcacuitlapilli*, accesorios que están relacionados con el Sol, los guerreros muertos en batalla y el poder; al mismo tiempo lleva un cuchillo al hombro izquierdo indicando que está listo para realizar sacrificios, característica reportada en las esculturas de guerreros en Tula (Cobean, Jiménez y Mastache: 2012) (fig.5.7a). Todos estos accesorios han sido frecuentemente utilizados en la iconografía tolteca, registrada en varias regiones de Mesoamérica (Carot 2008:249). Su indumentaria tiene equivalencias con los atlantes de Tula asociados al Templo B, principalmente en: el tipo de corte de cabello compuesto por un fleco corto, el pectoral mariposa, el propulsor sostenido por la mano derecha, la manga acolchada y el arma curva en la mano izquierda, el disco dorsal, rodilleras y ajorcas simples, así como el cuchillo al hombro (fig. 5.7 c, e, f), características relativamente similiares a las representaciones de guerreros en Chichén Itzá (fig. 5.7g). Nuestro guerrero luce un largo haz de

plumas que cae a su espalda, a diferencia del tocado de los atlantes del Edificio B de Tula (fig.5.7c) formado por plumas cortas y enhiestas, mismo tipo de tocado de un pequeño atlante de Chichén Itzá (fig.5.7d), aunque en este caso la escultura sí luce una diadema puntiaguda.

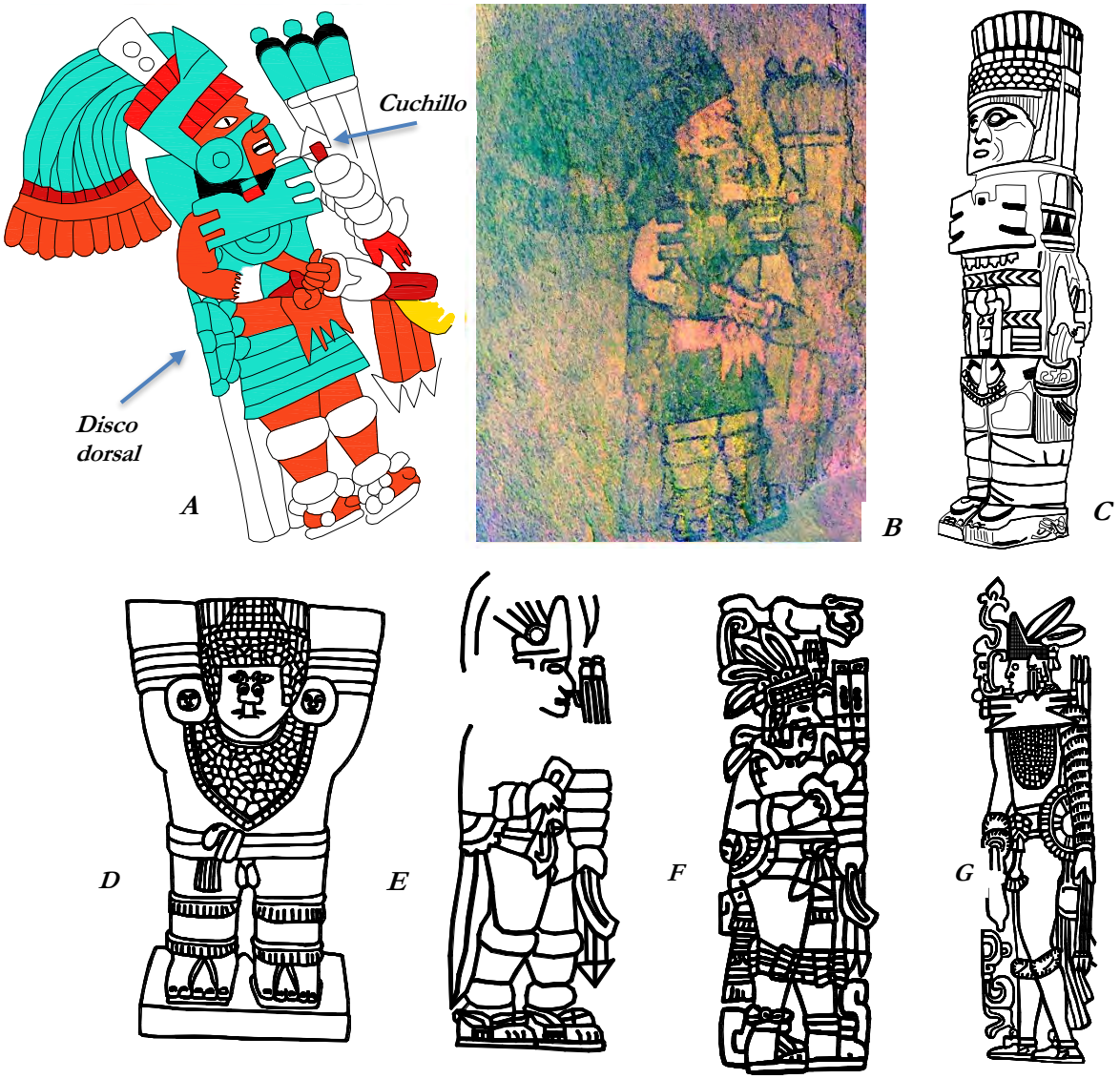


Figura 5.7. A. Dibujo Guerrero n.1de Ixtapantongo. B. Fotografía con Dstretch: Guerrero n.1 de Ixtapantongo. C. Atlante Templo B Tula (de fotografía H. Ibar 2019) D. Atlante de Chichén Itzá, Templo Superior de los Jaguares (en Schele and Mathews 1998: 242). E. Tula Pilastra IV Edificio B (en Jiménez 1998: 122-123). F. Tula Pilastra IV Edificio B (en Jiménez 1998: 117). G. Chichén Itzá, Templo Superior de los Jaguares (en Taube 1989: 238). Dibujos y fotografía: H. Ibar 2019-2020.

En el Edificio B de Tula, sobre el pilar IV del friso de los caciques (fig. 5.7e) (de la Fuente, Trejo y Gutiérrez 1988: figs.73; Jiménez 1998:122-123), es posible observar una figura esculpida



con semejanzas más profundas a las del guerrero de Ixtapantongo como son: conjunto de armas compuestas por propulsor, dardos, arma curva, manga acolchada y disco dorsal; también ostenta atavíos similares, conformados por braguero con nudos al frente en cola de golondrina, rodilleras y ajorcas simples, sandalias de talonera abierta (tipo "T") y con cintas decoradas, además de diadema puntiaguda o *xiuhuitzolli* del cual sobresalen un largo manojo de plumas que cae por atrás de la espalda del personaje. También en Chichén Itzá hay guerreros que tienen una fuerte afinidad en sus atavíos con el guerrero de Ixtapantongo, por ejemplo: en una banqueta de El Mercado, en la columna noroeste de la estructura 2D8, así como en el mural del templo inferior y en la jamba del templo superior del Jaguar (Tozzer 1957, XI: figs. 598, 698) (fig. 5.7g). Incluso la postura corporal de los ejemplos anteriores guarda cierta similitud al guerrero de Ixtapantongo, todos giran su cabeza mientras los hombros están de frente, la cadera está en tres cuartos y mantienen las piernas paralelas, mientras que con el brazo derecho empuñan el propulsor y con la mano contraria sostienen el arma curva.

Es importante subrayar que el guerrero (n.1) preside la escena 1, parece que custodia a las deidades ubicadas directamente debajo de él, además está situado solo y fuera del "pliegue-marco" que sirve para reunir a los dioses y la escena 2, ubicación que le confiere relevancia dentro del mensaje de esta pictografía. Mientras que las esculturas de los guerreros mencionados de Tula y Chichén Itzá no tienen posiciones distinguidas dentro de su respectivo programa escultórico; la misma condición despliegan los dignatarios en la Casa de las Águilas del Templo Mayor de Tenochtitlan, personajes en procesión y de estilo tolteca arcaizante (López Luján 2006, I: 112).

Teresa Uriarte propone que los atlantes de Tula representan a nobles guerreros y sacerdotes que estaban estrechamente relacionados con el culto al Sol (Uriarte 2012:147), para Michel Graulich (1990:275) los atlantes asociados al templo de Tlahuizcalpantecuhtli de Tula tienen atributos que pueden ser equivalentes a los *mimixcoa*, interpretación que reformulan Eduardo Matos y Felipe Solís al respecto del significado de estas esculturas como: "[…] una glorificación suprema de los guerreros cósmicos y que expresa la devoción por el sol ascendente, es decir el triunfo de la luz sobre la oscuridad" (Matos y Solís 2004:88). Pablo Escalante agrega: "[…] son una alegoría de las estrellas que acompañan al sol en su batalla nocturna para ayudarlo a triunfar y surgir nuevamente por el oriente" (Escalante 2000:33). Durante el Posclásico temprano los guerreros también gobernaban, eran sacerdotes y en consecuencia tenían la prerrogativa de efectuar sacrificios, por lo que establecían vínculos directos con las deidades (Cobean, Jiménez y Mastache 2012:185).



Por su vestimenta y ubicación creemos que el personaje n.1de Ixtapantongo es un guerrero de alta jerarquía que custodia a las deidades dispuestas por debajo de él, tiene atributos de poder como la diadema o *xiuhuitzolli*, el disco dorsal o *tezcacuitlapilli*, la pintura facial verde, la nariguera vertical y el pectoral mariposa, atavíos que lo vinculan con los guerreros muertos en el campo de batalla, acompañantes del Sol al amanecer.

-El primer conjunto de deidades

Abajo del guerrero se presenta el primer conjunto de deidades, conformado por tres dioses con cuerpo de ser humano y atuendos militares (figs. 5.8 y 5.9). Agustín Villagra (1953, 1954a) fue el primer investigador en plantear la identidad de cada una de estas figuras como: Xiuhtecuhtli (n.2), Tonátiuh (n.3) y Quetzalcóatl (n.4), con una precisión que hizo Karl Taube (1994:223) para la imagen n.4, reconocida por él como probablemente de Tlahuizcalpantecuhtli. Identificación con la que estamos de acuerdo (fig.5.8).

Proponemos que estas tres figuras representan a dioses, en primer término, porque su tamaño es mayor a la altura de los personajes de la escena 2, en la que se desarrolla la ceremonia dentro del plano terrestre; en ésta las personas portan indumentarias sencillas a diferencia de los númenes de la escena 1, los cuales tienen tocados complejos, ricos atavíos y símbolos característicos que los identifican con fuerzas divinas particulares. Asimismo, las deidades tienen asociados diseños rojos (fig.5.8) que desde nuestro punto de vista representan la sangre otorgada por los seres humanos, motivos ausentes en la escena 2 a excepción de la mancha de sangre relacionada al señor Flor (n.13-3), característica que será estudiada un poco más adelante. La sangre era un don otorgado a las divinidades con la finalidad de perpetuar el movimiento cósmico y la reproducción de la vida, como sabemos este tipo de ofrenda no se brindaba directamente a gobernantes, nobles o guerreros de alta jerarquía, sino a entidades sobrenaturales (Historia de los mexicanos por sus pinturas 2011 VI: 37; Chimalpáhin 2003:211; Motolinia 1971:63).[5]

[5] En época prehispánica ciertos personajes relevantes fueron divinizados después de muertos. Los jefes ancestrales (que guiaron a su pueblo) al fallecer son envestidos como dioses, un ejemplo es Huitzitl que se convirtió en el dios tutelar de los mexicas Huitzilopochtli. Los soberanos eran representantes en la tierra de los dioses, por lo que podían servir de vehículo para recibir los dones otorgados a los seres sobrenaturales, pero no eran los destinatarios directos de éstos.

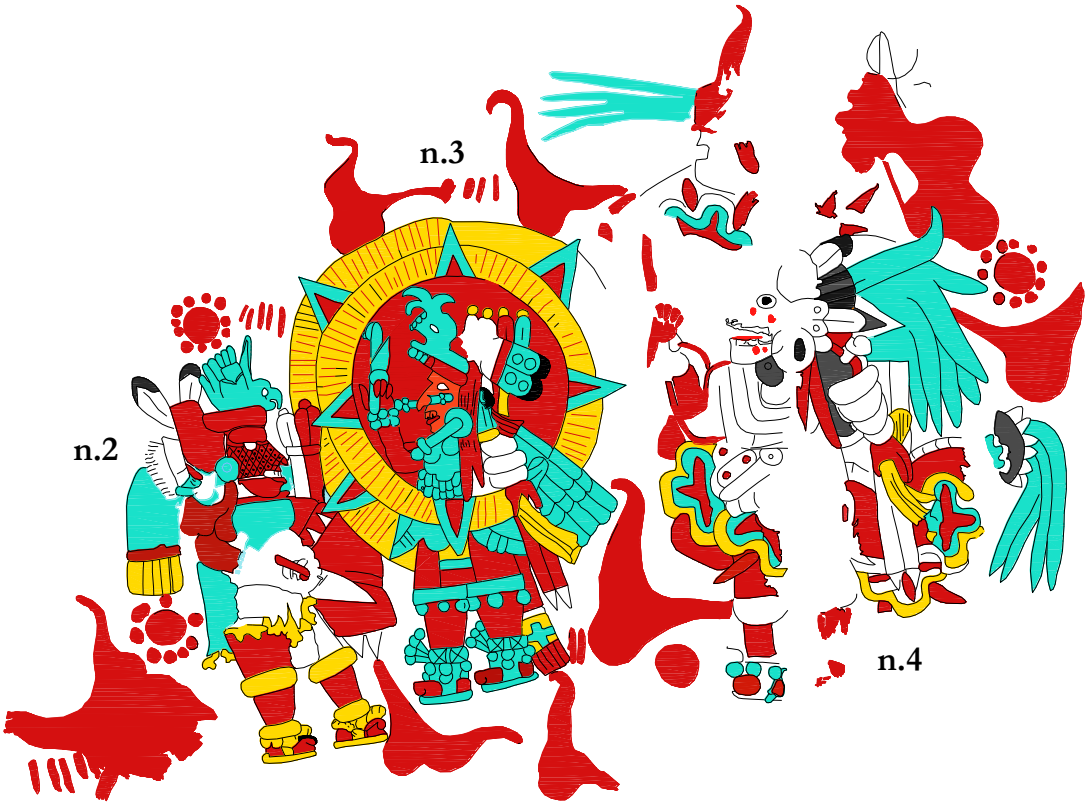


Figura 5.8. Primer conjunto de dioses: Xiuhtecuhtli n.2; Tonátiuh n.3; Tlahuizcalpantecuhtli n.4. Asociadas hay representaciones de sangre, formadas por manchas, círculos con puntos y pequeñas rayas en color rojo. Grupo pictórico I. Dibujo: H. Ibar 2020.

-Tonátiuh y Tlahuizcalpantecuhtli

El numen que domina toda la composición es Tonátiuh (fig. 5.1), dios solar identificado por Villagra (1954a).[6] El extremo superior de su cuerpo se encuentra dentro de un doble disco amarillo del cual salen rayos hacia todos los rumbos, trazados por medio de un pequeño triángulo rojo al centro rodeado por otro mayor en color verde, diseño asociado a deidades solares, ilustrado en códices, pintura mural y esculturas. También está ataviado como guerrero, pero en este caso

[6] De acuerdo con Henry B. Nicholson un buen ejemplo de deidad solar es el Tonátiuh del Grupo I de Ixtapantongo, en particular llama su atención el atavío guerrero a la manera tolteca y el disco solar con rayos, que para él es el prototipo estandarizado dentro de la tradición estilística e iconográfica del Posclásico tardío Mixteca-Puebla (Nicholson 2000a:63; Nicholson y Quiñones Keber 1994). Jeremy Coltman (2021: 79, 90-91) reporta que los únicos ejemplos de disco solares con rayos simples, durante el Posclásico temprano en el centro de México, son el de Ixtapantongo y dos vasos de Tula, aspecto que le hace proponer que este tipo de discos solares proviene de Chichén Itzá; esta observación ya la había hecho Piña Chan (1987:142) con respecto a las características comunes entre el disco solar en Ixtapantongo y la gráfica registrada en la pintura mural del Anexo de los Tigres de Chichén Itzá.

carga sobre su espalda cuatro dardos, cada uno decorado con una pequeña borla amarilla. El dardo al extremo derecho es verde, el siguiente es rojo, si bien los distintos colores de los dos primeros dardos son evidentes, los colores de los otros dos no se conservaron. Tiene el quincunce o cruz *k´an*[7] (Thompson 1962:66; Langley 1986:23, 279), dibujado sobre el ancho listón que cuelga a un costado de su pierna (fig.5.11b).[8]



Figura 5.9. Fotografía con Dstretch del primer conjunto de deidades. De izquierda a derecha: Xiuhtecuhtli n.2; Tonátiuh n.3; Tlahuizcalpantecuhtli n.4. Grupo pictórico I. Fotografía: H. Ibar 2020.

El helio astro es la estrella que predomina durante el día, sus rayos se extienden sobre la superficie terrestre. Aspecto que desde nuestra interpretación fue simbolizado en la imagen de Tonátiuh en Ixtapantongo por medio del disco solar con rayos sobre su circunferencia, los cuales se dirigen hacia todos los rumbos. Además, los cuatro dardos y el quincunce (ilustrado a través de la cruz *k´an)* sugieren el dominio del guerrero solar sobre el cosmos. El tocado está conformado

[7] Utilizamos este término porque ha sido reportado en la escritura maya del Clásico, empleado como sinónimo de quincunce en el centro de México y Oaxaca.

[8] Alfonso Caso piensa que la cruz *k´an* es un glifo que refiere a lo precioso o "turquesa" y tiene vínculos con Tláloc, representa las cinco direcciones del mundo (Caso 1967:258). En tanto para Séjourné es un símbolo del fuego y tiene carácter direccional (en Langley 1986:27 cfr. Séjourné 1956:89-94). Por otro lado, la cruz *k´an* ha sido interpretada como un símbolo del agua terrestre por Von Winning (1987, II:11,66).

por dos plumas anchas color verde de puntas negras, probablemente de águila,[9] accesorio muy similar al penacho de las representaciones solares reportadas en Chichén Itzá (fig. 5.7g). Sobre su cabeza se encuentra el perfil de un volátil con el hocico abierto, probablemente este elemento ilustra el rostro de una mariposa, ya que tiene similitud a los lepidópteros reportados en las diademas de personajes en códices del grupo Borgia y manuscritos mixtecos (Seler 1963 I: 152; Spranz 1973:321) (fig.5.10e, f, g, i), además no tiene pico sino pequeños círculos por arriba de la trompa que se unen a una franja curva hacia dentro, probablemente señalando la probóscide, característica que encontramos en la imagen de las mariposas ilustradas en los manuscritos indígenas (fig. 5.10e y 5.10f). Esta deidad tiene pintura corporal en color rojo, conserva la boca abierta, muestra los dientes y la lengua, lo que podría indicar su ferocidad. Utiliza una nariguera tubular decorada por tres cuentas a sus extremos, accesorio que no presenta ninguna otra figura del Grupo I, aunque el señor Oruga del Grupo V (n.135) exhibe similar nariguera (fig. 5.11a).

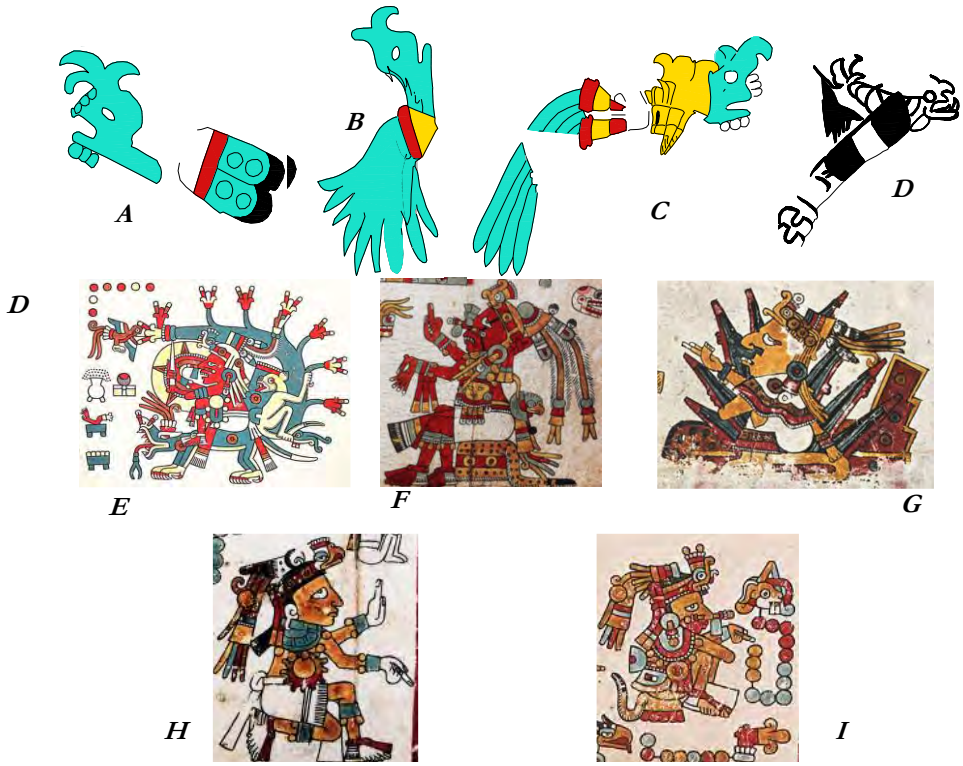


Figura 5.10. El volátil sobre el tocado de los personajes de Ixtapantongo y en los códices. A. Tocado de Tonátiuh (n.3). B. Tocado de Xipe Tótec (n.5). C. Tocado de Mayáhuel (n.6), todos los anteriores dioses del Grupo I. D. Tocado del señor Oruga Grupo V. E. Dios solar (Códice Laud 1994:14). F. Dios solar (Códice Nutall 1992:79). G. Mayáhuel (Códice Borgia 1963:12). H. Personaje con diadema solar y ave (Códice Nutall 1992:54). I Señor con volátil sobre el tocado (Códice Vindobonensis 1974:33).

[9] En el Códice Florentino (1979, VII, cap I:1) Tonátiuh estaba asociado al águila, en este manuscrito es llamado como: *Tonatiuh, quauhtleoanitl, xipilli, teutl,* es decir el sol, águila ascendente, el príncipe o señor de turquesa.

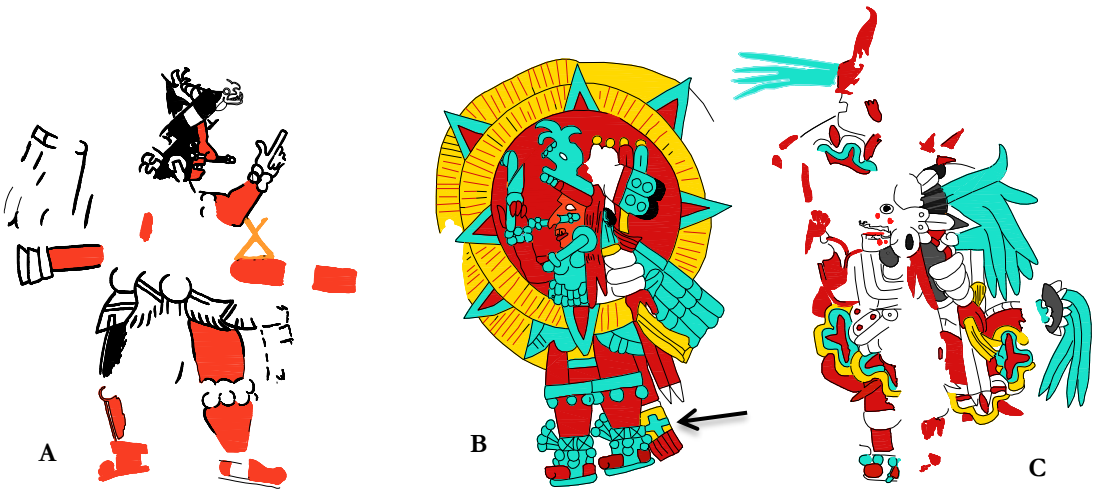


Figura 5.11. Personajes de Ixtapantongo con el brazo levantado. A. Señor Oruga n.135, Grupo pictórico V. B. Tonátiuh n.3, Grupo pictórico I, la flecha señala el quincunce o cruz k´an. C. Tlahuizcalpantecuhtli n. 4, Grupo pictórico I. Dibujo: H. Ibar 2020.

El pectoral de Tonátiuh está compuesto por una ancha placa en forma de "T", de la cual cuelgan dos hileras de pequeños rectángulos. Este accesorio guarda cierta semejanza al pectoral utilizado por algunos gobernantes del área maya, diseño identificado en esa tradición con el signo viento o *ik´* (fig. 5.12a, b, c, d).[10] El mismo tipo de pectoral está presente en el señor Flor (n.13-3), y en el personaje n.59, ambos son figuras del Grupo II (tabla 6.4).

[10] Martha Ilia Nájera señala que este logograma, representado como una "T" según el Calepino de Motul, refiere no sólo a "viento", también a "aire" como fenómeno meteorológico, "espíritu", "vida", "aliento", "soplo", "hálito" y "fuerza" (Nájera 2018:62). Roberto Martínez anota que: "uno de los vocablos para traducir "alma" en maya yucateco es *ik´* "aire o viento […] anhelito, resuello y soplo que uno echa por la boca […] espíritu, vida y aliento […] aliento no sólo estaría ligado a la función respiratoria sino también a la vitalidad, el esfuerzo, la virtud y el poder" (Martínez González 2011:53).

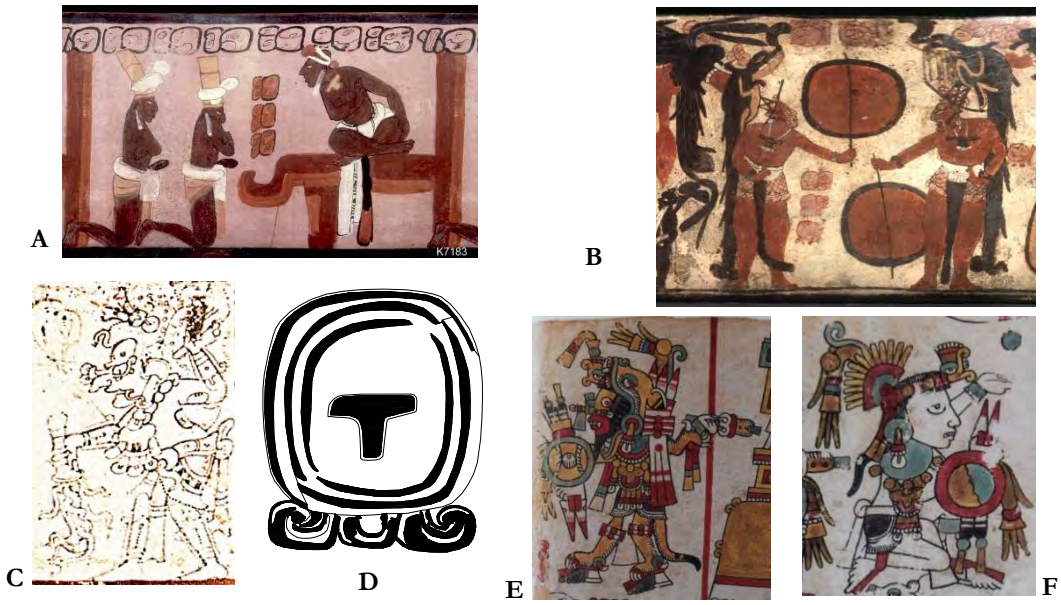


Figura 5.12. Logograma ik´ o viento, empleado como pectoral. A. Vaso maya (en Kerr K71B3). B. Vaso maya (en Kerr K3464). C. Códice Dresde 1975:32. D. Glifo ik´(en Nájera 2018:62 basado en Thompson 1962). E. Códice Zouche-Nutall (1992:77). F. Códice Zouche-Nutall (1992:54).

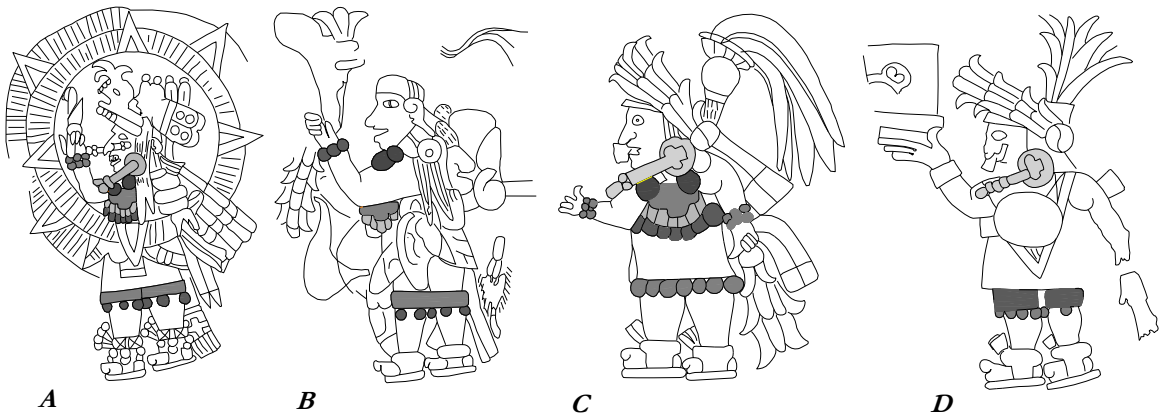


Figura 5.13. Atavíos similares resaltados en gris: Pulseras, orejera tipo "Q", cuentas circulares sobre el pecho, pectoral en forma de "T" o ik´, cinta sobre las rodillas y borlas. A. Tonátiuh n.3, Grupo pictórico I. B. Señor Flor n.13-3, Grupo pictórico I. C. Personaje n.59-2 de la escena central, Grupo pictórico II. D. Personaje Flor 9-Conejo n.62 de la escena central, Grupo pictórico II. Dibujo H. Ibar 2020.

Todas estas figuras comparten la decoración formada por borlas sobre las rodillas, ornamento que también tiene el personaje Flor 9-Conejo del Grupo II (n.62, fig. 5.13). Indumentaria que recuerda las tilmas mexicas conocidas como *tenixyo* ("ojos en las orillas") (Códice Mendoza 1992: 109, 139); para Patricia Anawalt este tipo de decoración expresa el origen ilustre y extenso linaje del poseedor (en Vié-Wohrer 2008:201 cfr. Anawalt 1981), distinción exclusiva de los

principales mandatarios, probablemente originada en la época tolteca (Vié-Wohrer 2008:201; Olivier y López Luján 2009:86).

Flor 9-Conejo del Grupo II utiliza una gran orejera circular unida a una barra rematada por pequeñas cuentas, similar a la orejera de Tonátiuh y Xipe Tótec en el Grupo I. Pendiente clasificado por Elizabeth Jiménez (1998: 380, 400) como tipo "Q", accesorio comúnmente ilustrado en la escultura de Tula (fig. 5.13).

Rodeando a Tonátiuh hay cinco manchas y tres conjuntos de pequeñas líneas rojas, es la deidad con el mayor número de manchas de sangre asociadas (tabla 6.1). Diseños relacionados a la apetencia de sangre que tiene esta divinidad (Graulich 2014:15), aspecto observable en el Códice Borgia (1963:71) (fig.5.14c), en el que chorros de sangre se dirigen hacia un numen solar ataviado como guerrero. Similar característica la podemos observar en el Códice Laud (1994: 1), aquí la deidad está sentada dentro de un disco rodeado por un flujo de sangre.

La ubicación del disco solar tiene múltiples opciones dentro de la gráfica mesoamericana, pero son escasas las representaciones de un disco solar enmarcando únicamente el extremo superior del cuerpo de la deidad, como se hace en Ixtapantongo. Por ejemplo, en el mural del Templo de los Jaguares de Chichén Itzá el disco solar enmarca completamente al personaje (Tozzer 1957: fig.60), variante que también se presenta eventualmente en los códices (Códice Borgia 1963:71; Códice Laud 1994:24; Códice Vindobonensis 1992:23) (fig. 6.14c), y en la estatua de Stuttgart (Seler 1990-1998: IV, 198-208) (fig. 5.14e), así como en discos solares mexicas (Matos y Solís 2004:88-91). Por otro lado, el disco rodeando completamente la cabeza es la solución más común en los manuscritos pictóricos (Códice Borgia 1963:23; Códice Borbónico 1991; Tonalámatl Aubin 1981:11). En la calle de las Escalerillas –actualmente calle de Guatemala– en el centro histórico de la Ciudad de México, Leopoldo Batres registró una vasija con la imagen de Tonátiuh, representada de manera similar, aunque no identica a la deidad solar que nos ocupa (fig. 5.14f). En este ejemplo el disco solar enmarca el costado superior del cuerpo del numen (Matos y Solís 2004:95), pero la cabeza sobrepasa el disco a diferencia de la solución empleada para el Tonátiuh del Grupo I, es decir en Ixtapantongo el cuerpo desde la cintura hasta la cabeza está dentro del disco solar.

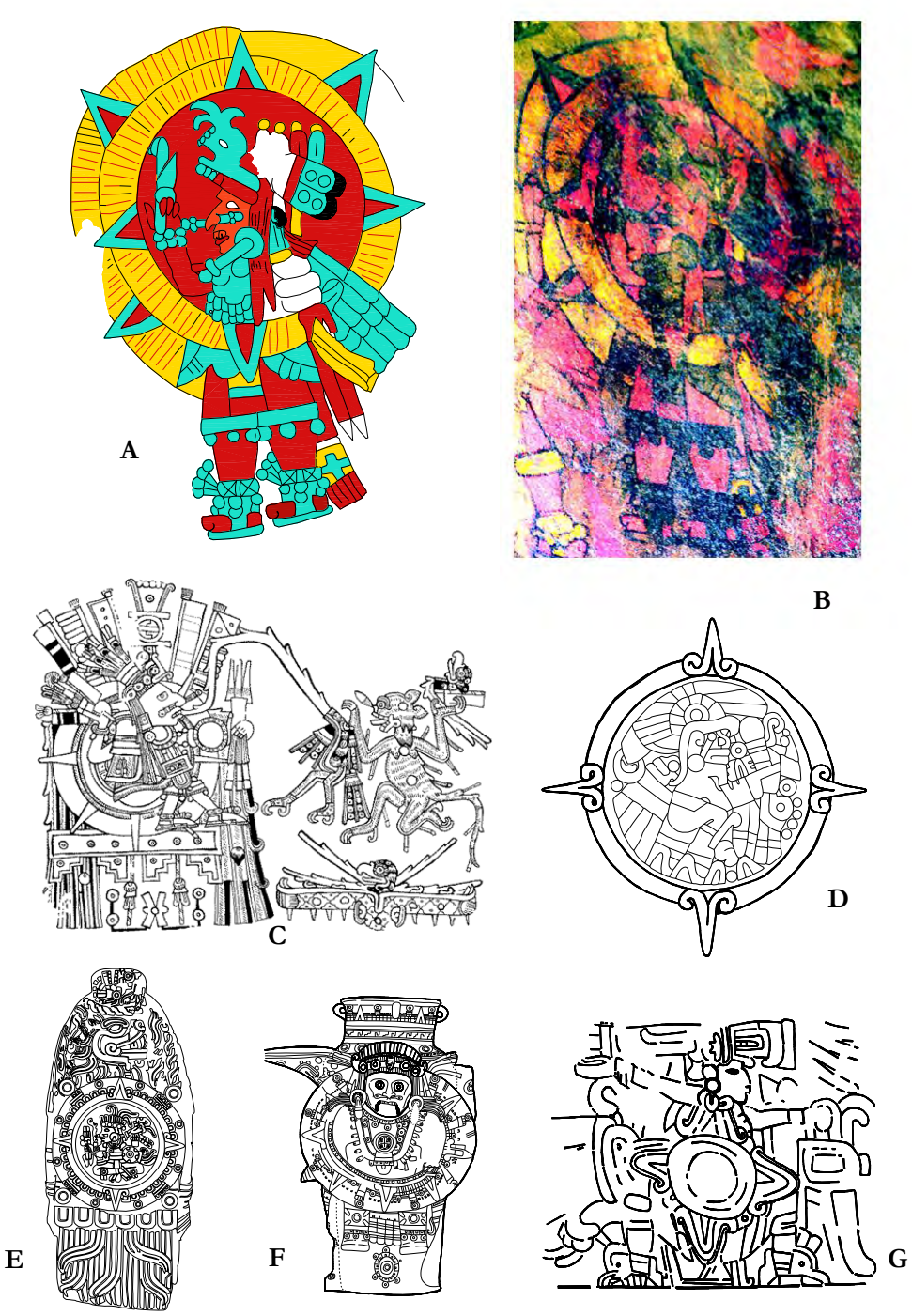


Figura 5.14. A. Dibujo Tonátiuh n.3 Ixtapantongo. B. Fotografía con Dstretch de Tonátiuh n.3 Ixtapantongo. C. Códice Borgia, (1963: 71). D. Detalle Estela n.1 del Cerrito Querétaro (en Braniff 2001: 106). E. Escultura verde de Stuttgart (en Nicholson 1993: 11). F. Olla de Las Escalerillas de Tenochtitlan (en Nicholson 2000a: 78). G. Las Higueras Veracruz pintura mural, fragmento 4051(en Morante 2005: 99). Dibujos y fotografía: H. Ibar 2019-2020.

Si bien es poco común el disco con rayos rodeando el extremo superior del personaje, son frecuentes las representaciones de dioses solares armados de la misma manera al Tonátiuh de Ixtapantongo (Tozzer 1957 XII: figs. 269-271, 274-275; Matos y Solís 2004:87-91; Taube 1994:224-227).

Como lo observó Eduard Seler (en Olivier 2015:97 cfr. Seler 1963[1904], I:94), el dios solar junto con la deidad del planeta Venus y el dios del fuego son entidades de la caza y la guerra, por eso comúnmente son ilustradas con rayos; es decir la representación de rayos puede ser equiparada a las flechas (Olivier 2015:97), instrumentos esenciales en la guerra y en la caza. Sabemos que uno de los numenes flechadores, Tlahuizcalpantecuhtli, conforme al mito (Leyenda de los Soles 1992a), intenta en varias ocasiones herir al Sol, pero falla en su ambición para posteriormente ser flechado por el helio astro y en consecuencia enviado al inframundo. En particular las flechas, entre sus varios simbolismos, son arrojadas en todas las direcciones a manera de acto de conquista (Brotherson 1995:87), como lo hizo Xólotl al subir a cerros y lanzar flechas a todos los rumbos para indicar la posesión del territorio (Códice Xólotl 1980: lam. 1).

Proponemos que Tonátiuh, en el Grupo I, envía sus flechas-rayos a todos los rumbos en señal de su dominio sobre la superficie terrestre. Es revelador que la postura corporal de Tonátiuh es idéntica a la posición que guarda Tlahuizcalpantecuhtli, situado a la espalda del primero (fig. 5.11b-c). Ambos levantan su brazo derecho y dirigen su vista hacia Xiuhtecuhtli. En el caso de Tonátiuh con esa mano sostiene el *atlatl*, mientras que para Tlahuizcalpantecuhtli es claro el brazo doblado hacia arriba, a pesar que solamente perviven algunos manchones rojos justo arriba de su mano, por lo tanto, existe la posibilidad que también Tlahuizcalpantecuhtli elevara su lanzadardos. Ellos llevan en el brazo izquierdo una manga acolchada, con esa mano sostienen su respectiva arma curva.

En el Grupo IV hay otra deidad solar (n.101, fig. 5.17), entidad también ataviada como guerrero, pero para este caso ilustrada en gran formato. La figura del Grupo IV tiene la misma postura corporal de Tonátiuh y Tlahuizcalpantecuhtli (fig.5.18a, b, c). Es decir, con la mano derecha levanta su *atlatl* y con la mano contraria –paralela al cuerpo– sujeta el arma curva, además perviven vestigios de su pectoral, el cual es similar al pectoral viento o *ik*ˉ que tiene Tonátiuh en el Grupo I (tabla 6.4). Consideramos que, a reserva del análisis iconográfico del Grupo IV, existe una norma



para las deidades solares en el canon gráfico de Ixtapantongo, o por lo menos un mensaje análogo contenido en los númenes de los Grupos I y IV.

La postura equivalente de Tonátiuh y Tlahuizcalpantecuhtli en el Grupo I, así como su presentación en pareja, puede tener una referencia equiparable en la Leyenda de los Soles (1992b:149) y en la obra de Mendieta (1980:79). En estas fuentes se reporta que el dios Venus se confronta con el Sol, lo intenta flechar, pero el astro diurno responde la agresión venciéndolo para enviarlo al inframundo. Relato que podría explicar el aspecto descarnado con que se presenta Tlahuizcalpantecuhtli en esta pintura.

Por otra parte, sabemos que Venus anuncia la salida del Sol, aspecto relatado en el Popol Vuh:

[…]Se turnaban para ver la gran estrella,
Ik´oqíj [Venus] es su nombre,
Está primero, delante del Sol
azul Ik´oqíj
siempre estaba ahí, frente a ellos,
a la salida del Sol
cuando estaba ahí en Tulan
Suywa, este es su nombre,
de ahí vino su dios. (Popol Vuh 2017:159).

Si bien en el Grupo I Tlahuizcalpantecuhtli está ubicado atrás de Tonátiuh, creemos que la postura similar de ambas figuras y el encontrarse una al lado de la otra, permite comprender que la presencia del helio astro no sería posible sin el lucero de la mañana.[11]

El rostro de Tlahuizcalpantecuhtli está parcialmente borrado (fig. 5.15b), no obstante, es clara la órbita ocular y la mandíbula descarnadas, la encía y sus dientes expuestos (fig.5.15a). Asimismo, bajo la órbita y sobre la quijada tiene dos puntos rojos, señal inequívoca de su estado

[11] El planeta Venus para los otomíes es la estrella matutina, no tiene un carácter nefasto porque acompaña al Sol al amanecer (Galinier 1990:527). En la tradición maya la Serpiente Emplumada sirve de vehículo para la deidad solar (Taube 2010:176; Coltman 2021:39, 102).

cadavérico en deidades registradas en el área maya. (en López Oliva 2013:27, comunicación personal Maricela Ayala 2010). La condición descarnada de Tlahuizcalpantecuhtli puede apreciarse en algunos códices (Códice Borgia 1963:19, 45, 53, 54; Códice Cospi 1994:9, 10, 11), y en las pinturas murales del altar A de Tizatlan (Caso 1927), así como también en la vasija de Bilimek (Seler 1990-1998, III:213). En Chichén Itzá es posible apreciar personajes esqueléticos con el signo "estrella dentro de tres lóbulos" en la columna noroeste del Templo de los Guerreros (Miller 1989:298), como en la columna noroeste de la Estructura 2D (Tozzer1957: XII, fig.183; Taube 1994:223-224) (fig.5.15e). Particularidad que puede referirse, en el centro de México durante el Posclásico, a la renovación de la vida y en consecuencia a la fertilidad de la tierra. La estrella del alba está asociada con el ascenso del Sol y la llegada del viento que anuncia la lluvia (Taube 2009:176-177; Shaafsma y Taube 2006:271), pero también con la guerra (Carlson 1991:7, 53; Nicholson 1971:426-427; Miller 1989).

En Tula podemos encontrar personajes con características guerreras asociados al signo "estrella dentro de tres lóbulos" en una columna del edificio B (Tozzer 1957:XII, fig.289; Jiménez 1998:97,483) (fig.5.15c), del mismo modo que en un personaje en posición horizontal con armas y manga acolchada (Tozzer 1957: XII, fig.290) (fig. 5.15g). Podemos añadir que la postura horizontal y los atavíos guerreros de este último ejemplo de Tula tienen fuertes similitudes con el personaje n.81 del Grupo III de Ixtapantongo (fig. 5.16).

Las representaciones del lucero de la mañana por lo general llevan un tocado complejo (Seler 1990-1998, III: 217), distintivo presente en el numen de Ixtapantongo. Otras características son: el largo manojo de plumas verdes que caen sobre su espalda, así como el pectoral tipo *anahuatl*, conformado por una placa circular de concha perforada al centro y atada al cuello por dos cintas de color rojo. En nuestro caso el pectoral de Tlahuizcalpantecuhtli está formado por tres gruesos hilos que caen de sus hombros, por arriba del hilo superior sobreviven vestigios parcialmente borrados, conformados por un círculo únicamente delineado, el cual no permite saber si éstos rastros hacen referencia al *anahuatl*. El pectoral del dios en Ixtapantongo tiene mayor similitud a los empleados por el lucero de la mañana en las esculturas de Tula y en el Códice Vaticano B (fig. 5.15c, d, g).

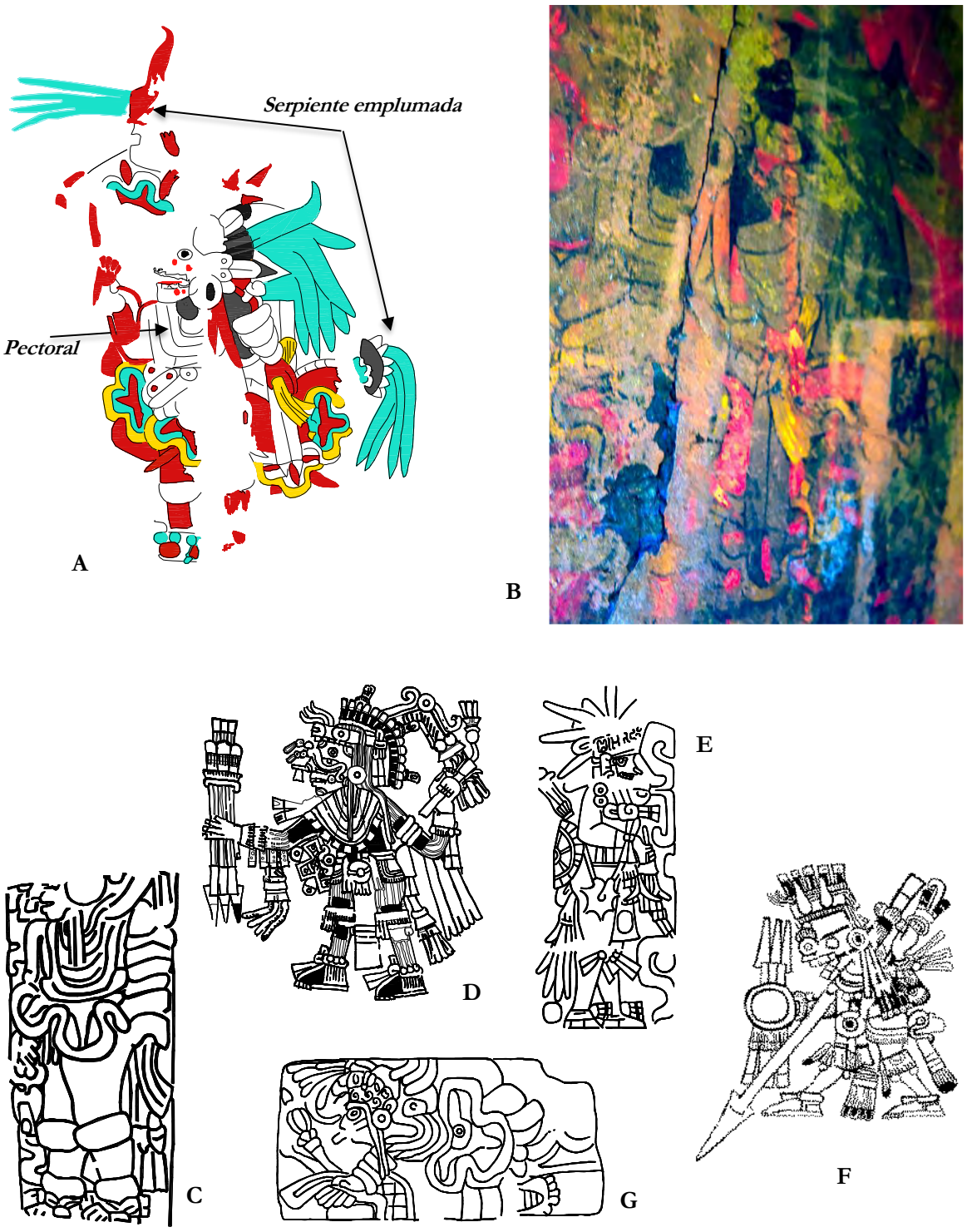


Figura 5.15. A. Dibujo Tlahuizcalpantecuhtl n.4 de Ixtapantongo. B. Fotografía con Dstretch de Tlahuizcalpantecuhtli n.4 de Ixtapantongo. C. Tula, Pilastra 8 Edificio B (en Tozzer 1957: XII, fig. 289). D. Códice Vaticano B (1902-1903: 82). E. Chichén Itzá, Estructura 2D8 Columna Noroeste (en Tozzer 1957: XII, fig. 183). F. Códice Borgia, (1963: 53). G. Tula, Edificio 3 Sala 1 (en Tozzer 1957: XII, fig. 290). Dibujos y fotografía: H. Ibar 2019-2020.

Una peculiaridad en Ixtapantongo es la serpiente emplumada que rodea la silueta de la deidad, creemos que se trata de un ofidio, ya que en su extremo inferior se observa el crótalo rematado por un haz de largas plumas en color verde, además este organismo ondula entre el cuerpo del numen. Desafortunadamente la cabeza del reptil se ha perdido, si bien perduran vestigios indicando que el animal cargaba un tocado de plumas color verde. Tanto alrededor de la cintura de la divinidad como sobre el cuerpo de la serpiente se observan una serie de símbolos, identificados como el signo estrella dentro de tres lóbulos de los cuales salen rayos o cuchillos rojos (Domínguez y Urcid 2013:591). Signo que ha sido reconocido como un caracol cortado inscrito a Quetzalcóatl, aunque es polémica su asociación con la estrella Venus, porque puede simbolizar de manera genérica a los cuerpos estelares o al cielo (Taube 2015:104). No obstante, es claro que estos motivos expresan la condición astral de la deidad. En el Códice Florentino (en Olivier 2015:92-93 cfr. Códice Florentino 1979, XI:82) se señala: "[…] Serpiente de estrella. O tal vez su nombre [es] la flecha de la estrella, es azul-verde […] (traducción Guilhem Olivier). En los Anales de Cuauhtitlan (1992:11) se dice que al morir Quetzalcóatl se convirtió en la estrella del alba y en su viaje al Mictlan obtuvo sus flechas, no dejando dudas al respecto de su condición esquelética (Seler 1963[1904]:360; Carlson 1983:50; Milbrath 2014:685). En una escultura de Chichén Itzá (Taube 1994:224 fig. 14a) (fig. 5.15e) se aprecia el rostro esquelético de un personaje que tiene sobre sus piernas un símbolo estelar.

Las representaciones del lucero del alba con una serpiente asociada son escasas. Sin embargo, se puede ver un ofidio emplumado a la espalda de Tlahuizcalpantecuhtli en la escultura de Stuttgart (fig.5.14e)(Coltman 2007). Por otro lado, el signo estrella dentro de tres lóbulos es más frecuente en imágenes de este dios, como se puede apreciar en el Monumento 1 de Maltrata Veracruz, aquí una serpiente emplumada enroscada tiene el signo estrella dentro de tres lóbulos, también en una cornisa del Mercado de Chichén Itzá es posible observar a la serpiente ondulando alrededor de este tipo de signo (Tozzer 1957: XII, fig.126; Domínguez y Urcid 2013:587-588). Símbolo también representado en el pectoral del lucero del alba ilustrado en el Códice Fejérvary-Mayer (1901-1902:25).

El signo estrella dentro de tres lóbulos aparece en la deidad del Grupo I, principalmente sobre el cuerpo de la serpiente emplumada, aunque también sobreviven los vestigios de este símbolo bajo su pectoral, rasgo muy pocas veces utilizado, aunque se presenta en el Códice Vaticano B (1902-1903:80-84), en este documento lóbulos cuadrados están unidos al vientre del dios.



Figura 5.16. Personaje recostado n.81, Grupo pictórico III de Ixtapantongo. A. Fotografía. B. Dibujo. Fotografía y dibujo: H. Ibar 2019-2020.

Planteamos que la figura n.4 de Ixtapantongo refiere a Venus en su aspecto de estrella del alba, es decir la condición descarnada de su rostro revela la batalla perdida ante Tonátiuh (Anales de Cuautitlán 1992:11). En el Grupo IV de Ixtapantongo se manifiesta también Tlahuizcalpantecuhtli (n.100) con una serpiente asociada, justo enfrente de una deidad solar (n.101) (fig.5.17).[12] Entre el Grupo pictórico I y el IV existen paralelismos, principalmente por la presencia de Tlahuizcalpantecuhtli y la deidad solar, estrecho lazo reportado en las fuentes y en registros etnográficos.[13]

[12] La serpiente vinculada a Tlahuizcalpantecuhtli es el vehículo que trae la regeneración (Grave 2009:224), es el camino de estrellas que anuncia la salida del astro diurno (Taube 2015). La serpiente de nube, identificada como estrella para las comunidades wixaritari, lleva las semillas de maíz y calabaza (Neurath 2009). Para los binnizá de Santa María Petapa, Venus es el lucero matutino nombrado como: "serpiente", "pescado del aliento creador", "del aire del amanecer", "del aire luminoso de la mañana" (De la Cruz 2007:231).

[13] Como lo señala Karl Taube, refiriéndose a relatos tzontziles contemporáneos: una gran serpiente emplumada llamada Mukta Chón, identificada como Venus precede al Sol, antes de su nacimiento, asimismo la serpiente emplumada carga al Sol dentro de sus fauces conforme lo refieren los k´iche (Taube 2015).

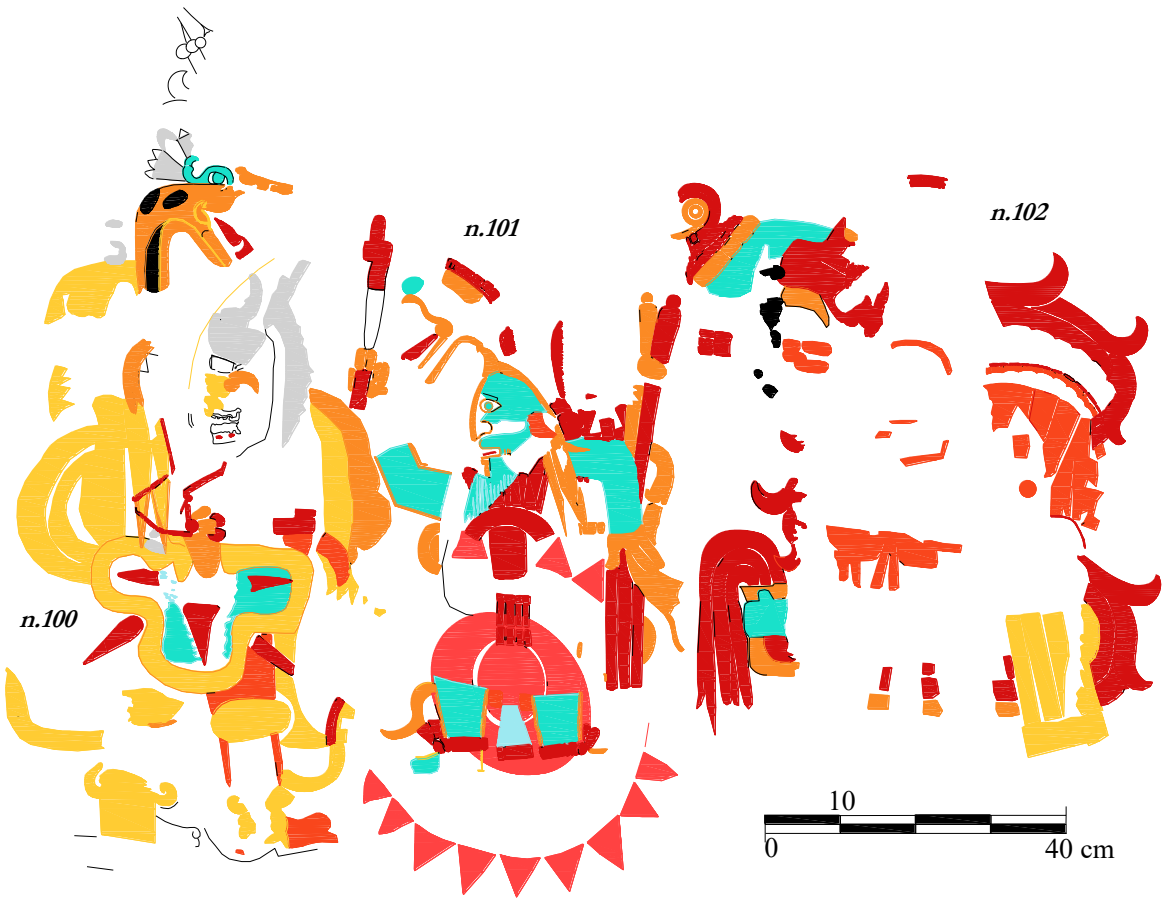


Figura 5.17. Grupo pictórico IV de Ixtapantongo. De izquierda a derecha: Tlahuizcalpantecuhtli n.100; Señor Solar n.101; Señor Serpiente Emplumada n.102. Dibujo: H. Ibar 2020.



- Cuatro guerreros con posturas equivalentes

Detengámonos en la postura corporal tanto de las deidades del primer conjunto como del guerrero (n.1) (figs. 5.18a, b, d, e), debido a que encontramos actitudes similares entre ellos. Los cuatro personajes tienen atavíos militares y están en posiciones que expresan interacción. Tonátiuh y Tlahuizcalpantecuhtli dirigen su mirada hacia Xiuhtecuhtli, ambos colocan el cuerpo en la misma posición, mientras el Sol deja a su espalda a Venus para aproximarse a la deidad del fuego. El guerrero está dispuesto directamente arriba de Xiuhtecuhtli, ellos bajan su lanzadardos y dirigen la vista hacia el mismo costado. Llama nuestra atención la manera de colocar el *atlatl* en cada una de estas figuras, proponemos que mientras Tonátiuh y Tlahuizcalpantecuhtli levantan el brazo, indicando que están preparados para utilizar su arma,[1] el guerrero y Xiuhtecuhtli dirigen su respectivo propulsor hacia abajo en una actitud que sugiere sumisión (fig.5.18d, e).[2]

En la escena 1, como lo mencionamos arriba, la postura semejante de Tonátiuh y Tlahuizcalpantecuhtli puede hacer referencia a la batalla que ambos mantienen justo al amanecer, momento en el cual el lucero de la mañana trata de flechar al Sol (Leyenda de los Soles 2011:183). Mientras tanto Tonátiuh, deidad reportada como: el que calienta, el astro ávido de sangre, el que define los puntos cardinales, los días y los años (Graulich 2014:15), flecha a Venus enviándolo al Mictlan (Preuss 1910:798). Tonátiuh mata al heraldo que anuncia su nacimiento, es decir al lucero del alba, y por eso el estado cadavérico de Tlahuizcalpantecuhtli. La serpiente emplumada rodeando el cuerpo de Tlahuizcalpantecuhtli es una clara referencia al vínculo entre el lucero de la mañana y Quetzalcóatl. Entre los diversos simbolismos que tienen los ofidios emplumados podemos señalar que las serpientes sirven para anunciar una nueva condición en la vida del ser humano, traen la lluvia y con esto una nueva etapa en el ciclo agrícola (en Neurath 2009: nota 20 cfr. Taube 2003, 2004). La Serpiente Emplumada es el extractor del maíz, la luz y las lluvias, y creador del ser humano (López Austin y López Luján 1999:55-58). En Ixtapantongo el lucero del alba acompaña a Tonátiuh y probablemente advierte el orto solar.

El nacimiento del astro diurno es un hecho fuertemente vinculado con el gobierno y, en consecuencia, al inicio de una nueva era (Graulich 1987:157-159; 1990:349, 393, 434; 1998:15, 16;

[1] Tlahuizcalpantecuhtli mantiene el brazo derecho levantado, pero solamente sobrevive parte de su mano y una sección roja que sugiere la presencia de su lanzadardos.

[2] Claude-François Baudez detectó varias actitudes de sumisión para los cautivos mayas del período Clásico: cruzar los brazos sobre el pecho, dirigir una mano hacia la boca, inclinar el escudo, abanico o arma hacia el suelo (Baudez 2004a:58).

2014:72; Florescano 2009:74, 261, 473). En ese sentido la presencia del guerrero (n.1) con su *xiuhuitzolli* tiene un fuerte componente político. Su ubicación, así como sus atavíos militares, el pectoral mariposa y el disco dorsal permiten plantear que esta figura hace referencia al jefe de gobierno, el guerrero atestigua la reunión de deidades entorno a Tonátiuh. Él custodia al Sol y baja su lanzadardos rindiéndole pleitesía. Probablemente simboliza a las estrellas que junto al lucero de la mañana son sacrificadas por el astro diurno, acción que vaticina el inicio del nuevo día.[3] Recordemos que ritualmente tanto las deidades como los guerreros tenían el alto honor de ofrecer su vida como don a las fuerzas sobrenaturales, además los altos dignatarios otorgaban sus sacrificios principalmente al Sol, por esta razón simbólicamente eran considerados como representantes del astro rey.

"[…] Dicen los dioses: pregúntale por qué no se mueve. Respondió el Sol: Porque pido su sangre y su reino. Se consultaron los dioses y se enojó Tlahuizcalpantecuhtli, que dijo: ¿Por qué no lo flecho? Ojalá no se detuviera. Le disparó y no le acertó. ¡Ah! ¡ah! Les dispara y flecha al Sol a Tlahuizcalpantecuhtli con sus saetas de cañones de plumas rojas, y en seguida le tapó con los 9 cielos juntos. Porque Tlahuizcalpantecuhtli es el hielo" (Leyenda de los Soles 1992b:124).

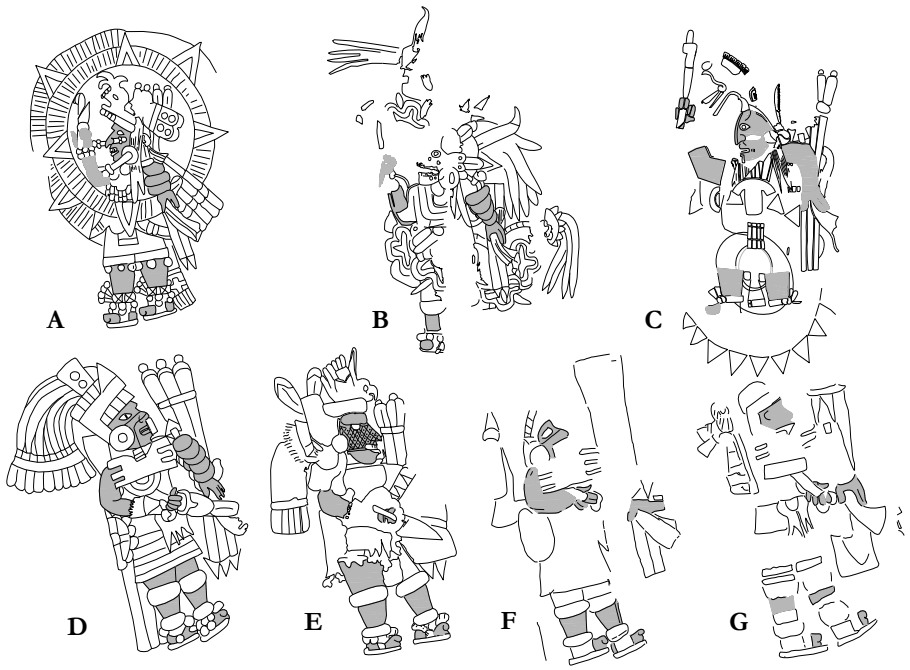


Figura 5.18. Postura corporal, señalada en gris. A. Tonátiuh n.3. B. Tlahuizcalpantecuhtli n.4, ambos del Grupo pictórico I. C. Señor Solar n.101, Grupo pictórico IV. D. Guerrero n.1. E. Xiuhtecuhtli n.2. F. Guerrero n.17-1. G. Guerrero n.17-2, últimos cuatro del Grupo pictórico I. Dibujo: H. Ibar 2020.

[3] En la escena 1, la ubicación de Tonátiuh entre Tlahuizcalpantecuhtli (identificado como el heraldo del nuevo día) y Xiuhtecuhtli (dios creador, dios primigenio, dios regenerador, dios viejo) (Graulich 2014:172), podría hacer referencia al establecimiento de la fuerza solar entre el amanecer y su puesta.

El nacimiento del Sol es un acontecimiento fundamental para la vida sobre la tierra, aspecto reportado en los mitos indígenas, relatos en donde el sacrificio humano es esencial para mantener el orden de las cosas (Sahagún 2002, lib.7:696-697; Historia de los mexicanos por sus pinturas 2011:37). Conforme a la leyenda del Quinto Sol los dioses se arrojan a la hoguera, lo cual permitió la creación de los cuerpos celestes y su movimiento. En consecuencia, se inició la vida humana y el establecimiento del gobierno.

La deidad hacia la cual dirige su mirada Tonátiuh y la más próxima a él, es la figura que Agustín Villagra (1954a) reconoce como de Xiuhtecuhtli (fig. 5.19a, b), la cual abre la boca mostrando dientes y lengua, correspondiendo al mismo gesto de Tonátiuh.[4] Identificación con la que estamos de acuerdo, se trata del dios del fuego ataviado como guerrero, pues tiene dos dardos dispuestos por atrás de su cuerpo además de propulsor. Los rasgos iconográficos que permiten conocer su advocación son: el ave posada sobre su cabeza, comúnmente representada en caída en el corpus gráfico mesoamericano, conocida como *xiuhtototl* (ave de fuego) (Seler 1963, I: 95-96); el tocado formado por dos plumas cortas, el cual recuerda a los dos palos necesarios para producir fuego, rasgo comúnmente ilustrado en este dios (Sahagún 2000, I: 36; Matos y Solís 2004:89-90); y la pintura facial constituida por rombos con un punto al centro. Guilhem Olivier ha observado que este diseño hace referencia a la superficie de la tierra en la representación de los cerros, idéntico motivo presente sobre el cuerpo del *cipactli*, animal que simboliza la superficie terrestre flotando sobre el mar (Olivier 2004c:105). El mismo tipo de pintura facial se aprecia en Xiuhtecuhtli en su aspecto de sostenedor del cielo en el Códice Vaticano B (1902-1903:20) (fig. 5.19c).

Xiuhtecuhtli está relacionado a los ciclos del tiempo y el gobierno (Miller y Taube 1993:189; Jiménez 1998:472; Olivier 2008a:21), su nombre incluye la palabra *tecuhtli* o señor (en Olivier 2008b:277 cfr. Heyden 1972). Mientras tanto el fuego es parte central en el hogar familiar, también sirve para garantizar el curso del tiempo, fuerza que tiene la capacidad de purificar y regenerar, en su advocación de dios viejo o Huehuetéotl, remite al culto a los ancestros y a la creación solar de la música (Olivier 1999:117, 124).

[4] Con una visión integradora, Monserrat Salinas asocia el gesto de mostrar los dientes –ilustrado en las pinturas murales de Teotihuacan– con el sacrificio, con animales feroces, con personajes y deidades sacrificadoras (Salinas 2010:67). Mientras que para Pasztory (1972) este gesto, registrado en la gran diosa de Teotihuacan, se asocia a la guerra y el sacrificio, o aspectos malignos. Paulinyi (2007:318) observa que esta actitud podría tener nexos con la vegetación y la fertilidad.

No es sorprendente la presencia del dios del fuego en el Grupo I. En los mitos de nacimiento del Sol y la Luna, tanto Nanahuatzin como Tecuciztécatl consiguen su transformación en cuerpos astrales a través de su sacrificio ritual arrojándose a la hoguera. En la Leyenda de los Soles (1992b:148) Xiuhtecuhtli junto a Tonacatecuhtli convocan a Nanahuatzin, el cual tiene la misión de sacrificarse por medio del fuego, convirtiéndose en el sostenedor del cielo y la tierra.

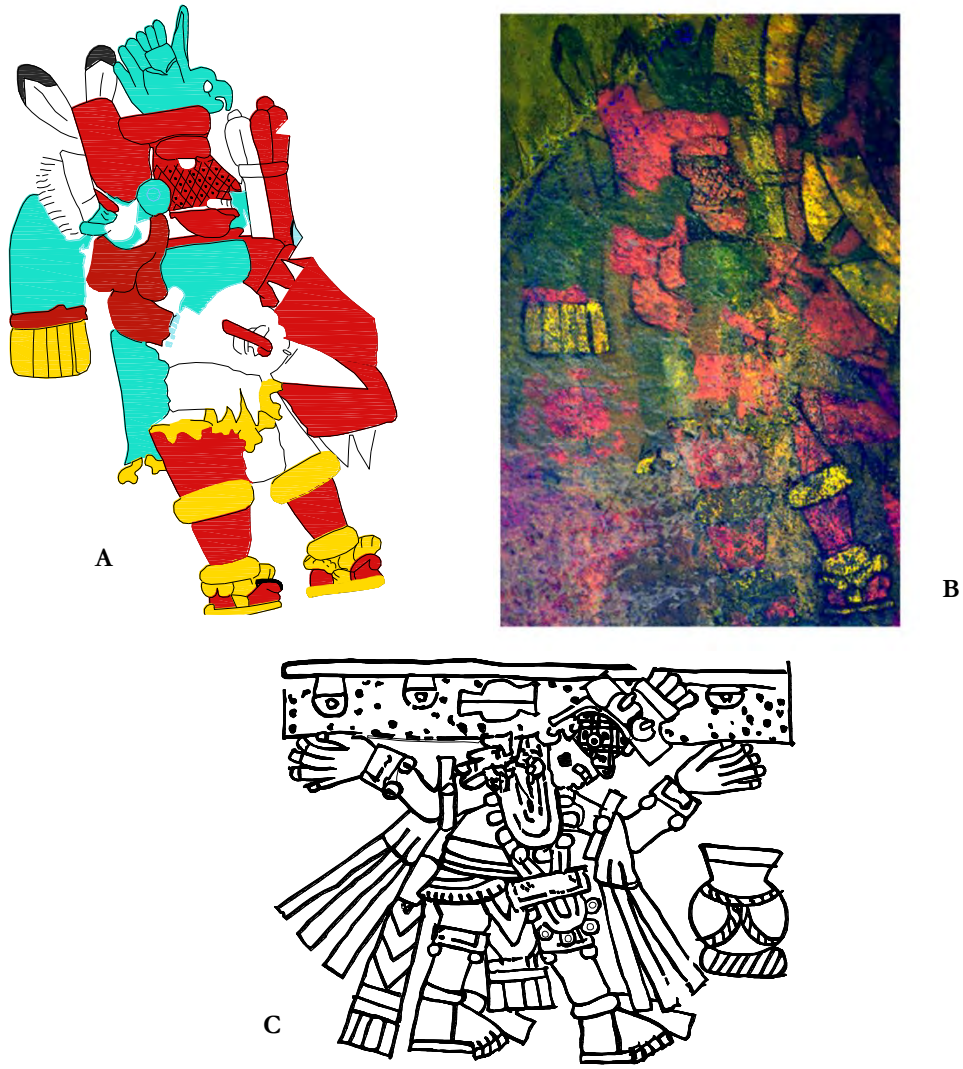


Figura 5.19. A. Dibujo Xiuhtecuhtli n.2 de Ixtapantongo. B. Fotografía con Dstretch: Xiuhtecuhtli n.2 de Ixtapantongo. C. Códice Vaticano B (1902-1903: 20). *Dibujos y fotografía: H.Ibar 2019-2020.*

-El segundo conjunto de dioses: representantes de las fuerzas telúricas

Al igual que en la identificación iconográfica de Xiuhtecuhtli y Tonátiuh, Agustín Villagra (1953; 1954a) fue el primero que propuso las advocaciones del segundo conjunto de dioses (fig. 5.20), con una precisión para Tezcatlipoca que aportó Guilhem Olivier (2015:121), él identificó a

esta figura como el Tezcatlipoca Rojo (Tlatlauhqui Tezcatlipoca). Consideramos que la tipificación señalada por ambos investigadores es la correcta.



Figura 5.20. Segundo conjunto de dioses del Grupo I. De izquierda a derecha Xipe Tótec n.5; Mayáhuel n.6; Pahtécatl n.7; Tlatlauhqui Tezcatlipoca n.8. Dibujo: H. Ibar 2020.

La única deidad femenina del Grupo I es Mayáhuel (n.6), ella está situada entre Xipe Tótec (n.5) a la izquierda y Pahtécatl (n.7) a la derecha. El segundo conjunto de deidades se cierra al extremo derecho con la figura de Tlatlauhqui Tezcatlipoca (n.8). Mayáhuel domina la composición en este conjunto de entidades sobrenaturales (fig. 5.20), se presenta al centro, tiene el cuerpo colocado de frente, alza sus brazos con los cuales sostiene sendas vasijas que ofrece hacia ambos costados. Esta postura es similar a la actitud que toman diosas creadoras como Tlazoltéotl, Tlaltecuhtli o la misma Mayáhuel, (Códice Vaticano B 1902-1903:96, 75,74; Códice Borbónico 1991:13), actitud que ha sido identificada con la acción de dar a luz (Matos 1997:22-23; Neurath 2009; Getino 2003:73). Existen varias imágenes en los códices donde la deidad del pulque tiene a un costado, al frente o atrás las pencas del maguey (Códice Borbónico 1991:8; Códice Vaticano B 1902-1903:56) (fig. 5.21d, e). Una imagen similar a la del Grupo I se puede apreciar en el Códice Vaticano B (1901-1902:89) (fig. 5.21c), aquí Mayáhuel se presenta con el cuerpo de frente, aunque la cintura está de perfil, y los brazos extendidos hacia arriba ofreciendo dos vasijas, cada una decorada de manera diferente.

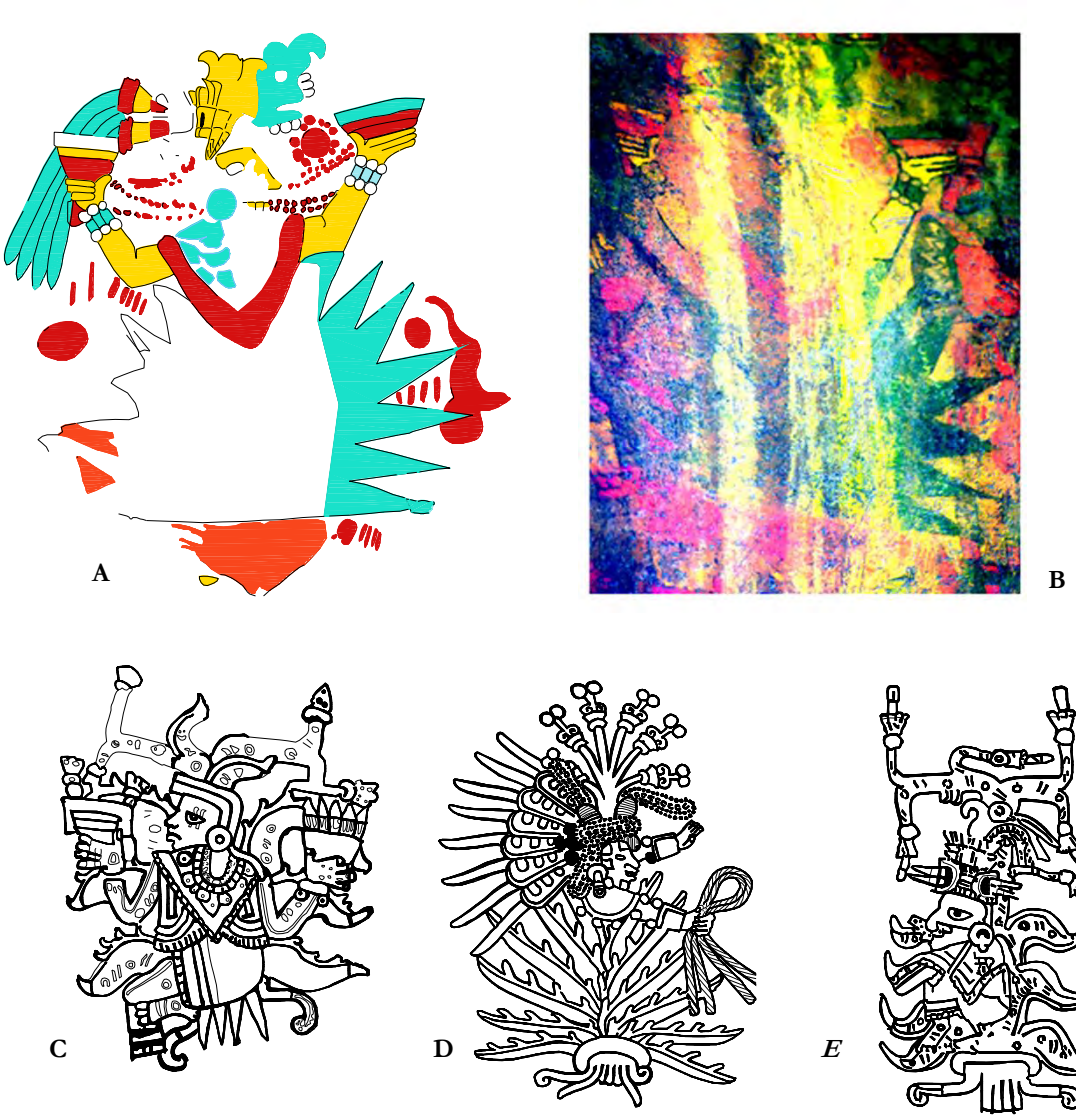


Figura 5.21. A. Dibujo Mayáhuel n.6 de Ixtapantongo. B. Fotografía con Dstretch: Mayáhuel n.6 deIxtapantongo. C. Códice Vaticano B (1902-1903:89). *D. Códice Borbónico* (1991:8). *E. Códice Vaticano B (1902-1903: 56). Dibujos y fotografía: H. Ibar 2019-2020.*

El tamaño de Mayáhuel es mayor a los demás dioses, además su postura es excepcional, características que subrayan la relevancia de la diosa del pulque dentro del acontecimiento mítico narrado en la escena 1. El color amarillo de su piel es un rasgo comúnmente relacionado con las diosas terrestres (Dupey 2018a:89,94; Solares 2007:331),[5] peculiaridad que marca una diferencia clara entre Mayáhuel y todos los númenes del Grupo I, los cuales tienen pintura corporal roja. En tanto

[5] El *tecozahuit* era el cosmético amarillo aplicado sobre la cara de Chalchiuhtlicue, Xilonen, Chantico, Xochitecatl y Mayáhuel (Dupey 2018a:89,94).

el perfil de un volátil saliendo de su tocado fue subrayado por Seler: "[…] Su cabellera –de color ígneo– la ciñe, como la del dios Sol, un sartal de piedras preciosas que lleva en la delantera una estilizada cabeza de ave" (Seler 1963, I:89), rasgo que tal vez sugiere la condición de entidades que se ubican en la bóveda celeste, y que podemos observar en el Códice Borgia (1963:12). Recordemos que Mayáhuel rige al signo conejo, animal que es arrojado a la cara de la Luna después de su nacimiento en Teotihuacan (Leyenda de los Soles 1992:149; 1992b:91; Sahagún 1950-1982: VII: 7).

Mayáhuel mira a su compañero ubicado a la derecha. Se trata de otra deidad del pulque, es decir Pahtécatl (fig. 5.22a, b). Él tiene la nariguera en media luna o *yacameztli*,[6] está ataviado como guerrero (véase el pectoral mariposa y los dardos a su espalda). Proponemos que con el brazo derecho levanta su hacha o *itzopilli,*[7] utensilio que tiene incrustado un cráneo muy próximo a la vasija ofrecida por Mayáhuel, lo que permite recordar la relación que existe entre el sacrificio humano y la bebida ritual por excelencia. En Ixtapantongo, el cráneo próximo a la vasija ofrecida por Mayáhuel puede referir a su uso como contenedor sagrado, aspecto reportado en las fuentes y señalado por Guilhem Olivier (2019:150).

> "[…] hecho esto, sus vasallos [de Quetzalcóatl] que lo amaban mucho, le vinieron a buscar honorablemente y tomaron las cabezas de sus hermanos y quitándoles el cerebro [con] ellos hicieron copas para beber y se emborracharon inmediatamente" (en Olivier 2019:151 cfr. Thévet, Histoyre du Mechique 1905).

La serie de pequeños puntos rojos, acomodados a los costados de los rostros de Mayáhuel y Pahtécatl,[8] podrían expresar la presencia del pulque y su relación sagrada como líquido empleado en diversas ofrendas. Solución plástica que se utiliza en los códices para señalar este tipo de bebida.

[6] La nariguera en media luna o *yacameztli* la encontramos asociada a los dioses del pulque en los códices (Códice Borgia 1963:13, 57; Códice Fejérvary Mayer 1992:35; Códice Vaticano B 1902-1903:17, 31, 59; Códice Borbónico 1991:11).
[7] El *itztopilli* o hacha de obsidiana es uno de los elementos empleados por los dioses del pulque (Sahagún 1950-1982, I: 51; Seler 1990-1998, II: 232; López Austin y López Luján 2009:364). Generalmente este instrumento tiene un cuchillo incrustado sobre su costado superior, pero en su lugar el hacha de Pahtécatl del Grupo I presenta un cráneo.
[8] En el Códice Telleriano-Remensis, Mayáhuel es la consorte de Pahtécatl (Seler 1990-1998, I: 124), fue la que comenzó a agujerear los magueyes para extraer el aguamiel, mientras Pahtécatl fue el primero en conocer las raíces que se le agregaban al aguamiel (Sahagún 2002, II: 975).

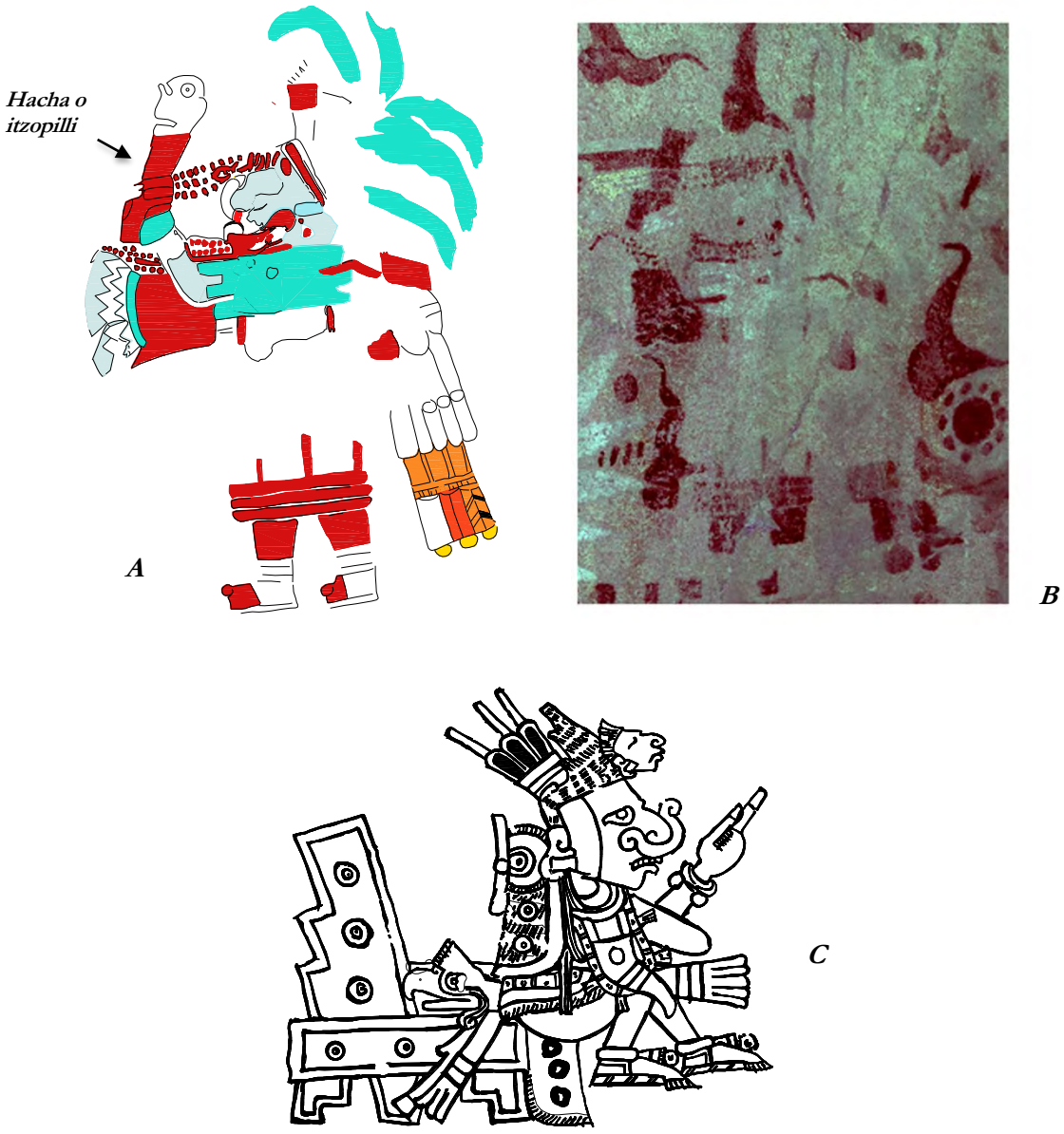


Figura 5.22. A. Dibujo Pahtécatl n.7, Grupo pictórico I. B. Fotografía con Dstretch: Pahtécatl n.7. C. Códice Borgia, (1963: 13). Dibujos y fotografía: H. Ibar 2019-2020.

Al extremo derecho se presenta el Tezcatlipoca Rojo (fig. 5.23a, b), tiene atavío guerrero (dardos, manga acolchada, arma curva) y pintura corporal roja, indicando su aspecto solar. Numen devorado por la tierra y transformado en dios nocturno (Olivier 2004a:351). Tezcatlipoca está fuertemente vinculado a la guerra y la discordia (Olivier 1999:124; 2004:61-63). En este caso no fue dibujada toda la pantorrilla, como se ve en los bordes cercenados a la altura de su rodilla, característica posiblemente temprana en la manera de ilustrar al Tezcatlipoca Rojo de Ixtapantongo (Olivier 2004a:168).

Desafortunadamente no sobrevivió el brazo con el cual probablemente sostenía su propulsor, si bien hay vestigios rojos a la altura del rostro que permiten aventurar la presencia de esta arma (fig.5.23a). Tanto Tonátiuh, Tlahuizcalpantecuhtli, como Pahtécatl y Tlaltlauhqui Tezcatlipoca miran hacia la izquierda, y al menos tres de ellos claramente levantan la mano derecha, conformando cuatro guerreros con posturas equivalentes.

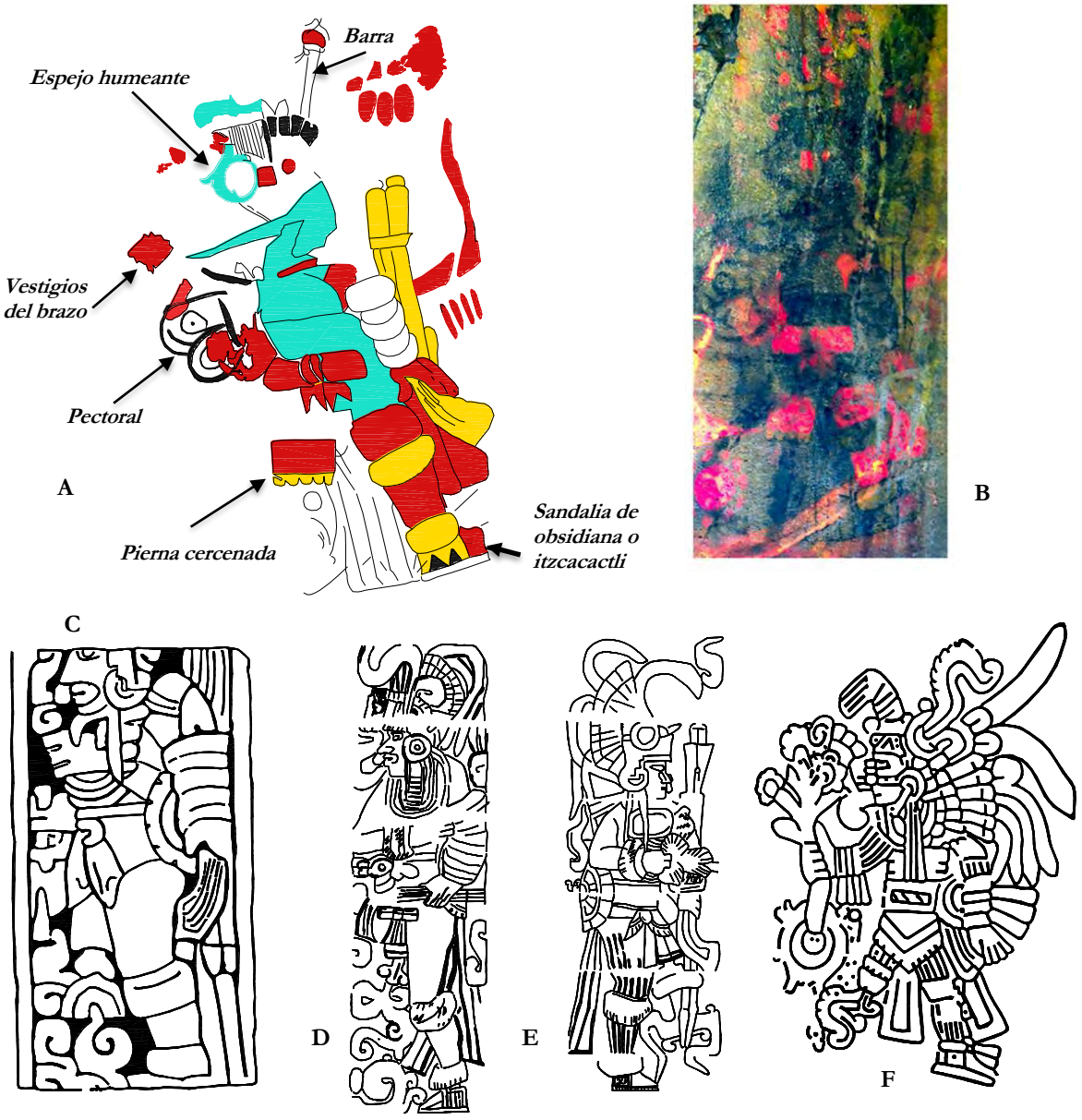


Figura 5.23. A. Dibujo Tlatlauhqui Tezcatlipoca n.8, Grupo pictórico I de Ixtapantongo. B. Fotografía con Dstretch: Tlatlauhqui Tezcatlipoca (n.8) de Ixtapantongo. C. Tula, Edificio B Pilastra 5 (en Stocker 1992-1993: 67). D. Chichén Itzá, Estructura 2D8 Templo Chac Mool (en Morris y Charlot 1931: pl. 31). E. Chichén Itzá, Estructura 2D8 Columna Noroeste 49N (en Morris y Charlot 1931: pl. 114). F. Detalle de petrograbado en Tepetzinco Peñon de los Baños (en Seler 1990-1998: III, 132).



Los atavíos de Tlatlauhqui Tezcatlipoca del Grupo I son muy similares a las figuras de este dios reportadas en Tula por Terry Stocker (1992-1993:67) (fig. 5.23c). Mientras tanto, la pierna cercenada a la altura de la rodilla es un rasgo que puede apreciarse en las representaciones del dios en Tula y Chichén Itzá (Thompson 1942) (fig. 5.23c, d, e). La imagen de Ixtapantongo tiene sobre la sien los vestigios de un círculo con líneas verticales que desde nuestro punto de vista aluden al espejo humeante. Por arriba de la cabeza tiene una larga barra rematada con un punto rojo que toca el símbolo estelar derecho de la serpiente de Tlahuizcalpantecuhtli, elemento que no hemos detectado en otras representaciones de la deidad, tal vez hace referencia al aspecto solar del Tezcatlipoca Rojo. A la altura del pecho sobreviven vestigios de su pectoral, restos formados por dos semicírculos en color negro y manchones rojos que no permiten reconocer claramente qué tipo de pectoral ostentaba la deidad (fig.5.23a).[9]

A la izquierda, cierra el segundo conjunto Xipe Tótec (fig. 5.24a, b). "Nuestro señor el desollado", también llamado "el bebedor nocturno" (Seler 1990-1998, II: nota12; IV:156-157), es una deidad vinculada a la guerra y a la agricultura (González 2011:404-405). La piel amarilla del sacrificado cubre todo su cuerpo, son claros los cortes en la muñeca y tobillos, los cuales dejan descubierta la pintura corporal roja de Xipe Tótec (Seler 1990-1998, I:45; Nicholson 1992:146), además por abajo del brazo puede apreciarse la piel plegada del desollado, incluso probablemente fue ilustrada su mano colgando del codo del numen (fig.5.24a, b). Las mismas marcas de corte se aprecian en las representaciones de esta divinidad ilustradas en los códices (Vié-Wohner 1999: II, pls.AI-AII; C19-C22), en estos casos las manos de la víctima están colgando, característica probablemente también ilustrada en la figura de Ixtapantongo. Su tocado de largas plumas color verde es similar al que luce Xipe Tótec en el Códice Vaticano B (1902-1903:39). Sobre la cabeza tiene un elemento triangular que sirve para unir el haz de plumas, el cual recuerda al tocado comúnmente utilizado por "nuestro señor el desollado" conocido como *yopitzontli* (Durán 2002, II:277; Seler 1963, I:127-128; Vié-Wohrer 1999:20,86; González 2011:64); mas para la figura del Grupo I el elemento cónico es amarillo con borde rojo, no tiene tiras laterales y presenta el extremo angosto unido a la cabeza.

[9] El *anahuatl* es un pectoral en forma de disco con una perforación central que se ata al cuello por cintas de color rojo (López Austin y López Luján 2009:498). Desafortunadamente no podemos afirmar con seguridad que el Tlatlauhqui Tezcatlipoca de Ixtapantongo lleve el *anahuatl,* debido a lo deteriorado que se encuentra esta sección de la pintura, aunque los vestigios sobre su pecho sugieren su presencia.

Xipe Tótec eleva la vista hacia Tonátiuh, y con la mano levantada hace lo que parece ser un gesto de reconocimiento al Sol, quizá trata de cubrir sus ojos de los rayos de luz que ciegan su vista. En los mitos de nacimiento del Sol, él es uno de los seres que atinan a mirar hacia donde saldrá el helio astro:

"[…] Otros se dispusieron a mirar hacia el oriente. Dixeron aquí, desta parte ha de salir el Sol. El dicho déstos fue verdadero. Dicen que los que miraron hacia el oriente fueron Quetzalcóatl, que también se llama Ecatl, y otro que se llama Tótec, y por otro nombre Anáhuatl Itécuh, y por otro nombre Tlatlahuic Tezcatlipoca; y otros que se llaman mimixcoah, que son innumerables. Y cuatro mujeres: la una se llama Tiacapan, la otra, Teicui, la tercera, Tlacoehua, la cuarta, Xocóyotl. Y cuando vino a salir el Sol, pareció muy colorado; parecía que se contoneaba de una parte a otra. Nadie lo podía mirar, porque quitaba la vista de los ojos. Resplandecía y echaba rayos de sí, en gran manera, y sus rayos se derramaron por todas partes. Y después salió la Luna en la misma parte del oriente, a par del Sol. Primero salió el Sol, y tras él salió la Luna. Por orden que entraron en el fuego por la mesma salieron hechos Sol y Luna" (Sahagún 2002, II, cap.II, Lib. 7:696).

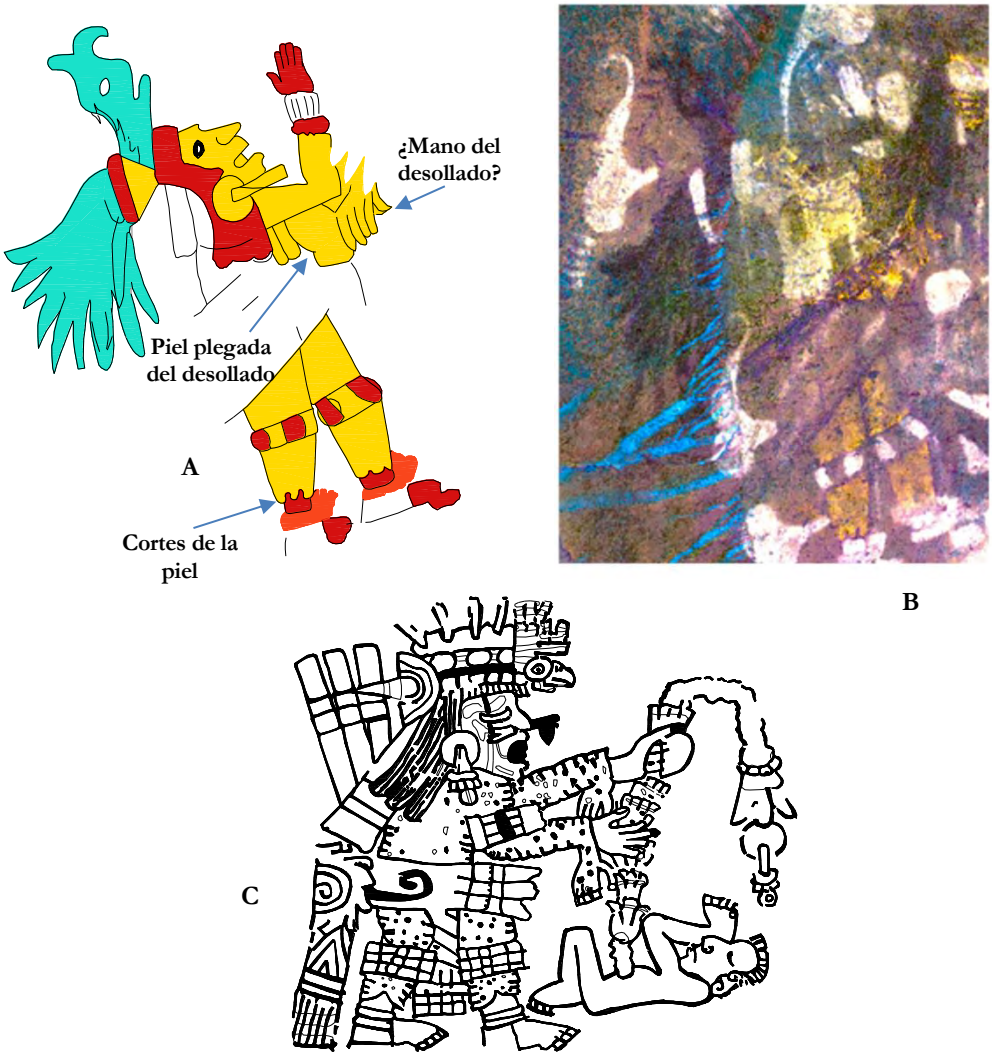


Figura 5.24. A. Dibujo Xipe Tótec n.5, Grupo pictórico I de Ixtapantongo. B. Fotografía con Dstretch de Xipe Tótec n.5 de Ixtapantongo. C. Códice Vaticano B (1902-1903: 39). *Dibujos y fotografía: H. Ibar 2019-2020.*



Existe la posibilidad que esta postura también exprese la acción de aceptar la vasija ofrecida por Mayáhuel, recipiente que está cerca de la mano del "bebedor nocturno".[10] A veces Xipe Tótec está asociado a dioses del pulque (Graulich 1982:226), el nombre que en ocasiones se le da a este numen, es decir Youllauana, expresa su vinculación como bebedor de pulque en la noche o al amanecer (Seler 1990-1998, IV:156-157), aspecto que puede revelar una advocación lunar para "nuestro señor el desollado" y que podría explicar su ubicación al lado de Mayáhuel. Como lo observó Seler al respecto del rito de desollamiento en la fiesta de Tlacaxipehualiztli, tanto Toci/Tlazoltéotl como Xipe Tótec comparten este rito, detalle que le hizo pensar probablemente al sabio alemán que Xipe Tótec era la contraparte masculina de la diosa de la Tierra y la Luna (en González 2011:16 cfr. Seler 1990-1998, IV:156). Lo anterior es importante porque, desde nuestro punto de vista, el segundo grupo de deidades puede vincularse a aspectos terrestres, mientras el primer grupo de divinidades tiene características ígneas. Alfredo López Austin anota al respecto:

> "[…] Los dioses creadores del Sol son ígneos y luminosos: el señor de nuestro sustento, Tonacatecuhtli; el señor del fuego, Xiuhtecuhtli, y el señor de la aurora, Quetzalcóatl. En cambio los creadores de la Luna son acuáticos: el señor de Tlalocan, Tlalocantecuhtli; el cuadrupe señor de la lluvia, Nappatecuhtli, y la diosa de las aguas, Chalchiuhtlicue. Estos dos grupos de dioses forman parte de las dos bandas divinas que se dividen el cosmos" (López Austin 1994:168).

En otras ocasiones Xipe Tótec está asociado a rayos solares (Códice Borgia 1963:67; Códice Vindobonensis 1992:33). En una pieza de cerámica este dios tiene un disco con rayos situados a su espalda, además de encontrarse sentado sobre un templo (Seler 1990-1998, V:66). Rayos que pueden referirse de manera genérica a cuerpos celestes, pero que siguiendo a Graulich (1982:241-244; 1990:405) podrían hacer referencia a su vínculo con el Sol naciente.

Por otro lado, en el Grupo I Xipe Tótec, Mayáhuel y Tonátiuh llevan sobre su tocado el perfil de una entidad alada. Rasgo poco común en Xipe Tótec, aunque se han reportado codornices sobre su pectoral (Spranz 1973:358); además en el Códice Vaticano B (1902-1903:39) (fig. 5.24c) podemos observar un pájaro situado en caída sobre el tocado del numen, muy parecido al *xiuhtototl* que lleva usualmente sobre la frente Xiuhtecuhtli. Sin embargo, creemos que la entidad sobre la cabeza de Xipe Tótec, en el Grupo I, hace referencia probablemente a una mariposa, porque no exhibe pico pronunciado y su forma tiene similitud al perfil de las mariposas saliendo del tocado de algunos dioses o gobernantes representados en los códices (fig.5.10).

[10] El personaje n.54 del Grupo II levanta también la mano, pero además utiliza sandalias de obsidiana como Pahtécatl, aspectos que emparentan a esta figura con los númenes del segundo conjunto de divinidades del Grupo I.



En síntesis, podemos concluir que el primer conjunto de deidades expresa el aspecto diurno, luminoso y en consecuencia ígneo, mientras en el segundo conjunto se reúnen cuatro númenes con características nocturnas, vinculados con la tierra y su constante regeneración. Junto al nacimiento del Sol, de acuerdo al mito, surge la Luna (Códice Florentino 1979, VII:697); sin embargo, en el Grupo I Tecuciztecatl brilla por su ausencia, aunque tanto Mayáhuel y Pahtécatl tienen atributos lunares (Seler 1963, I: 88-90, 107-112; Milbrath 1995:50-49; Mikulska 2008:125), pensamos que el segundo conjunto de deidades tiene un fuerte componente telúrico. Es claro que Xipe Tótec está relacionado a la aparición del Sol como al de la Luna. Mientras tanto Tlatlauhqui Tezcatlipoca es una deidad solar que pierde su pierna al ser devorada por la Tierra, transformándose en un ser nocturno. Proponemos que en la escena 1 del Grupo I los artistas sintetizan esencialmente el mito de creación del Sol, a través de la estructura compositiva de esta pintura, ubicando al centro a Tonátiuh, abajo a Mayáhuel y alrededor los dioses que atestiguan el acontecimiento. El mito se complementa con la ceremonia (escena 2), en la cual se hacen sacrificios humanos a los dioses.

-La cazuela (n.9) y el carcaj (n.10): receptáculos entre la escena 1 y la escena 2

A continuación, describiremos la cazuela y el carcaj situados debajo de las pencas que rodean el cuerpo de Mayáhuel (fig. 5.25). Estos elementos cierran la escena 1 y dan paso a la ceremonia, visualmente permiten introducir al observador a la segunda escena.

En primer término, la gran cazuela (n.10) dispuesta entre Mayáhuel y Xipe Tótec llama nuestra atención. Este utensilio tiene un manchón rojo en el costado superior, incluso la punta del pie de Xipe Tótec toca el contenido del recipiente. En su base presenta un semicírculo rojo, el cual probablemente ilustra el líquido derramado del interior de la cazuela. Planteamos que esta vasija es el contenedor donde se recoge la sangre que se esparcirá sobre los dioses de la escena 1.

Al otro extremo se encuentra un carcaj (n.9) con dos estuches y sendos dardos (fig.5.25, fig. 5.28b, c), accesorio que reafirma la condición guerrera que tienen los dioses representados en la escena 1. Recordemos que las flechas son entregadas a los *mimixcoa* por parte del Sol en el mito de origen de la Guerra Sagrada (Leyenda de los Soles 1992b:150; Historia de los mexicanos por sus pinturas 2011:41-43). En el relato mítico los *mimixcoa* no comparten su caza con la divinidad, cometiendo transgresiones por lo que nuevas flechas son otorgadas a cinco *mimixcoa*; por último, ellos matan a los infractores que finalmente serán la comida del Sol y la Tierra. De esta manera se inicia la Guerra Sagrada, la ofrenda, a través del sacrificio, es esencial para mantener el orden de las cosas. En ese sentido, creemos que tanto la cazuela como el carcaj sirven para reafirmar el sacrificio

otorgado a los dioses, ambos recipientes expresan la necesidad de la guerra para mantener el curso de la vida.

5.1.3. La escena 2: ceremonia propiciatoria

Debajo de los dioses se reúnen los seres humanos en la ceremonia que proporciona el sacrificio indispensable para que el Sol inicie su movimiento (fig. 5.25). La ceremonia comienza al extremo derecho con el episodio 1, costado donde se observa la figura n. 13-3, nombrada por el signo Flor situado arriba de su cabeza (fig. 5.25). Tiene vestimenta distinta a todos los personajes de la escena 2, conformada por grandes hojas que cubren su torso,[11] pectoral viento o *ik´* y cinta con borlas sobre sus rodillas. Sostiene un largo báculo rojo decorado con pequeños rectángulos en su extremo inferior (fig.5.26a, b). Se trata de un hombre porque a diferencia de las mujeres de los Grupos I y II, el señor Flor tiene sandalias, además de pectoral y no lleva *quechquemitl* ni falda. Su atuendo tiene fuertes vínculos con el respectivo de Tonátiuh, ellos comparten el mismo tipo de pectoral (fig.5.13a, b). Además, la cinta rematada por borlas sobre sus rodillas es equivalente al accesorio utilizado por el numen solar de la escena 1. Ambos lucen dos largos mechones de cabello cayendo hasta la cintura y pulseras esféricas en color verde.

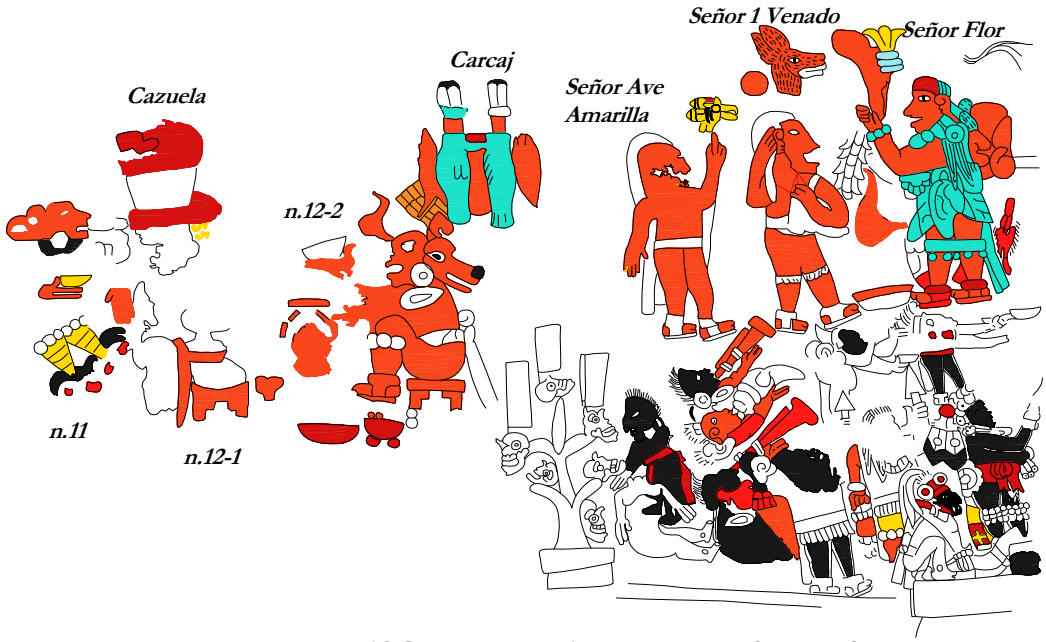


Figura 5.25. Escena 2 del Grupo pictórico I de Ixtapantongo. Dibujo: H. Ibar 2020.

[11] El pechero de la figura n.13-3 es una prenda extremadamente rara en la gráfica mesoamericana. Xipe Tótec o sus representantes utilizan bragueros formados con las hojas de zapote (González 2011:75), sin embargo, el atuendo del señor Flor es distinto, ya que tiene grandes hojas que caen desde su pecho hasta los muslos.

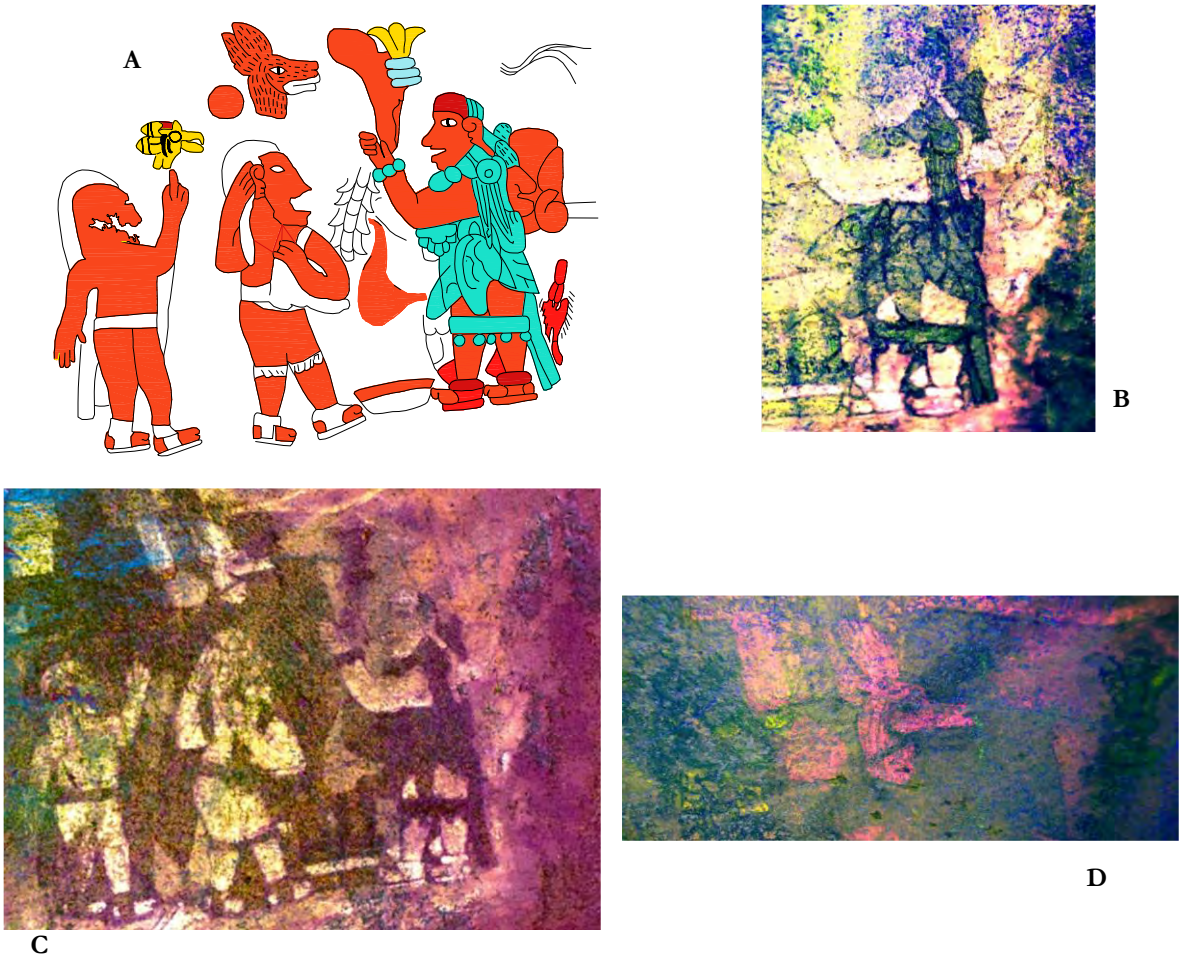


Figura 5.26. A. Dibujo episodio 1: Señor Ave Amarilla (n.13-1), Señor 1 Venado (n.13-2) y Señor Flor (n.13-3). B. Fotografía con Dstretch: Señor Flor (n.13-3). C. Fotografía con Dstretch: episodio 1. D. Fotografía con Dstretch: signos onomásticos de los personajes del episodio 1(a la izquierda pueden apreciarse los restos del ave amarilla, al centro está el venado, y a la derecha se encuentra el signo flor). Dibujo y fotografías: H. Ibar 2019-2020.

Proponemos que el señor Flor lleva a cuestas un bulto sagrado de la deidad solar, identificación que a continuación discutiremos. La carga a la espalda del señor Flor tiene amarres y dobleces, lo cual indica que probablemente era un elemento de piel o manta plegada (fig. 5.27b). Abajo del fardo y atrás del muslo fue dibujado un propulsor rojo; esta arma, su pectoral y las borlas sobre las rodillas asocian al bulto a un numen guerrero (fig. 5.27b), asimismo su signo onomástico puede aludir a la casa florida del Sol. En la tradición prehispánica el máximo vencedor de la batalla cósmica diaria es el Sol, circunstancia que permite sospechar que el bulto sagrado ilustrado aquí es del helio astro, ya que como se dijo anteriormente, existen claros paralelismos en el atuendo del señor Flor con la imagen de Tonátiuh de la escena 1.

Por lo general los portadores de dioses, conocidos como *teomamaque* en la tradición nahua del Altiplano central, figuran dentro de las primeras láminas de códices o lienzos históricos, ellos son los encargados de llevar a las divinidades tutelares a cuestas (Códice Boturini 1964; Códice Egerton 1994; Rollo Selden 1955). En los rituales de posesión de pueblos y fundación de dinastías mixtecas, un bastón rojo (elemento cosmológico de los cinco rincones del universo o quincunce) es llevado y colocado en un templo junto al bulto sagrado (Códice Zouche-Nutall 1992:15-19, 21, 55), para con esta acción ritual establecer el nuevo señorío (Boone 2010:117).

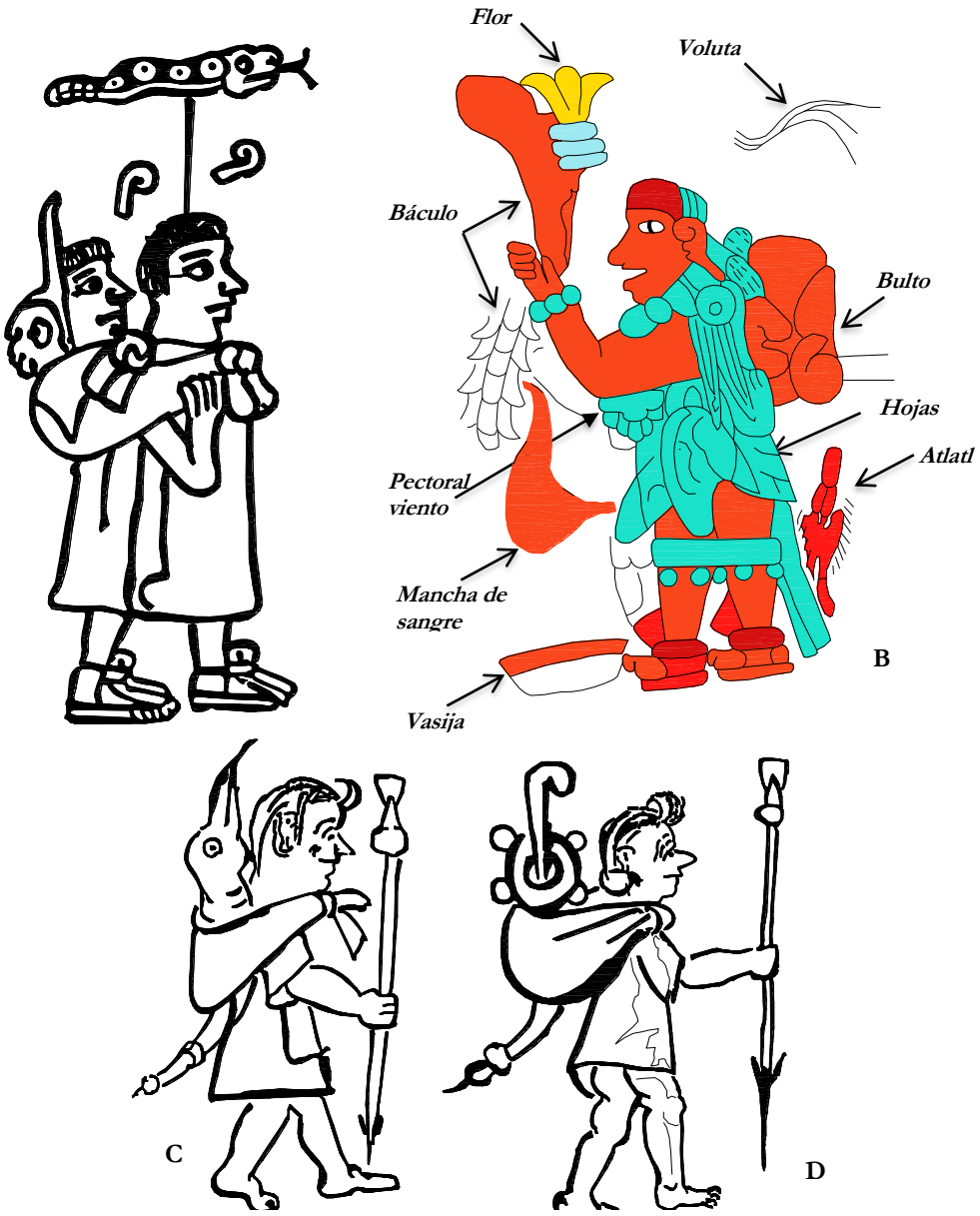


Figura 5.27. Diversos teomamaque. A. Códice Boturini (1964: 4). B. Señor Flor n.13-3, Ixtapantongo. C. Teomama de Huitzilopochtli (Códice Azcatitlan 1995: 6). D. Teomama de Tezcatlipoca (Códice Azcatitlan 1995: 7), las dos últimas imágenes tienen un cascabel de serpiente saliendo del bulto sagrado. Dibujos: H. Ibar 2019-2021.

Un componente que abona a la identificación del fardo que carga el señor Flor es la voluta que se encuentra arriba de él (fig. 5.27b), este elemento está situado de la misma manera que las volutas asociadas al *tlaquiminolli* de Huitzilopochtli en el Códice Boturini (1964:4) (fig. 5.27a). La voluta sobre la carga del señor Flor indica probablemente la comunicación que se tiene con la deidad, característica que nos ayuda a identificar al fardo como un bulto sagrado. Consecuentemente, las fuentes iconográficas y escritas destacan que las palabras emitidas por el dios, contenido en el *tlaquiminolli*, son interpretadas por el t*eomama* (Olivier 1995:116-117).

Los atavíos y la ubicación del señor Flor expresan la importancia de su carga, pero también el lugar de su procedencia. Este personaje fue dibujado con el cuerpo de perfil mirando en sentido contrario a la pequeña cueva ubicada a su espalda, peculiaridad que probablemente tiene la intención de dejar claro el espacio del cual proviene. Aunado a lo anterior, su pechero conformado por grandes hojas verdes es una pista más: él tiene características vegetales que lo pueden relacionar con aspectos telúricos, sostenemos que esta singularidad permite equipararlo con el concepto del árbol cósmico, en consecuencia pensamos que el señor Flor puede referirse a la capacidad de gobernar que los dioses otorgan al soberano.[12]

Guilhem Olivier señala al respecto de los ritos de entronización de los reyes mexicas que: "[…]hay un paso al interior de la tierra que representa la muerte simbólica por parte del nuevo gobernante, antes de renacer como soberano" (Olivier 2004a:154; 2008:266). En ese sentido dentro de estos rituales el gobernante está estrechamente relacionado con los bultos sagrados, de acuerdo a la brillante observación de Alfredo López Austin, en el caso de los *tlaquimilollli* de Huitzilopochtli y Tezcatlipoca representados en el Códice Azcatitlan (1995:6, 7), los portadores de dioses tienen vínculos telúricos:

"[…] Estos dioses, como los pueblos que preceden, han estado recientemente en contacto, en el interior de la montaña, con la oscuridad, el frío, el agua, la muerte, lo femenino… y las serpientes. Un pequeño

[12] De acuerdo a López Austin los árboles cósmicos, al centro y a los extremos del mundo, sirven de ejes que permiten el transcurso del tiempo, además de que son el camino de los dioses entre los diversos niveles del cosmos (López Austin 1994:94, 189, 224). Para Jansen y Pérez: los árboles primordiales fueron levantados por los dioses creadores para sostener el cielo y permitir la fertilidad de la tierra, son símbolos axiales de la fuerza, continuidad y crecimiento de la comunidad, representan la capacidad de gobierno que los dioses otorgan a los soberanos humanos, ya que bajo su sombra protectora la vida en sociedad puede desarrollarse (Jansen y Pérez 2007:48). El árbol sagrado, para los mayas del Clásico, está vinculado al poder, sus gobernantes fueron representados en varias ocasiones con características vegetales (López Austin 1997:87). En esta última tradición Taube (2018: fig.11a-f) ha documentado una serie de figuras reclinadas con árboles creciendo del abdomen, característica que vincula el investigador norteamericano con la extracción del corazón; incluso en el Clásico maya existen representaciones de gobernantes adornados con follaje y flores (Houston y Cummins 2004:367).

descuido del teomama o un pequeño cuidado del pintor y el secreto se descubre: ¡sale de cada bulto que los porta una cola que remata en cascabeles!" (López Austin 1973:62) (fig.5.27c-d).

Proponemos que en la imagen de Ixtapantongo los artistas vinculan al *teomama* con Tonátiuh. El señor Flor carga el bastón y el bulto sagrado, instrumentos de poder que son traídos desde el inframundo a la ceremonia por él, características gráficas que, junto a la clara actitud ritual de los personajes que se congregan entorno al bulto sagrado, le otorgan poder religioso y político.

A la derecha del señor Flor llegan a su encuentro dos personajes también nombrados por su respectivo signo. El primero es el señor 1 Venado (fig. 5.26a, d),[13] cuyo onomástico recuerda el de muchos antepasados y fundadores de linajes en las fuentes del Posclásico (Olivier 2015:300-306), él hace el gesto característico de la extracción de sangre de la oreja, postura ampliamente ilustrada en las representaciones indígenas del Posclásico (Códice Madrid 1967:95; Códice Borgia 1963:74-76; Códice Vaticano B 1902-1903:19). Es decir, el señor 1 Venado levanta su brazo, flexionándolo a la altura de la oreja. Incluso el líquido ofrendado se representa a través de la mancha roja, que nosotros interpretamos como sangre, dispuesta por abajo del báculo del señor Flor (fig.5.26a, 5.27b). Igualmente, un cajete bicolor (rojo/blanco) se encuentra justo debajo de la mancha listo para recibir el líquido ofrendado (*infra* anexo catálogo, ficha n.13-3). Motivos gráficos que refuerzan el carácter sagrado de la carga llevada a cuestas por el señor Flor, aspecto descrito en las fuentes (Chimalpáhin 2003:86-87; Castillo 1991:154-157), en los códices se puede observar auto sacrificio frente a bultos sagrados (Códice Zouche-Nutall 1992:25).

Atrás del señor 1 Venado se encuentra el señor Ave Amarilla (fig. 5.26a, c), él levanta su mano hacia su signo onomástico. Proponemos que el signo de su nombre podría referirse al glifo que simboliza al "papagayo alo" reportado en las fuentes escritas (Sahagún 2000, III:1005-1006); pájaro que probablemente fue confundido con las guacamayas, pericos o loros de cabeza amarilla más comunes en el occidente de Mesoamérica, motivo que aquí está representado por el pico curvo de color amarillo y cresta roja, volátil relacionado con el sol (en Dupey 2010, II:421 cfr. Lizana 1995, I:78; Aguilera 2004:72-73).[14]

[13] Las personas nacidas en este signo eran de noble linaje, propensas a obtener riquezas y tenían facilidad para gobernar (Códice Florentino 1979, IV: 8). También en este día bajaban las *cihuateteuh*, seres relacionados con la fertilidad (Johansson 2016:389-390).

[14] Como lo refieren los colaboradores de Sahagún: "[…] las flechas del sol son de papagayo alo. Estos papagayos tienen el pico amarillo y curvo como de halcón, la lengua redonda y prieta, los ojos colorados y amarillo, pecho y barriga amarilla, plumas cola y alas bermejas, plumas cuetzin que quiere decir llama de fuego" (Sahagún 2000, III:1005-1006).



El señor 1 Venado viste únicamente *maxtlatl,* en tanto el señor Ave Amarilla utiliza tilma además de braguero; la indumentaria sencilla en ambos individuos contrasta con la variedad en el atuendo del señor Flor. Pensamos que ambos reciben en actitud ceremonial, y se presentan formalmente ante el señor Flor, ya que sus pies expresan movimiento. Es importante destacar que los únicos personajes con glifos onomásticos, dentro del Grupo I, son justamente los encargados de recibir al *teomama.*[15]

-Episodio 2: música y baile

Después de la llegada del bulto sagrado a la ceremonia, al extremo izquierdo se inicia el baile al ritmo de la música. Se observa un personaje vestido con atuendo de ave (n.11) y doble perfil, él tiene sobre la nuca una orejera circular unida al perfil de un volátil rapaz, además sobre sus pantorrillas pueden apreciarse patas de águila (fig. 5.28b). Bajo las garras sobresalen sus pies en movimiento, postura que junto con la posición de sus brazos indica claramente que se encuentra bailando al ritmo de las percusiones y las trompetas. Sostiene un pequeño cuenco amarillo, proponemos que contenía el corazón de la víctima sacrificada sobre el *techcatl*, como lo dicen las fuentes: los corazones ofrendados se guardaban en el vaso de águila o *cuauhxicalli*, ya que los guerreros (tanto militares muertos en batalla y mujeres fallecidas en el parto) eran considerados águilas que acompañan al Sol (Códice Florentino 1979, II:48).

Enfrente del señor con traje de ave están sentados dos individuos (n.12-1 y n.12-2, fig. 5.28b, 5.28d), entre ellos se aprecian los vestigios del tambor que percuten probablemente ambos músicos. En el caso del personaje n.12-2 es claro su pectoral *oyohualli*, el brazo sostiene un cuenco extendido hacia su acompañante (fig.5.28e), el cual prácticamente ha desaparecido, aunque se conservan los restos de una sandalia y la cinta del *maxtlatl.* El señor con *oyohualli* además tiene doble perfil, uno humano y el otro de un cánido, posiblemente coyote. El cánido utiliza un tocado formado por filas rectangulares. El pectoral *oyohualli* puede relacionarse con *huehuecoyotl*, el coyote viejo afín con la música (Olivier 1999:124). Al cual se le atribuía el origen de la guerra, el chisme y la discordia (Códice Telleriano-Remensis 1995:10v). El perfil humano mantiene la boca abierta, sobre su frente tiene una pequeña mancha roja similar a las grandes manchas de sangre presentes en toda la escena 1. Al pie del personaje con perfil de cánido hay dos cuencos, uno de ellos con

[15] En el Grupo pictórico II la única figura con glifo onomástico, además de Flor 9-Conejo, es el personaje n.43-2, el cual tiene el signo Venado ubicado sobre su cabeza. Característica que probablemente indica cierta equivalencia entre este último y el señor 1 Venado del Grupo I.

soportes esféricos que contienen dos puntos rojos, otros dos puntos delineados están apilados por debajo de las patas escalonadas del banco que sirve de asiento al personaje con doble perfil (fig.5.28b).

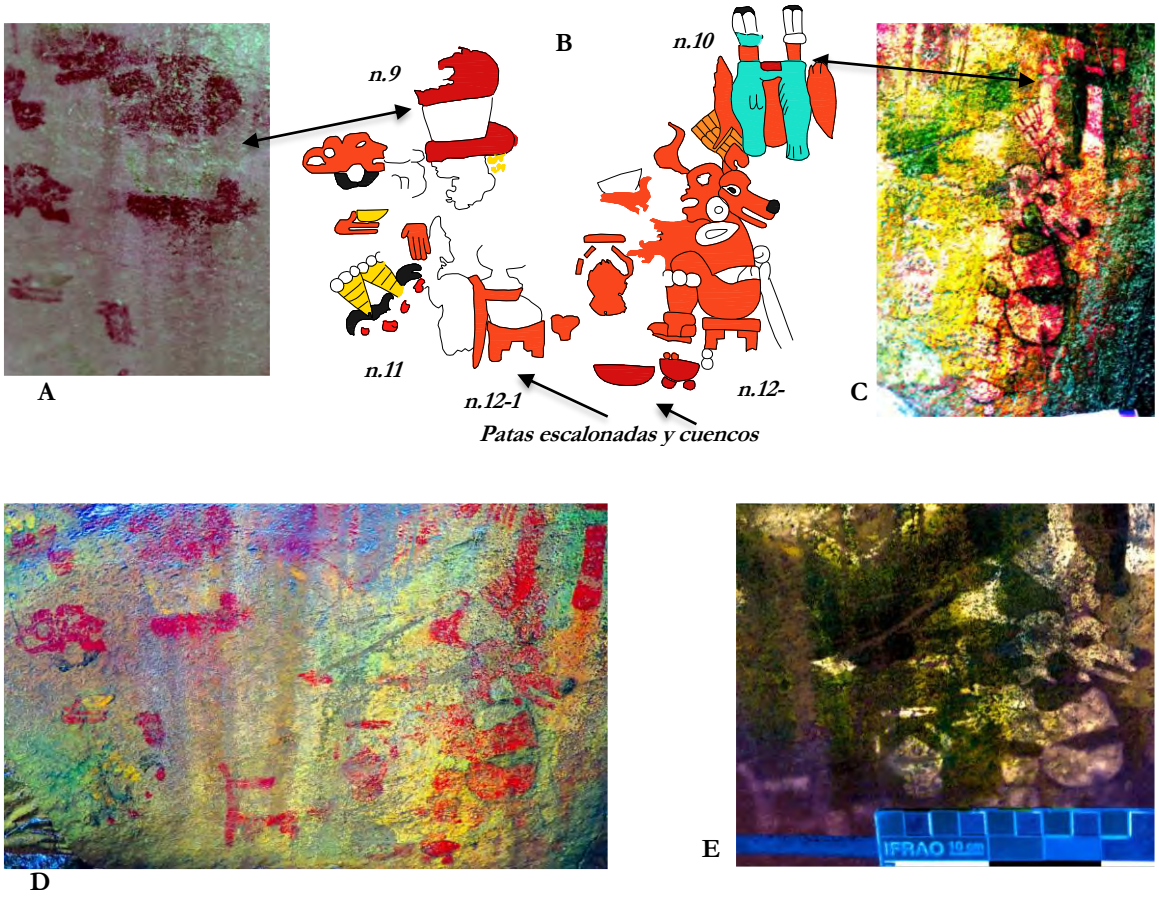


Figura 5.28. Episodio 2. A. Fotografía con Dstretch: detalle de vasija n.9. B. Dibujo Episodio 2, las flechas indican la vasija y el carcaj. C. Fotografía con Dstretch: personaje con doble perfil n.12-2, arriba está el carcaj n.10. D. Fotografía con Dstretch: Episodio 2. E. Fotografía con Dstretch: detalle personajes n.11, n.12-1 y12-2, en medio se localiza el tambor. Dibujo y fotografías: H. Ibar 2019-2020.

Los trajes conformados por pieles de animales como felinos, aves y cánidos que utilizaban los guerreros en el campo de batalla (Sahagún 1993:79r-79v; Códice Mendoza 1992: 26r, 29r, 39r), recuerdan las características del señor bailando con atuendo de ave rapaz, tanto como al perfil de cánido en el personaje sentado del episodio 2 de la escena 2.

-Episodio 3: sacrificio por cardiectomía

Después de la presentación y ofrenda hacia el *tlaquiminolli*, la ceremonia continúa en el extremo inferior izquierdo del panel, espacio en el cual fue ilustrado el tercer episodio. Dos personajes (n.16-5 y 16-6, fig. 5.29), ubicados directamente abajo del señor Flor, alzan su vista, uno de ellos (n.16-6) sostiene un sahumador colocando la cazuela directamente por debajo del bulto sagrado, en tanto el otro (n.16-5) extiende sus brazos, en una mano sostiene un pequeño cuenco mientras que abre la palma de la mano contraria hacia el señor Flor. La actitud ritual de ambos personajes subraya la importancia del señor Flor y su venerable carga.

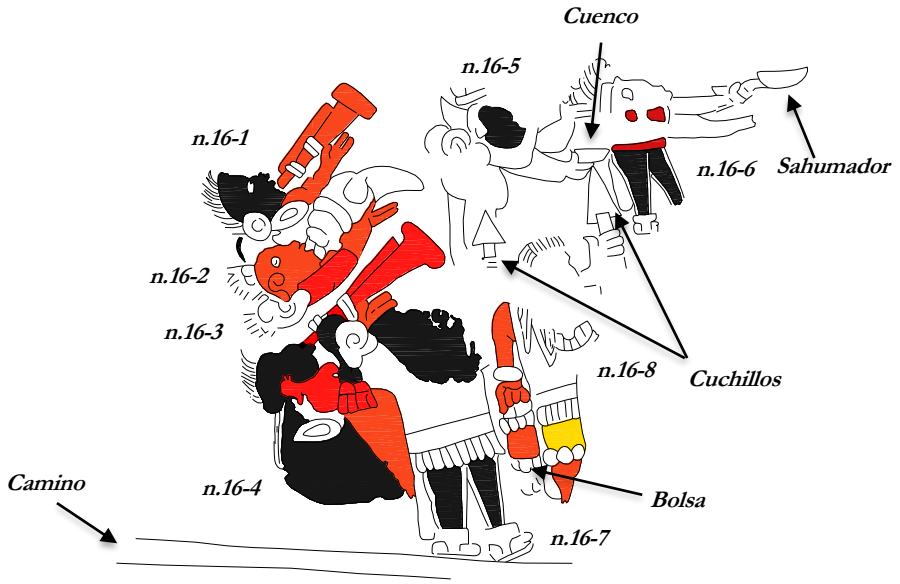


Figura 5.29. Detalle de los músicos y los cuatro personajes asociados al sacrificio por cardiectomía y al bulto sagrado. Escena 2 del Grupo pictórico I. Dibujo: H. Ibar 2020.

Debajo del señor Ave Amarilla y del señor 1 Venado se encuentran cuatro músicos sentados (fig. 5.29).[16] Tres de ellos tienen el cabello hirsuto, levantan largas trompetas hacia el señor Flor,

[16] Son múltiples las referencias de música asociada a fiestas y ceremonias, como lo señala Guilhem Olivier (2004a:382-386). "[…] se oían sonar las flautas antes y a veces después de los sacrificios humanos (Códice Florentino 1979, II: 52, 88, 94, 105, 129, 148; Muñoz Camargo 1984:160; Durán 1967, I: 83; Díaz del Castillo 1988:529) […] también existen asociaciones entre el sonido de las flautas y los rituales de auto sacrificio (Sahagún 1950-1982, II: 81, 134; VII: 62, 81; IX: 63) […] Llama nuestra atención que en la veintena de Teotleco las trompetas anuncien la llegada de los dioses (Códice Florentino 1979, lib. II, cap. 31:128) […] El episodio que sigue a la adquisición de los bultos sagrados es la obtención de las danzas y de la música, para posibilitar la implementación del culto y la veneración de los *tlaquimilolli* (Mendieta 1980:80; Thevet 1905)". En ese sentido, en el Grupo I los instrumentos musicales están dirigidos hacia la carga sagrada que lleva a cuestas el señor Flor, actitud que no deja duda sobre la importancia de la música para atraer a la deidad.

dos músicos ostentan el pectoral *oyohualli* . Mientras tanto un cuarto trompetista, el único con pintura corporal roja, hace sonar un gran caracol marino, acción que reafirma la importancia de la música para atraer a la deidad. Enfrente de ellos dos personajes (n.16-7 y 16-8, fig. 5.29) levantan sus cuchillos y transitan sobre dos delgadas líneas paralelas, éstas son el camino que une los dos espacios donde se está llevando el sacrificio humano de una mujer, occisión que a continuación describiremos.

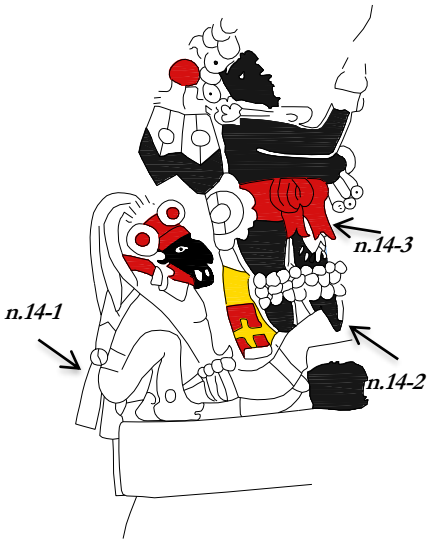


Figura 5.30. Detalle de la cardiectomía efectuada por un sacerdote robusto (n.14-3), ayudado por una figura en cuclillas (n.14-1). No es posible apreciar el extremo superior del sacrificado (n.14-2), sin embargo es claro el tajo abierto a la altura del pecho y la piedra del sacrificio o techcatl. Escena 2 del Grupo pictórico I. Dibujo: H. Ibar 2020.

La extracción del corazón se realiza sobre una plataforma en talud tablero, aquí un sacerdote gordo, con pintura corporal en color negro y rayas sin color sobre las extremidades (n.14-3), levanta el corazón extraído del cuerpo extendido a sus pies (Villagra 1971:149) (fig.5.30). Actualmente no es clara la presencia del corazón, por lo que seguiremos la observación al respecto que hizo Villagra. En el Rollo Selden 1955 y el Códice Tudela 1980:51 es posible observar escenas de muerte ritual, en las cuales el corazón del sacrificado es alzado por el sacerdote encargado de la cardiectomía. Si bien en estos ejemplos no se indica de manera clara el destinatario de esta acción, existen otras

representaciones donde es evidente que la ofrenda es recibida por el Sol (Códice Zouche-Nutall 1992:44; Mapa de Cuahtinchan n.2 2007; Códice Florentino 1979, II, fol.30v, 121v).

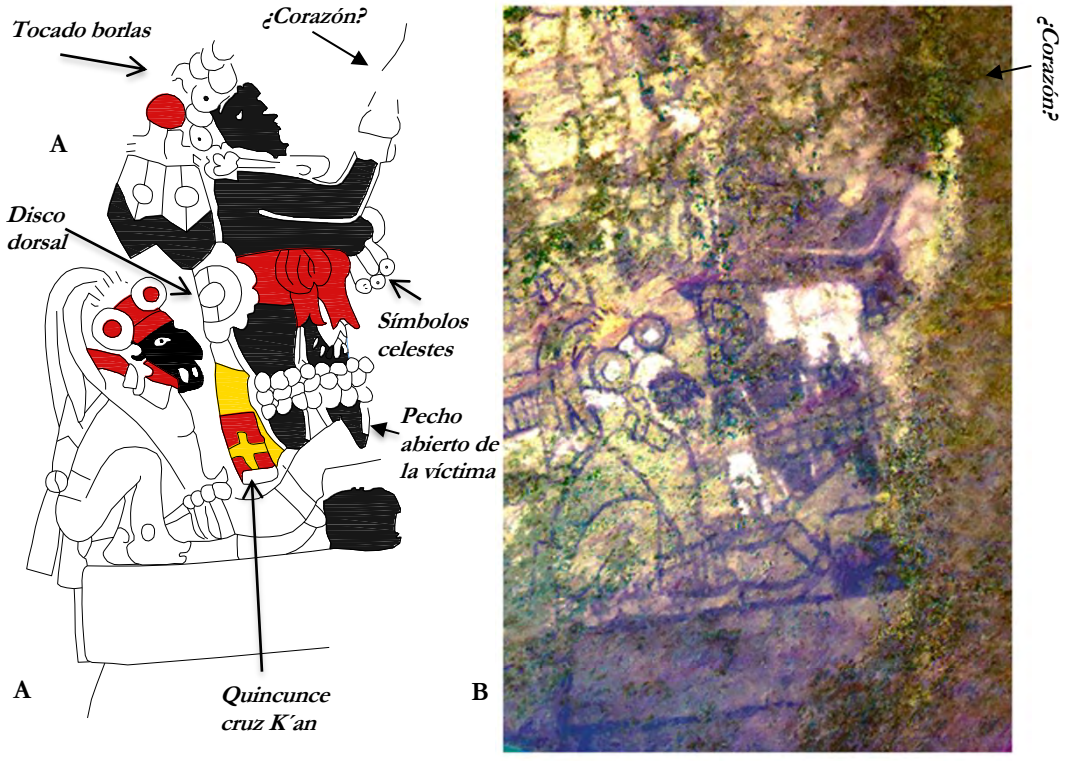


Figura 5.31. A. Dibujo de la cardiectomía, escena 2 del Grupo I de Ixtapantongo. B. Fotografía con Dstretch: cardiectomía. Dibujo y fotografía: H.Ibar 2019-2020.

Dos hileras de borlas blancas decoran la cabeza del sacerdote gordo. Similar tocado se ha registrado en Teotihuacan. Clara Millon (1973:294-314) y Hasso Von Winnig (1987, I:54-58) relacionan este tipo de adorno a la clase gobernante, para Zoltan Paulinyi (2001:23) este ornamento representa al grupo de mayor rango de la nobleza teotihuacana. A un lado de las borlas, el sacerdote de Ixtapantongo tiene un gran círculo rojo, el cual sirve para unir dos largas plumas de águila con punta negra que cuelgan a su espalda, él emplea la orejera circular con larga barra trilobulada en su base "tipo Q"; tipología que propone Elizabeth Jiménez (1998) para las orejeras en personajes tallados de Tula. La orejera "Q" es idéntica a los señores de pie de la escena central del Grupo II (n.59-2 y 62) (tabla 6.4).

El braguero del sacerdote encargado de la cardiectomía es rojo con ancho nudo al centro y cintas de amarre en cola de golondrina, sobre el vientre se aprecian varios puntos unidos a pequeñas

barras que posiblemente conforman símbolos estelares, además tiene rodilleras constituidas por tres filas de pequeños círculos (fig.5.31), mismo tipo de rodilleras utilizado por el señor Oruga (n.135) del Grupo V (fig.5.11a).

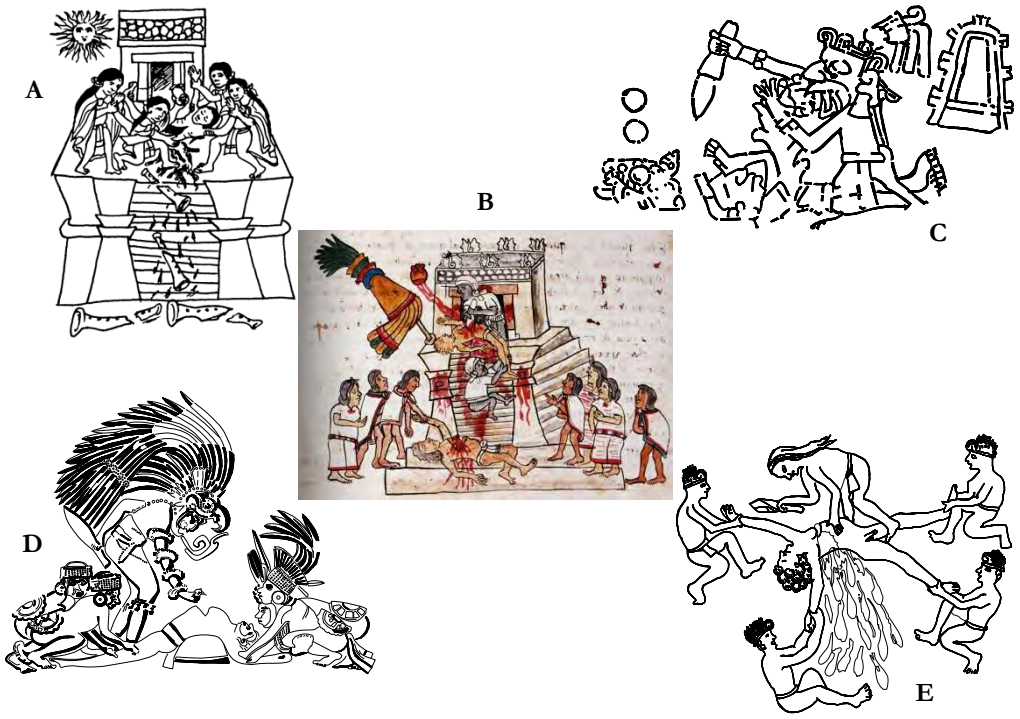


Figura 5.32. Cardiectomía. A. Códice Florentino (1979, I: 30v). *B. Códice Magliabechiano (1996:70v). C. Códice Porfirio Díaz* (en *Códices Cuicatecos* 2001: 17). *D. Disco H Cenote Chichén Itzá (en Lothrop 1952: Fig.1. E. Códice Vaticano A (1996 fol. 54v). Dibujo: H. Ibar 2020.*

Los ricos atavíos del sacerdote gordo están complementados por el disco dorsal o *tezcacuitlapilli* blanco, del cual cuelga un largo listón amarillo y rojo decorado al centro con el quincunce o cruz *k´an* (fig.5.31); el mismo símbolo puede observarse en el listón de Tonátiuh dibujado en la escena 1. Pensamos que sus atavíos: grandes plumas de águila amarradas por un círculo rojo, borlas en su tocado, probables símbolos estelares sobre su estómago y el disco dorsal con el quincunce, reafirman la ceremonia dedicada a los dioses de la escena 1, particularmente su indumentaria permite proponer la vinculación de este sacerdote sacrificador con la fuerza solar. Como lo menciona Jeremy Coltman: "[…]la extracción del corazón, dentro de la tradición prehispánica, es un acto creativo que involucra la renovación cósmica, las direcciones del mundo y la centralidad" (Coltman 2021:147); al respecto no es extraño que tanto Tonátiuh (n.3) y este sacerdote lleven el quincunce o cruz *k´an*.

En la plataforma en talud tablero se encuentra la piedra del sacrificio o *techcatl*, sobre la cual reposa el cuerpo de la víctima (n.14-2, fig.5.30). No se conservó el extremo superior del sacrificado, pero es claro el tajo abierto a la altura del pecho, además está inmovilizada por un ayudante en cuclillas y sin sandalias que sujeta sus tobillos (n.14-1, fig.5.30). A manera de hipótesis pensamos que: a la persona inmolada primero se le extrajo el corazón sobre la piedra de sacrificio, en seguida es decapitada (acción que no fue ilustrada), para finalmente colocar su cráneo en una rama del *tzompantli*.



Figura 5.33. A. Dibujo cardiectomía y tzompantli escena 2, Grupo pictórico I. B. Fotografía con Dstretch: cardiectomía y tzompantli. Dibujo y fotografía: H. Ibar 2019-2020.

En la gráfica de Chichén Itzá, reportada en los templos del Jaguar y de los Guerreros, al igual que en el disco H recuperado en el cenote principal (Lohtrop 1952: fig. 1; Tozzer 1957: vol. XII, figs.392-395) (fig.5.32d), las víctimas están recostadas sobre piedras de sacrificio de manera similar a la occisión por cardiectomía en Ixtapantongo. En particular el disco H muestra ayudantes

en cuclillas, dos de ellos con plumas largas similares al tocado del personaje apoyado sobre sus talones (n.14-1), y con *tezcacuitlapilli* como el sacerdote gordo de Ixtapantongo.

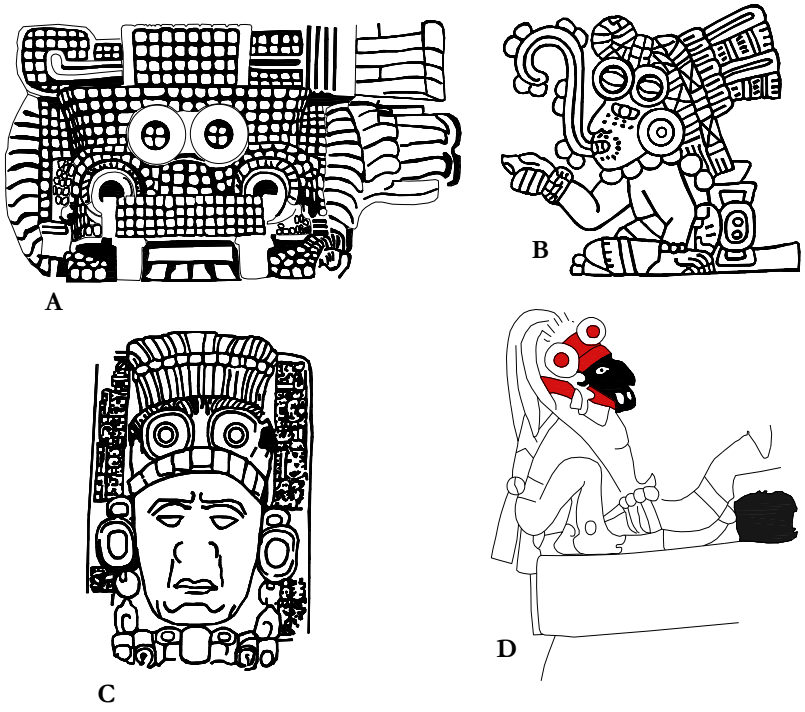


Figura 5.34. Dos anillos sobre el tocado A. Escultura del Templo de la Serpiente Emplumada Teotihuacan (de Fotografía H. Ibar 2015) B. Detalle de un fragmento cerámico de Teotihucan (en Taube 2003, fig. 11.6). C. Detalle de incensario de Palenque (en Halperin 2014: fig.3.28e) D. Ayudante sacrificial n.14-1 en el Grupo I de Ixtapantongo. Dibujos: H.Ibar 2022.

La expresión del ayudante sacrificial revela ferocidad (n.14-1, fig.5.31), él tiene pintura facial negra y enseña sus colmillos, actitud que podría tener su equivalente en el gesto de Tláloc, dios comúnmente ilustrado con largos dientes, peculiaridad contenida también en los *ñuhu* mixtecos, entidades telúricas con colmillos (Spranz 1973:229; Smith 1973:65-74). Además, su piel representa el color blanco, característica que comparte con la víctima de la cardiectomía, mismo color que tiene el cuerpo de la mujer decapitada recostada a un lado del *tzompantli*.

Los dos círculos con puntos rojos al interior, sobre la frente del ayudante en cuclillas, recuerdan la decoración que tiene el *cipactli* (fig.5.34a*)* en el programa escultórico del Templo de la Serpiente Emplumada de Teotihuacan (López Austin, López Luján y Sugiyama 1991:45), la misma característica está plasmada sobre el tocado de un individuo sentado en un fragmento cerámico proveniente de esta metrópoli (fig. 5.34b). Estos anillos también pueden apreciarse en un incensario



efigie de Palenque (fig.5.34c), aquí la imagen de un personaje de alta jerarquía tiene dos círculos sobre el tocado. Es difícil saber a qué hacen referencia estos grandes círculos,[17] si bien es una característica presente en entidades terrestres, elemento que junto con los colmillos expuestos pueden referirse al aspecto telúrico de este ayudante sacrificial. Finalmente, su tocado está formado por largas plumas blancas que caen hasta la espalda, costado donde se aprecia el nudo y las cintas de su *maxtlatl*. En suma, proponemos que mientras el sacerdote gordo podría estar inscrito a la militancia solar, el ayudante sacrificial posiblemente sirve bajo la protección de los dioses terrestres, desde este punto de vista ambos confirman la presencia de deidades ígneas y telúricas reunidas en el primer y segundo conjunto de la escena 1.

-Episodio 4: la mujer decapitada y el árbol con cráneos

Finalmente, la atención de la ceremonia se centra en el árbol emplazado sobre una estructura escalonada, la cual funciona como maceta (fig. 5.35a).[18] El árbol tiene sobre el extremo de cada rama cabezas descarnadas, en las tres ramas superiores los cráneos poseen incrustada su respectiva bandera, sobre la base del tronco se presenta otro cráneo. Este árbol está formado de manera similar al *tzompantli* ilustrado en el Códice Azcatitlán (1995:4, 15) (fig.5.35c), aunque estos ejemplos no son imágenes idénticas a la de Ixtapantongo. En nuestro caso el árbol tiene seis cráneos, a diferencia del códice en el cual está representado solamente una cabeza con rostro y sin bandera empotrada.

Un personaje con pintura corporal negra coloca la cabeza cercenada de una mujer sobre la rama inferior del *tzompantli*. Es importante mencionar que la decapitación de esta víctima no fue indicada gráficamente, aquí la acción ritual concluye simplemente con la colocación del cráneo sobre la rama del árbol. Los cortes en el cuello, el maléolo externo de los tobillos y los senos revelan que la mujer está desnuda. Ella se presenta sentada y con las piernas extendidas, se aprecia el tajo sobre su costado, muestra clara de haberle sido extraído el órgano anteriormente sobre el *techcatl*. La condición cadavérica de su cabeza es de llamar la atención. Solución plástica utilizada por los artistas

[17] Los dos anillos sobre el tocado, en el Templo de la Serpiente Emplumada de Teotihuacan, han sido interpretados como símbolos de fuego, guerra y poder pertenecientes a las características de la Serpiente de Fuego (Taube 2000; Klein 2023). En la iconografía maya del Clásico pueden indicar el poder bélico o de guerra de su portador, rasgo que junto con los yelmos cónicos conformados de teselas simulando piel escamosa son características provenientes de Teotihuacan (Rivera 2018:363-369); en consecuencia podrían expresar que los personajes con este tipo de tocado son sacerdotes del fuego (Klein 2023).

[18] Los árboles, dentro de la cosmovisión indígena, sirven como postes para sostener la bóveda celeste, lo cual aseguraba la fertilidad de la tierra (Jansen 2017:129). Además, son los vehículos de los dioses, permitiéndoles transportarse en los diversos planos del universo (López Austin 1994:224). En Techinantitla, conjunto habitacional de Teotihuacan, hay pintura mural con árboles que crecen sobre macetas de manera similar al *tzompantli* de Ixtapantongo.



para expresar la decapitación *post mortem*, además creemos que esta manera de ilustrar la cabeza le otorga a este cuerpo un carácter regenerativo, es decir los cráneos sobre las ramas del árbol podrían representar las semillas que fecundarán la tierra.[19]

> "[…] Según las antiguas concepciones, los hombres, equiparados a los seres vegetales, empezaban al morir un proceso regresivo que los limpiaba de toda memoria, de toda individualidad, para quedar reducidos a meras fuerzas generadoras de otros individuos. Se convertían en semillas. Una parte del proceso, casi final, se daba al pie del gran árbol del cosmos, porque del árbol saldrían los gérmenes de los nuevos seres humanos" (López Austin 1977:97).

Guilhem Olivier ha estudiado el uso de los huesos tanto de cautivos sacrificados como de cérvidos, él detecta que en Mesoamérica existen equivalencias simbólicas otorgadas a ambas osamentas. Encontrando que la cacería ritual de los guerreros está estrechamente vinculada a la regeneración de la vida (Olivier 2015:343-353), concepto que puede estar englobado en el árbol con cráneos de Ixtapantongo, el cual podría funcionar como una promesa de reposición de nuevas víctimas.

Usualmente el *tzompantli* es descrito como una pared o empalizada conformada por cráneos, pero también ha sido identificado a un árbol del cual espetan calaveras (Matos 1972; Graulich 2005:265-267, 321; Taube 2003:478; Carreón 2013:48-49). El árbol con cráneos y banderas puede vincularse al árbol del Colorín (Garibay 1945:67; Villagra 1954a; Ruiz 1998:7; 2012; Tena 2011:227; Hernández Ibar 2016:233; Tiesler 2017:26), nombrado en náhuatl como *tzompancle o tzonpancuáhuitl* (López Austin y López Luján 2009:242 nota 93). Árbol con vainas color rojo, las cuales tienen forma alargada y se presentan enhiestas conformando conos, peculiaridades que podrían tener un equivalente a las banderas o *pantli* sobre los cráneos de esta excepcional imagen. Los cráneos-semillas, como los identificó Graulich (1982:53), bien pueden equipararse a los frijoles o semillas de la *Erythrina americana* y la *Erythrina coralloides*.[20] Proponemos que este *tzompantli* es una alegoría de la

[19] Los seres femeninos esqueléticos *tzitzimime*, tienen capacidades negativas, pero también regenerativas: eran sostenedoras del cielo (en Mikulska 2015:152 cfr. Tezozomoc 2001:176). Capacidades que bien podría representar la mujer decapitada al pie del *tzompantli* en Ixtapantongo.

[20] Ha sido documentado que los frijoles rojos del Colorín, conocidos como *tzité* por los k´iches y *tzompanquauitl* por los nahuas se emplean en las suertes adivinatorias (Seler 1990-1998, II: 43). Los árboles del Colorín (*Erythrina americana y Erythrina coralloides)* tienen propiedades tóxicas, tanto la semilla, la corteza, hojas y flores pueden provocar parálisis, tradicionalmente la infusión de esta planta ha sido utilizada para inducir el sueño y quitar el dolor de muelas, además tiene propiedades alcaloides que permiten la relajación muscular (Ruiz 1998:7). Estas características admiten una especulación: probablemente era una planta ideal para ser utilizada en las víctimas de sacrificio, posiblemente su ingestión lograba la relajación muscular; sin embargo, esta hipótesis es difícil de demostrar ya que no existe información al respecto.

Casa del Sol, lugar donde abundan las flores, las mariposas y las aves, espacio que albergaba los guerreros y las mujeres muertas en parto:

"[…] Los que así morían, después de 4 años se volvían hermosas aves, colibríes, pájaros sagrados, amarillos con plumas negras, mariposas blancas. Libaban las flores de todas partes y venían a la tierra a libar todo tipo de flores: equimitl, hojas de colorín, tzompancuahuitl "colorines", xiloxochitl, "cabello de ángel; tlaxoxiloxochitl, "colliandra" (Códice Florentino 1979, III, cap.3 apéndice).

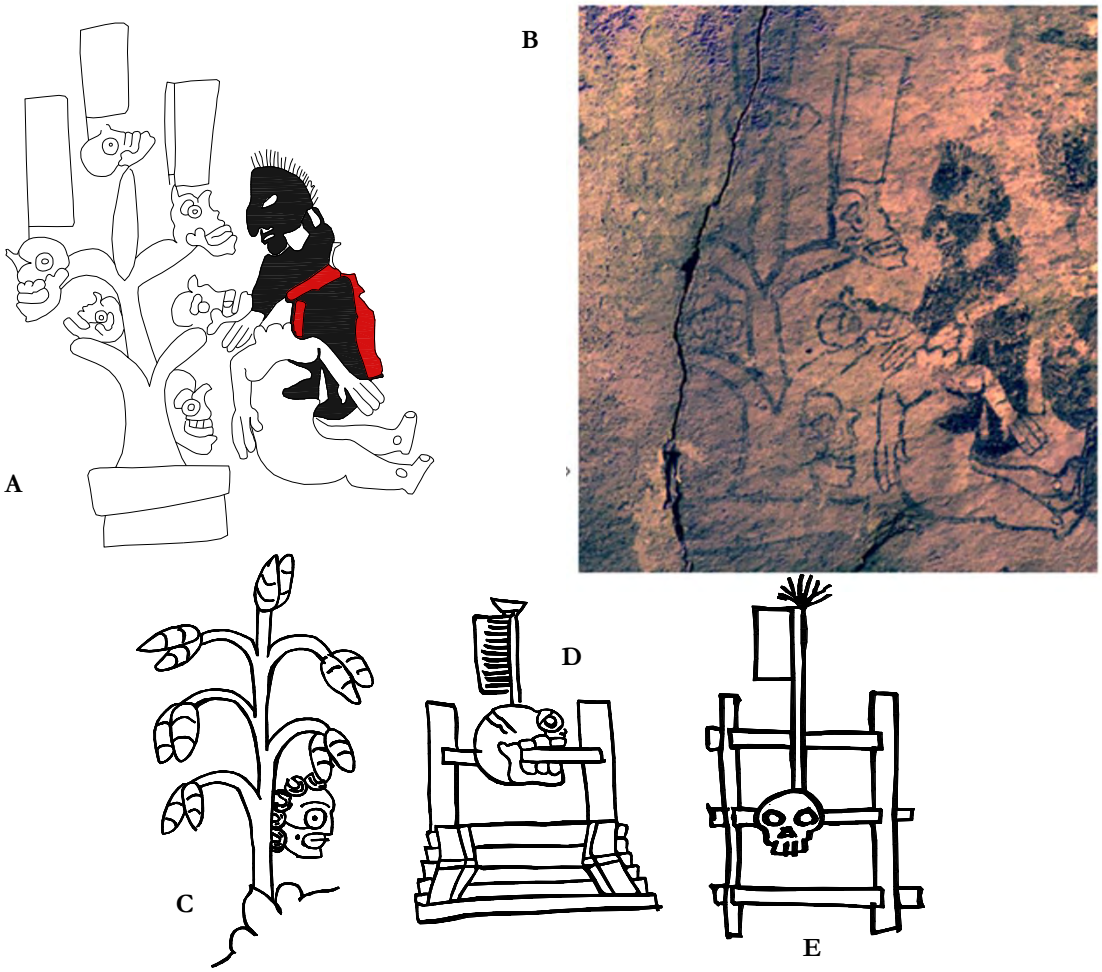


Figura 5.35. A. Dibujo Tzompantli, escena 2 del Grupo pictórico I de Ixtapantongo. B. Fotografía con Dstretch: Tzompantli, escena 2 del Grupo I. C. Códice Azcatitlan, (1994: 15). D. Códice Mendoza (1992: 35r). E. Códice Aubin (1963: fol. 10v). *Dibujos y fotografía: H.Ibar 2019-2020.*

Llama la atención el hecho que el *tzompantli* de Ixtapantongo haya sido dibujado dentro de una estructura escalonada que cumple la función de maceta, es decir no nace libre, sino en un espacio culturalmente bien determinado. El poblado de Colorines está muy próximo a Ixtapantongo, lo que hizo pensar a Villagra que la imagen del *tzompantli* del Grupo I hacía referencia



al lugar de reunión de los dioses en la escena 1 (Villagra 1954a).[21] Propuesta sugerente pero difícil de comprobar;[22] no obstante es claro que el árbol con cráneos domina la composición de la escena 2, ya que se presenta en primer plano abajo y al centro de la pintura. Es evidente que la decapitación es el final de la ceremonia. En suma el *tzompantli* contiene a las semillas-cráneos que fecundarán la tierra (Graulich 1982:51-53).[23]

Es interesante la postura y ubicación de la mujer decapitada, ella está sentada al lado del árbol. Oswaldo Chinchilla señala que existen numerosas versiones indígenas antiguas y modernas donde se narra que: "[…] los héroes que llegarían a convertirse en astros vencieron a un gran pájaro o un ser monstruoso que ocultaba los rayos del sol o pretendía ser el sol. Acto seguido, los héroes castigaron o mataron a una mujer […] victorias necesarias para el nacimiento del verdadero sol" (Chinchilla 2011:80). Registros míticos muy extendidos en Mesoamérica, en ellos se narra la muerte de un ser o monstruo primigenio antes del nacimiento del Sol (*ibid*.:85), Chinchilla agrega que Hunahpu hiere con su cerbatana a Siete Guacamaya, ave que estaba posada en lo alto de un árbol, cayendo directamente al pie del árbol (en Chinchilla 2011: 84-85 cfr. Popol Vuh 1985: 91-100; Popol Wuh 43-50). En ese sentido, el doble sacrificio de la mujer esquelética, al lado del *tzompantli*, puede hacer referencia a este pasaje mítico.

-La escena exterior

Por último, la escena exterior se compone por la presencia de dos guerreros (n.17-1 y n.17-2), ellos caminan al encuentro de la ceremonia (fig. 5.4). Están ataviados con pectoral mariposa, disco dorsal, propulsores extendidos hacia abajo, arma curva y dardos colocados por atrás de su espalda. Ambos levantan su mirada hacia la reunión de dioses, custodiando por ese costado toda la pictografía y reafirmando una vez más el carácter guerrero expresado en el Grupo pictórico I. Es claro que los atavíos de estos personajes están relacionados a los valientes militares que acompañan

[21] Wigberto Jiménez Moreno anotó al respecto de la ubicación de Ixtapantongo: "[…] las pinturas murales de Colorines, junto a Valle de Bravo" (Jiménez Moreno 2017b:449).

[22] La *Erythrina americana* ha sido empleada como mojonera o barda verde para delimitar parcelas, lo que abonaría en la propuesta de Villagra. Asimismo, debemos recordar la condición de frontera durante el Posclásico tardío en la región al suroeste del Estado de México.

[23] La composición del Grupo I tiene fuertes paralelismos con el mito de nacimiento de Huitzilopochtli en el Coatepec, en ese lugar nace el héroe solar como guerrero para vencer a sus hermanos celosos. Aquí vemos a Tonátiuh arriba, mientras abajo está decapitada la mujer, disposición similar a la reportada en el Templo Mayor de Tenochtitlan, aquí la escultura de Coyolxauhqui está tendida y descuartizada a los pies de la escalinata del templo de Huitzilopochtli.



al Sol en la primera parte del día, ellos son guerreros mariposa que probablemente entregaron su vida en el campo de batalla y que asisten al nacimiento del helio astro.

5.1.4. Los mensajes del Grupo I

Hemos observado que la reunión de los dioses en torno a Tonátiuh remite al nacimiento del Sol. Hecho cósmico en el que la presencia de las deidades es fundamental (Sahagún 1950-1982: VII: 3-8; Leyenda de los Soles 1992b:147-149; Mendieta 1980:79-80).

Encontramos correspondencia entre el mensaje expresado en el Grupo I con el mito de nacimiento de la deidad guerrera y solar en el Coatepec. En el mito se relata que los celosos e innumerables hermanos de Coyolxauhqui, junto con ella pretenden impedir el nacimiento de un nuevo hermano.[24] En el Grupo I vemos el sacrificio de una mujer, pensamos que primero le extraen el corazón sobre una plataforma en talud y posteriormente la decapitan.[25]

Recordemos que los seis cráneos están sobre las ramas del árbol a manera de semillas próximas a fecundar la tierra y con esto renovar el ciclo del tiempo. En ese sentido, sostenemos que el corazón levantado hacia el cielo es la ofrenda otorgada a los cuerpos celestes, en particular al Sol, en tanto las semillas-cráneos simbolizan la promesa de regeneración de la vida, ofrenda dirigida hacia las fuerzas telúricas. Desde nuestro punto de vista el sacrificio de la mujer esquelética en la escena 2 del Grupo I (véase su cuerpo y su cabeza cadavérica) permite conservar el ciclo natural del cosmos.

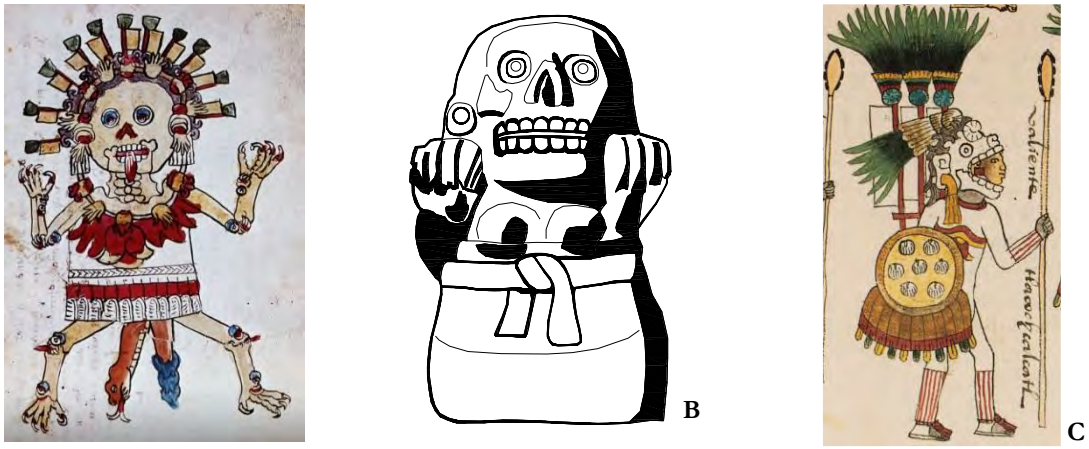
La mujer sacrificada en Ixtapantongo podría hacer referencia a las *tzitzimime,* las cuales permitían, en cuanto adversarias del astro diurno, el curso natural de muerte y nacimiento, orden y caos (Graulich 1990:270; Mikulska 2015:155). Las *tzitzimime* son: "[…] seres celestiales generalmente

[24] Desde el punto de análisis mitológico utilizado por Seler (1990-1998): Huitzilopochtli es una deidad solar que nace ataviada como guerrero y listo para dar batalla a sus hermanos, en tanto Coyolxauhqui es la Luna, mientras los Centzon Huitznahua son las estrellas que representan la oscuridad derrotada por el Sol. Si bien estamos de acuerdo con la propuesta anterior, desde una lectura histórica este mito señala un enfrentamiento político entre dos cuerpos sociales mexicas (González 1966), mientras una postura intermedia considera que este mito tiene características que conjugan ambas interpretaciones, es decir combina probablemente hechos reales o históricos con relatos míticos dentro del contexto de migración mexica (Navarrete Linares 2000:203). Nosotros pensamos que, en el Grupo I, el triunfo de Tonátiuh es reafirmado por el doble sacrificio de la mujer; la ubicación tanto de la deidad solar (arriba del panel) como de la mujer sacrificada (colocada en el extremo inferior del panel), es una composición que subraya el drama cósmico referido en este antiguo mito.

[25] El ritual por cardiectomía se realiza principalmente sobre los paramentos que alojaban los templos, una vez concluida la extracción del corazón el cuerpo era arrojado a los pies del edificio (López Austin 1996, I: 433-435). En el Grupo I es clara la plataforma en talud, sobre la cual está la piedra del sacrificio donde al cuerpo extendido y sujetado se le está extrayendo el corazón, para posteriormente decapitar a la mujer y finalmente colocar su cráneo en el *tzompantli*.

malévolos que dominan el mundo antes del nacimiento del sol" (Chinchilla 2011:96), aparecen en períodos de crisis como los eclipses y el encendido del fuego nuevo, momentos en los cuales está en peligro el curso del tiempo. Algunas deidades femeninas permiten con su muerte ritual (e.g. Coatlicue) mantener el movimiento del Sol, entidades que cuentan con poder de creación (Klein 2000:63).

No obstante, debemos aclarar que esta es una hipótesis apoyada esencialmente en nuestra interpretación del Grupo I, así como por el aspecto esquelético de la mujer decapitada y desnuda al pie del *tzompantli*. Sin embargo, esta mujer no cumple con otros rasgos iconográficos esenciales de las *tzitzimime* como: las garras en manos y piernas, coyunturas con mascarones de seres telúricos, corazones o manos sobre su cuello, además de banderas coronando su cabeza (en Klein 2000:53, nota 51 cfr. Matos 1988:90) (fig 5.36a), aunque tres de los cráneos sobre las ramas del *tzompantli* de Ixtapantongo tienen incrustadas banderas de sacrificio (fig 5.35a).



A **B** **C**

Figura 5.36. A. Tzitzimitl, Códice Magliabechiano 1996:76r. B. Escultura de Cihuateotl (en Klein 2000: fig.7). C. Guerrero con atuendo tzitzimitl (Códice Mendoza 1992:67r).

Por otro lado, un traje de guerrero en el Códice Mendoza (1992:69r) (fig.5.36c) identificado como de *tzitzimitl* blanca (Vié-Wohrer 2008:215), mantiene ciertas equivalencias con la mujer decapitada de Ixtapantongo. Esta prenda se compone por un yelmo en forma de cráneo, raya horizontal a la altura del pecho representando la apertura que permite observar el corazón, y rayas verticales sobre las extremidades simbolizando el sacrificio, así como el accesorio dorsal con banderas. Particularmente el cráneo sobre un cuerpo inerte, la apertura sobre el pecho y las banderas son características con las que cuenta la mujer al pie del *tzompantli* en Ixtapantongo, lo cual puede

sostener, junto con el discurso de ordenamiento del tiempo expresado en el Grupo I a través del nacimiento del Sol, la probable relación de ella con las *tzitzimime*.

Al extremo contrario del sacrificio de la mujer, el guerrero (n.1) se encuentra presidiendo toda la pintura, su diadema o *xiuhuitzolli* lo relaciona al estamento gobernante, pero su pectoral mariposa lo vincula con los guerreros sacrificados en batalla, pues ellos acompañan al Sol durante la primera parte del día.[26]

En la escena 2, planteamos que el señor Flor se presenta cargando un bulto sagrado, él proviene de la cueva dispuesta directamente a su espalda. Lugar de origen, espacio del inframundo y en consecuencia de todas las riquezas naturales (véase su atuendo de hojas). Es recibido por los únicos personajes nombrados por sus signos, ambos caminan al encuentro del bulto sagrado vestidos de manera simple; mientras el señor Ave Amarilla levanta su mano, el señor 1 Venado hace un gesto de auto sacrificio al colocar su mano a la altura de la oreja. Es importante recalcar que los pintores de estilo esquemático negro también reconocieron la relevancia del señor Flor y su carga, ellos pintaron un círculo (n.21-11) del cual salen pequeñas líneas radiales sobrepuestas al señor Flor (fig. 5.2), probablemente este diseño negro les permitió evocar a la deidad solar. La llegada de 1 Flor a la ceremonia es reveladora, porque es precisamente después del nacimiento del helio astro y del sacrificio de los dioses que los creyentes adquieren los bultos sagrados:

"[…] y el ministro de este sacrificio fue Xólotl, que abriéndoles por el pecho con un navajón, los mató, y después se mató a sí mismo, y dejaron cada uno de ellos la ropa que traían (que era una manta) a los devotos que tenía, en memoria de su devoción y amistad. Y así aplacado el sol hizo su curso. Y estos devotos o servidores de los dioses muertos, envolvían estas mantas en ciertos palos […] y a este envoltorio decían *tlaquimilolli*, y cada uno le ponían el nombre de aquel demonio que le habían dado la manta, y este era el principal ídolo que tenían en mucha reverencia, y no tenían en tanta como a este a los bestiones o figuras de piedra o de palo que ellos hacían" (Mendieta 1980[1870]:79-80).

Como lo señala atinadamente Guilhem Olivier: "[…] los bultos sagrados materializaban la presencia divina que se había manifestado a los hombres durante una etapa decisiva de su historia, que puede ser su nacimiento como pueblo o bien su establecimiento en un lugar específico. Los *tlaquimilolli* funcionaban como símbolos identitarios y su origen coincidía a menudo con el principio de una nueva era" (Olivier 1995:130). Al respecto, podemos agregar siguiendo a Olivier, que los bultos sagrados son instrumentos de comunicación con la deidad, pero también sirven como

[26] Karl Taube sostiene que el dios solar tolteca, así como Tonátiuh del Posclásico tardío están basados en el concepto maya de rey (en Taube 2015:108 cfr. Taube 1992:140; 1994:224-225; 2010:147-149).

símbolos de poder político, además de ser instrumentos asociados con actividades guerreras y de prosperidad agrícola (*ibid*.:116-117, 119, 130). Proponemos que el señor Flor, en cuanto encargado de llevar el *tlaquimilolli* a la ceremonia, puede identificarse con la fuerza religiosa y política otorgada al soberano; él proviene de la cueva, tiene atavíos de poder y nobleza como el pectoral, el bastón rojo y las borlas sobre las rodillas, pero también fue ilustrado con hojas sobre su pecho con la intención de expresar el vínculo con los ancestros y con el árbol cósmico *axis* del universo.

Por último, consideramos que el Grupo pictórico I narra el drama cósmico necesario para que el Sol emerja. Para lograr la victoria diaria sobre las demás estrellas, se requiere establecer la guerra sagrada, hecho indispensable para obtener el alimento a las deidades a través del sacrificio del ser humano. Sacrificio que hicieron primero los dioses con la intención de mantener el movimiento entre el Sol y la Luna. Desde nuestro punto de vista el Grupo I envía un mensaje que enuncia el cambio en el ritmo del tiempo. La reunión de dioses gira entorno tanto a Tonátiuh como a Mayáhuel, además el bulto sagrado declara la presencia de la deidad y su veneración, dando inicio en el plano terrestre a las ceremonias necesarias para mantener el ciclo vital. Además, la composición en el Grupo I sugiere la instalación de una nueva autoridad. Acto que podría estar representado a través del nacimiento de Tonátiuh; como sabemos, los gobernantes trataron de vincular su mando a las entidades sobrenaturales, ellos representan la fuerza solar y mantienen comunicación directa con el astro diurno.

Finalmente, sostenemos que el mensaje religioso en el Grupo I comprende también un discurso político: Tonátiuh toma posesión del lugar y permite fundar una nueva dinastía. Pensamos que el estilo polícromo en formato pequeño, en los dos primeros grupos pictóricos de Ixtapantongo, conforma una narración complementaria de este hecho fundador, propuesta que al final de este capítulo será evaluada. A continuación, analizaremos el Grupo pictórico II.

5.2. El Grupo pictórico II

En el estilo polícromo del Grupo II existen imágenes con dos tamaños: personajes en gran formato (entre 1.10 a 0.40 m de altura), y figuras en formato pequeño (entre 0.34 a 0.07 m de altura) superpuestas a las primeras (fig.5.37). Comenzaremos el análisis iconográfico con las dos figuras en gran formato, posteriormente estudiaremos las imágenes en formato pequeño.

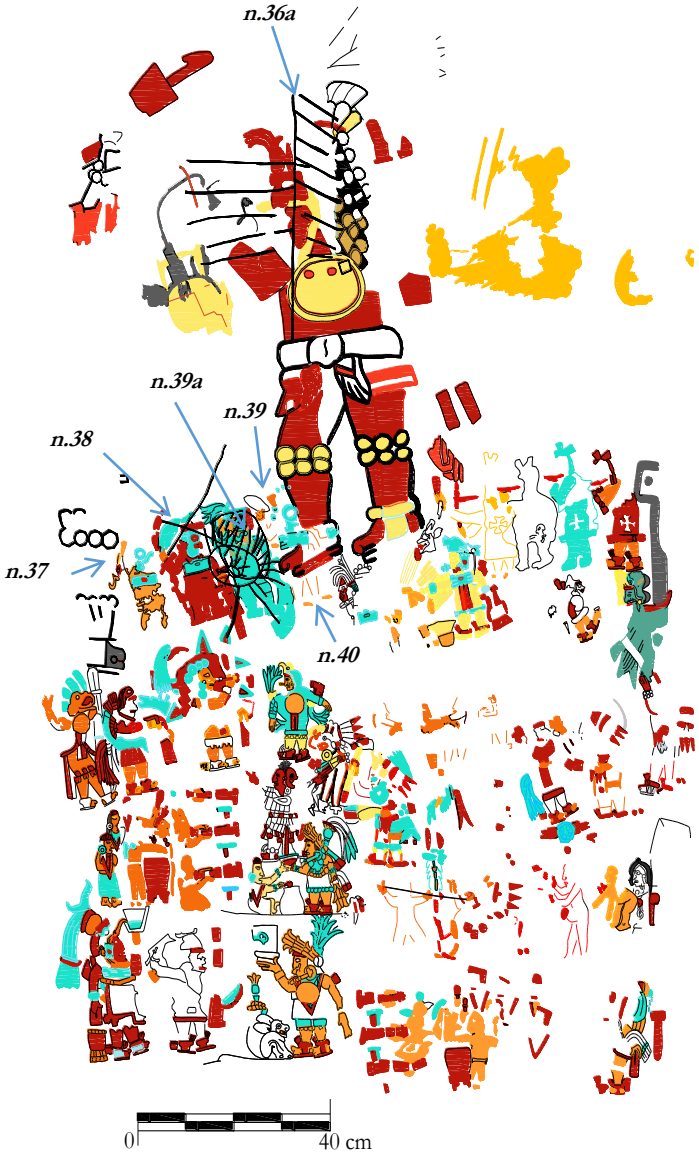


Figura 5.37. Estilo polícromo (ambos formatos) y estilo negro esquemático del Grupo pictórico II. Arriba se observan las figuras en gran formato y abajo se encuentran los personajes en formato pequeño, también se aprecian los motivos geométricos de estilo esquemático negro superpuestos al señor barbado (n.36a) y al Tlaloque verde (n.39a). Entre los personajes en gran formato fueron superpuestas las figuras n.37, n.38, n.39 y n.40 de formato pequeño, cada una similar, pero con color diferente. Dibujo y restitución cromática: H. Ibar 2020.

5.2.1. El gran formato: un guerrero (n.35) y el personaje barbado (n.36)

Las dos figuras en gran formato (n.35 y n.36) han sufrido graves deterioros (fig. 5.38). El personaje n.35 prácticamente ha desaparecido, por lo que basaremos el análisis en la calca elaborada por Villagra. En esa copia solamente fue registrada una sección de la mano sosteniendo un propulsor, los vestigios de su rodillera y la punta del pie en color negro dirigida hacia el personaje n.36. El antebrazo contiene manchones rojos, indicándonos que la pintura corporal de las extremidades superiores era de ese color, si bien las piernas probablemente estaban coloreadas en negro.

El segundo individuo (n.36), a la derecha del anterior, se ha conservado de mejor manera. Es posible observar el rostro, una sección del tocado y gran parte de los atavíos, únicamente un brazo ha perdurado, pero ambas manos han desaparecido (fig.5.38).

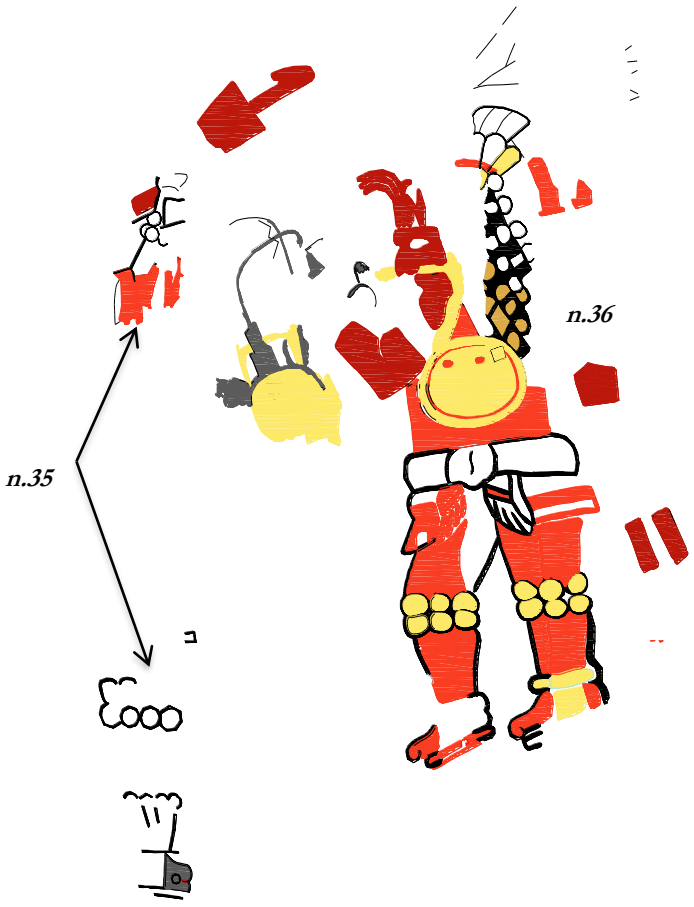


Figura 5.38. Grupo pictórico II. Las únicas dos figuras en gran formato. Dibujo: H.Ibar 2020.

Es difícil conocer puntualmente la relación que guardaban ambas figuras, no obstante, es claro que estaban interactuando debido a la posición de los brazos y la dirección de los pies. Al menos sabemos que hay una diferencia importante en su tamaño: los vestigios de la figura n.35 indican que su altura es 25 cm mayor a la altura del individuo n.36.

El personaje n.35 exhibe características guerreras (véase su propulsor), mientras el individuo n.36 tiene barba, nariguera tubular, y un gran pectoral circular con dos puntos al interior, su *maxtlatl* está amarrado al frente con un grueso nudo y dos anchas cintas que caen sobre los muslos, sus rodilleras están formadas por dos hileras de cuentas esféricas muy similares a la rodillera y pulsera del personaje n.35, además utiliza sandalias con el talón abierto, tipo "I", forma habitual en el estilo polícromo. Atrás de su nuca se observa un diseño geométrico en color negro (fig.5.39b), constituyendo celdas circulares y romboidales que se unen con el pectoral y se extienden más arriba de su cabeza.

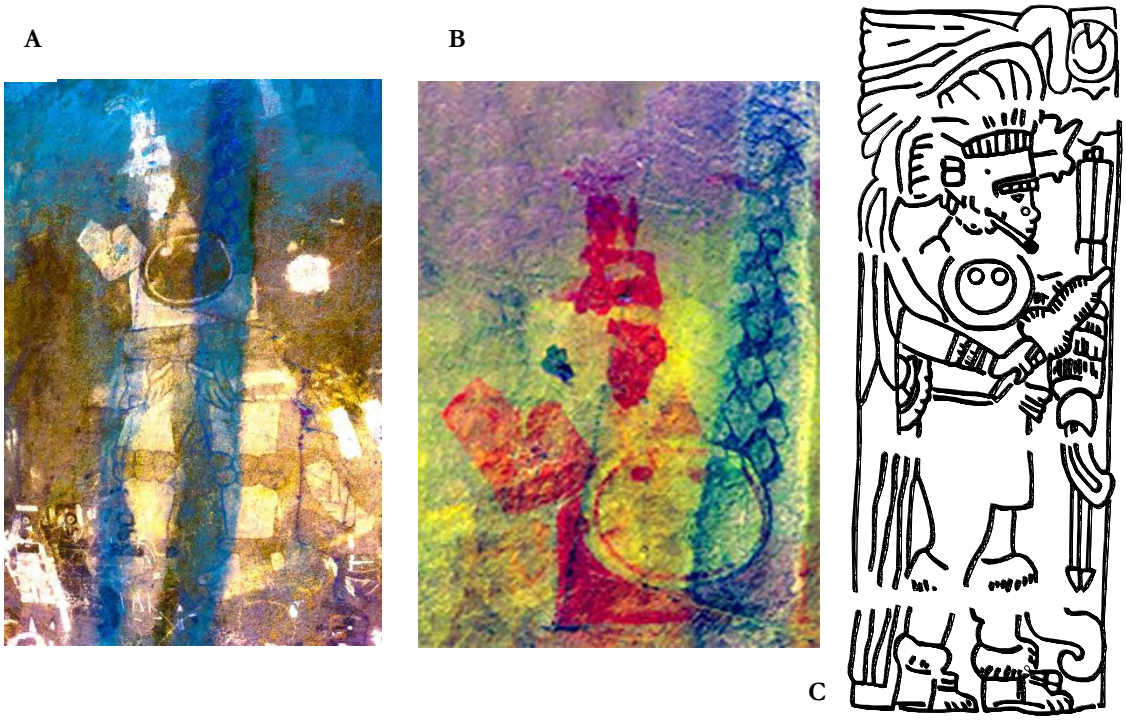


Figura 5.39. A. Fotografía con Dstretch: señor barbado n.36. B. Fotografía con Dstretch: detalle del señor barbado n.36. y del diseño geométrico negro. C. Chichén Itzá, Estructura 2D8 Columna Noroeste 18N (en Tozzer 1957: fig.550). Ambas figuras tienen un gran pectoral circular con dos puntos al interior. Fotografías y dibujo: H. Ibar 2019-2020.

La barba del personaje n.36 es una particularidad destacada (fig.5.39a-b, fig.5.41b). Rasgo característico en dioses como Tezcatlipoca, Tláloc, Quetzalcóatl y Tonátiuh (Olivier 2019:16). El tocado de la figura n.36 no se conservó, solamente ha sobrevivido un pequeño fleco que cae sobre el semblante, aunque debió tener por atrás más elementos hoy desaparecidos. La nariguera tubular es similar a la de Tonátiuh (n.3) del Grupo I, y a la nariguera del personaje n.43-2, el cual está vestido con traje de ave y gran pectoral circular, mismo tipo de nariguera empleada por el individuo n.50, ambos del Grupo II (tabla 5.4). Esta figura barbada comparte dimensiones con el señor Oruga del Grupo V (n.135), personaje que también lleva nariguera tubular (fig.5.42c).

Por otro lado, el pectoral circular con dos puntos del señor barbado está presente en figuras talladas provenientes de Tula y de Chichén Itzá (*supra* cap. IV, fig. 4.24), al igual que en el Códice Maya de México (2018:9) (*supra* cap. IV fig.4.24). En urnas zapotecas del Preclásico tardío y Clásico hay reportes de tres o dos círculos sobre el pectoral de dioses de la lluvia y el maíz (Sellen 2007:249) (fig.5.40a, b). Para Von Winning (1987, II:58, fig. 1, 2 y 3) este tipo de pectoral está vinculado a los sacerdotes del dios de la lluvia, característica presente en figurillas teotihuacanas que llevan igualmente sobre su banda capital tres puntos (fig. 5.40c, d). Urcid y López Luján (2019:26) señalan que en esculturas mexicas de Tláloc y Tezcatlipoca existe también la presencia de tres puntos, ya sea sobre su tocado o en su pectoral.

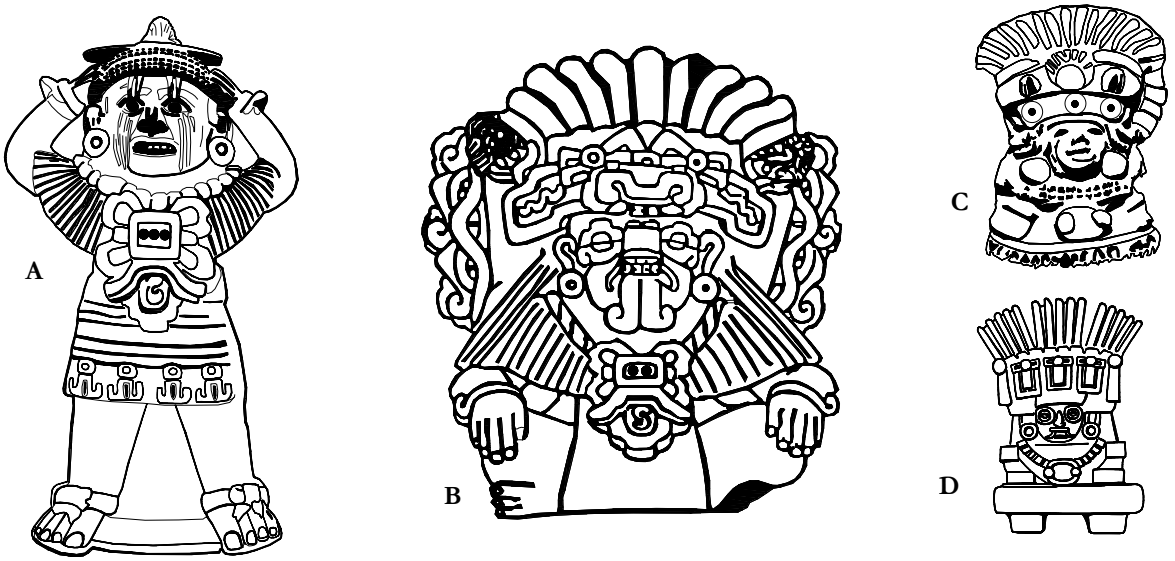


Figura 5.40. Ejemplos de pectoral con dos o tres puntos al interior. A. Escultura de Xipe Tótec de la Tumba 51 de Monte Albán (en De la Cruz 2007:268). B. Urna zapoteca Cocijo (en Sellen 2007:168 fig.4.13). C. Figurilla de Teotihuacan (en Von Winning 1987, II: fig1c). D. Busto de Tláloc A de Teotihuacan según Séjourné 1966, fig96 (en Von Winning 1987, II: fig.2f). Dibujo: H. Ibar 2020.

El elemento geométrico negro, por atrás del personaje barbado, es un diseño único en la iconografía de Ixtapantongo (fig.5.39b). En algún momento pensamos que correspondía al estilo negro esquemático, superpuesto a los diseños polícromos en ciertas secciones del Grupo II (figuras negras esquemáticas n. 36a y n.39a). No obstante, pudimos apreciar que este motivo tiene restos de color ocre y rojo en su base, como también en su costado superior. La tonalidad ocre fue pintada al interior de los rombos y círculos, formas que quedan delineadas por el color negro, solución plástica que no comparte el estilo esquemático, en cambio corresponde propiamente a la técnica polícroma. Consideramos que este diseño geométrico es parte constitutiva del personaje barbado y por lo tanto complementa sus atributos gráficos. El problema consiste en identificar la función del diseño geométrico. Éste se extiende desde el borde superior del pectoral, hasta más arriba del área que debió ocupar el tocado del individuo barbado. En su extremo superior sobrevive una franja roja unida a dos filas con tres casillas en forma de gota, y vestigios de rayas negras (fig.41b).

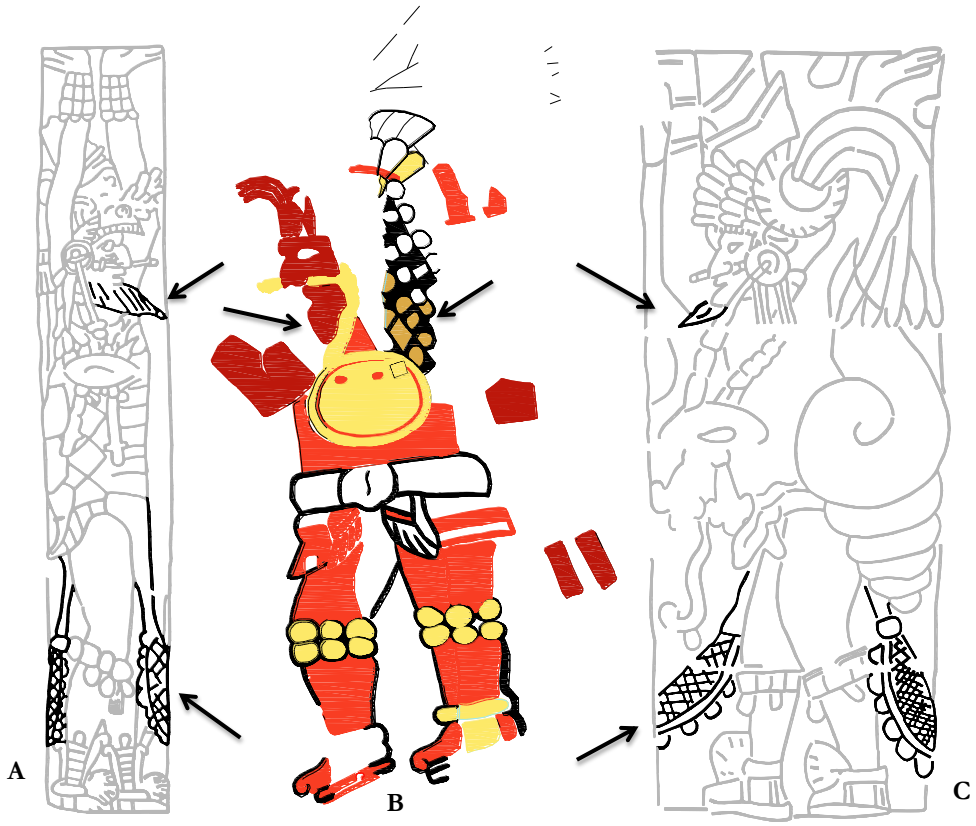


Figura 5.41. A. Templo de los Guerreros Pilastra B Chichén Itzá (en Tozzer 1957: fig 181). B. Personaje n.36, Grupo pictórico II Ixtapantongo. C. Estructura 2D8 Columna Noroeste Chichén Itzá (en Tozzer 1957: fig.175). Las flechas señalan la barba y los motivos geométricos similares en los tres ejemplos. Dibujos: H. Ibar 2020.

El diseño en casillas puede remitirse a la manera cómo están construidas las colmenas de avispas y abejas. En la iconografía de Chichén Itzá (Tozzer 1957: figs. 175, 181, 261, 262, 263) los sostenedores del cielo o *bacab* tienen lo que parecen ser alas de abeja colgando de su cintura, diseños parecidos al motivo geométrico sobre la espalda del señor barbado de Ixtapantongo, incluso algunos de ellos tienen largas barbas (fig. 5.41a, c).

La palabra *bacab* se ha interpretado de distintas maneras, principalmente como: "alrededor de la tierra" o "alrededor del panal", *bak* "alrededor" y *cab* "panal" (Thompson 1934:230; Dupey 2018b:43). Para López Austin uno de los probables significados de la palabra *bacab* puede comprenderse de la siguiente forma: "en torno a la colmena […] además que sus figuras son los viejos porque son sobrevivientes del diluvio y sus atavíos terminan en franjas ovaladas, ensombrecidas por líneas cruzadas, lo que puede deberse a que son alas de abejas" (en Vela 2019:82 cfr. López Austin 2009:7-45). Estas entidades son dioses creadores y del viento que tenían la misión de soportar el cielo, permitiendo con esta acción el orden sobre la tierra (Dupey 2015:190; 2018b:42). Los *bacab* fueron representados con barbas, al igual que el personaje n.36, característica que está relacionada a los antepasados encargados de fundar pueblos (en Olivier 2015:176 cfr. López Austin y López Luján 2009:81). Idea que sostienen los nahuas de Tlacotepec de Díaz en Puebla, para ellos el Dueño del monte y los animales tiene una larga barba que indica su vejez (en Olivier 2015:176 cfr. Romero López 2006:76). Por lo que no sería nada extraño que el personaje barbado n.36 lleve sobre su espalda la representación de la colmena, o haga referencia a las alas de la abeja, elemento que desde nuestro punto de vista lo emparentaría a la naturaleza y la fertilidad, idea que a continuación discutiremos.[1]

En varios relatos indígenas contemporáneos existe la referencia a las abejas en relación al Dueño del monte (Barabas 2017: 34, 133), ser que mora en el mundo subterráneo: "[…] hay que tomar en cuenta que el gran hueco interior del Monte Sagrado tiene para los nahuas veracruzanos manantiales donde brota miel" (en Vela 2019:82 cfr. López Austin 2009). Entre los mayas, los antófilos son seres provenientes del inframundo, su cera es utilizada en forma de vela en rituales que permiten la comunicación entre las entidades sobrenaturales y el ser humano (García y Alonso 2013:64-65). Con respecto al Dueño de los animales y su vínculo con las abejas, tenemos por ejemplo a los tepehuas, ellos dicen que es el "Dueño de las abejitas". Al mismo tiempo los

[1] Guilhem Olivier encuentra que Tepeyóllotl y Tláloc fueron representados en ocasiones con barba, asimismo ambos tienen relación con el monte, la vegetación y los animales (Olivier 1998).



chinantecos lo imaginaban cargando un panal de abejas sobre su espalda (en Olivier 2015:175 cfr. Weitlaner 1981:112-113).

En la tradición oral contemporánea el concepto del Dueño ha sustituido a estos númenes, creencia que fue satanizada por los evangelizadores católicos, aspecto presente en la denominación de la Barranca del Diablo de Ixtapantongo, lugar que desde época muy temprana fue importante, y, a partir del Virreinato fue estigmatizado como un espacio peligroso que debía evitarse (*supra* cap. II). Por otro lado, López Austin y López Luján apuntan, al respecto del Dueño del monte y los animales, que:

"[…] En ciertas de sus características físicas y en la indumentaria del Dueño se adivinan reminiscencias de la añeja figura de Tláloc: no es extraño encontrarlo como un personaje de pequeña estatura (un metro y cuarto), traje brillante de oro y plata, sombrero grande, nariz larga, dientes enormes y una boca que mueve de un lado a otro. Con frecuencia aparece montado sobre un venado, en ocasiones cuelga de su espalda un panal de abejas" (López Austin y López Luján 2009:69).

La nariguera tubular otorga jerarquía al personaje barbado de Ixtapantongo, accesorio presente en Tonátiuh (n.3, Grupo I), y en el señor Oruga (n.135, Grupo V) (tabla 5.4), ambas imágenes son esenciales dentro del mensaje enviado en sus respectivos grupos pictóricos. También el gran pectoral con dos puntos permite conocer su advocación, que de acuerdo a la interpretación de Adam Sellen para los dioses del agua y el maíz, característica presente en las efigies zapotecas, puede hacer referencia a las semillas depositadas en la milpa (Sellen 2007:249-254). Siguiendo esta idea, el pectoral representaría la parcela lista para sembrarse.[2] La pintura corporal del señor n.36 es completamente roja, del mismo modo que el fleco, el rostro y la barba, estas características recuerdan al *bacab* de color rojo llamado Hobnil, relacionado con el este (Read y González 2000:130).

Podemos agregar que las rodilleras del personaje barbado, conformadas por dos hileras de esferas color ocre, son similares al guerrero n.35 dispuesto enfrente de él, este tipo de rodilleras las observamos en el señor Oruga del Grupo V (fig.5.42b, c). Debemos recordar que las tres figuras anteriores son imágenes en gran formato, a diferencia del formato pequeño, en el cual no existen individuos con este tipo de accesorio. En particular, el señor barbado comparte indumentaria con

[2] Para los binnizá del sur del istmo de Oaxaca en el origen del maíz interviene el dios del rayo, el cual es un anciano con larga barba, cabellos enmarañados y gran altura (Bartolomé y Barabas 1996).

el señor Oruga: nariguera tubular, *maxtlatl* con amarre cayendo al frente y brazo levantado (fig.5.42a-b).

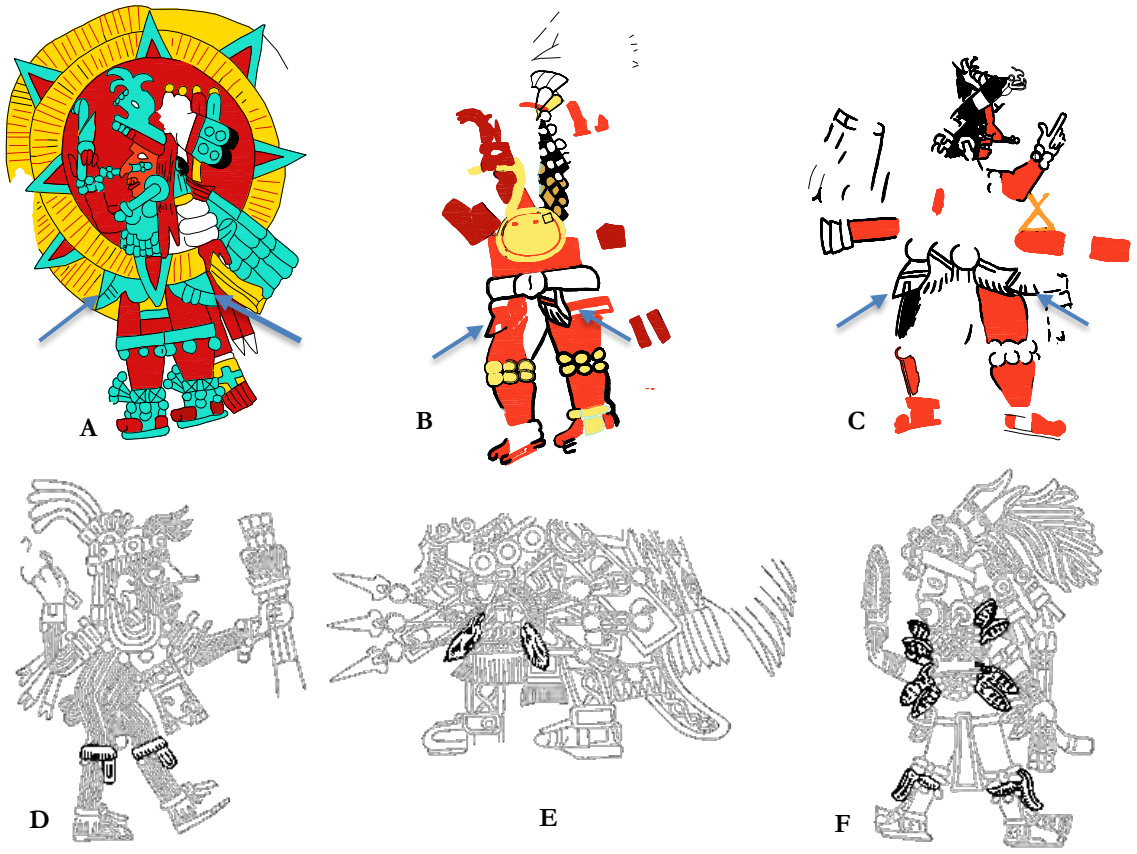


Figura 5.42. Del braguero cuelgan probablemente tiras de piel de animal, señaladas con flechas en: A. Tonátiuh n.3, Grupo pictórico I. B. Señor barbado n.36, gran formato Grupo pictórico II. C. Señor Oruga n.135, gran formato Grupo pictórico V. D. Tiras del piel de animal cuelgan de las rodillas de Mixcóatl, Vaticano B 1902-1903:25 (en Olivier 2015:fig IV.27). E. Fragmento de guerrero en Atetelco Teotihuacan, sostiene una banda de piel de animal (en Olivier 2015:fig.IV.26). F. Sobre el pecho y en las rodillas tiras de piel de animal en Mixcóatl en vasija del Templo Mayor (en Olivier 2015:fig.IV.50).

Ahora centremos la atención en los amarres del braguero del señor barbado (fig.5.42b), éstos conforman pequeñas tiras triangulares con líneas negras diagonales al interior, las líneas funcionaban para expresar la textura del material representado, probablemente compuesto por piel de animal.[3] Estos elementos tienen cierta similitud a las tiras de piel de venado o coyote que cuelgan, en ocasiones, de las rodillas y codos de divinidades como: Mixcóatl, Tlahuizcalpantecuhtli, Tlaltecuhtli e Itzpapálotl (Olivier 2015: 404, 406, 410). Otra característica del señor barbado son los

[3] Esta observación la debemos a Guilhem Olivier (comunicación personal 2021), quién amablemente nos hizo pensar en esta posibilidad.



mechones de cabello que caen sobre su frente (fig.5.41b), rasgo ilustrado en Mixcóatl (fig.5.42d), pero más común en el "lucero de la mañana" (Piho 1972:233-234, 237). Mixcóatl es el dios tutelar de la cacería, numen prototipo de los sacrificados, en consecuencia, asociado a la guerra, también está vinculado con las nubes, la lluvia y el rayo (Olivier 2015:18, 140). Los mitos lo relacionan con los cerros y el sector húmedo y fértil del Tlalocan (*ibid*.: 33-34, 41, 184), además de ser el primer dios creado, símbolo del "antepasado por excelencia" (*ibid*.:29), está relacionado junto con Tezcatlipoca con el Dueño de los animales (*ibid*.:155). Por lo que no sería nada extraño que las tiras rugosas sobre la cadera, tanto del señor barbado como del señor Oruga, reiteren la afinidad con los dioses primordiales (fig.5.42b, c), a la manera de las representaciones con las que contamos de Mixcóatl (fig.5.42d, f). Aunque no es clara la relación que mantenía el barbado con el guerrero colocado enfrente de él, proponemos que los elementos gráficos de la figura n.36 hacen referencia a una deidad asociada a la fertilidad, a los dioses creadores, la naturaleza y el monte.

Es evidente que los artistas de la segunda etapa del Grupo II, es decir del formato pequeño, identificaron claramente los atributos de ambos personajes en gran formato, decidiendo no invadir su espacio, utilizando exclusivamente la sección inferior del panel, pero colocando a los cuatro personajes con discos sobre los ojos y bigoteras (n.37, n.38, n.39 y n.40) entre las dos figuras en gran formato (fig.5.37). Además, sobre el rostro del señor barbado fueron dibujadas una serie de líneas paralelas negras atravesadas por una larga línea vertical (n.36a, fig.5.37), diseños pertenecientes al estilo esquemático negro. Posiblemente estas rayas están señalando la importancia otorgada al señor barbado por parte de los artistas del estilo esquemático. Lo anterior sugiere que al menos para el discurso de la segunda etapa, ambas representaciones eran consideradas entidades relevantes, tal vez identificadas como dioses ancestrales. Ellos son testigos de la ceremonia llevada a sus pies por los personajes en formato pequeño, ceremonia que en seguida será analizada.

5.2.2. Una ceremonia de alianza y acceso al poder

A continuación, estudiaremos el segundo momento gráfico, compuesto por figuras en formato pequeño. Aunque es extremadamente difícil observar las imágenes polícromas, la fotografía aplicada con filtros especiales para arte rupestre nos ha permitido mejorar el registro de Agustín Villagra. Por medio de esta acción hemos recuperado aproximadamente el 90% de todas las figuras en formato pequeño del Grupo II.

Primero examinaremos las escenas más relevantes, posteriormente nos detendremos en los detalles iconográficos. Como fue expuesto en el capítulo anterior, donde examinamos la estructura compositiva de este grupo pictórico, planteamos que en el Grupo II hay una escena central en torno a la cual se agrupan varias figuras formando conjuntos (fig. 5.44). Nuestro análisis iniciará con las imágenes dispuestas en el costado superior de la pictografía, posteriormente continuaremos hacia el extremo inferior

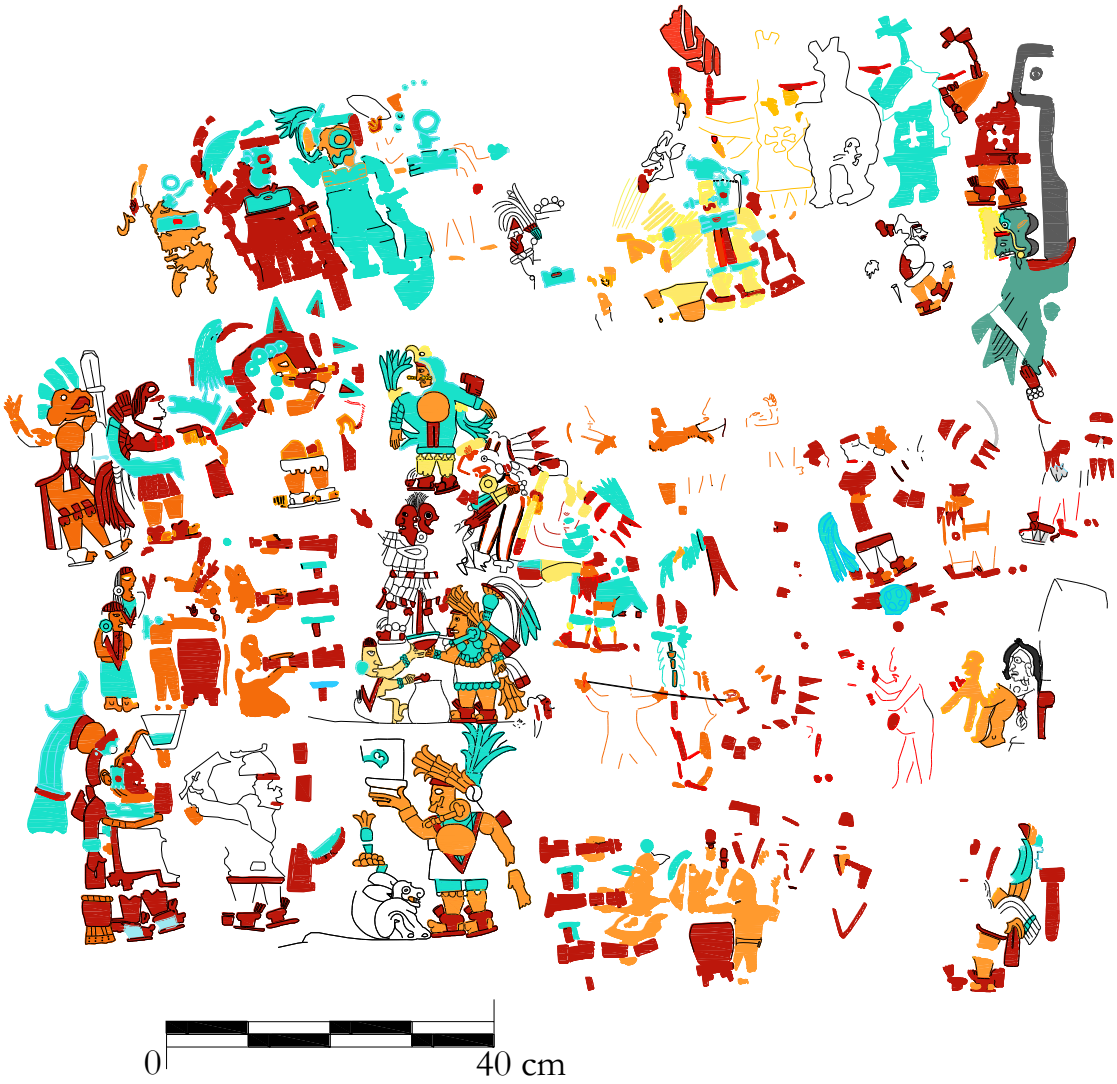


Figura 5.43. Grupo pictórico II, formato pequeño. Dibujo y restitución cromática: H. Ibar 2020.

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

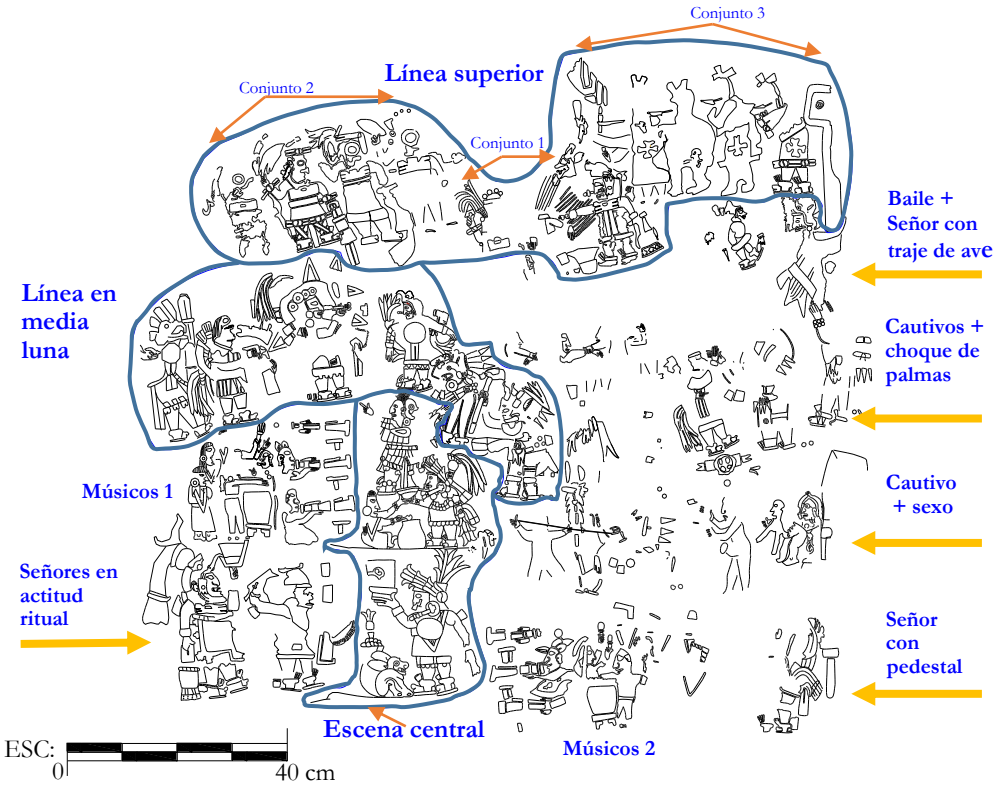


Figura 5.44. Estructura compositiva del Grupo pictórico II, formato pequeño. Dibujo: H. Ibar 2020.

- Presentación de prisioneros y cuatro entidades de la lluvia y la tierra

En el extremo superior se despliegan tres conjuntos (figs.5.43 y 5.44). El primero, al centro, está compuesto por dos señores (n.41 y n.43-2) entorno a un prisionero (n.43-1, fig.5.45). El cautivo está siendo sujetado por el personaje n.43-2, el cual sostiene con la otra mano una gran bolsa en color rojo. Este último individuo tiene arriba del tocado la silueta en perfil de un venado con las orejas levantadas,[4] representación que no fue reportada claramente en la calca de Villagra de 1953.[5] Se trata de un cérvido, aunque no hemos podido detectar algún numeral asociado; la ubicación del signo y la forma similar al glifo onomástico del señor 1 Venado (n.13-2 del Grupo I) permite proponer que este motivo también servía para nombrar al personaje n.43-2 (figs. 5.46 y 5.47c).

[4] La fotografía con filtro solamente permitió observar la silueta de esta figura, por lo que no pudimos determinar el color de la piel del animal.
[5] En la calca de Villagra fue registrado parte del hocico del venado, asociado a manchones rojos, pero en esta calca no fue documentada la cabeza del cérvido.

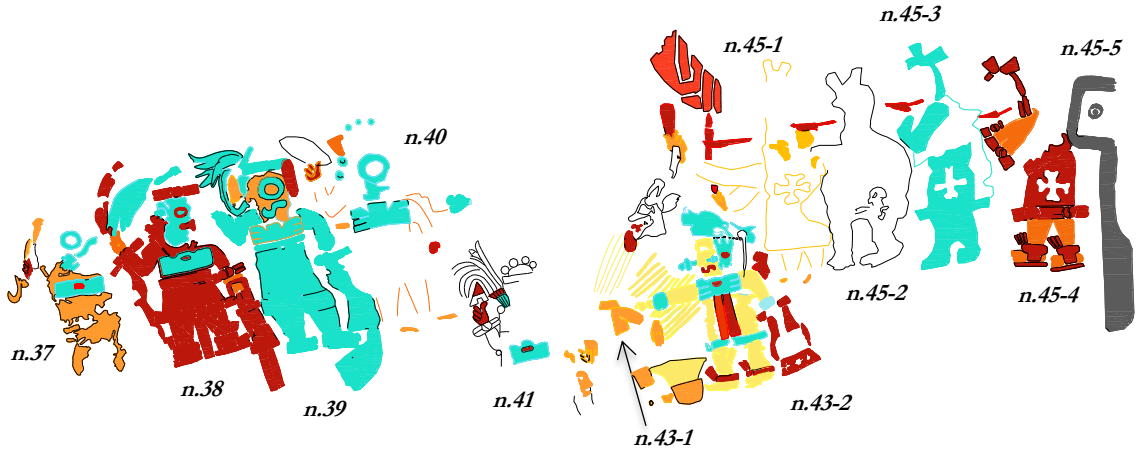


Figura 5.45. Los tres conjuntos al costado superior del Grupo II. A la izquierda los cuatro tlaloque; al centro el señor n.41, el cautivo n.43-1 y el señor Venado n.43-2; a la derecha las cuatro mujeres. Dibujo: H. Ibar 2020.

El atuendo del señor Venado revela su noble origen. Utiliza nariguera tubular rematada por cuentas esféricas, pectoral mariposa decorado con un punto rojo al centro y orejera rectangular de bordes redondeados con un círculo rojo al interior. Su tocado está formado por plumas cortas, dispuestas de manera análoga al tocado del personaje Flor 9-Conejo (n.62) de la escena central del Grupo II. Abajo del pectoral cuelgan dos listones rojos que terminan sobre sus rodillas.[6] Con respecto al pectoral mariposa, en el centro de México durante el Posclásico, este tipo de accesorio hace referencia a los guerreros muertos, al Sol diurno, las flores, el fuego y en consecuencia al renacimiento (Taube 2000:38). Por otro lado, el signo Venado es parte de los nombres consignados en los fundadores de dinastías, particularmente en la tradición mixteca (Rollo Selden 1955; Códice Vindobonensis 1992:51), en estos documentos la pareja primordial comparte el nombre calendárico 1 Venado (Olivier 2010:142; Mikulska 2015:85). Al respecto de los nacidos bajo este signo, los colaboradores de Sahagún mencionan:

> "[…] Decían que cualquiera que nacía, siendo hijo de principal, en dicho signo, sería también noble y principal y tendría que comer y beber, y con que dar vestidos a otros, y otras joyas y atavíos […] Y en dicho signo decían que la diosa que llamaban Cihuateteo descendía a la tierra, y les hacían fiestas y las daban ofrendas, y vestían con papeles sus estatuas" (Sahagún 2000, lib.4:220).

[6] Es llamativa la combinación cromática del listón, diseño que se repite en las cintas tanto del señor doble cara n.56 y en las cintas del guerrero n.47, característica que será analizada posteriormente.

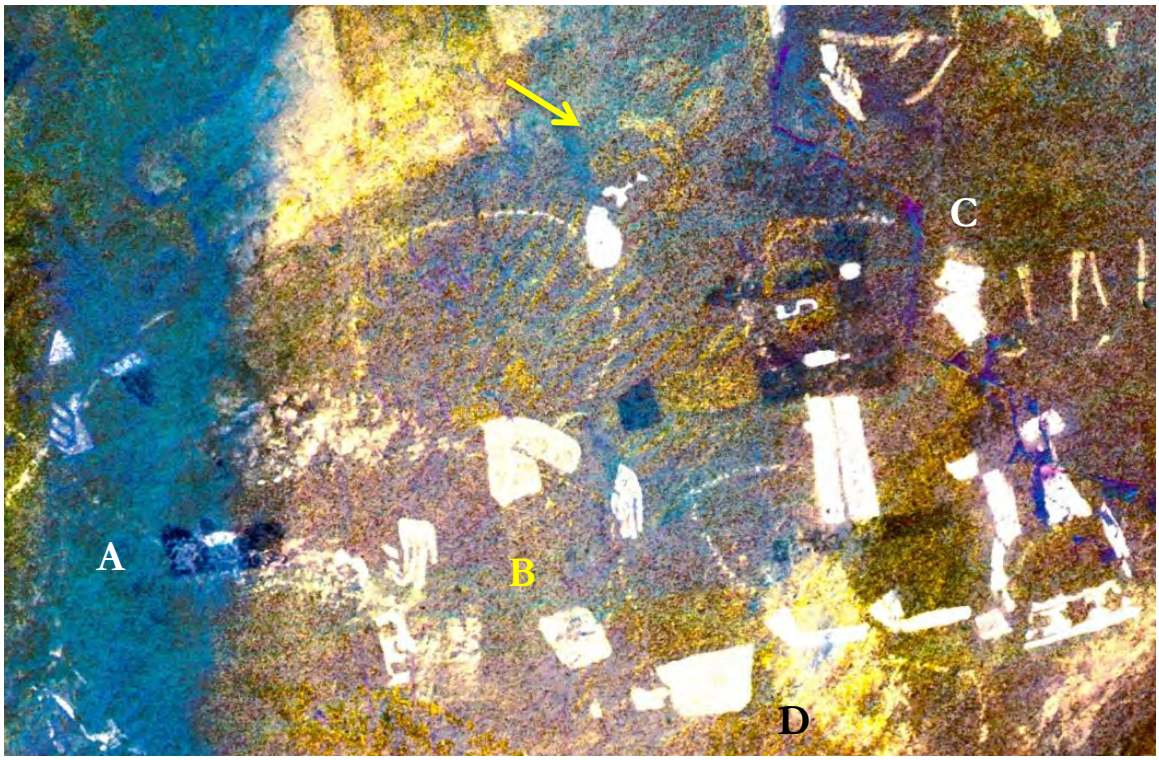


Figura 5.46. Fotografía con Dstretch: A. Señor n.41, B. Cautivo n.43-1, C. Señor Venado n.43-2, la flecha indica el perfil del venado. D. Cazuela. Fotografía: H. Ibar 2019.

Entre el cautivo y el señor Venado se encuentra una cazuela bicolor (ocre y amarilla), elemento que probablemente expresa el próximo sacrificio del personaje sometido (fig. 5.46d). Arriba de la cazuela y sobre el brazo extendido del señor Venado se aprecian varias líneas amarillas paralelas, las cuales se despliegan por encima del espacio donde debió de encontrarse la cabeza del cautivo; no sabemos la función que tienen, probablemente estaban asociadas con otros diseños actualmente imposibles de observar.

Si bien el cautivo ha desaparecido casi en su totalidad, sobrevivieron sus manos extendidas hacia abajo y uno de sus pies, así como el hombro por el cual el señor Venado lo sujeta (fig.5.46b). Debemos mencionar que comúnmente la condición de los cautivos se representa, en códices y esculturas del Posclásico, detenidos por los cabellos, también se ilustran con las manos amarradas atrás, en ocasiones se utiliza la bandera o *pantli* en señal de su condición y próximo sacrificio, en otras el cautivo está llorando (Caso 1996:29). No obstante, desde nuestro punto de vista siempre existen excepciones a la norma, como lo hemos advertido la gráfica de Ixtapantongo tiene rasgos

iconográficos que hasta el momento no se conocían o eran muy raramente documentados, por ejemplo: el árbol con cráneos, la forma de los volátiles saliendo del tocado de los dioses, los *tlaloque* con pectorales mariposa, individuos con doble perfil (uno humano y otro animal), numerales colocados en racimo y no linealmente; creemos que la versión de Ixtapantongo para expresar la condición del cautivo responde a esta lógica.

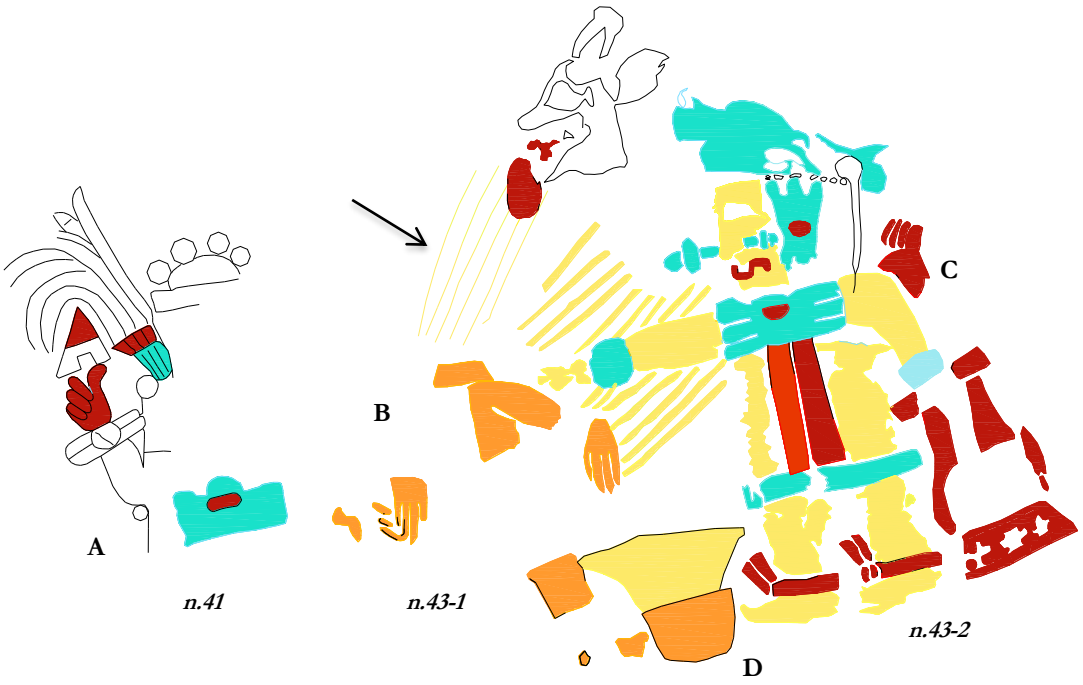


Figura 5.47. A. Dibujo: del señor n.41. B. Cautivo n.43-1. C. Señor Venado n.43-2. D. Cazuela bicolor. La flecha señala las líneas entre el señor Venado y el cautivo, cada personaje tiene pectoral distinto. Dibujo: H. Ibar 2019-2020.

Desafortunadamente la figura n.43-1 ha perdido gran parte de sus características, pero es claro que el señor Venado extiende el brazo para sujetar el hombro del personaje n.43-1, además ambos se ubican directamente arriba de una persona detenida por las muñecas por otros dos individuos (n.42-3) (fig.5.48), composición similar a la que ahora describimos. En consecuencia, proponemos que el personaje n.41, debido a su cercanía y a la postura de las manos de la figura sometida, también debió retener por el hombro al prisionero.

Del señor n.41 ha sobrevivido parte de su tocado formado por círculos, puede apreciarse un brazalete constituido por un haz de plumas largas sobre su hombro, atadas de manera similar al líder con traje de ave n.50, dispuesto directamente abajo, insignia que Seler identifica dentro de los atavíos de Moctezuma I y II con el nombre de *quetzalmachoncotl* (Seler 1990-1998, III:18, 20).

Asimismo, lleva una pulsera de doble listón con nudo al centro y pectoral rectangular verde con punto rojo al centro (fig.5.47a). Ambos accesorios son iguales a los propios del señor rojo (n. 38), ubicado al extremo superior izquierdo en el segundo conjunto de personajes. A la par, sostiene con su mano un cuchillo triangular rojo en la punta y blanco en su base.[7] La posición del cuchillo no deja duda sobre el próximo sacrificio al que será sometido el cautivo.

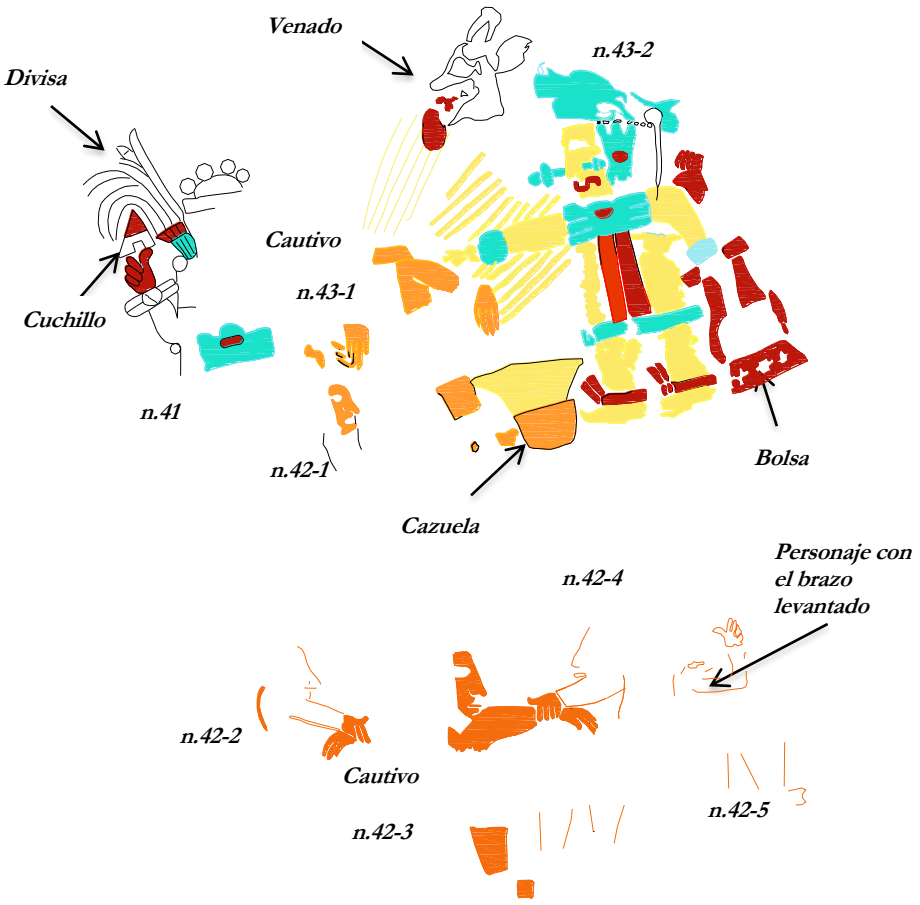


Figura.5.48. Presentación de cautivos, Grupo pictórico II de Ixtapantongo. Dibujo: H.Ibar 2020.

[7] Pensamos que esta herramienta es un cuchillo y no una punta de flecha, principalmente por la manera cómo es sostenido a través del mango por el personaje n.41, además este tipo de cuchillo se presenta en el guerrero n.1 y en los sacerdotes n.16-7 y n.16-8 del Grupo I, también el señor Solar del Grupo IV porta sobre el hombro un cuchillo triangular (fig.5.49a, c, d), elemento presente en varias figuras talladas de Tula (fig.5.49e, f, g). Es significativa la bicromía de este cuchillo, que lo emparenta a los cuchillos sacrificiales de sílex reportados en el Códice Florentino (1979, II: 48, 197; VII:28; IX:66; Mikulska 2008:175). Elizabeth Boone ha documentado la presencia de cuchillos de pedernal en los códices mixtecos, utilizados para realizar la cardiectomía, los cuales tienen por norma estar representados como una lanceta blanca afilada en ambos extremos, con una o las dos puntas de color rojo (Boone 2016: fig.III.15).

Desde nuestra interpretación, los dos captores y el prisionero tienen un papel notable dentro del mensaje expresado en el Grupo II. Es importante reiterar que ambos señores y el cautivo están colocados al extremo superior y sobre el centro de toda la composición, además se presentan acompañados a los costados por dos grupos de figuras, cada uno formado por cuatro personajes similares, pero de color distinto.

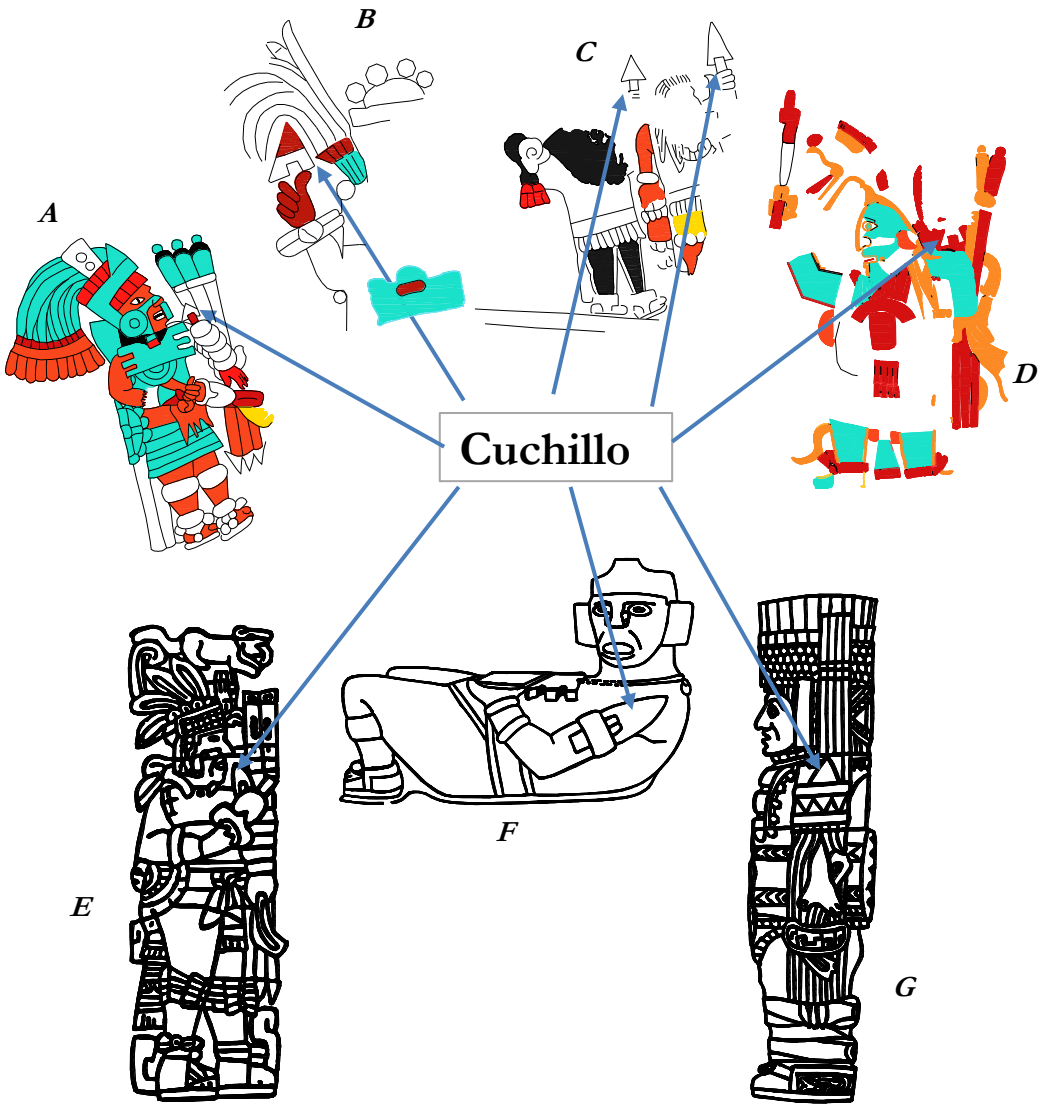


Figura. 5.49. En Ixtapantongo al igual que en Tula hay representaciones de guerreros y deidades con un cuchillo colocado sobre el hombro o blandiendo esta herramienta. A. Guerrero n.1 con cuchillo al hombro, Grupo I. B. Señor levantando su cuchillo n.41, Grupo II. C. Sacerdotes levantando cuchillos n.16-7 y n.16-8, Grupo I. D. Señor solar con cuchillo al hombro n.101, Grupo IV. E. Tula Pilastra IV, Edificio B (en Jiménez 1998: 117). F. Chac mool del edificio 3 "Palacio Quemado" Sala 2, Tula (en Jiménez 1998: 71). G. Cariátide, edificio B, Tula (en Jiménez 1998: 32).



Es elocuente que tanto el señor Venado como el señor n.41 compartan el sometimiento del cautivo, actitud que puede hacer referencia a la alianza de dos grupos sociales distintos. Además, abajo de los tres personajes anteriores se ubican los vestigios del rostro de otro probable cautivo (n.42-1, fig.5.48), desafortunadamente su cuerpo ha desaparecido, lo que no permite conocer qué papel estaba desempeñando, sin embargo su cara es muy similar al semblante del personaje n.42-3 (ubicado más abajo). Este último individuo está siendo sujetado por las muñecas por dos personas sin evidencia de atuendos elaborados (n.42-2 y n.42-4), completando la escena de captura y presentación de individuos sometidos (fig.5.48); una manera de deshonrar a los cautivos es retirarles todas sus insignias y presentarlos desnudos (Houston, Taube y Stuart 2006:213-226; Navarrete Linares 2011:448; Olivier 2015:620).

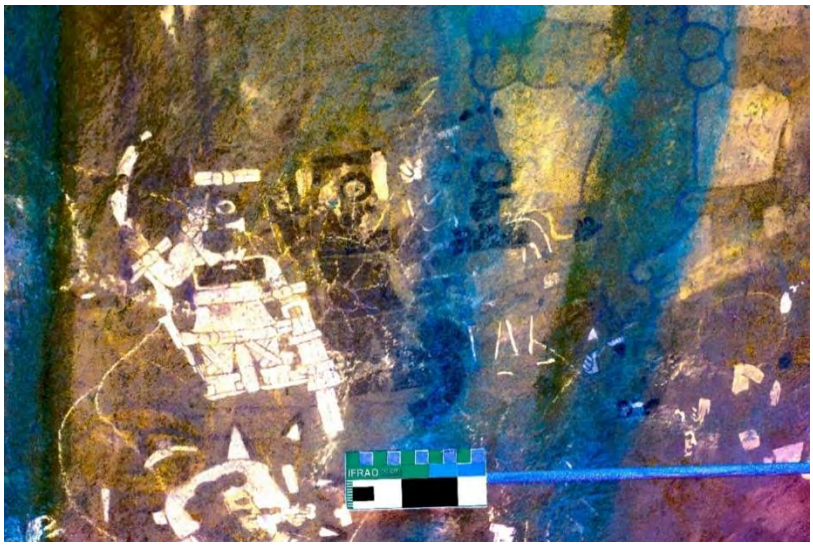
Proponemos que estas figuras fueron dibujadas directamente debajo del señor Venado y del señor n.41 con la intención de subrayar la relevancia de la escena superior, en la cual los atavíos del señor Venado y del señor con el cuchillo son ricos y elaborados. Esta composición sirve para indicar la presencia de cautivos menos importantes,[8] pero también para subrayar la participación de dos personas en la detención de los cautivos ilustrados en esta sección de la pintura, solución gráfica que podría revelar la intervención de dos grupos sociales distintos en la toma de cautivos.

Al extremo superior izquierdo se encuentra el segundo conjunto (fig.5.44), conformado por cuatro figuras con posturas y atavíos similares, pero con un color diferente (fig.5.50). Todos ostentan discos sobre los ojos, bigoteras y posiblemente bastones curvos, aunque solamente ha sobrevivido el bastón del personaje rojo (n.38), y una pequeña sección del bastón del personaje ocre (n.37), probablemente para los otros dos individuos no se conservó este accesorio, si bien es evidente que con la mano en alto sostenían algo. Con el brazo contrario agarran una bolsa rematada por dos largos listones, claramente visible en el personaje rojo (n.38) y en el personaje verde (n.39). Elementos que, junto con su diferente color, indican que están orlados a la manera de los ayudantes del dios de la lluvia (López Austin y López Luján 2009:69).

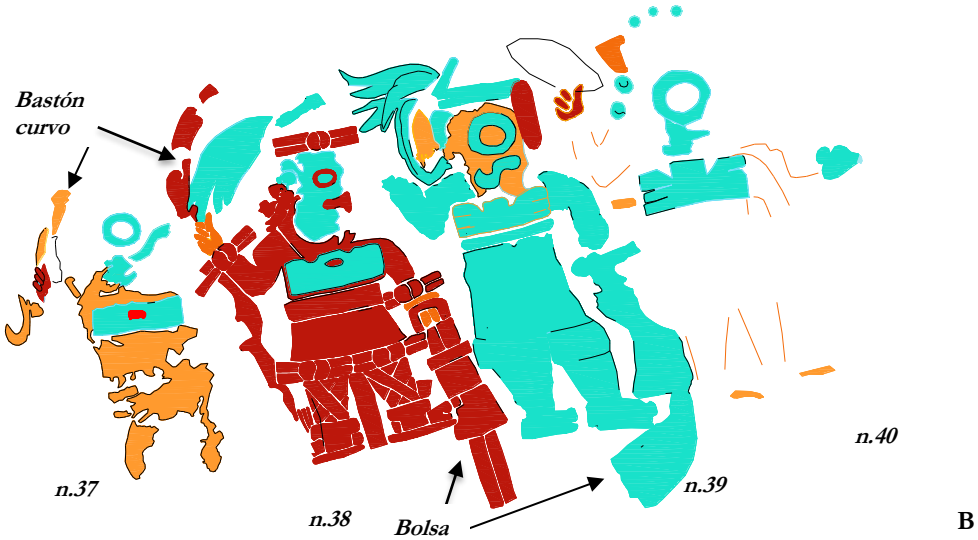
El buen estado de conservación del personaje rojo permite observar las cintas diagonales que envuelven ambas pantorrillas, también luce moños con nudo central tanto en su frente, muñecas y rodillas (fig. 5.51a). El moño es un rasgo del dios de la tormenta de Teotihuacan (véanse

[8] Aunque esta sección de la pintura ha sufrido graves deterioros, los vestigios de los personajes n.42-2 y n.42-3 no muestran atuendos complejos o ricos accesorios, por lo que consideramos que ellos son los ayudantes de los nobles señores ubicados arriba.

las vasijas Tláloc en Von Winning 1987, I: fig. 1a); en Tula, Tláloc lleva un tocado de moños sobre la frente, además en las pilastras labradas del edificio B de esa ciudad hay personajes identificados como *tlaloque* que usan rodilleras de varias cintas atadas al frente (Cobean, Jiménez y Mastache 2012:165). Por otro lado, en el Códice Egerton (1994:5) aparece una cinta doble poco común en las representaciones de la deidad de la lluvia durante el Posclásico tardío, pero que podría ser un rasgo superviviente de época más temprana. En Ixtapantongo, el moño con dos listones también está en la pulsera y rodilleras de la mujer roja n.45-4 (fig.5.51b), mismo ornamento ilustrado sobre la frente de la figura n.85 del Grupo III, el cual tiene un bastón serpentiforme (véase anexo catálogo, ficha n.85).

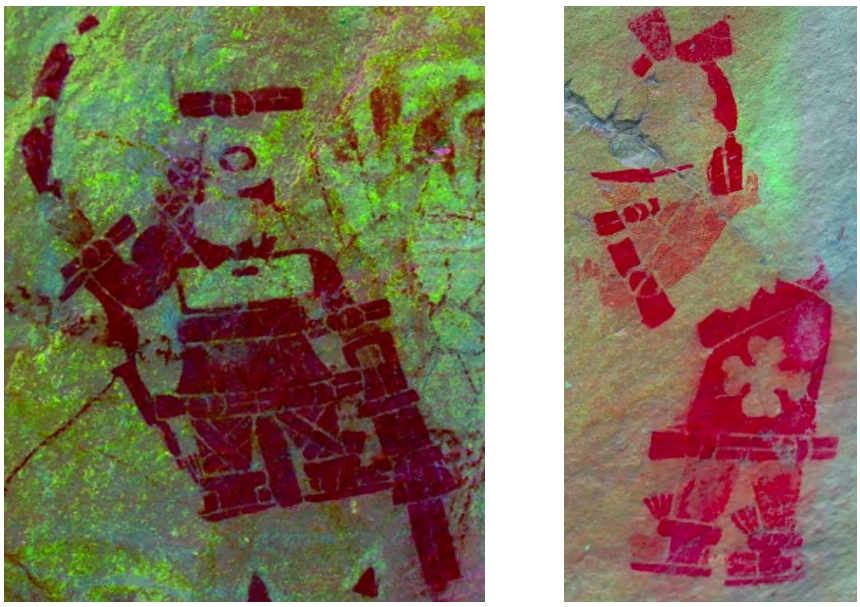


A



B

Figura 5.50. A. Fotografía con Dstretch: los cuatro tlaloque superpuestos a las piernas del señor barbado n.36. B. Dibujo de los cuatro tlaloque, identificados con sus números de catálogo. Fotografía y dibujo: H.Ibar 2019-2020.



A **B**

Figura 5.51. Fotografías con Dstretch. A. Tlaloque rojo n.38. B. Mujer roja n.45-4. Fotografías: H. Ibar 2019.

En los códices los *tlaloque* están diferenciados por sus colores, mientras que sus atavíos son prácticamente los mismos: Códice Borgia (1963:27-28); Códice Vaticano B (1902-1903:43-48, 69). La asociación entre los distintos colores de los ayudantes de Tláloc y los cuatro rumbos del universo (Thompson 1934), puede apreciarse en la pared interna de la caja de Tizapan, en ésta los cuatro *tlaloque* (blanco, rojo, negro y amarillo) fueron pintados como sostenedores de los cielos (Caso 1932; López Austin y López Luján 2004:425, 434). Élodie Dupey anota que Tláloc y los *tlaloque* son deidades de la tierra, ellos son los encargados de llevar el maíz hacia las cuatro esquinas, la planta de este cereal puede representar los cuatro árboles cósmicos (Dupey 2015:190-191). En el mito de origen del maíz, los *tlaloque* azul, blanco, amarillo y rojo, son los agentes que extraen el grano del cerro del mantenimiento o Tonacatépetl (Leyenda de los Soles 2011:181).

Las cuatro figuras del Grupo II no son propiamente dioses, porque no fueron ilustradas con un mayor tamaño; solución plástica que sí tienen las divinidades en comparación con los seres humanos del Grupo I. Proponemos que estas cuatro figuras son personajes investidos a la manera del *ixiptla* en la tradición nahua, en la cual el dios estaba personificado por alguien ataviado como él y cumplía sus funciones en las fiestas (en Dupey 2020:15 cfr. Basset 2015:131), permitiendo a los seres humanos el contacto sensorial con sus dioses (Dupey 2020:15-16).



En las fuentes escritas los ayudantes del dios de la lluvia han sido relacionados con los cuatro rumbos del universo y con los cerros, tanto con la fertilidad, los alimentos y los distintos colores del maíz. (Códice Florentino 1979, III:47; Leyenda de los Soles 2011:181; Durán 2002, II, cap. VIII:90).

"[…] Del cual dios del agua dicen que tiene su aposento de cuatro cuartos, y en medio un gran patio, do están cuatro barreñones grandes de agua […] Y este dios del agua para llover creó muchos ministros pequeños de cuerpo, los cuales están en los cuartos de la dicha casa y tienen alcancías en que toman el agua de aquellos barreñones y unos palos en la otra mano; y cuando el dios del agua les manda que vayan a regar algunos términos toman sus alcancías y palos y riegan del agua que se les manda, y cuando atruena es cuando quiebran las alcancías con los palos, y cuando viene rayo es de lo que tenía dentro o parte de la alcancía" (Historia de los mexicanos por sus pinturas 2011:29).

Identificados como "idolillos pequeños" relacionados con los cerros (Códice Florentino 1979, III:47; Histoyre du Mechique 2011:149). Eran invocados como dioses de la lluvia, moraban en cuevas y montes de los cuatro extremos del cosmos (Sahagún 2002, II, cap. VIII, lib.6:509).

"[…] Nanáhuatl debe ir a golpear el Tonacatéptl, porque habían echado las suertes. Entonces se alertó a los tlaloque: a los tlaloque verdes, a los tlaloque blancos, a los tlaloque amarillos, y a los tlaloque rojos. Nanáhuatl golpeó [el Tonacatépetl]; y luego fue robado el alimento a los tlaloque: el maíz blanco, el negro, el amarillo y verde azul, el frijol, el huautle, la chía y el michihuauhtle; todos los alimentos [les] fueron robados" (Leyenda de los Soles 2011:181).

Es importante mencionar que dos personajes investidos como *tlaloque* llevan pectoral rectangular con punto rojo (n.37 y 38), adorno equivalente al empleado por el señor con el cuchillo levantado n.41, en tanto los otros dos *tlaloque* utilizan pectoral mariposa (n.39 y 40), mismo tipo de pectoral empleado por el señor Venado (n.43-2). La presencia binaria de los pectorales es interesante, característica que otorga atributos distintos a los portadores de este accesorio, pero que también señala, probablemente, filiaciones diferentes en los dos captores principales ubicados al centro de la pintura entre los *tlaloque* y las cuatro señoras. En la iconografía son raros los ejemplos de representaciones de Tláloc o sus ayudantes con pectoral mariposa,[9] únicamente hemos podido encontrar dos ejemplos con este tipo de pectoral: en Chichén Itzá la escultura de un atlante que lleva pectoral mariposa en el pecho y sobre la frente, además de círculos sobre los ojos (Tozzer 1957:fig.215) (fig.5.52c), y una urna proveniente de Tehuantepec, actualmente resguardada en el Museo Nacional de Antropología, pieza que además de los discos sobre los ojos, la bigotera y el pectoral mariposa, utiliza un moño doble sobre la cabeza (fig.5.52b), atavíos similares a los *tlaloque* del Grupo II de Ixtapantongo.

[9] Teresa Uriarte (2012:147) observa que en la iconografía la deidad de la lluvia tiene vinculación al sol, debido al ninfea que en ocasiones lleva en su boca, así como por el trapecio del año asociado a esta deidad.

En Teotihuacan el dios de las tormentas, numen predominante en esta metrópoli, ha sido identificado con dos aspectos: nombrado como "Tláloc A" está asociado con la tierra y el agua, y, el "Tláloc B" vinculado a la guerra y a la fertilidad (Pasztory 1974:19; Von Winnig 1987, I:77). Atributos que podrían explicar los diversos pectorales ilustrados en los *tlaloque* de Ixtapantongo. Una clave relevante para comprender la presencia de estas entidades dentro del Grupo II, puede estar contenida en el señalamiento de José Contel respecto a la importancia de Tláloc para acceder al poder: "[…] Tlálloc está presente al principio y/o al final de los ciclos de vida, al principio y/o final de los reinos humanos o divinos. Es también uno de los protagonistas de los mitos de origen, de los tiempos primordiales" (Contel 2008: 344). Lo cual podría justificar la presencia de los *tlaloque,* en cuanto entidades que pueden ser sostenedores del cielo y en consecuencia del flujo del tiempo (López Austin 1994:178-179; Contel 2008:339, 344; Uriarte 2012:147); pensamos que ellos sirven para atestiguar la alianza expresada en el Grupo II, por medio de la cual el gobernante accede al poder.

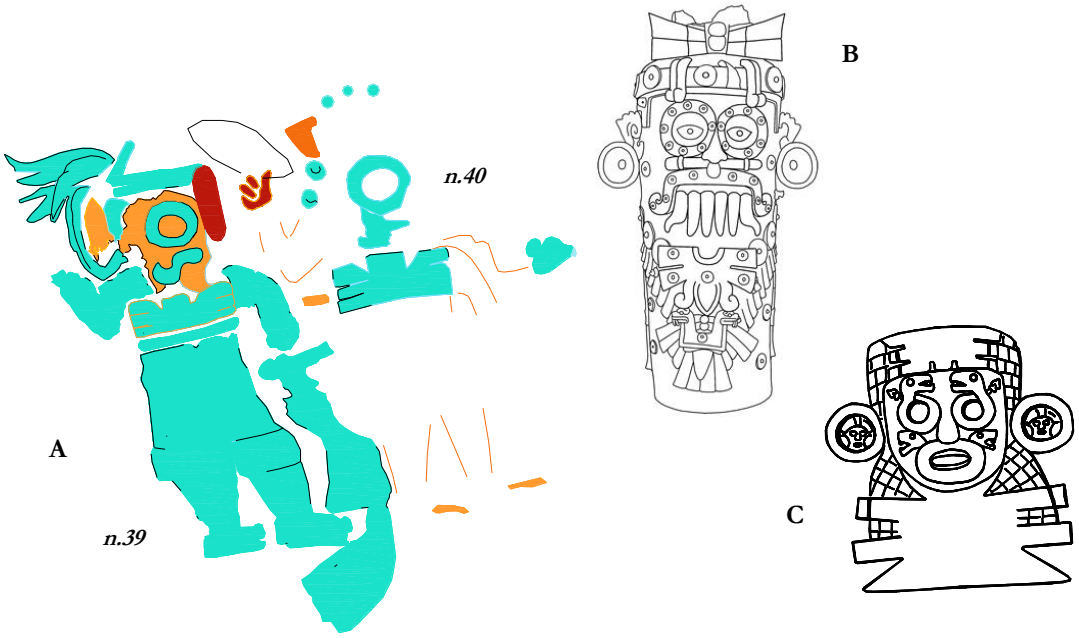


Figura 5.52. Pectoral mariposa. A. Tlaloque verde (n.39) y tlaloque blanco (n.40). B. Tehuantepec, urna del dios de la lluvia con pectoral mariposa (dibujo: Javier Urcid) C. Chichén Itzá, Estructura 2D7, cabeza de atlante (en Tozzer 1957: fig.215).

El cautivo y sus captores del conjunto central (n.41, n.42-1 y n.43-2) están acompañados, al costado izquierdo, por los cuatro representantes del dios de la lluvia, pero también por cuatro mujeres, ellas están situadas al costado derecho, figuras que a continuación serán analizadas.

Examinemos el tercer conjunto de figuras en el costado superior de la pintura. Son cuatro mujeres (n.45-1, n.45-2, n.45-3 y n.45-4) (fig.5.53), ellas llevan falda y peinado en cornezuelos, el cual es característico de las señoras maduras y casadas propio de las nobles, peinado documentado en la tradición del centro de México (en Stresser-Péan 2016:14 cfr. Piho 1973:213). Al igual que los *tlaloque* cada una ostenta un color diferente, y al menos tres de ellas mantienen la misma postura y atavíos. Desafortunadamente ninguna conserva el rostro, tienen a la altura del espacio donde debió estar su barbilla una forma alargada en color rojo que termina triangularmente (fig.5.53); no estamos seguros a qué corresponde este diseño, si bien podría hacer referencia a un cuchillo sostenido por la boca o por la mano de estas mujeres, es difícil concluir nada al respecto. Su cuerpo está de perfil, miran hacia los *tlaloque* y están dispuestas en fila, siguen a manera de procesión a la mujer al frente n.45-1. Ella es la única con los brazos extendidos, probablemente agarraba con sus manos una vara, la cual posiblemente estaba unida a una insignia segmentada en color rojo, debido a que se observan vestigios alargados por arriba de su mano y brazos (fig. 5.53). Tanto su silueta y manos son color ocre, lo que permite suponer que ese fue su color característico.

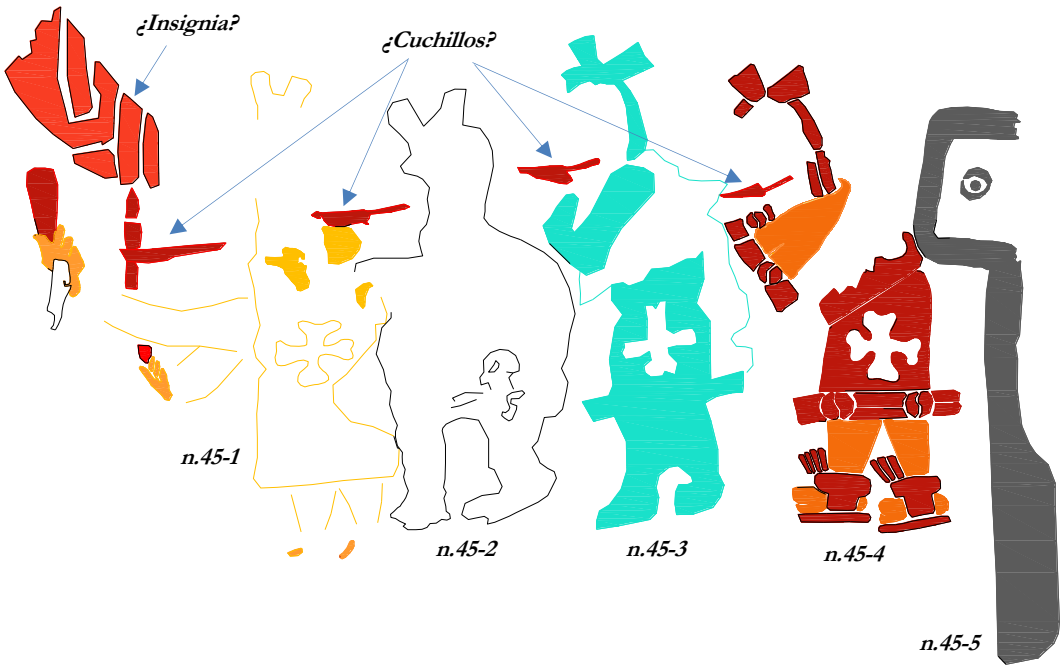


Figura 5.53. Las cuatro mujeres: en tres de ellas son claros los huesos cruzados sobre sus faldas, a la derecha se puede observar la silueta de una estructura arquitectónica o una cueva (n.45-5). Dibujo: H. Ibar 2020.

Solamente sobrevive la silueta de la figura n.45-2, posiblemente representaba a la mujer de color blanco. Ella tiene el mismo atributo dibujado en las sayas de sus compañeras, formado por huesos cruzados. Atrás de ella está la mujer n.45-3 en color verde, lleva sobre su falda el diseño de dos huesos cruzados, mismo elemento colocado en la falda de la mujer roja n.45-4. Motivo telúrico relacionado con la regeneración de la vida y los cambios cósmicos (Mikulska 2008:257; Olivier 1997:99-103; Stresser-Péan 2016:49), aunque los huesos cruzados en pintura mural también están asociados a cráneos y al sacrificio humano.[10]

La mujer roja es la que mejor conserva los detalles en su atuendo, además del peinado en cornezuelos y los huesos cruzados sobre la falda, es posible apreciar en sus muñecas y rodillas el listón anudado al centro, mismo diseño ilustrado en el *tlaloque* rojo, por lo que tanto el color rojo propio de ella, como este accesorio establecen una correspondencia entre ambos personajes (fig.5.51).

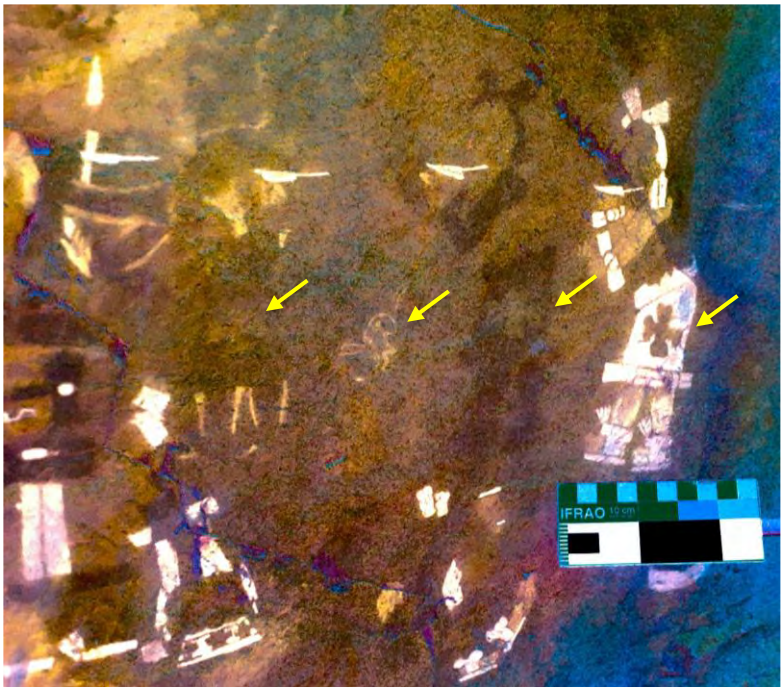


Figura 5.54. Fotografía de las cuatro mujeres, a la derecha la silueta de una cueva o estructura arquitectónica en color negro. Las flechas señalan el diseño de huesos cruzados. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2020.

[10] Los huesos cruzados están asociados a la muerte y al sacrificio humano, pero desde una perspectiva indígena: la muerte es el primer paso para regenerar la vida y en consecuencia el curso constante de cambio tanto a nivel cósmico como humano (Furst 1982; Haly 1992: 278-290; López Austin 1994:173-174; Mikulska 2008:217-225, 2020:303; Johansson 2016: 35, 443).

Es claro que tanto la mujer n.45-3 como la n.45-4 doblan hacia el frente su cuerpo. La señora n.45-2 está muy deteriorada por lo que es difícil apreciar todas sus características, pero su silueta expresa que también inclinaba el cuerpo. Al parecer ellas cargaban a la espalda algo que actualmente ha desaparecido,[11] realmente no podemos agregar nada al respecto, debido al deterioro de la pintura que impide conocer las características del elemento sobre la espalda.

El motivo de huesos cruzados está presente en las diosas terrestres (fig.5.55), diseño que puede apreciarse en diferentes monolitos de Tlaltecuhtli (López Luján 2010:86-87). Entre los mixtecos los huesos cruzados aparecen en la diosa de la muerte 9 Malinalli (Códice Zouche-Nutall 1992:44). Las cuatro señoras del Grupo II, así como las diversas advocaciones de Tlazoltéotl y las Cihuateteo fueron ilustradas con diversos colores, además de atavíos equivalentes y huesos cruzados sobre la falda (Códice Borgia 1963:47-48; Códice Vaticano B 1902-1903:77; Códice Fejérvary-Mayer 1901-1902:1). Recordemos que, de acuerdo al mito, las cuatro mujeres que atinan a mirar al oriente en el momento del nacimiento del Sol son: Tiacapan, Teicu, Tlacoyehua y Xocoyótl, las cuales refieren a los cuatro aspectos de Tlazoltéotl (Sahagún 1950-1982, I:23).

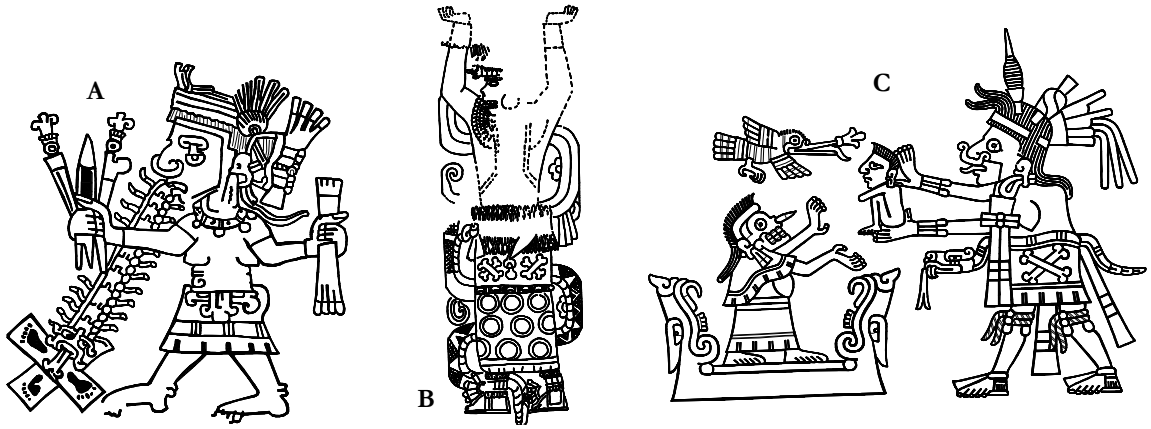


Figura. 5.55. Huesos cruzados sobre la falda. A. Cihuateteo (Códice Borgia 1963:48). B. Pilar del Templo de los Jaguares Chichén Itzá (en Tozzer 1957: fig. 196). C. Tlazoltéotl (Códice Laud 1994:42). Dibujo: H.Ibar 2020.

Tanto el peinado de las cuatro mujeres, los huesos cruzados sobre la falda, la postura inclinada que sugiere la carga que llevan a cuestas, junto con la organización procesional y su ubicación cerca de la estructura alargada en color negro (n.45-5), son características que recuerdan

[11] Estas mujeres tal vez traen los bultos sagrados a la ceremonia, pero también existe la posibilidad que ellas representen a las *cihuateteo* por lo que probablemente cargan a su hijo.



a la diosa Quilaztli-Cihuacóatl. La diosa serpiente está asociada con la oscuridad, venerada en templos negros llamados *Tlillan* (Jansen y Pérez 2017:200) como lo refiere Sahagún:

> "[…] Los atavíos con que esta mujer aparecía eran blancos, y los cabellos los tocaba de manera que tenía como unos cornezuelos cruzados sobre la frente […] dicen también que traía una cuna a cuestas, como quien trae a su hijo en ella" (Sahagún 2000, I:31).

Por último, atrás de la mujer roja hay una forma en color negro (n.45-5, fig.5.53), alargada en la base y ancha en su extremo superior, costado donde se encuentra un círculo con un punto al interior. La ubicación de este diseño, justo atrás de las cuatro mujeres, permite suponer que ellas provienen de este elemento. El problema consiste en saber sí esta forma ilustra el perfil de una estructura arquitectónica o el de una cueva. Es difícil determinarlo con seguridad, pero la conformación del elemento (alargado en su base y rectangular en su costado superior), además de su color negro parece que hace referencia a la entrada hacia un espacio de oscuridad. Si bien, como atinadamente lo observa Anne-Marie Vié-Wohrer al respecto de un personaje del Códice Mendoza (1992:65r):

> "[…] El glifo de cargo que observamos vinculado a la cabeza del personaje [lámina 65r], representa un edificio cuya puerta (dintel, columnas) de color negro comprende una decoración de tres "cruces de malta", su lectura [Tlilancanqui] nos indica "guardian de la casa de la sombra", metafóricamente, el templo de Cihuacóatl" (Vié-Wohrer 2008:222) (fig.5.56a).

Esta casa de la sombra o negrura tiene evidentes paralelismos con el espacio húmedo y oscuro, ambiente característico en las cuevas. Por lo que, la estructura de color negro, atrás de las cuatro mujeres de Ixtapantongo, puede hacer referencia básicamente al espacio del cual provienen ellas. Proponemos que la forma n.45-5 señala la entrada de una cueva, en primer término, porque no hay evidencia de plataforma en la base o indicios de un talud-tablero, rasgo que sí fue ilustrado en el Grupo I justo en la escena de cardiectomía, en el que la piedra de sacrificio está sobre el basamento, o en el Grupo II en el cual los personajes n.58-2 y n.58-3 están copulando sobre un paramento en talud-tablero a la entrada de una casa (fig.5.80). En estos ejemplos las estructuras arquitectónicas únicamente están delineadas y sin color al interior.

Por otro lado, el punto sobre el costado superior de la forma n.45-5 puede hacer referencia al ojo del monstruo de la tierra, como lo vemos en los códices cuando el *cipactli* con las fauces abiertas señala el camino hacia el inframundo (Códice Borgia 1963:71; Códice Laud 1994:21; Códice Vindobonensis 1992:12) (fig.5.56c, d). Esta especulación, en caso de ser correcta, puede sostenerse además por las características de las cuatro mujeres, por lo menos en tres de ellas son claros los

huesos cruzados sobre sus faldas, rasgo iconográfico que hace referencia al sacrificio, pero también a la fertilidad y la regeneración; los cuales son aspectos del inframundo, lugar que tiene por entrada a las cuevas. La cueva es el espacio de la fertilidad y del origen del ser humano (Mikulska 2020:502; véase Códice Vaticano A 1996:4v, 6r-6v). Como lo dice Karl Taube: "la cueva es un catalizador para traer a la tierra las fuerzas fértiles provenientes del inframundo" (Taube 1986:74). La primera creación en Tamoanchan se llevó a cabo en una cueva (Histoyre du Mechique 2011:148-149), morada en donde también habitan los ayudantes de Tláloc.

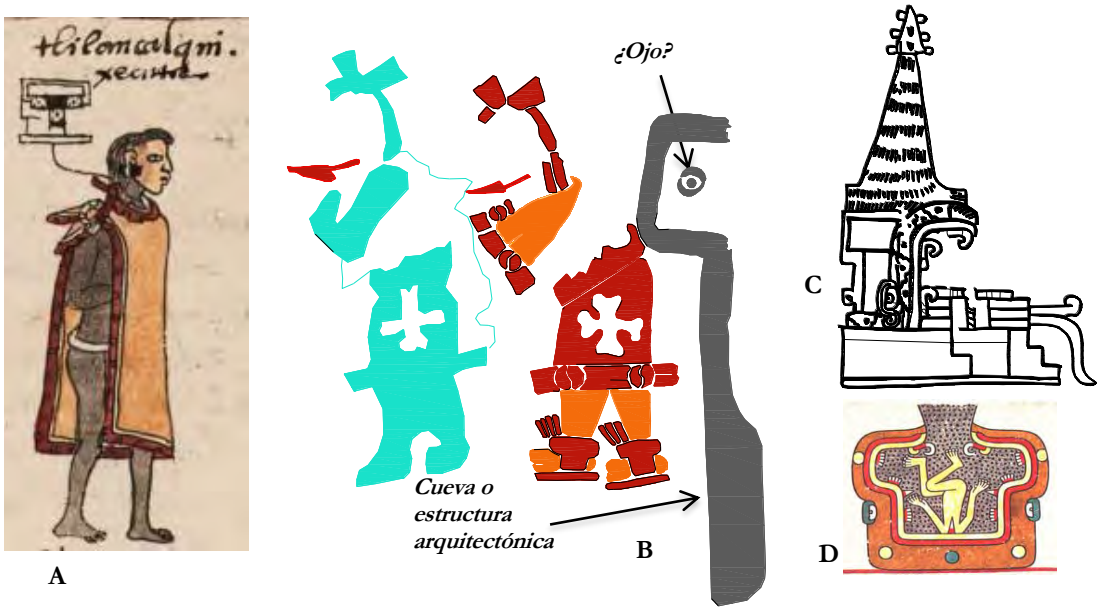


Figura. 5.56. A. Personaje con nombre: Tlilancanqui ("casa de la oscuridad") (Códice Mendoza 1992:65r). B. Dibujo de la mujer verde (n.45-3), la mujer roja (n.45-4) y la estructura negra (n.45-5). C. Casa con fauces de Cipactli (Códice Borgia 1963:14 D. Cipactli (Códice Laud 1994:21).

Cihuacóatl es una diosa telúrica, también llamada la guerrera, representaba a las mujeres y en consecuencia el aspecto femenino de la comunidad (Graulich 2014:66), ha sido identificada como Tzitzimime (en Klein 2000:26 cfr. Torquemada 1975, I: 80-81), patrona de los curanderos y parteras, además de las mujeres en labor de parto (en Klein 2000 cfr. Sahagún 1950-82, 6:160; 3:49). Diosa serpiente que lleva a cuestas a su imagen o descendencia, (Sahagún 2000, I:31), por lo que puede ser considerada como protectora de los recién nacidos (Jansen y Pérez 2017:99). Es la primera mujer que sufrió el dolor del alumbramiento (Tezozomoc 1987:508). Deidad asociada con las Cihuateteo, diosas telúricas que tienen faldas con huesos cruzados (Klein 2000:26, 29). En la



iconografía del centro de México existen varias representaciones de Cihuacóatl, algunas tienen cornezuelos y huesos cruzados sobre su falda (Mikulska 2008:256).

En el Popol Vuh, al respecto de las cuatro primeras mujeres se dice:

> "[…] ellas son las que multiplicaron a la gente en los pueblos pequeños en los pueblos grandes […] cuatro eran las madres de nosotros la gente K´iche.
>
> Diferentes eran los nombres de cada una de ellas cuando se multiplicaron allá, a la salida del sol" (Popol Vuh 2017:145-147).

En la Leyenda de los Soles, Quetzalcóatl reúne los huesos para crear al ser humano, los lleva a Tamoanchan entregándolos a Quilaztli-Cihuacóatl, advocación que combina aspectos guerreros y de la fertilidad (Carrera 2017:272-273).[12] A continuación, ella deposita los huesos sobre un metate para molerlos, posteriormente Quetzalcóatl y los dioses derraman su sangre sobre la masa preparada por Quilaztli, dando nacimiento a los seres humanos (Leyenda de los Soles 2011:181).

Los huesos cruzados, ilustrados sobre la falda de por lo menos tres de las cuatro mujeres en el Grupo II, podrían hacer referencia a la capacidad generadora de este grupo de diosas terrestres.[13] A su vez este diseño puede aludir al espacio para acoger a los muertos; es decir, la tierra es el gran ente receptor, pero también es el espacio creador de vida, mientras las cuevas son su acceso principal (Olivier 1997:99-103; Mikulska 2008:57). Lo que es significativo para nuestra pintura, debido a que por un lado tenemos a los cuatro *tlaloque* y por el otro a las cuatro mujeres presidiendo toda la pintura y en medio la presentación de los cautivos. Además, las Cihuateteo tienen un papel relevante en los rituales de renovación cósmica, así como en los propios de fundaciones dinásticas y en ceremonias de Fuego Nuevo (Jansen y Pérez 2017:203), aspecto que le da coherencia a la alianza matrimonial y acceso al poder ilustrados en esta pintura.

Al igual que los representantes del dios de la lluvia, proponemos que las cuatro mujeres están investidas como diosas, pero no son propiamente númenes, sino las personificaciones de deidades telúricas, ellas tienen tamaño similar a los personajes participantes de la ceremonia. Las cuatro mujeres y los representantes de los *tlaloque* son colaboradores activos dentro de la ceremonia,

---

12 Esta deidad también es llamada como Ilamatecuhtli, nombre que para Eduard Seler significa "princesa vieja", en esta advocación representa la madre tierra (Seler 1990-1998, II: 87). También se le conoce como Cohuacíhuatl (mujer culebra), Quauhcíhuatl (mujer águila), Yaocíhuatl (mujer guerrera) y Tzitzimicíhuatl (mujer infernal) (Códice Chimalpopoca 1975:58-59).

13 El lugar donde están los huesos cruzados, es decir sobre la falda, nos parece altamente significativo porque se ubican representados justo sobre el vientre de estas mujeres, lo que podría hacer referencia a su capacidad de generación y renovación.

no presentan alguna diferencia clara, la cual señale una jerarquía distinta a las figuras de seres humanos del Grupo II.

-Los guerreros y sacerdotes reunidos en torno a la escena central

Debajo de los individuos representando a los *tlaloque* se encuentran dos conjuntos de altos dignatarios. Cada uno está conformado por tres personajes con atavíos guerreros o sacerdotales (fig. 5.57a).[14] Ellos caminan en procesión desde extremos distintos guiados por su respectivo líder hacia el encuentro del grupo contrario.[15] Ambos conjuntos enmarcan en media luna la escena central localizada directamente abajo.

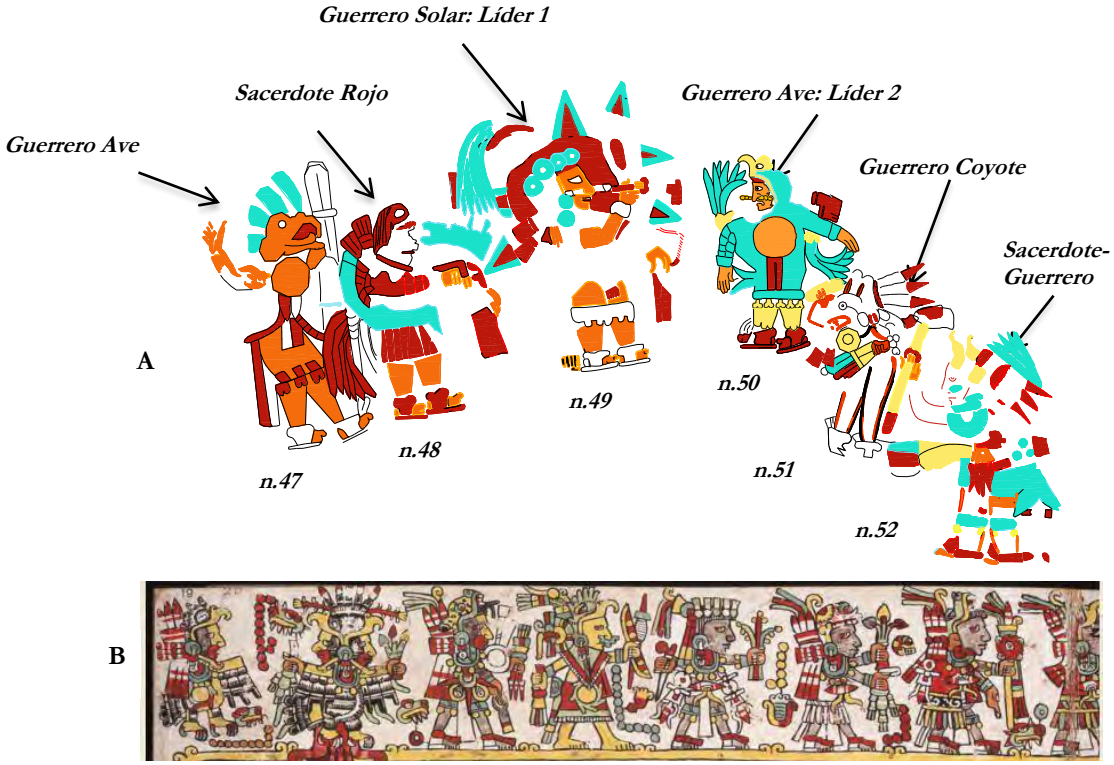


Figura 5.57. A. Dibujo guerreros y sacerdotes Grupo pictórico I. Dibujo: H. Ibar 2020. B. Códice Zouche-Nutall (1992: 19) aquí un grupo de ocho personajes con ofrendas llega a recibir a 1 muerte (no se observa); el segundo personaje de izquierda a derecha nombrado como 1 lagarto tiene un doble perfil.

[14] El Códice Mendoza (1992:65r) muestra sacerdotes guerreros, identificados gracias a su peinado característico (Berdan y Anawalt 1997:134-135; Stresser-Péan 2016:134), también existen sacerdotes guerreros en la pintura mural de la estructura A de Cacaxtla (Helmke y Nielsen 2013:364), en la gráfica mexica (Hassing 1988:34-35, 43-44), y en las representaciones escultóricas mayas (Zender 2004).

[15] Ambos personajes se encuentran al frente de su respectivo grupo, ubicación que subraya su relevancia. Alfredo López Austin refiere que la palabra náhuatl *tiacauh* significa: "el que va adelante", designación que recibían los altos jefes del ejército (en Ochoa 2008:149 cfr. López Austin 1985:261). Remi Simeón (1977:545) aclara que *tiachcauh* significa "animoso, intrépido, jefe principal".

El conjunto a la izquierda está encabezado por un personaje con características solares (n.49, fig.5.58). Agustín Villagra (1954a) lo llamó "capitán Tonátiuh", debido a los rayos que rodean el extremo superior de su cuerpo. Si bien el disco solar ha desaparecido, el área borrada alrededor de esta figura permite suponer que el disco rodeaba el costado medio y el rostro de este individuo.

El personaje n.49 tiene sobre la frente un adorno conformado por cuatro aros verdes, mismo accesorio ilustrado en algunos personajes del Códice Zouche-Nutall (1992:14) que Manuel Hermann (2008:41,49) llama diadema solar. Por arriba de la cabeza tiene largas plumas sobrepasando el espacio donde debió ubicarse el disco solar, a diferencia del diseño de Tonátiuh (n.3) en el cual todo el tocado está inscrito dentro del disco. Consideramos que el personaje n.49 no es un dios, sino un guerrero ataviado con la divisa del helio astro, ya que no existe algún intento por distinguirlo de todas las demás figuras.

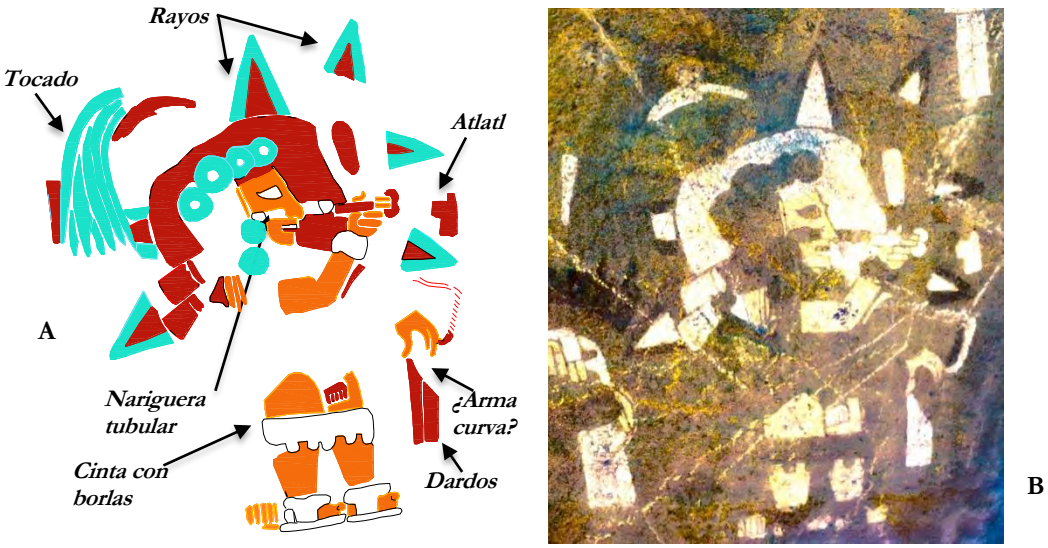
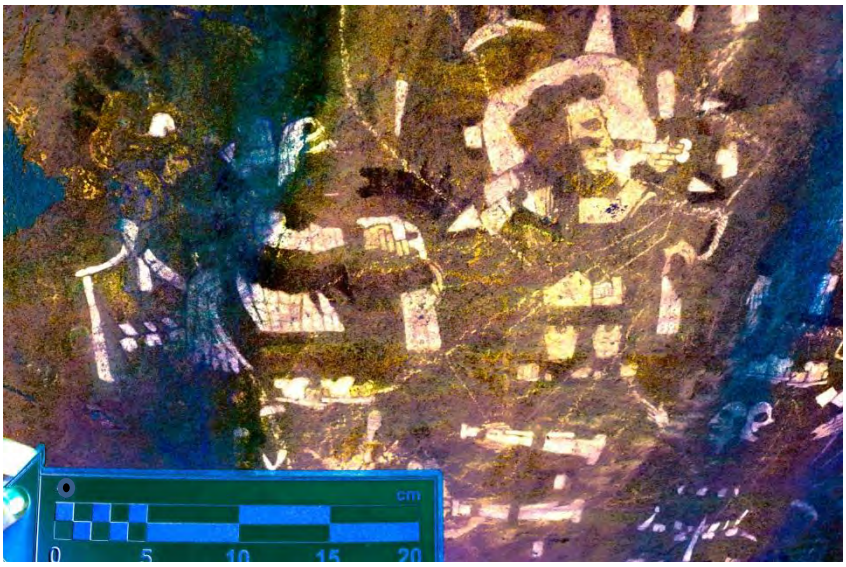


Figura 5.58. A. Dibujo señor solar n.49. B. Fotografía con Dstretch: señor solar. Fotografía y dibujo: H. Ibar 2019-2020.

El señor solar coloca de manera horizontal su lanzadardos, apuntando directamente al rostro del personaje n.50, figura que está al frente del grupo opuesto. El personaje con disco solar mantiene las plantas de los pies completamente horizontales, mientras sus dos acompañantes caminan a su espalda siguiéndolo (fig.5.57a). Él es el líder guerrero de su grupo, tiene una nariguera tubular y cintas sobre las rodillas rematadas por borlas, atavíos que, junto a su ubicación, el gran tocado y los rayos solares, indican la relevancia de este personaje. Sobresale su nariguera tubular,

accesorio que llevan los dioses solares en los códices mixtecos (Códice Zouche-Nutall 1992:78-79), insignia muy apreciada por la clase noble (Olivier 2008a:267-275).



A



B

Figura 5.59. A. Fotografía con Dstretch: de izquierda a derecha personajes n.47, n.48 y n.49. B. Dibujo: personajes n.47 y n.48. Fotografía y dibujo: H. Ibar 2019-2020.

Directamente a la espalda del señor Solar se presenta un sacerdote (n.48), tiene una bolsa, probablemente de material aromático, que extiende hacia el frente, largos cabellos y pectoral rectangular (fig.5.59). Sobreviven los vestigios de un semicírculo verde que rodea el extremo

superior de su cuerpo, unido a plumas cortas por atrás de la nuca y largas plumas rojas detrás de su cintura, desconocemos cuál era la función de los vestigios en color verde.

El último personaje es un guerrero (n.47), tiene el brazo levantado y la palma de la mano abierta. Viste yelmo de ave rapaz, tiene plumas cortas saliendo del yelmo y un largo dardo por detrás del hombro, utiliza un gran pectoral ocre del cual caen dos plumas: una blanca y la otra roja (fig.5.59). Debajo de las dos plumas cuelgan dos listones, pero en esta ocasión el patrón cromático se invierte: el listón a la izquierda es blanco y el de la derecha rojo. Además, sobre su espalda bajan dos largas cintas, la cinta a la izquierda es roja y la otra representa el color blanco, distribución idéntica a las plumas bajo su pectoral. Mencionamos lo anterior porque creemos que esta ornamentación establece un modelo cromático binario, lo cual podría hacer referencia a la unión de las dos personas en la escena central. Este tipo de adornos se repite en algunos participantes de la ceremonia (véanse los individuos n.47, n.56, n.59-1, n.62), característica que será analizada con más profundidad para el personaje con doble perfil n.56 (fig.5.63).

El pectoral circular también lo utiliza el líder del grupo contrario (n.50) y el señor Flor 9-Conejo (n.62). El simbolismo del pectoral circular ha sido estudiado recientemente por Michael Mathiowetz (2022), reportando que, durante el Posclásico mesoamericano, puede hacer referencia a un objeto que otorga prestigio, ampliamente utilizado por la clase noble y que indica la afiliación solar de su portador. Al mismo tiempo el guerrero n.47 tiene borlas sobre las rodillas, accesorio empleado por el señor Solar n.49, el personaje con pectoral del viento o *ik´* n.59-2 y por Flor 9-Conejo. Este tipo de ornamentación puede encontrar un equivalente lejano en la "orilla de ojos" o *tenixyo,* decoración utilizada en las tilmas de los nobles mexicas (Códice Mendoza 1992:109, 139; Olivier y López Luján 2009:86; Vié-Wohrer 2008:201). Por consiguiente, ambos accesorios tal vez expresan el alto rango noble de estos personajes.

Al otro costado, el segundo conjunto de guerreros y sacerdotes está encabezado por un guerrero que viste traje de ave (n.50), se aprecia sobre la frente el pico amarillo característico de un animal rapaz. Sobre sus extremidades inferiores, a la altura de los tobillos, se observan los cortes de las patas amarillas del volátil (fig.5.60), rasgo que señala indudablemente que esta figura viste la piel de un animal alado. Utiliza pectoral solar, los dos listones cayendo de este accesorio son rojos, similar patrón cromático empleado en los listones del tocado del señor con pectoral viento n.59-2 de la escena central.

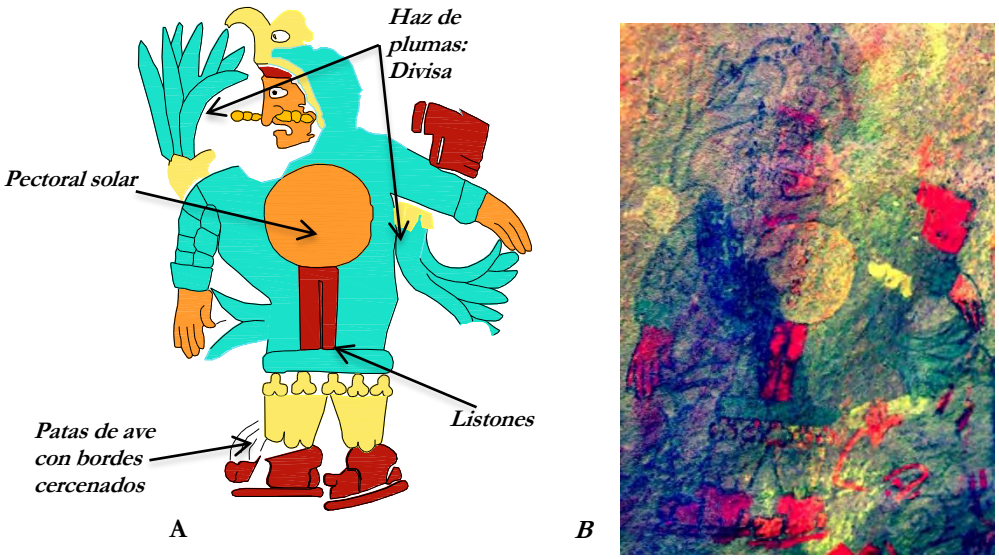


Figura 5.60. A. Dibujo personaje n.50. B. Fotografía con Dstretch: personaje n.50. Dibujo y fotografía: H. Ibar 2019-2020.



Figura 5.61. A. Huey Tlatoani MoctezumaI (en Duran 2002, I: lam15). B. Huey Tlatoani Motctezuma II (en Colin Mcewan 2010:59 del Códice Tovar 1585-1587). Ambos portan la divisa quetzalmachoncotl sobre el hombro.

El guerrero n.50 exhibe puñados de plumas largas bajo la axila y por arriba del hombro contrario. Ambos manojos son similares a la divisa llamada *quetzalmachoncotl,* la cual se encuentra en el atuendo tanto de Moctezuma I y como de Moctezuma II (en Seler 1990-1998, III:18, 20 cfr. Durán 2002 tratado 1: láminas 15, 19, 37) (fig.5.61), brazalete que lleva también el personaje con el cuchillo en alto n.41. La figura n.50 camina hacia el encuentro del señor solar ubicado justo enfrente, mantiene la boca abierta y extiende su brazo señalando a los dos acompañantes que lo siguen. Es un guerrero noble, sus atavíos lo relacionan al gobierno, pues además del ornamento sobre el hombro y bajo la axila, luce una nariguera tubular con remates esféricos, así como borlas trilobuladas



decorando la orilla inferior de su atuendo. El traje de ave rapaz hace referencia a su militancia bajo la fuerza solar; llama la atención que tanto el líder del grupo contrario como este individuo tienen características que los vinculan al helio astro.

A la espalda del señor ave rapaz se encuentra el guerrero n.51 (fig.5.62b). Utiliza yelmo de mamífero, el cual tiene orejas levantadas y hocico con vestigios en color ocre similares a colmillos, características que permiten proponer que el yelmo es de cánido, probablemente coyote, su pectoral es circular en color amarillo. Sobre el yelmo hay tres largas plumas con punta roja. Sostiene diagonalmente un bastón doble, la empuñadura es amarilla, la sección que toca el pectoral es verde con una borla blanca, en tanto el otro costado es color rojo, no se aprecia si esta sección tenía borla porque la mano extendida del personaje con doble perfil (n.56) toca la punta del bastón. Con la mano contraria levanta una forma rectangular amarilla que no hemos podido identificar. Al parecer los atavíos y la pintura corporal eran color rojo, debido a que sobreviven vestigios de este pigmento sobre sus piernas, manos y orejas. Este personaje milita dentro del estamento guerrero probablemente bajo el signo del "coyote".

El individuo que cierra el segundo conjunto levanta su propulsor (n.52), el arma está lista para utilizarse debido a que aloja un largo dardo, característica única en los personajes con lanzadardos de Ixtapantongo. Con la mano contraria sostiene un sahumador, este utensilio sacerdotal tiene la cazuela decorada con tres franjas: blanca en el fondo, roja al centro y verde en el borde (fig.5.62b). Su tocado tiene largas plumas verdes y rojas que cuelgan por atrás de la nuca. Al frente el tocado tiene vestigios de probables plumas cortas en color amarillo, utiliza nariguera verde sin forma clara. Su pectoral es excepcional en la iconografía de Ixtapantongo, conformado por una placa verde en media luna. El *maxtlatl* exhibe amarre de cola de golondrina, sus rodilleras son color verde rematadas por borlas amarillas. Tiene tanto características guerreras por el propulsor, como sacerdotales por el sahumador, además es evidente la alta jerarquía que lo relaciona con la clase noble.

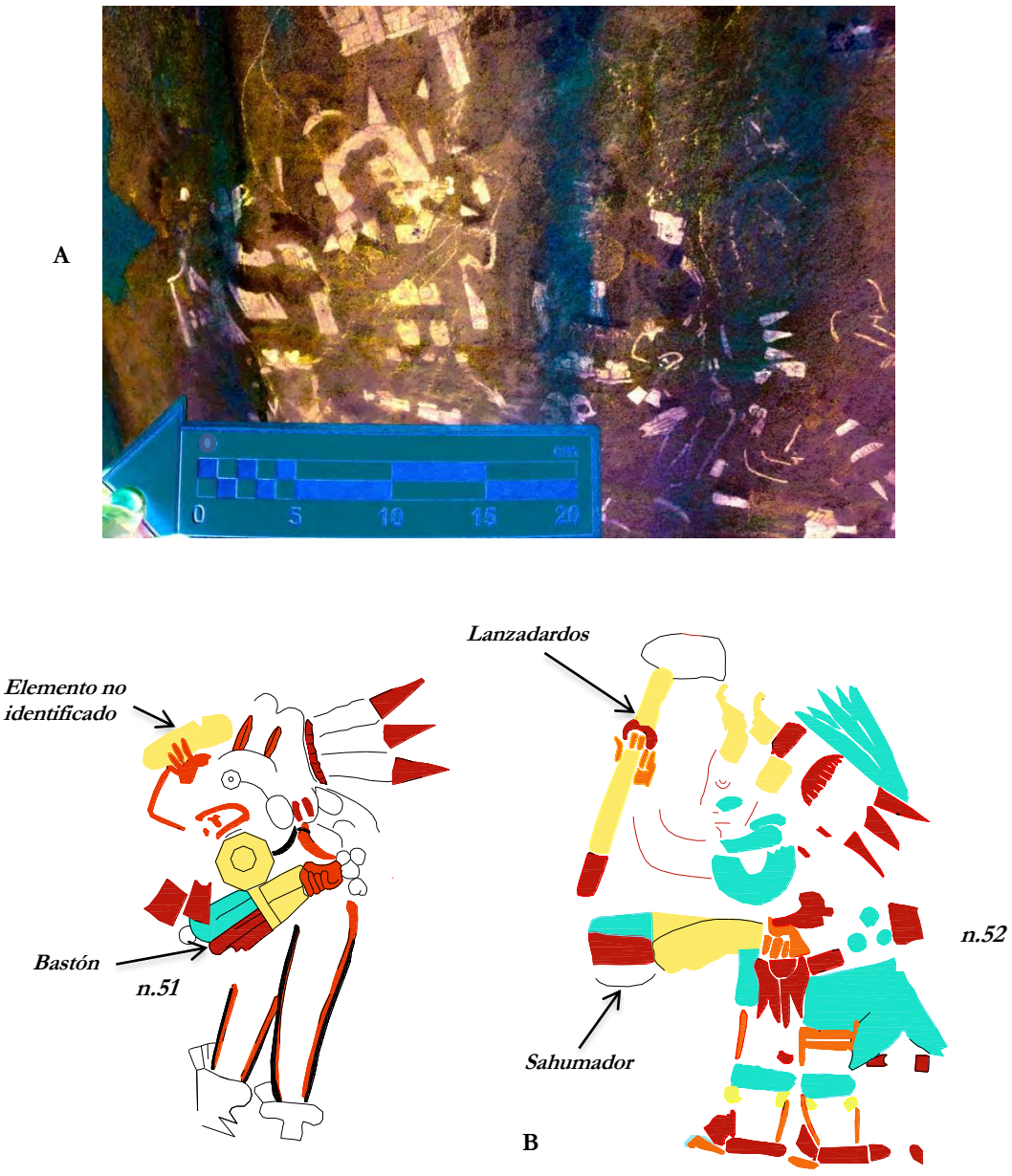


Figura 5.62. A. Fotografía con Dstretch: al centro líderes de cada grupo n.49 y n.50. B. Dibujo de los personajes n.51 y n.52. Fotografía y dibujo: H. Ibar 2019-2020.

Tanto los guerreros como los sacerdotes, en ambos conjuntos, mantienen posturas dinámicas, es decir expresan movimiento en sus extremidades, los brazos están levantados para sostener armas o elementos rituales. Se despliegan en actitud procesional siguiendo a su respectivo líder. Los guerreros al frente están envestidos con la representación del sol y del ave rapaz, en ellos



vemos indumentarias compartidas con Flor 9-Conejo (n.62) como: el gran pectoral circular en color ocre, el tipo de pulsera y la cinta sobre las rodillas decoradas con borlas.

Los atavíos equivalentes entre Flor 9-Conejo y los líderes de cada conjunto de tres guerreros y sacerdotes, así como la ubicación de estos últimos, admiten plantear la posibilidad que ambos conjuntos estén refiriéndose a los linajes de la pareja en el episodio 2 de la escena central. Esta propuesta la podemos sostener debido a la ubicación de la mujer sentada n.59-1 y el hombre de pie n.59-2. Ellos están mirándose, mientras que ambos conjuntos de guerreros y sacerdotes están situados a cada lado de la pareja, formando una estructura compositiva que podría referirse al grupo familiar de cada consorte, a la manera de los códices mixtecos donde la estirpe familiar acompaña al gobernante. Otra opción es que formen el consejo de gobierno, como se expresa también en los códices mixtecos por medio de sacerdotes o militares encargados de administrar los señoríos de esa región (Hermann 2008; Códice Zouche-Nutall 1992:5). La tercera opción para comprender su presencia –derivada de la primera– puede encaminarse a que ellos son los líderes de las familias nobles, posiblemente participaron en alguna batalla reciente, en la cual hicieron cautivos para conmemorar el acceso al poder de su gobernante.

Aunque estas posibilidades serán evaluadas de acuerdo al mensaje enviado en la escena central que a continuación analizaremos, por el momento los consideramos parte del estamento guerrero y sacerdotal, están reunidos con el objetivo de acompañar la ceremonia celebrada en el Grupo II.

-El episodio 1de la escena central

Ahora analicemos la escena central, la cual está organizada, conforme a nuestra propuesta, por tres episodios. En el primero se localiza un personaje con el cuerpo dispuesto de frente y doble perfil (n.56, fig.5.63). Al igual que sus manos y pies cada perfil dirige su vista a costados opuestos.[1] El rostro humano mira hacia el líder solar del primer conjunto de nobles, en tanto el segundo perfil observa al conjunto contrario. Sus brazos extendidos mantienen las manos apuntando hacia los guerreros y sacerdotes situados directamente arriba de él, incluso el dedo índice a la izquierda señala al guerrero con rayos solares.

[1] Leonardo López Luján (2006:110) propone que los personajes con los pies plantados en direcciones diferentes, analizados por él en la Casa de los Guerreros Águila de Tenochtitlan, podrían tener mayor jerarquía además de liderazgo.

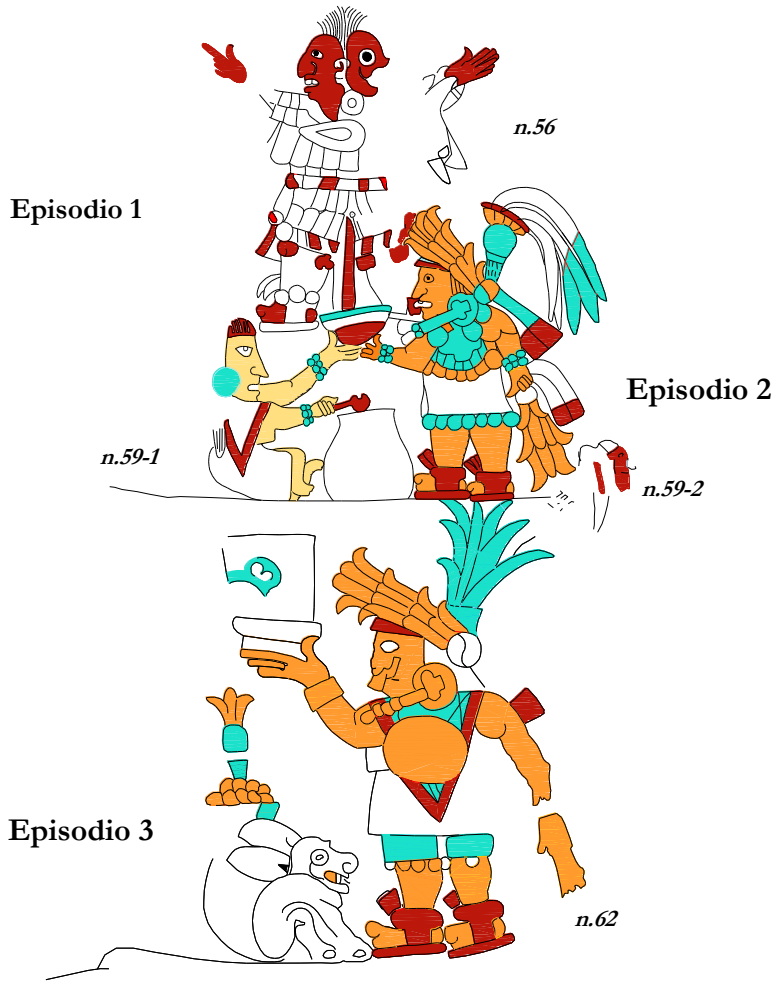


Figura 5.63. Escena central del Grupo pictórico II. Dibujo: H. Ibar 2020.

Para Villagra (1954a) el perfil derecho de esta figura representa a un simio, debido a su prognatismo y al manojo de cabellos hirsutos ilustrado entre ambos perfiles, observación con la que estamos de acuerdo. Primate con múltiples simbolismos: relacionado a la danza, la música, al pecado y la transgresión (Seler 1990-1998, III:129; V:167), pero también a la fertilidad, a la procreación y a la abundancia (Echeverría 2015:207), tanto como al viento y al juego de pelota (Nájera 2000:152-154).

El rostro de mono está sonriendo, pero no se conservaron sus dientes. La sonrisa burlona es una característica del signo del mono (Seler 1990-1998, V: 170). Este personaje con doble perfil

utiliza el pectoral *oyohualli*;[2] elemento relacionado con la música y la danza, aunque también ha sido identificado como un símbolo de fertilidad (en Stresser-Péan 2016:204 cfr.Velásquez Castro *et al.* 2004:36-37). Recordemos que el mono es un ser de una era pasada, antecedente de la humanidad actual (en Echeverría 2015:217 cfr. Popol Vuh 2005, parte III, cap. I:659; Graulich 1999:400). Además, el *ozomatli* era uno de los signos del día propicios para contraer matrimonio (en Echeverría 2015:213 cfr. Código Florentino 1979, VI:129).

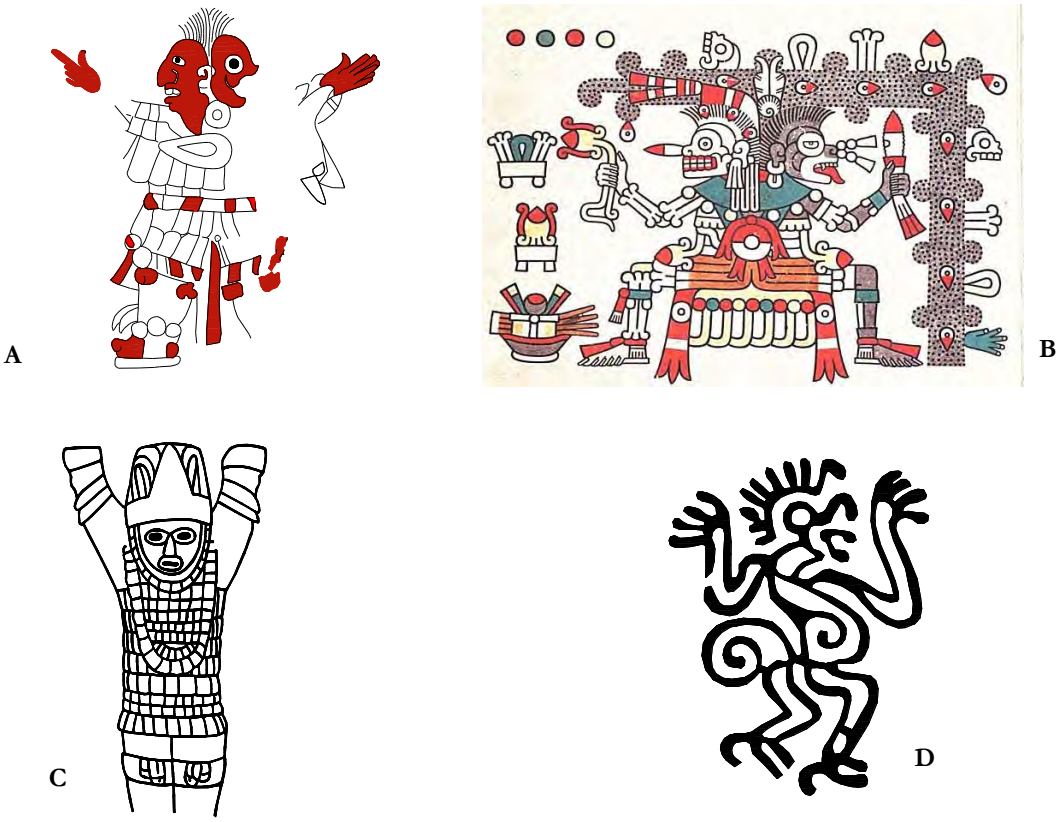


Figura 5.64. A. Personaje con doble perfil (n.56), Grupo pictórico II. B. Mictlantecuhtli y Mono esquelético (Códice Laud 1994:11). C. Atlante edificio B Tula (en Jiménez 1998:21). D. Sello de barro, Zempoala (en Echeverría 2015:245). Dibujo: H. Ibar 2019-2020.

En el Códice Laud (1994:11) (fig.6.64b) podemos apreciar una imagen parecida al personaje del episodio 1, pero con ciertas diferencias. En esta lámina los artistas dibujan dos seres, el de la izquierda representa a Mictlantecuhtli y el otro a un simio, cada imagen tiene el corazón expuesto,

[2] Como lo observa Eduard Seler (1990-1998, III: 129): el mono era considerado principalmente como un animal mitológico que comúnmente lleva orejeras y pectoral del dios del viento, elementos que según él, son una expresión de la danza. Además, en ocasiones utiliza un pendiente en forma de gota, nombrado como *oyohualli*, ornamentación constituida por la concha de un molusco que funcionaba como sonaja. Para Mircea Eliade (1972:42) la danza asegura el orden del cosmos, realizándose en el momento de varias ceremonias en las sociedades tradicionales, entre otras en los casamientos.

están sentados uniendo sus espaldas y con las extremidades abiertas hacia ambos costados. A diferencia de nuestra figura, la cual representa un solo organismo con dos semblantes.

El cuerpo de frente con brazos y piernas extendidos, postura adoptada por el personaje con doble perfil, recuerda la actitud de dioses terrestres como Tlazoltéotl, Tlaltecuhtli o Mayáhuel (Códice Borgia 1963:13; Códice Vaticano B 1902-1903:74) (fig.5.65). Solamente Mayáhuel (n.6) en el Grupo I, este personaje n.56 y la figura n.57-1 (ambos del Grupo II) están ilustrados de esta manera en toda la gráfica de Ixtapantongo, postura llamada de parto o del alumbramiento (Nicholson 1954:166; 1967:82, 84, 87; Matos 1997:22-23).[3]

La posición corporal del personaje n.56 tiene cierta semejanza con un pequeño atlante localizado en el edificio B de Tula (fig.5.64c), el cual tiene *xiuhuitzolli* y porta *xicolli*. Esta escultura, conforme a Fernando Getino y Javier Figueroa (2003:73), hace referencia a los sostenedores del cielo, seres que permiten formar el mundo. Gesto que también tiene el mono en distintos sellos de barro de tradición nahua, además en algunos de estos utensilios se observa el abdomen prominente, característica que probablemente refiere al ámbito de la sexualidad y la fertilidad (Echeverría 2015:242, 244) (fig.5.64d). Paralelismos que justificarían la actitud, ubicación y atavíos de la figura n.56 justo arriba de la pareja contrayente del episodio 2.



A **B** **C**

Figura 5.65. Postura de parto. A. Monolito de Tlaltecuhtli Tenochtitlan (en Matos y López Luján 2012:417) B. Códice Vaticano B (1902-1903:74). C. Códice Borbónico (1991:13).

[3] Esta postura ha sido interpretada de varias maneras: Seler la llama de batracio; Nicholson y Matos del alumbramiento; Klein de la derrota bélica/sacrificio; Graulich del acto sexual; Henderson de descenso o de la disposición cuatripartita de la superficie terrestre (en López Luján 2010:77).

Por otro lado, el atuendo constituido por plumas cortas y placas rectangulares blancas recuerda al camisón o *xicolli* empleado en el centro de México durante el Posclásico por gobernantes, sacerdotes o militares con una alta jerarquía. Sin embargo, no es clara la utilización de este tipo de vestimenta en la figura de Ixtapantongo, ya que tanto sobre el talle como a la altura de las rodillas pueden apreciarse cintas que combinan placas rojas y blancas, característica que no tiene el *xicolli,* camisón que se utiliza suelto sobre la cintura.

Llama la atención los dos listones que caen entre sus piernas (uno "blanco" y el otro rojo), éstos se extienden hacia abajo hasta tocar el cuenco entregado por la señora a su pareja en el episodio 2 de la escena central. Este rasgo parece que está señalando la unión de ambos cónyuges, alianza que probablemente es fertilizada por los listones. El mono, al igual que todos los primates, consume grandes cantidades de frutas, consecuentemente sus desechos contienen semillas que servirán para producir nuevas plantas, por lo que fue identificado como dispersor de semillas en un relato recopilado en Honduras por Anne Chapman (en Echeverría 2015:223 cfr. Chapman 1978:163). Para Jaime Echeverría (2015:223) esta peculiaridad se puede observar en un vaso maya del Clásico, en el cual dos monos, sosteniendo probablemente semillas de cacao, deponen pequeños círculos (fig.5.66). En la tradición nahua, como lo anota Élodie Dupey (2020:26, 28), el mono está vinculado al viento que trae las nubes cargadas de lluvia, por lo que fue un símbolo ligado a la fertilización de la tierra.



Figura 5.66. Dos monos deponiendo semillas, vaso Maya (en Kerr K4691).

Además, la postura del personaje con doble perfil y los listones que caen entre sus piernas son rasgos equivalentes a una figura personificada como Xipe en el Códice Zouche-Nutall (1992:84) (fig.5.67a). En ese documento la víctima es flechada en un andamio, entre sus piernas caen dos chorros de sangre directamente a un mosaico de turquesa, símbolo de lo precioso y sagrado

(Hermann 2006:102). Asimismo, en la veintena de Ochpaniztli la muerte por flechamiento de una víctima personificada como Tlazoltéotl consiste en colocarla con las extremidades extendidas sobre empalizadas para posteriormente ser flechada, postura que facilita que su sangre caiga sobre la tierra, acción ritual que, según Johannes Neurath, sirve simbólicamente para concebir al dios maíz (Neurath 2009). Es decir, pensamos que el personaje con doble perfil (n.56) tiene características que expresan fertilidad, procreación y abundancia.



Figura 5.67. A. Personaje envestido como Xipe en Códice Zouche-Nutall (1992:84). B. Dibujo del personaje con doble perfil (n.56).

Proponemos que esta singular imagen sirve para subrayar el mensaje de la escena central, el perfil de mono, el *oyohualli* y los ornamentos combinando listones color rojo y blanco sugieren que estamos ante un evento importante. Desde nuestro punto de vista el individuo con doble perfil permite congregar a la pareja, pero también el buen funcionamiento del pacto matrimonial consumado directamente bajo sus pies. Es la figura que preside la escena central, su postura y atavíos tienen equivalencia con los sostenedores del cielo, lo cual probablemente expresa la generación de este nuevo pacto en el ámbito humano.

Es claro que este personaje vincula a los guerreros y sacerdotes con la pareja dispuesta abajo. Los primeros asisten a la ceremonia de manera procesional y con actitud ritual desde dos puntos distintos para encontrarse al centro. La distribución de ambos conjuntos de guerreros y sacerdotes permite suponer que ellos no forman el consejo de gobierno, porque si este fuera el caso deberían



distribuirse en una sola línea caminando todos en la misma dirección, al mismo tiempo el señor Solar no apuntaría con su propulsor al líder contrario.

En cambio, planteamos que ambos conjuntos forman la estirpe de la pareja consorte, debido a que el personaje con doble perfil mira y señala directamente hacia ellos, mientras abre sus piernas para colocarlas a cada lado de la pareja, creemos que esta actitud permite inscribir a los cónyuges con su respectivo grupo familiar. Además, los dos conjuntos de guerreros y sacerdotes se presentan situados de la misma manera que los contrayentes, ubicación que probablemente declara a qué linaje pertenecen. Aunado a que los listones rojos bajo el pectoral del jefe militar con traje de ave rapaz (n.50), al frente del segundo conjunto, pueden equipararse a los remates en los listones del tocado del personaje de pie en la escena central (n.59-2), señalando probablemente la divisa familiar que llega hasta Flor 9-Conejo, individuo representado en el tercer episodio (fig.5.74 y 5.77).

-El episodio 2 de la escena central

Proponemos que en este episodio fue ilustrada una pareja que contrae matrimonio.[4] La mujer está sentada con las piernas cruzadas (n.59-1), viste *quechquemitl* "blanco" de bordes rojos, y orejera circular (fig.5.63). Aunque ella no está comiendo, su postura sedente recuerda el adagio que daban las madres nahuas a sus hijas:

"[…] XVIII.-Del comer estando de pie: 1.-Otra abusión tenían: decían que las mozas que comían estando de pie, no se casarían en su pueblo sino en pueblos ajenos y por esto las madres prohibían a sus hijas que comiesen estando de pie" (Sahagún 2000, lib.V:271).

Ella extiende el brazo ofreciendo un cuenco a su acompañante (n.59-2), él está de pie justo enfrente de ella (fig.5.63). El hombre mira a la señora y corresponde al gesto de la mujer extendiendo su brazo para tocar el fondo del recipiente. Mientras tanto la mujer agarra con la otra mano la cuchara para extraer el alimento contenido en la gran olla ubicada entre ellos. La vasija sostenida

[4] Los ritos matrimoniales, de acuerdo con Mircea Eliade (1972:37), tienen un modelo divino, el cual es replicado en el casamiento humano donde se reproduce la unión entre el cielo y la tierra; acto generador que se convierte en una heterogamia de proporciones cósmicas que moviliza a todo un grupo de dioses. Levi-Strauss agrega que el matrimonio reportado en múltiples mitos alrededor del mundo, es la repetición del acto de creación del mundo y el ser humano (Levi-Strauss 1971:44). Eduard Seler anota, para el día de la creación, que además del dios de los mantenimientos, señor de la procreación, se presenta la primera pareja bajo una elegante cobija realizando el acto creador: "[…] No hay duda que hay que interpretar aquella pareja como Cielo y Tierra. El dios primordial es el cielo que cubre la Tierra y que fecunda con sus rayos y con la lluvia; la tierra extendida abajo recibe de él los gérmenes" (en De la Cruz 2007:157 cfr. Seler 1964, I, cap. II: 69). Aspectos probablemente equiparables en el Grupo II, en el cual cuatro representantes de la deidad de la lluvia (n.37, n.38, n.39 y n.40), y las cuatro mujeres orladas como diosas de la tierra (n.45-1, n.45-2, n.45-3 y n.45-4), son entidades reunidas en torno a la unión de la pareja representada en el episodio 2 de la escena central.

por ambos está pintada con tres franjas: el borde superior es verde, la sección intermedia es "blanca" y la inferior roja, estas dos franjas tienen el mismo patrón cromático de los listones del personaje con doble perfil del episodio 1 y del guerrero n.47. Proponemos que la decoración del cuenco puede expresar tanto el alimento precioso ofrecido por la mujer, como la unión de la pareja: ella le entrega a su esposo el cuenco con la divisa de su familia (rojo y "blanco"), insignia ilustrada en el *quechquemitl* con borde rojo sobre tela color "blanco" de la mujer sentada (fig.5.77).

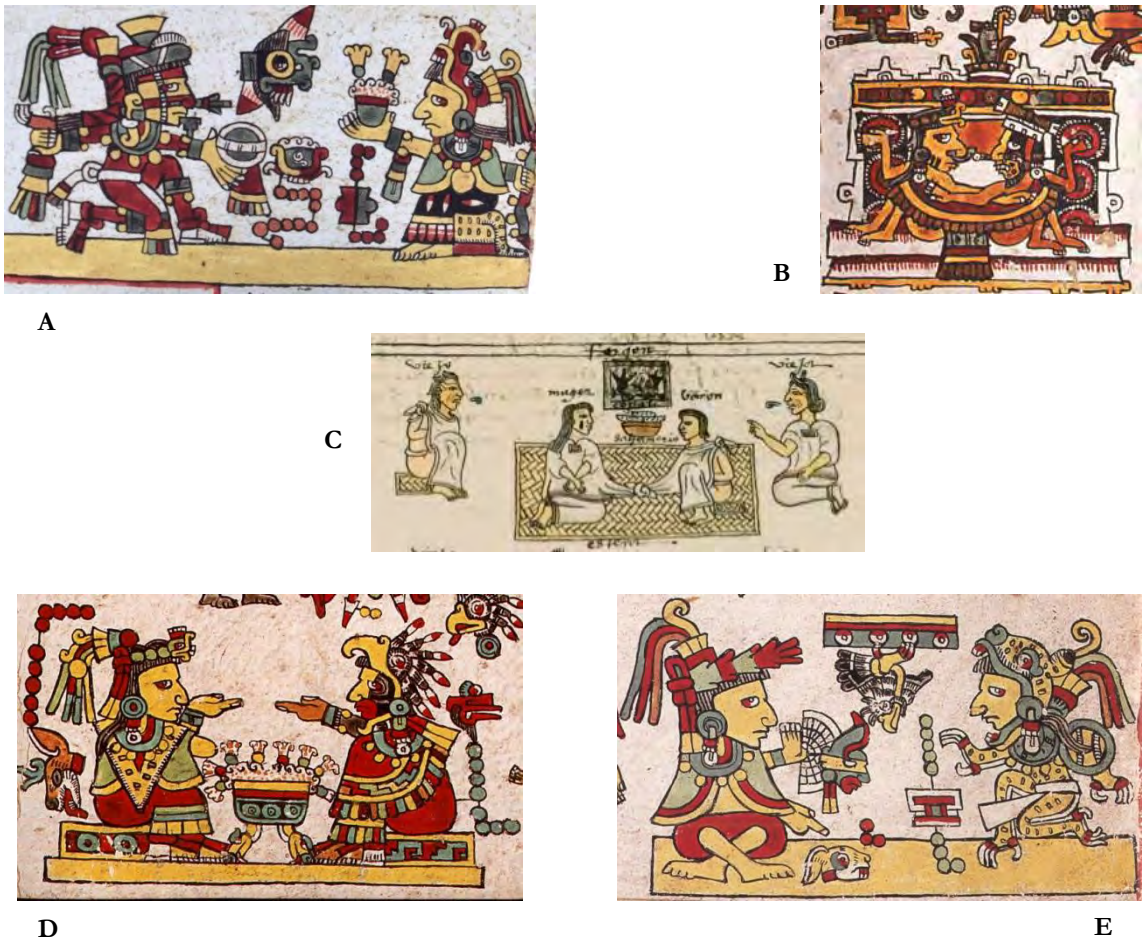


Figura 5.68. Algunas convenciones para ilustrar el matrimonio. A. Códice Zouche-Nutall (1992:35) B. Códice Borgia (1963:51). C. Códice Mendoza (1992:61r). D. Códice Zouche-Nutall (1992:5) E. Códice Zouche-Nutall (1992:32).

Una de las convenciones, en los códices mixtecos, para referirse a la integración política llevada a cabo a través de la alianza matrimonial, es colocar al hombre de pie enfrente de una mujer generalmente sentada (fig.5.68a, e).[5] Ellos comparten el alimento contenido en una olla ubicada

[5] Sin embargo, no es la única norma grafica para expresar el matrimonio. También se ilustra por medio de una pareja acostada dentro de una casa, atando la tilma del hombre al huipil de la mujer, o simplemente a través de una pareja

entre ambos (fig.5.68d), en ocasiones la olla es sustituida por una vasija sostenida por la mujer y ofrecida hacia el hombre (fig.5.68a), recipiente que podía contener cacao o pulque (en Boone 2010:72, 105 cfr. Caso 1996:29; véase también Spores 1967:118; 1974:306; Troike 1978:557).

Por ejemplo, una imagen equivalente a la del episodio 2 de Ixtapantongo se encuentra en el Códice Zouche-Nutall (1992:35) (fig.5.68a). En ese documento la señora sentada 8 Movimiento sostiene una vasija que ofrece al gobernante 11 Agua, Lluvia-Pedernal, él está de pie y camina hacia su esposa para recibir el alimento; incluso la lámina 32 del mismo códice ilustra el matrimonio de la señora 3 Conejo sentada sobre un tapete con las piernas cruzadas, pero sin olla o vasija de por medio (fig.5.68e).

En la tumba 7 de Monte Albán fue registrado el hueso labrado n.124 (Caso 1969:214, fig. 232) (fig.5.69), que de acuerdo con Marteen Jansen y Aurora Pérez representa la unión matrimonial de un hombre de pie arribando ante la presencia de una mujer sentada (Jansen y Pérez 2017:127); composición similar a la escena central del Grupo II, aunque para el hueso labrado de Monte Albán no existe una gran olla entre la pareja.

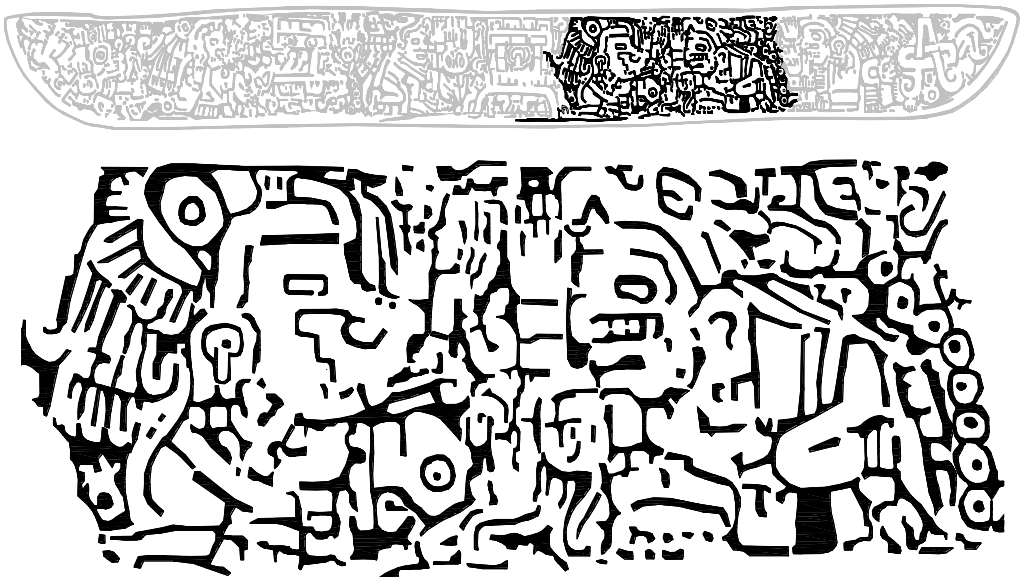


Figura 5.69. Hueso labrado n.124, Tumba 7 de Monte Albán, detalle de la pareja: el hombre arriba ante la mujer sentada (en Caso 1969a: 214, fig. 232). Dibujo H. Ibar 2020.

De acuerdo con Joyce Marcus (2001:335) una manera para que los varones accedieran al poder era casándose con mujeres con un alto rango, así el jefe justificaba su autoridad por medio

sentada frente a frente. En el Códice Chavero de Huexotzingo (Brito 2008), creado en la segunda mitad del siglo XVI, pueden observarse consortes que toca sus manos, incluso una convención para expresar el matrimonio, muy similar a la empleada en Ixtapantongo, puede apreciarse en la lámina n.2 de este códice, en la cual una mujer sentada le ofrece un pequeño cuenco a su esposo de pie (fig.5.79e, abajo).

de la alianza con el linaje de su esposa (Wood 1998:517-518). Pensamos que en el Grupo II el linaje de la señora sentada (n.59-1) corresponde al primer conjunto de guerreros y sacerdotes (ubicado a la izquierda), grupo liderado por el señor Solar (n.49); lo que muestra la gran raigambre de la mujer. En ese sentido sostenemos qué a través de este pacto, ilustrado en el episodio 2, se legitima la genealogía de Flor 9-Conejo. Este personaje, como se expondrá en el análisis del episodio 3, comparte atavíos con sus progenitores (fig.5.77), proponemos que los artistas aclaran visualmente el vínculo que une al gobernante con sus ancestros, y en consecuencia hacen evidente su poderío.

Sahagún recopila al respecto de los preparativos para los matrimonios lo siguiente:

"[…] aparejábanse las ollas para cocer el maíz y el cacao molido que llamaban *cacauapinolli*; las flores que eran menester; las cañas de humo que se llaman *yetlalli* , y los platos que se llaman *molcáxtli,* y los vasos que se llaman *zoquitecómatl,* y los *chiquihuites;* comenzaban a moler el maíz y ponerlo en los *apaztles* o lebrillos; luego hacían tamales toda la noche y todo el día, por espacio de dos o tres días; no dormían de noche sino muy poco, trabajando en lo arriba dicho menester (Sahagún 2000, VI:348).

Después del baño y arreglo de la mujer siguen los discursos, consejos y salutaciones, finalmente justo a la puesta del sol inicia la procesión:

"[…] Iban todos ordenados con dos rencles, como cuando van en procesión, acompañándole; pero los parientes de la moza iban en torno a ella en tropel, y todos llevaban los ojos puestos en ella" (*ibid*.:349).

La posición de la figura n.59-1 difiere completamente al modo adoptado por las mujeres nahuas, usualmente flexionadas sobre sus piernas. Ella está sentada con las extremidades inferiores cruzadas, postura más afín con la actitud de mujeres en códices mixtecos, las cuales en ocasiones cruzan las piernas, pero en otras recargan el cuerpo sobre las extremidades a la manera nahua (Códice Zouche-Nutall 1992:11, 12, 13, 26, 32, etc.) (fig.5.68c, e).

No es claro el tipo de alimento ofrecido por la mujer, probablemente era cacao o pulque. Planteamos lo anterior porque ambas bebidas aparecen en las escenas de matrimonio reportadas en los códices mixtecos. Tanto el pulque como el cacao fueron utilizados en diversos rituales; el cacao era el alimento constantemente intercambiado en banquetes, en recibimientos de gobernantes, embajadores o dignatarios, también ofrecido en los casamientos (Durand-Forest 1967:163, 167-169, 171). El consumo de chocolate estaba ampliamente extendido en Mesoamérica, por ejemplo, el análisis químico en vasos de procedencia tarasca confirma su utilización para beber cacao (Lieto Perlstein y Jones 2019:38), igualmente las inscripciones en copas mayas indican la importancia de este utensilio dentro de la vida ceremonial (Caso Barrera y Aliphat 2008:78). En cuanto a la bebida fermentada del maguey, sabemos que su consumo estaba restringido a personas adultas y que en

ocasiones servía como ofrenda a las deidades, podemos mencionar que el pulque estaba presente en rituales de toda índole, incluyendo los casamientos, como lo expresaron los colaboradores de Sahagún:

> "[…] 14.- El día de la boda, de mañana, entraban los convidados en la casa de los que se casaban; primeramente entraban los maestros de los mancebos con su gente, y bebían solamente cacao y no vino, y todos los viejos y viejas entraban a comer a medio día; entonces había gran número de gente que comían, y servían dando comida y flores, y cañas de perfumes; muchas de las mujeres llevaban mantas y las ofrecían; otras que eran pobres ofrecían maíz. Todo esto ofrecían delante del fuego, y los viejos y las viejas bebían *octli* o *pulcre*, y bebían en unos vasos pequeños templadamente; algunos bebían tres o cuatro, otros cinco de aquellos vasos, y de allí no pasaban los viejos y viejas, (pero) con tanto como esto se emborrachaban, y este vino era adobado" (Sahagún 2000, VI:348).

La cuchara que sostiene la mujer atrae nuestra atención, porque podría darnos algún indicio sobre el alimento compartido en este episodio. Jacqueline Durant-Forest señala al respecto de la elaboración del chocolate: "[…] preparado así, esto es, molido, mezclado con algunos granos de maíz cocido y con especies aromáticas, aumentado con un poco de agua y agitado con *una paleta o con una cuchara* para que la bebida hiciera espuma, el cacao se recibía en recipientes especiales" (Durand-Forest 1967:165, cursivas nuestras).

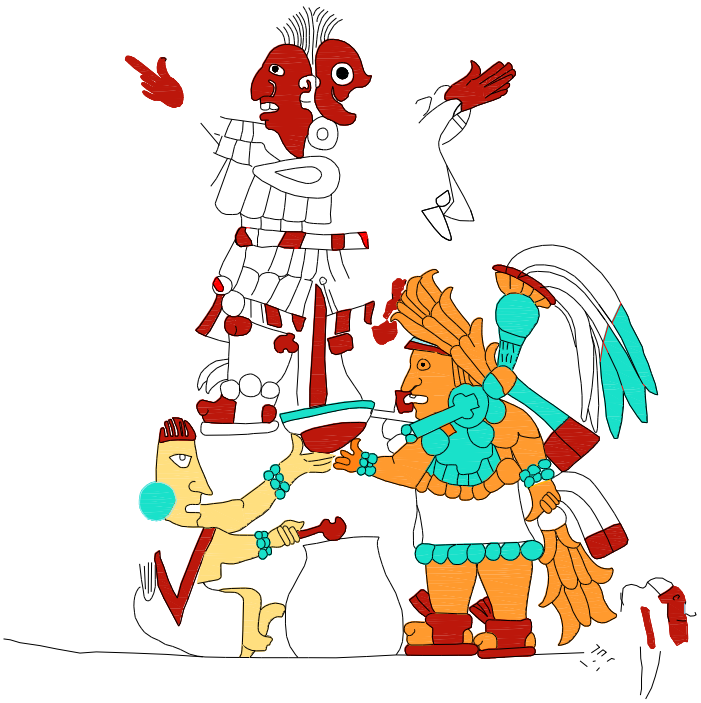


Figura 5.70. Escena central del Grupo pictórico II de Ixtapantongo, episodios 1 y 2. Dibujo: H. Ibar 2020.

En el episodio 2 vemos que la señora sostiene por arriba de la olla una cuchara o paleta, por lo que el alimento contenido en el recipiente bien podría ser cacao en vez de pulque. Sin embargo,

es prácticamente imposible conocer el tipo de alimento contenido dentro de la olla, ya que no hay mayor indicio al respecto. No obstante, recibir y dar comida son actitudes que se aprecian en la relación recíproca entre las deidades y el humano, mientras que en las comunidades originarias actualmente estos actos tienen una fuerte carga familiar o amistosa (Dehouve 2017:28), incluso el intercambio de regalos fue esencial en las sociedades prehispánicas para sellar alianzas. Beber chocolate fue una actividad estrechamente vinculada a las élites en Mesoamérica, líquido exclusivo para consumo de nobles, por lo que fue negado para personas comunes (Durand-Forest 1967:168-9; Olivier y López Luján 2009:90).



Figura 5.71. Bajorrelieve de Tula, Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl está de pie sobre una estera. Fotografía: H. Ibar 2020.



Figura 5.72. Pareja en medio de una olla con pulque y bajo un petate, ***Códice Bodley (1960****:30).*

El segundo episodio es subrayado con una línea delgada dispuesta por abajo de los esposos (fig.5.70). Ellos y Flor 9-Conejo tienen esa línea, es importante señalar que ninguna otra escena o personaje del Grupo II presenta algo semejante. Pensamos que con esta convención se está

enviando un mensaje asociado directamente con el espacio físico donde se lleva a cabo la alianza matrimonial, y, el ascenso al poder de Flor 9-Conejo. Proponemos que la pareja del segundo episodio es fundadora de una dinastía certificada por esta unión. En consecuencia, la línea también podría referir al petate o estera símbolo de autoridad, por ejemplo, en la tradición del centro de México y en la Mixteca durante el Posclásico tardío (fig.5.72), los gobernantes están situados sobre un petate, en ocasiones solamente representado por una ancha línea, sobre la cual se encuentra el *tolicpalli* o asiento real (Olivier y López Luján 2009:85). Otro ejemplo, similar al episodio 3, se observa en el bajorrelieve de Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl en Tula, aquí el rey está de pie sobre una estera delgada (fig.5.71).

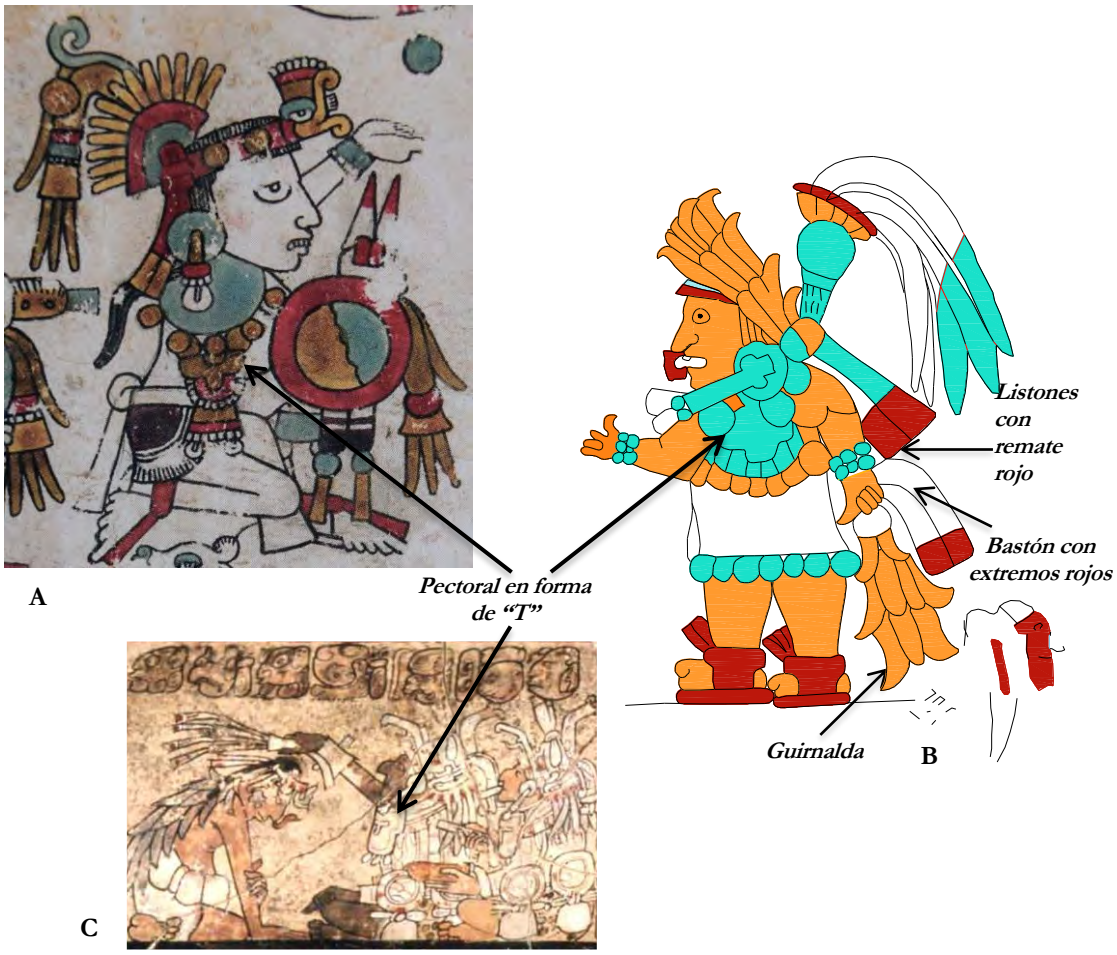


Figura 5.73. A. Personaje con pectoral viento ik´ (Códice Zouche-Nutall 1992:54) B. Consorte con pectoral viento (n.59-2), escena central de Ixtapantongo, episodio 2. C. Individuos con pectoral ik´, vaso Maya (en Kerr K1440DBL).

Ahora analicemos la figura del cónyuge varón (n.59-2, fig.5.73b). Él luce en sus atavíos su condición de noble: lleva tocado de plumas cortas atadas a la nuca por un nudo circular, del cual salen dos largos listones rematados por rectángulos rojos que se extienden hasta tocar el bastón curvo con extremos rojos, sostenido por la mano a la derecha;[6] este tipo de tocado es el mismo que utiliza Flor 9-Conejo (tabla 6.3). Podemos observar que ambos individuos tienen el remate rojo en los listones anudados al tocado, rasgo que indudablemente los emparenta con el líder ave rapaz n.50 dibujado más arriba, el cual tiene dos listones rojos bajo su pectoral. Sobre el nudo del tocado sobresale el poste rematado en forma de esfera que se ajusta por arriba a una cinta, que a su vez da paso a largas plumas cayendo hasta la altura del hombro. Asimismo, la orejera circular con barra tipo "Q" es idéntica al pendiente del personaje Flor 9-Conejo dispuesto debajo de él.

El esposo tiene sobre el pecho un accesorio en forma de "T" del cual cuelgan dos hileras de placas, éste tiene forma similar a los empleados por algunos gobernantes mayas, identificado dentro de esa tradición como pectoral viento o *ik'*. Sin embargo, este tipo de pectoral no solamente se presenta en la iconografía del Clásico maya, podemos observar accesorios más similares al de la figura de Ixtapantongo en los códices mixtecos del Posclásico (fig.5.73a). Pectoral utilizado en el Grupo I por Tonátiuh y el señor Flor, lo que afirma el noble origen del individuo n.59-2, pero principalmente marca su vinculación con la deidad solar protagonista del Grupo I.

Por otro lado, el bastón curvo sostenido por el contrayente está adornado con una guirnalda de plumas, las cuales caen hasta tocar prácticamente la pierna del personaje, ornamento muy parecido en color y disposición a los tocados de él y de Flor 9-Conejo. Finalmente, los cónyuges comparten el mismo tipo de pulseras, compuestas por dos hilos de cuentas verdes.

-El episodio 3 de la escena central

La escena central concluye con el tercer episodio, conformado únicamente por un hombre de pie ricamente ataviado (n.62), nombrado por la combinación de dos signos y un numeral (fig. 5.74). Decidimos interpretar los signos onomásticos de arriba hacia abajo, porque consideramos que la prevalencia narrativa en el Grupo II marca ese sentido; es decir, primero en el extremo superior se presentan los personificadores de las divinidades, para continuar hacia abajo donde nobles, cautivos

[6] Este accesorio curvo tiene acanaladura central, no obstante está sostenido de manera contraria a las armas curvas de los dioses guerreros del Grupo I, además este tipo de armamento no tiene extremos rojos en ningún caso dentro de la gráfica de Ixtapantongo, por lo que pensamos que representa un bastón.

y músicos rodean la escena central, imágenes que participan de la ceremonia de acceso al poder del personaje n.62 en el episodio 3, el cual cierra el mensaje emitido en el costado inferior de la pintura.

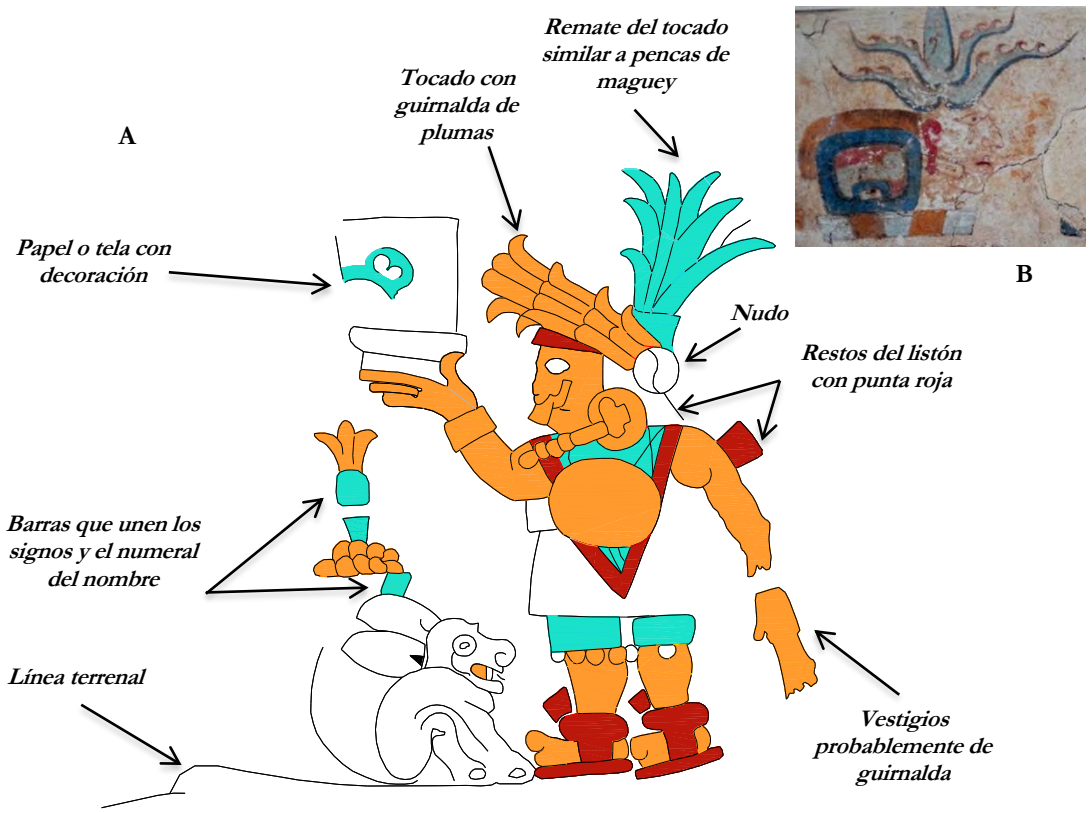


Figura 5.74. A. Señor Flor 9-Conejo, Grupo pictórico II, escena central episodio 3. Dibujo: H. Ibar 2019-2020. B. Mural del glifo "Ojo de Reptil-Cabeza Pintada-Planta de Maguey, banqueta de la subestructura del Templo Rojo de Cacaxtla (en Brittenham 2013, II:276, fig. 5.9c, fotografía: R. Alvarado y P. Peña 2008).

Proponemos que los signos onomásticos de la figura n.62 se organizan de la siguiente manera: arriba se presenta el símbolo flor, el cual señala su "sobrenombre" o nombre personal; este diseño no está unido directamente al numeral, si bien tiene una barra segmentada hacia los nueve puntos. Los puntos están situados en dos líneas con cuatro unidades arriba y cinco abajo. Finalmente, su nombre calendárico está conectado al numeral por otra pequeña barra, signo formado por la silueta de un conejo flexionado de grandes orejas que muestra los dientes y mira hacia el señor de pie, estos glifos designarían al personaje como 9-Conejo, completando su denominador como Flor 9-Conejo.

Es importante subrayar que Flor 9-Conejo es el único personaje del Grupo II con todos los signos de su nombre, lo que manifiesta su relevancia sobre las demás figuras de este grupo. La distribución del numeral en dos filas de puntos dispuestos uno sobre otro es un caso excepcional



en la gráfica mesoamericana, por lo general los puntos forman una línea que marca secuencialmente el dígito o día de nacimiento, pero nunca dos hileras encimadas; consideramos que la manera cómo se indica el guarismo nueve probablemente tiene un componente local. Además, no existe evidencia del símbolo del año, por lo tanto, creemos que los signos y el numeral no expresan una fecha sino el onomástico del personaje. Aunado a lo anterior, planteamos que la barra verde entre la flor, el numeral 9 y el conejo, enuncia la interrelación entre los signos y el numeral, pues es claro visualmente que éstos constituyen una unidad iconográfica que debe leerse secuencialmente.

Aquí debemos preguntarnos: ¿el señor Flor del Grupo I (n.13-3), encargado de llevar el *tlaquiminolli* a la ceremonia en honor al nacimiento del Sol, es el mismo señor Flor 9-Conejo (n.62) representado en el Grupo II? Posibilidad que al final de este capítulo será discutida, pero que es relevante plantear en este momento.

Flor 9-Conejo domina la composición en el costado inferior del panel, se ubica al centro y su altura es mayor. Está acompañado a la derecha por el segundo conjunto de músicos, ellos dirigen sus trompetas hacia él. Estructura compositiva equivalente al primer conjunto de músicos, los cuales orientan su vista e instrumentos hacia la pareja del episodio 2. En tanto a la izquierda dos sacerdotes (n.60 y n.61) caminan a su encuentro en actitud ceremonial (fig.5.76).

El tocado de Flor 9-Conejo es igual al del señor del episodio 2, ubicado directamente arriba, excepto porque lleva sobre éste un largo remate verde que tiene similitud a las pencas de la planta del maguey, incluso los extremos del remate tocan la suela de la sandalia del personaje del episodio 2.[7] Son significativos los listones de su tocado, los cuales en ambos casos tienen puntas rojas, como lo mencionamos arriba, este diseño debe ser la divisa paterna de Flor 9-Conejo, ilustrada claramente por los dos listones bajo el pectoral circular del líder militar del segundo conjunto de sacerdotes y guerreros (n.50), reunidos en media luna sobre la escena central. El consorte del episodio 2 y Flor 9-Conejo usan el mismo tipo de orejera y borlas dispuestas sobre las rodillas (fig.5.77c, d). El pectoral de Flor 9-Conejo es circular, idéntico a los pectorales del líder con traje de ave rapaz n.50 y del guerrero n.47, los cuales pueden estar relacionados a un objeto de prestigio empleado por la clase noble durante el Posclásico mesoamericano, y que sirve para vincular a su portador con la fuerza solar (Mathiowetz 2023). Lleva nariguera compuesta al frente por una placa rectangular angosta hacia el extremo, este accesorio recuerda la forma de las narigueras utilizadas por los dioses

[7] En una banqueta de la subestructura del Templo Rojo de Cacaxtla perdura la pintura mural del glifo "Ojo de Reptil-Cabeza Pintada-Planta de Maguey" (fig.5.74b), en éste se puede observar el rostro de un personaje con la planta de maguey empleada como tocado (Domínguez y Urcid 2013, III:569, fig. 12.22).

del pulque (*yacamextli*), igualmente tanto el pectoral circular como el tipo de remate sobre el tocado están representados en dioses de esta bebida (fig.5.75).



A **B**

C

Figura 5.75. Pectoral circular, remate sobre el tocado similar a pencas de maguey y nariguera en media luna en personajes con atributos del pulque A. Códice Tudela (1980:40). B. Códice Tudela (1980:31). C. Códice Magliabechiano (1996:85).

El gran pectoral de Flor 9-Conejo está sobrepuesto a su camisón, el cual tiene bordes rojos sobre tela color "blanco",[8] diseño similar al *quechquemitl* de la señora sentada en el episodio 2, prenda típicamente femenina (Anawalt 1981:35-37; Olko 2005:102). En un primer momento esta similitud planteó la posibilidad que Flor 9-Conejo fuese mujer; sin embargo, su mayor tamaño, manos grandes, brazos y piernas gruesas, hacen pensar que se trata de un hombre con fuerza física, pero que en el camisón luce la divisa de la familia materna, formada por listones "blancos" y rojos, además él tiene restos de dos cintas rojas en su tocado, distintivo paterno conformado por listones solamente rojos. Como se puede apreciar, él comparte atavíos con esta pareja (fig.5.77), y, con los dos conjuntos de guerreros y sacerdotes que enmarcan en media luna la escena central. En consecuencia, para los artistas era esencial dejar clara la genealogía de Flor 9-Conejo. Las equivalencias en los atavíos de Flor 9-Conejo con los cónyuges del episodio 2 permiten suponer

[8] En los documentos pictográficos el *quechquemitl* era usado en contextos rituales solamente por mujeres (Anawalt (1981:35-37).

que él es la conjunción del aspecto femenino y masculino de sus padres. Es decir, gobernante que legitima su poder a través de esta ceremonia, en la cual se está señalando su linaje.

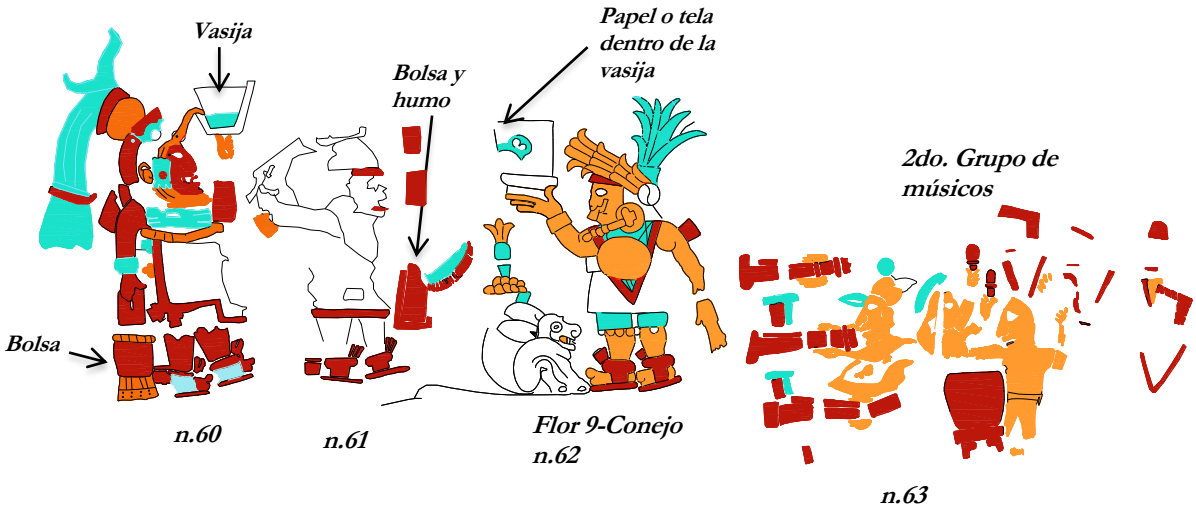


Figura. 5.76. Costado inferior del panel, Grupo pictórico II de Ixtapantongo. Dibujo: H. Ibar 2019-2020.

Flor 9-Conejo levanta el brazo sosteniendo una vasija de color "blanco" que dirige hacia los dos sacerdotes ubicados a la izquierda (n.60 y n.61, fig.5.76). Incluso el individuo al extremo izquierdo (n.60) corresponde levantando también una gran vasija hacia Flor 9-Conejo,[9] mientras el otro brazo paralelo al cuerpo sostiene una bolsa. Se trata de un sacerdote con yelmo de ave y pectoral mariposa, atuendos que lo relacionan evidentemente a los guerreros muertos en batalla, asistentes del astro rey durante el día. En su tocado se observa un círculo ocre, parecido al pectoral de Flor 9-Conejo, unido a un largo manojo de plumas color verde que caen a la altura de su hombro. El otro sacerdote (n.61) ha perdido prácticamente todo el cuerpo y atavíos, aunque sobreviven vestigios que sugieren el brazo levantado y el rostro dirigido hacia Flor 9-Conejo, además en el costado inferior derecho este sacerdote sostiene una bolsa de material aromático, pueden apreciarse al extremo superior varias líneas rojas saliendo de la bolsa unidas a una franja verde, probablemente

[9] En los banquetes mayas del Clásico, donde se sellaban alianzas, era común intercambiar regalos como cacao (Houston, Stuart y Taube 1992:499-512). Para los mexicas tanto en los matrimonios (Durand-Forest 1967:168-9) y en la elección de un nuevo *tlatoani*, además del intercambio ritual de regalos, se bebía chocolate (Caso Barrera y Aliphat 2008:78).

estos rasgos están expresando el humo ofrendado hacia los signos onomásticos de Flor 9-Conejo (fig.5.76).

El recipiente de Flor 9-Conejo contiene posiblemente papel o tela, si bien han sobrevivido diseños verdes en forma semicircular sobre el extremo izquierdo del elemento rectangular comprendido en la vasija, es difícil saber a qué hacen referencia debido a que su sección inferior se ha perdido (fig.5.74). Es significativo que mientras el alto remate de su tocado está ubicado directamente por abajo del contrayente varón, este recipiente se presenta justo debajo de la mujer sentada, rasgos que podrían reafirmar el vínculo familiar que mantiene con sus ancestros. Además de las analogías anteriores, tanto él como su padre tienen la misma postura: ambos miran hacia la izquierda, levantan su brazo para sostener un recipiente y mantienen el otro brazo paralelo al cuerpo. Desafortunadamente no son claras las características del elemento sobre el brazo izquierdo de Flor 9-Conejo (fig.5.74), solamente existen vestigios en color ocre que sugieren cierta semejanza con la guirnalda que sujeta el personaje masculino del episodio 2 (fig.5.73b).

Al igual que sus padres, Flor 9-Conejo tiene una línea horizontal que corre por debajo de su nombre calendárico. Como lo planteamos para el episodio 2, esta línea puede relacionarse al petate sobre el cual se colocaba al jefe de gobierno, rasgo iconográfico que desde nuestro punto de vista señala el territorio o espacio terrenal en donde el gobernante está asentado.

Así como los atavíos de Flor 9-Conejo señalan su filiación, su nombre calendárico junto con su "sobrenombre" unen dos espacios: el signo Flor, vinculado al sol y al fuego (en Coltman 2021:128 cfr. Thompson 1950:42), junto con el gran pectoral circular en color ocre, son rasgos que refieren al aspecto masculino y matutino del día. Mientras su nombre calendárico señala al sector nocturno, femenino y del inframundo; es decir el conejo refiere a la tierra, la luna y el deseo carnal. Por lo que Flor 9-Conejo comparte en su denominador tanto el aspecto solar como el ámbito femenino o lunar, y, en consecuencia telúrico. Deidades que son protagonistas del Grupo I.

En relación a sus padres es llamativo el mayor tamaño de Flor 9-Conejo, tal vez revela que pertenece a Ixtapantongo, o simplemente permite subrayar su importancia por medio de su ubicación en primer plano. Los artistas se encargaron de expresar la preeminencia de Flor 9-Conejo en la ceremonia realizada en honor a su gobierno. Él proviene de una familia "sagrada", al menos su padre tiene características que lo vinculan al Sol, principalmente porque tiene pectoral *ik´*. La pulsera, las borlas sobre las rodillas, y el tipo de orejera sugieren que su deidad patrona es el astro

diurno, éstos son los mismos atavíos de Tonátiuh en el Grupo I. Pero también el borde rojo de su camisón es similar al diseño exhibido por Mayáhuel en el Grupo I, *quechquemitl* utilizado por su madre en el episodio 2 (fig.5.77).

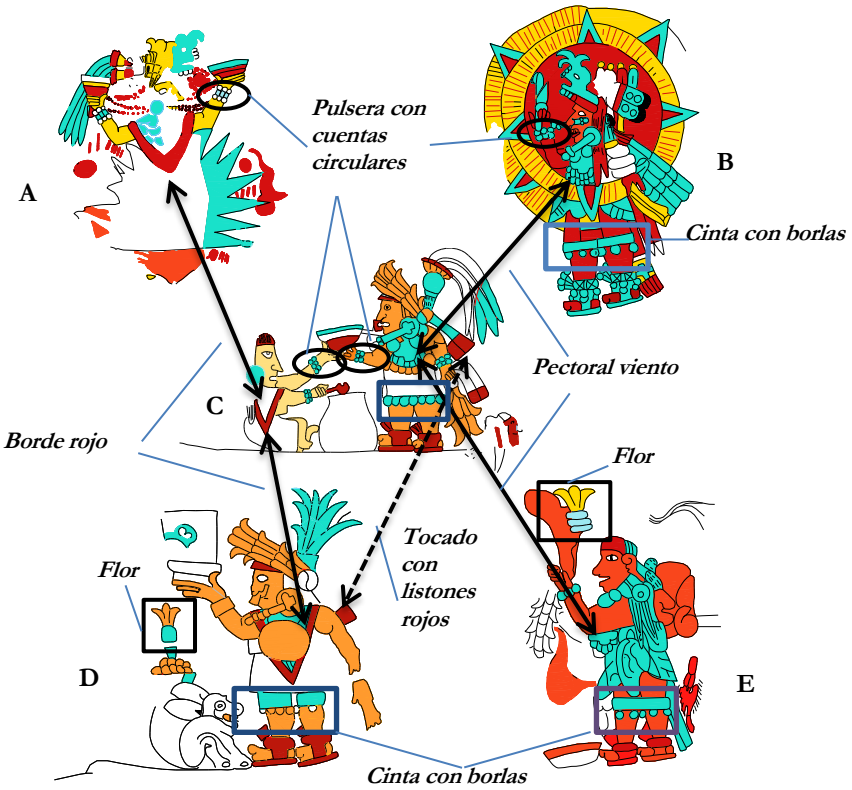


Figura 5.77. Comparación de atavíos. A. Mayáhuel (n.6), Grupo I. B. Tonátiuh (n.3), Grupo I. C. Pareja del episodio 2 (n.59-1 y n.59-2) escena central, Grupo II. D. Señor Flor 9-Conejo (n.62), Grupo II. E. Señor Flor (n.13-3) Grupo I. Dibujo: H. Ibar 2019-2020.

Proponemos que en el Grupo pictórico II se ilustra la alianza de dos linajes, compromiso que le permite a Flor 9-Conejo acceder al gobierno. Personaje que legitima su poder a través de la unión matrimonial de sus padres. El intercambio de cónyuges entre linajes o clanes es una manera habitual en las sociedades tradicionales para formar pactos de carácter político. Los gobernantes basan el ejercicio de su poder en la legitimidad que les da sus predecesores y sus alianzas, por lo que las uniones matrimoniales crean líneas dinásticas. El matrimonio establece vínculos permanentes entre distintos grupos étnicos, por lo general cuando el rango de los linajes es equivalente las alianzas son simétricas (Barfield 2000:10). En ocasiones los pactos matrimoniales servían para solucionar conflictos, permitiendo la integración política (en Boone 2010:105 cfr. Spores 1974:298), la victoria de un grupo por medio de la agresión militar era finalmente resuelta entre las familias gobernantes por medio del matrimonio (Boone 2010:105).

-El choque de palmas y el baile

Al extremo inferior derecho del panel se encuentran las figuras más deterioradas del Grupo II, varias han perdido definitivamente su policromía o incluso han desaparecido algunas de sus características iconográficas, forman una serie de imágenes que complementan el mensaje plasmado en este formato.

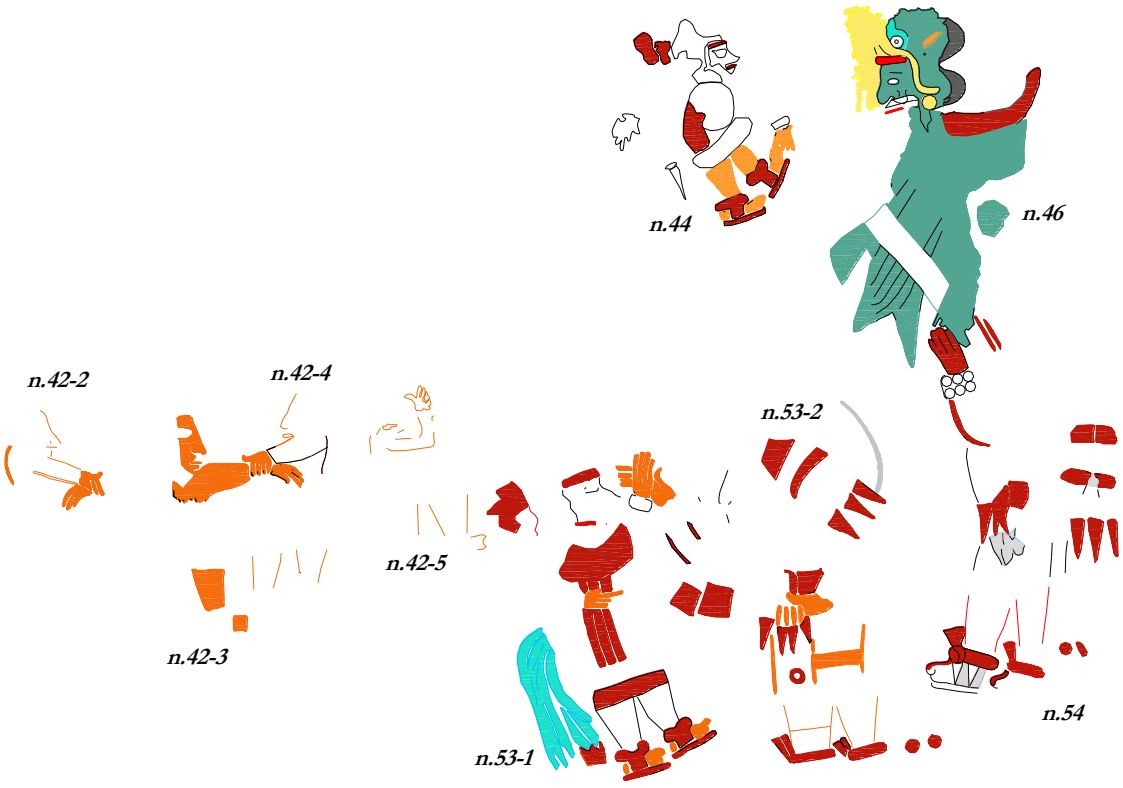


Figura 5.78. Arriba el personaje bailando n.44, a la derecha el señor con traje de ave n.46. Abajo dos figuras retienen por las muñecas a un cautivo n.42-2, n.42-3, n.42-4 y un individuo con el brazo levantado n.42-5, al centro personajes chocando las palmas y un tercero con el brazo levantado n.53-1, n.53-2 y n.54. Dibujo: H. Ibar 2020.

Iniciaremos por las figuras ubicadas directamente por debajo de las cuatro mujeres con atavíos telúricos. Abajo de la señora verde n.45-3 se aprecia el personaje más pequeño del Grupo II n.44 (fig.5.78). El cuerpo de este individuo expresa movimiento, sus piernas están en posición diferencial, mientras la mano sobreviviente está tocando la punta de su pie, actitud que indica que se encuentra bailando. Aunque no es claro su atuendo, es factible que lleve un gran pectoral circular análogo al accesorio utilizado por varias figuras de este grupo (tabla 6.4).

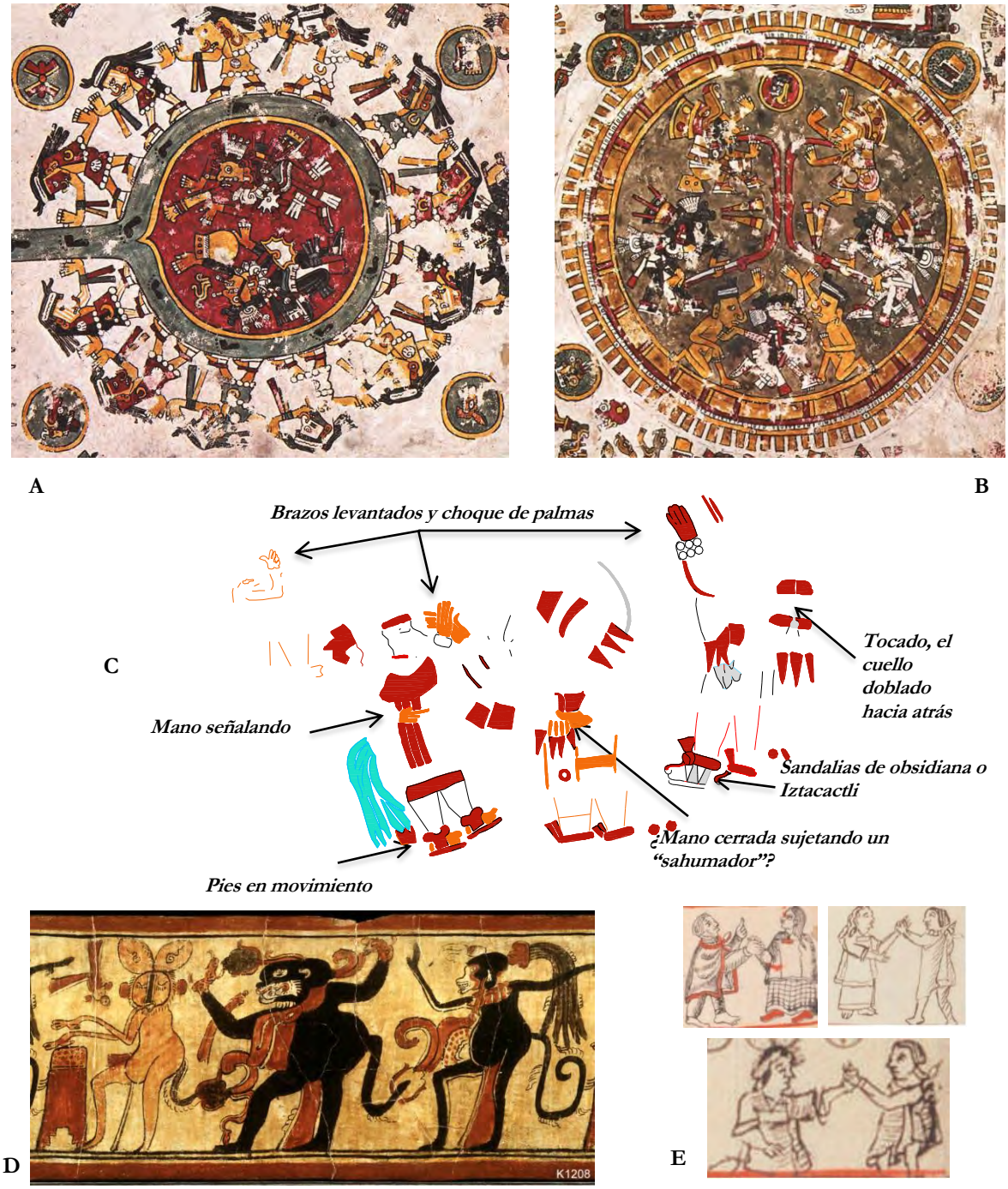


Figura 5.79. Escenas con figuras alzando los brazos o chocando las palmas. A. Códice Borgia (1963:39). B. Códice Borgia (1963:41). C. Dibujo con personajes chocando o alzando la palma de la mano, Grupo pictórico II. D. Vaso Maya (en Kerr K120B). E. Códice Chavero de Huexotzingo, láminas 1,3 (arriba), lámina 2 (abajo), aquí la glosa señala que estas parejas son consortes (en Brito 2008:166).

Él baila enfrente de un señor ataviado con traje de ave (n.46), ubicado directamente debajo de la señora roja n.45-4, incluso parte de su espalda toca la base de la estructura negra n.45-5. No se aprecian las extremidades de este personaje, parece que el traje de ave cubría completamente su cuerpo, posiblemente llevaba nariguera tubular, en su frente utiliza una banda roja sobre la cual tiene el yelmo del ave, formado por el hocico abierto del volátil y dos plumas cortas y anchas de punta negra, muy similares a las propias de Tonátiuh del Grupo I. Su actitud indica únicamente que mira con atención la ceremonia, en particular dirige su vista hacia el personaje bailando enfrente de él (fig.5.78).

Debajo de las dos imágenes anteriores se encuentran cuatro figuras con los brazos levantados (fig.5.79c). En primer lugar, puede apreciarse la silueta de un pequeño individuo (n.42-5) que camina hacia el centro de la composición, levantando su mano y con el pulgar extendido hacia atrás, inmediatamente después se encuentra el personaje n.53-1, él señala con el dedo índice al señor n.53-2, mientras con la otra mano choca la palma de este último. En tanto la figura n.53-2 mantiene cuatro dedos de la mano contraria cerrada y el pulgar extendido hacia arriba, gesto muy similar a la manera cómo el guerrero y sacerdote n.52 empuña su incensario, lo que permite proponer que con esa mano también sostenía un sahumador del cual solamente perduran restos rojos. Ambos utilizaban un complejo tocado con plumas verdes para el señor n.53-1 y plumas rojas para su asociado n.53-2 (fig.5.78, 5.79c).

En el extremo derecho camina al encuentro de ellos otro individuo con la mano alzada n.54 (fig.5.78). Al lado de su cuerpo tiene vestigios del tocado formado por largas plumas rojas cayendo verticalmente, aunque no se conservó la cabeza, esta posición señala que su cuello estaba doblado hacia atrás, permitiendo elevar su rostro al personaje con traje de ave ubicado directamente arriba, probablemente esta postura corporal revela que también está bailando. Lleva pulsera formada por dos filas de cuentas esféricas, accesorio idéntico a los esposos de la escena central, además de *maxtlatl* con listones en cola de golondrina, y sandalias de obsidiana o *iztacactli* que solamente utiliza Pahtécatl en el Grupo I. Tanto este último individuo, como el señor con traje de águila, dispuesto directamente arriba, y, el personaje sobre la esquina inferior (n.64) están ubicados en el borde derecho de la pintura, expresando que arriban a la ceremonia desde el mismo punto (fig.5.88).

No es común el choque de las palmas en la iconografía mesoamericana, hasta el momento hemos detectado dos ejemplos con esta actitud en contextos ceremoniales (fig.5.79a, b). Se trata de

las láminas 39 y 41 del Códice Borgia (fig. 5.79a). En la lámina 39 varias mujeres con atavíos lunares tocan sus palmas mientras bailan formando un círculo; en la lámina 41 también se ilustra un gran círculo, pero en este caso contiene una escena ritual en la cual la pareja primordial es alimentada a través de la sangre otorgada por dos sacerdotes, ellos enmarcan a dos mujeres desnudas que levantan sus manos para tocar la palma del personaje ubicado al centro de la composición. Aunque estos ejemplos no son completamente equivalentes a las figuras chocando las palmas del Grupo II de Ixtapantongo, sugieren la importancia ceremonial de esta actitud relacionada con el baile y actividades ceremoniales. La misma postura se puede apreciar en un vaso maya del Clásico, en este ejemplo dos animales levantan sus manos, incluso dirigen sus palmas hacia su compañero, mientras bailan al ritmo de la música (fig.5.79d). En el Códice Chavero de Huexotzingo, documento de la segunda mitad del siglo XVI, es posible apreciar varias láminas con imágenes de recién casados vistiendo a la usanza indígena (fig. 5.79e), ellos tocan sus palmas para expresar su nueva condición (Brito 2008:166); en varias ocasiones la pareja está de pie, pero en otras la mujer está sentada frente a su marido, incluso en la lámina n.2 el hombre sostiene una pequeña vasija mientras ambos se toman de la mano (fig. 5.79e, abajo), composición muy similar a los consortes del episodio 2 de la escena central del Grupo II.

Proponemos que esta actitud puede reafirmar el acceso al gobierno de Flor 9-Conejo, por medio del baile ritual que celebra este hecho. Pues la escena de choque de palmas y baile se encuentra asociada a la presentación del cautivo n. 42-3, el cual está sujeto por los brazos por dos personajes a sus costados (n.42-2 y 42-4); incluso el personaje n.42-5 también levanta la mano señalando hacia el cautivo, mientras camina al encuentro de la escena de choque de palmas (fig. 5.78). Recordemos que la entronización de los soberanos mexicas era celebrada con incursiones militares que permitían capturar guerreros, prisioneros sacrificados en la ceremonia que confirmaría la aparición del nuevo Sol o gobernante (Olivier 2008a:278).

-Sujeción del cautivo, hombre desnudo y pareja copulando

Al extremo inferior derecho del panel, justo por encima del segundo conjunto de músicos, se localizan cinco personas emplazadas linealmente (fig.5.80). Estas figuras conforman dos parejas que interactúan a cada costado, mientras al centro se encuentra una persona desnuda.

En primera instancia tenemos, al extremo izquierdo, la silueta de un individuo dispuesto de frente (n.57-1), sus brazos están extendidos para jalar por medio de una cuerda a la figura n.57-2.

Esta última se resiste inclinando su cuerpo hacia atrás, tiene una gran boca abierta con restos probablemente de colmillos y dos orejas puntiagudas colocadas arriba de la cabeza, insinuando que vestía un yelmo de algún mamífero. Aunque no es posible apreciar su rostro, por atrás de las orejas se ha conservado una cinta roja que sirve para atar las plumas del tocado, accesorio constituido por largas plumas de punta roja. Tanto los restos sobrevivientes de su tocado, el hocico y las orejas tienen semejanza al yelmo del guerrero n.51, es decir los vestigios sobrevivientes indican que este individuo utilizaba la indumentaria de un cánido. Entre ambas figuras hay un largo estandarte decorado con plumas verdes, no es claro si el estandarte está incrustado sobre el suelo o es sostenido por el personaje n.57-2 (fig.5.80).

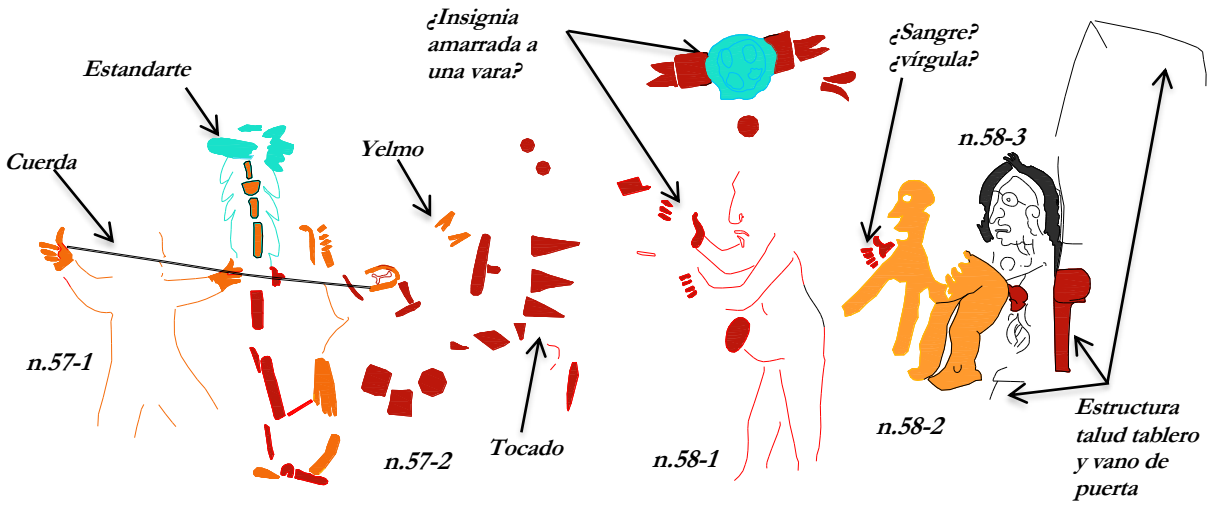


Figura 5.80. A la izquierda el cautivo atado por el cuello n.57-2 por el personaje n.57-21, al centro el señor itifálico n.58-1, a la derecha personajes copulando n.58-2, 58-3. Dibujo: H. Ibar 2020.

La actitud de sometimiento, en la figura n.57-2, revela su condición de cautivo arrastrado ante la pareja contrayente y Flor 9-Conejo de la escena central. Los vestigios del tocado, el probable yelmo y el estandarte asociado, son elementos que bien podrían pertenecer a un jefe militar. En este caso, a diferencia de los otros cautivos del Grupo II (n.42-1, n.42-3, n.43-1), es el único que expresa resistencia. Podemos agregar que presentar a los prisioneros desnudos es una manera de quitarles su identidad, lo cual permite al grupo vencedor deshonrarlos (Navarrete Linares 2011:448), deshumanizándolos y equiparándolos con animales (Houston, Stuart y Taube 2006:213-226). En época prehispánica está ampliamente documentada la práctica de retirar la indumentaria a los cautivos, costumbre que permite marcar su nueva condición como próximas víctimas de sacrificio

(Olivier 2015:613-621). Sin embargo, en los murales de la Batalla de Cacaxtla, en la Piedra del Arzobispado y en la Piedra de Tízoc de Tenochtitlan, los jefes guerreros sometidos conservan sus ricas insignias militares, al igual que el prisionero arrastrado aquí hacia la escena central, el cual está ilustrado con sus distintivos. Es lógico suponer que los rangos de los guerreros capturados en el campo de batalla eran respetados por los vencedores, es decir un jefe noble mantenía su jerarquía a diferencia de un simple guerrero, el cual era presentado completamente desnudo, diferenciación señalada para los diversos tipos de prisioneros en el Clásico maya (Houston, Stuart y Taube 2006: 205-206).

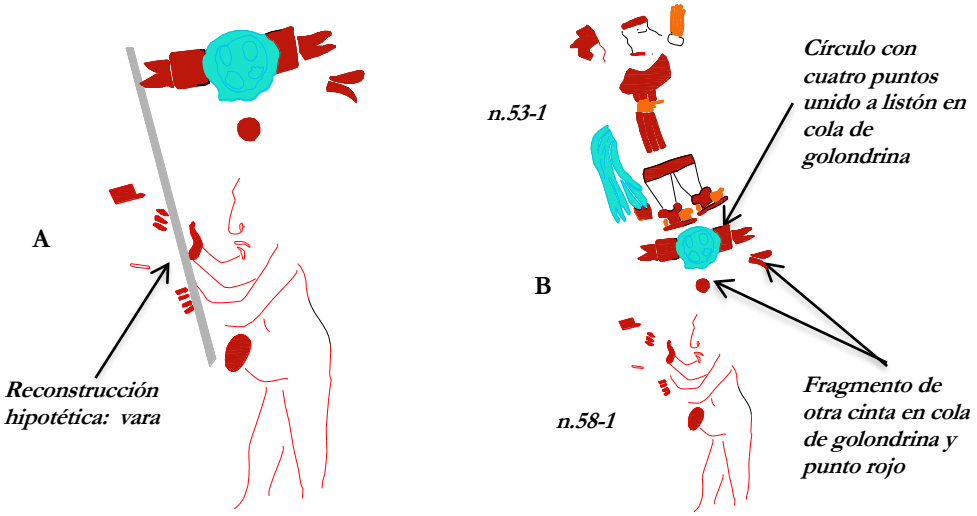


Figura 5.81. A. Señor itifálico n.58-1, dibujo hipotético de la vara (en color gris) para sostener la insignia tonallo. B. Asociación del signo tonallo entre ambos personajes. Dibujo: H. Ibar 2020.



Figura 5.82. Chimalli tonallo, cuatro círculos al centro. A. Primeros Memoriales (1993:26). B. Primeros Memoriales (1993:32).

El tercer personaje (n.58-1), a la espalda del cautivo anterior, es un señor desnudo con el pene erecto. Camina hacia la escena central, mientras extiende los brazos al frente, la postura de las manos y los dedos sugiere que estaba sosteniendo una vara (fig.5.81b). El motivo ilustrado arriba de su cabeza es un gran círculo verde con cuatro puntos al interior, a sus extremos se le unen dos cintas rojas con puntas en cola de golondrina, más abajo sobrevive el fragmento de otro listón y un pequeño círculo rojo. Pensamos que todos estos vestigios eran elementos constitutivos del estandarte sostenido por el señor desnudo (véase dibujo reconstructivo fig.5.81a). Este diseño tiene cierta relación, dentro de la tradición nahua, con el símbolo *tonallo*, círculo con cuatro puntos, reportado sobre los escudos de guerreros ilustrados en los Primeros Memoriales (Sahagún 1993: 26v, 32v) (fig.5.82), el cual es un signo solar (Olivier 1999:117).

A pesar de los indicios anteriores, la erosión en esta figura no permite afirmar contundentemente que el señor itifálico sostenga con una vara el símbolo *tonallo*. Por lo que debemos explorar otra interpretación: existe la posibilidad que el círculo con cuatro puntos sea el glifo nominal del señor n.53-1. Es decir, el diseño circular está próximo al personaje n.53-1, él está ubicado arriba de este motivo (fig.5.81b). Pero, como lo hemos reportado, los glifos onomásticos en el Grupo I fueron ilustrados sobre la cabeza, misma ubicación del signo que nombra al señor Venado (n.43-2) del Grupo II. En cambio, Flor 9-Conejo tiene los glifos de su nombre a un lado del cuerpo. En consecuencia, la posibilidad que el círculo con cuatro puntos designe al personaje n.53-1 tiene pocas probabilidades, debido a que su ubicación no corresponde a ninguno de los espacios elegidos para ilustrar los signos onomásticos en la gráfica de este lugar. Además, por abajo del círculo sobrevive un fragmento de otra cinta en cola de golondrina, mismo diseño de los listones en los extremos del probable símbolo *tonallo*. Proponemos que ambos elementos formaban las cintas amarradas a la vara (actualmente desaparecida) sostenida por el individuo n.58-1. Por lo tanto, pensamos que las cintas, el gran círculo con cuatro puntos al interior y el pequeño círculo rojo formaban parte integral de la insignia del señor con el pene erecto.

Ahora bien, es claro que el señor itifálico sirve para reafirmar el carácter sexual de la escena ilustrada a su espalda, pero tanto su ubicación, postura y actitud son características intrigantes. Stephen Houston y colaboradores detectaron tres maneras para deshonrar el cuerpo de los cautivos de guerra durante el Clásico maya: la primera forma de deshonra reside en considerar a los prisioneros como subordinados que han perdido el control sobre su sexualidad, dominar a los enemigos implicaba agresiones sexuales (aspecto que desarrollaremos un poco más adelante con la



pareja situada justo al extremo derecho), ataques en ocasiones de carácter homosexual; la segunda radica en caracterizarlos como presas obtenidas en cacería, es decir carne de animal, lo que explicaría la exposición de los genitales en varias representaciones de prisioneros durante esa época; la última manera de deshonra consistía en convertirlos figurativa y tal vez literalmente en abono que fertiliza la tierra y provee material de construcción para la ciudad de los ganadores (Houston, Stuart y Taube 2006:206-207).

La ubicación del personaje itifálico, siguiendo al cautivo de alto rango y precediendo a la pareja sexualmente activa, es interesante. Características que junto a su desnudez y la exposición del pene podrían equipararse con la primera y segunda forma de deshonra documentada en el Clásico maya. Pero a pesar de lo anterior, el significado de esta figura es un enigma. No tiene ningún rasgo que indique sometimiento, camina libremente y sus manos están extendidas al frente sin señal de presentarse amarradas. Asimismo, las imágenes mostrando el órgano genital masculino son difíciles de interpretar. Contamos con esculturas en forma de pene en diversas regiones de Mesoamérica que indican algún tipo de culto fálico, aunque se desconoce su contexto, se les ha asociado con el ritual de auto sacrificio sobre el órgano masculino (Baudez 2012:110-112; Amrhein y Looper 2015). Por ejemplo, en la veintena de Ochpaniztli, ilustrada en el Códice Borbónico (1991:30), dos huaxtecos y dos *mimixcoa* fueron dibujados con grandes falos dirigiéndose hacia la representante de la diosa Toci con la intención de fecundarla (Graulich 1999:118; Olivier 2015:640).

La actitud del señor itifálico caminando al frente hacia el cautivo sometido, permite preguntarnos: ¿es posible que este personaje tenga la intención de penetrar al prisionero colocado justo enfrente de él?, acción clara por lo menos para la pareja a su espalda, pero solamente sugerida en este caso. Si la respuesta es afirmativa, estamos ante la presencia no de un cautivo, se trataría, siguiendo esta especulación, de un individuo que tal vez expresa fuerza y cierta intención de dominio. Sin embargo, Guilhem Olivier encuentra que las representaciones en los códices de venados y coyotes tienen un claro aspecto fecundador, debido a que fueron ilustrados con el falo señalado; el historiador franco-mexicano agrega que Mixcóatl, en muchas ocasiones, también fue presentado con el pene expuesto, por lo que esta deidad puede asociarse al poder creador de vida, a la par de ser modelo de víctima de sacrificio (Olivier 2015:271).

Por otro lado, en el contexto nahua del Posclásico, los cautivos de guerra fueron considerados y respetados como "hijos del Sol" (Durán 2002, I, tratado primero, cap.XIX:222). En

los ritos de entronización eran envestidos en representación del Sol y en consecuencia del gobernante, la víctima era sacrificada personificando al rey, la cual moría ritualmente para renacer posteriormente como el nuevo Sol encarnado por el soberano (en Olivier 2008b:270 cfr. Códice Florentino 1979, I:81-83). En ese sentido la probable insignia *tonallo,* arriba de este personaje, enriquece el simbolismo del grupo de cinco individuos descritos en este apartado, posiblemente el estandarte solar está haciendo referencia al poder de gobierno de Flor 9-Conejo y su noble familia. Planteamos, a manera de hipótesis, que el señor con el pene erecto se encamina hacia la alianza y acceso al poder de Flor 9-Conejo en señal de fertilidad y buen augurio al pacto de gobierno encabezado por el nuevo soberano.

En las fuentes escritas hay escasas referencias sobre las actividades sexuales prehispánicas, si bien abundan las imágenes con carácter erótico, es probable que mostrar el pene tenga varios significados. Por ejemplo, en el Códice Borgia (1963: 10) (fig.5.83a) se observa a Huehuecóyotl con el pene expuesto aproximándose por atrás a un hombre desnudo que probablemente será penetrado; misma postura que se aprecia en un vaso maya del Clásico, aquí se ilustran a varias personas en actitudes sexuales, en particular la pareja al extremo derecho está teniendo relaciones de manera similar a la posición adoptada por los individuos que a continuación analizaremos. (fig.5.83c).

Finalmente, al extremo derecho se ubica una pareja manteniendo relaciones sexuales. En esta escena una persona flexionada hacia el frente en color ocre (n.58-2), está siendo penetrada por un individuo de pie (n.58-3), colocado atrás de la figura ocre. El sujeto de pie levanta ambos brazos para unir sus manos por arriba de la cabeza, y recarga el cuerpo en el vano de la casa dispuesta sobre una plataforma en talud (fig.5.83b). El deterioro de este último personaje no permite determinar con claridad las características de su pintura corporal, debido a que los brazos levantados son color negro, pero el resto del cuerpo ha perdido su pigmentación o simplemente expresa el color "blanco", conservándose únicamente el delineado negro y el pene en color rojo (fig. 5.83b).

Se han borrado rasgos que podrían ayudar a la correcta interpretación de estos personajes. La figura inclinada al frente está desnuda, no lleva ningún atavío, sus pies no utilizan sandalias y le fue dibujado el maléolo externo del tobillo, misma convención en la mujer decapitada y desnuda al pie del *tzompantli* en el Grupo I. Además, la erosión y la postura de sus brazos no permiten observar claramente si esta figura tiene pecho femenino. La piel pintada en color amarillo por lo general era

empleada para ilustrar a las mujeres (Dupey 2018a:88), convención presente en la pintura corporal de Mayáhuel en el Grupo I. No obstante, en el Grupo II tanto hombres como mujeres tienen la piel ocre en distintas tonalidades (véase señor n.59-2 o señora n.59-1), por lo que no sabemos el género de este personaje. Mantiene la boca abierta con una forma roja asociada, aunque no estamos seguros, tal vez esta forma podría representar una vírgula o una mancha de sangre.

Es importante subrayar que esta acción no se realiza en privado, sino a la vista de todo mundo, pues la pareja mantiene relaciones sexuales sobre la plataforma y afuera de la casa, actitud que probablemente será benéfica a la comunidad, pues tiene un carácter público. Si la figura ocre representa el cuerpo de un hombre, podríamos sugerir que esta escena expresa el dominio impuesto a un cautivo de guerra, aspecto documentado en el tratamiento violento y humillante sobre el cuerpo de los prisioneros varones en el Clásico maya (Houston, Stuart y Taube 2006:207-209). Parte de los insultos en el campo de batalla, reportados en el Posclásico dentro del ámbito nahua del Altiplano central, consistían en acusaciones de homosexualidad hacia los rivales (Olivier 2004:321), en nuestro caso, tal vez el insulto proferido se comprobaría al aplicar un trato violento y dominante hacia el perdedor.

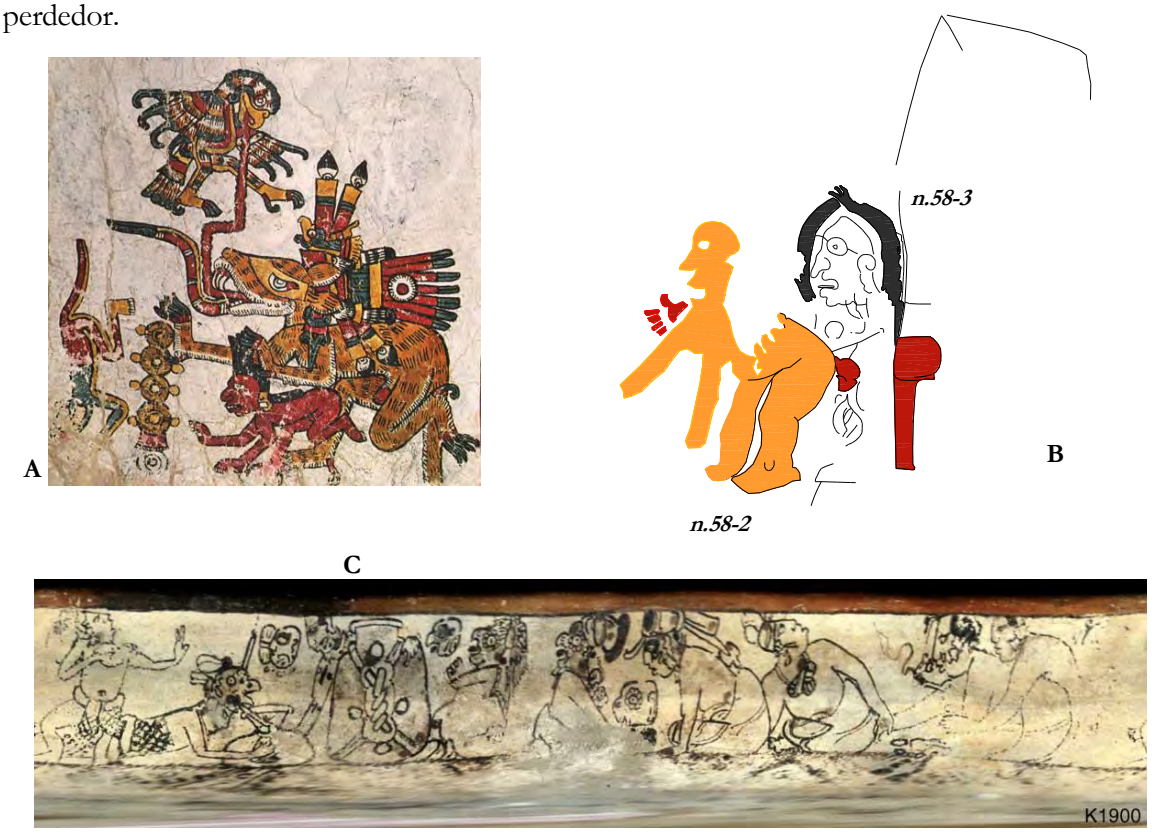


Figura 5.83. Escenas con carácter sexual. A. Códice Borgia (1963:10). B. Grupo pictórico II de Ixtapantongo, pareja copulando sobre el paramento y a un lado de la entrada de la casa. C. Vaso Maya (en Kerr K1900).

Aunque las escasas referencias que existen al respecto de prácticas homosexuales tienen carácter poco claro (Olivier 2004:302). Por ejemplo, a los mexicas la homosexualidad les provocaba asco y rechazo; aunque recientemente se ha explorado la hipótesis de algún tipo de travestismo ritual dentro de la nobleza que podría indicar cierta "tolerancia" hacia el intercambio de roles (*ibid.*:307, 314), no podemos agregar más al respecto. Por último, creemos que la reunión de estos cinco personajes se inscribe dentro de un contexto de victoria militar, obtención de cautivos y dominio sobre los perdedores, aspectos que bien podrían referirse metafóricamente a la excelente cacería y buen augurio de fertilidad dentro de la comunidad ganadora. Escena que reafirma la ceremonia de obtención de poder por parte de Flor 9-Conejo, y que probablemente también refiere al cambio en el orden temporal y de gobierno.

-Música y acompañantes

No podía faltar en una ceremonia relevante la presencia de música, en este caso flanquean la escena central dos conjuntos de músicos, ambos están dispuestos y conformados de manera similar, pero situados en extremos contrarios. Es relevante indicar que en cada conjunto se presentan tres trompeteros sentados con las manos extendidas dispuestas a los costados de cada instrumento de viento, pensamos que esta manera de colocar las manos servía para modular el sonido. Tanto en el Grupo I como en el Grupo II pueden apreciarse largas trompetas, este tipo de instrumento está reportado en la gráfica mesoamericana, por ejemplo, en los murales de Bonampak, las Higueras en Veracruz o en vasos mayas (fig.5.86), sin embargo la postura de los músicos de Ixtapantongo es poco común, al mismo tiempo los pedestales sosteniendo el largo tubo del instrumento de viento es otro rasgo original.

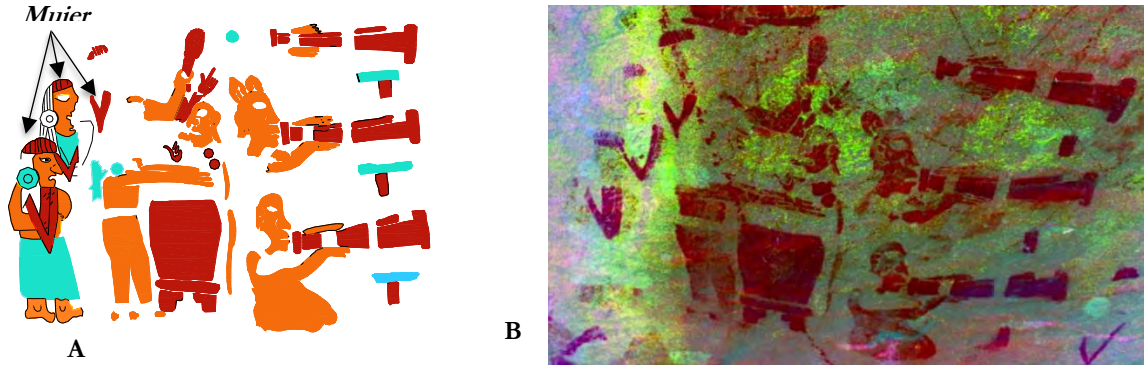


Figura 5.84. A. Dibujo del primer conjunto de músicos n.55. B. Fotografía con Dstretch: primer conjunto de músicos n.55. Dibujo y fotografía: H. Ibar 2019- 2020.

El primer conjunto de músicos está dispuesto al lado de la pareja del episodio 2 (fig.5.84), sus largas trompetas, sostenidas por pedestales, quedan dirigidas hacia el señor con doble perfil (n.56) y la mujer consorte (n.59-1), por atrás de los trompeteros un percusionista toca el tambor, otros dos tañen sonajas y dos de las tres mujeres mantienen la boca abierta, aunque ellas no tienen ninguna vírgula asociada, posiblemente están cantando.

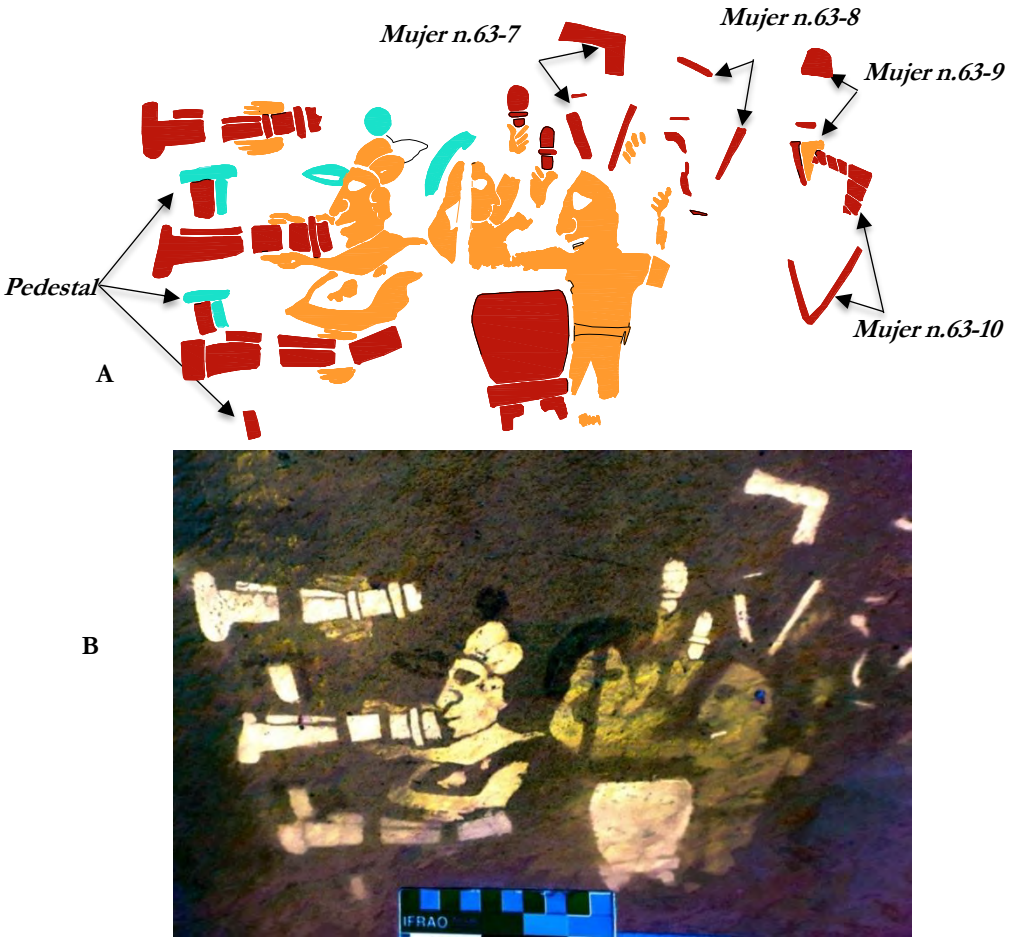


Figura 5.85. A. Dibujo del segundo conjunto de músicos n.63. B. Fotografía con Dstretch: segundo conjunto de músicos n.63. Fotografía y dibujos: H. Ibar 2020.



Figura 5.86. Vaso maya con músicos de rodillas tocando una larga trompeta (en Kerr K5795).

El segundo conjunto de músicos (fig.5.85), ubicados a la altura de Flor 9-Conejo, orientan las trompetas hacia él. Tienen igual número de percusionistas, pero con cuatro mujeres y no tres como en el conjunto anterior. Llama la atención las largas orejas dibujadas sobre la cabeza en al menos uno de los trompeteros de cada conjunto de músicos. Creemos que estos apéndices representan al coyote, animal relacionado a la música (Olivier 1999:117).

La última figura (n.64), ubicada al costado inferior derecho, está muy deteriorada (fig.5.86a). Tiene vestigios de un rico tocado, el brazo sobreviviente sostenía la cinta probablemente de una barra en color rojo. A su espalda fue ilustrado un pedestal, dibujado de manera similar a los correspondientes en las largas trompetas de los músicos. Sus sandalias están dirigidas hacia el segundo conjunto de músicos, lo que probablemente indica que su rostro miraba hacia la escena central. Sobre el pedestal hay una sección de una forma escalonada delineada en color negro y con restos de color verde al interior, diseño que podría referir al glifo cerro, nombrado en náhuatl como *altepetl,* signo conformado por un triángulo escalonado que significa lugar o población (Escalante y Yanagisawa 2008: 684). Motivo que tiene paralelismos a una lámina del Códice Madrid (1967:75-76) (fig.5.86b), en esta imagen se ilustra sobre un pedestal un diseño escalonado abierto, el cual puede representar la entrada a la montaña sagrada, motivo parecido a la forma escalonada asociada al personaje n.64.

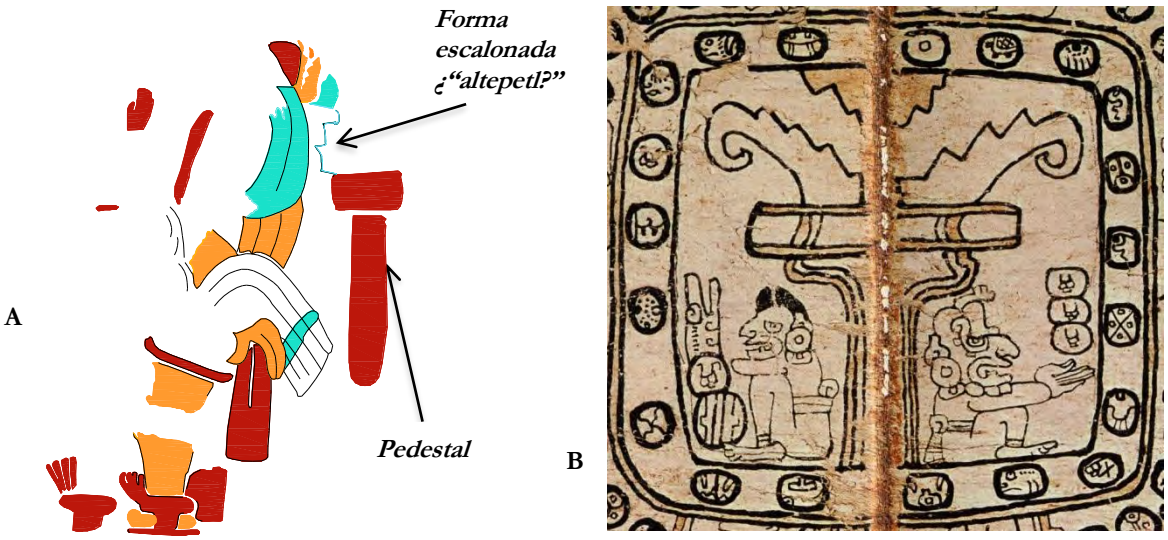


Figura 5.87. A. Personaje n.64, a su extremo derecho se observa un pedestal con greca escalonada. D. Códice Madrid 1967:75-76.

La ubicación de este personaje es relevante. Figura situada en el extremo inferior derecho del panel, dispuesta de perfil y mirando hacia el centro de la pintura. Tanto este personaje como el señor con sandalias de obsidiana n.54, y el personaje con traje de ave n.46, tienen equivalencias en su ubicación y postura corporal (fig.5.88), proponemos que ellos asisten a la ceremonia y atestiguan la envestidura de Flor 9-Conejo, probablemente son jefes de otros señoríos, debido a que sus atavíos expresan alto estatus.



Figura. 5.88. Costado inferior derecho del Grupo pictórico II de Ixtapantongo, las flechas señalan la ubicación de los tres señores arribando a la ceremonia. Dibujo: H.Ibar 2020.

5.2.3. El mensaje del Grupo II

En el Grupo pictórico II las figuras en formato pequeño expresan la ceremonia de alianza de dos linajes, pacto que justifica el acceso al poder de Flor 9-Conejo. Hecho trascendental en el cual la presencia de seres representando al cielo y la lluvia (cuatro *tlaloque*) y a la tierra-el inframundo (cuatro señoras telúricas), al extremo superior del panel, funcionan para resguardar y legitimar al nuevo gobernante. Ellos son los personificadores o *ixiptla* de las deidades, evocan el hecho cósmico primordial de unión entre el cielo y la tierra en momentos incoactivos. Es decir, la ceremonia se realiza para iniciar un régimen diferente, acto ritual que convoca deidades, ancestros, sacerdotes y probablemente a jefes gobernantes de otros señoríos.

En esta pintura la escena central revela, a través de tres episodios, a los principales protagonistas. La entidad con doble perfil compone el episodio 1, extiende los brazos para señalar hacia ambos conjuntos de militares y sacerdotes, al mismo tiempo dispone sus extremidades inferiores al costado de los personajes del episodio 2, postura que sirve para vincular a cada linaje con los contrayentes. La unión matrimonial de la pareja en el episodio 2 certifica el poder del gobernante ilustrado con su nombre en el episodio 3. El ceremonial es asistido por dos conjuntos musicales, y, por sacerdotes que corresponden al gesto del gobernante levantando su vasija o sahumando los signos onomásticos de Flor 9-Conejo. Otros personajes chocan la palma de las manos, bailan o simplemente hacen acto de presencia en la ceremonia.

El pacto entre linajes está condensado en los atavíos de Flor 9-Conejo. Él lleva la divisa materna inscrita en su camisón, pero también la paterna en los listones rojos de su tocado. Rasgos que, desde nuestro punto de vista, refieren a la unión de los dos grupos familiares en la persona del nuevo gobernante. También hay por lo menos cuatro cautivos, uno de ellos (n.42-1) está sujetado por los brazos y posiblemente será sacrificado por el señor con el cuchillo en alto (n.41) y por el señor Venado (n.43-2). El señor Venado acomoda su cuerpo de la misma manera que el padre de Flor 9-Conejo, ilustrado en el episodio 2 de la escena central, incluso lleva dos listones rojos bajo su pectoral, este rasgo representa a la familia del contrayente varón. Característica que explicaría la postura corporal del señor Venado, es decir dispuesto en el costado paterno de la alianza matrimonial. Desafortunadamente la figura con el cuchillo en alto (n.41) no conservó sus insignias, éstas probablemente consistían en dos listones uno "blanco" y el otro rojo, divisa materna representada en la mujer contrayente del episodio 2, ilustrada también en el personaje con doble

perfil n.56 y en el guerrero n.47. El señor con el cuchillo en alto perdió el rostro y no sabemos hacia donde orientaba su vista, pero probablemente miraba hacia la derecha.

La presentación de los cautivos señala que previamente se hicieron incursiones militares para obtener guerreros, posiblemente éstos serán ofrendados a los dioses en honor a la entronización de Flor 9-Conejo. Los ritos de entronización registrados para el contexto nahua, mencionan que el nuevo gobernante moría simbólicamente por lo menos tres veces (en Olivier 2008:280 cfr. Motolinía 1971), la última muerte consistía en sacrificar al prisionero de guerra capturado por el soberano (Motolinía 1971:350-51), el cual era envestido como imagen del dios Sol o del dios fuego, víctima sacrificada en representación del rey y ofrecido a las divinidades (Olivier 2008:28).

> "[…] llamábanle hijo del señor que lo había preso, y hacíanle aquella honra que al mesmo señor […] Allegada la fiesta, en el que el prisionero había de ser sacrificado, vestíanle de las insignias del dios sol, y subido a lo alto del templo, y puesto sobre aquella piedra, el ministro principal del demonio le sacrificaba […] Todo el tiempo que el preso estaba en casa del señor vivo, antes que le sacrificaban, ayunaba el señor" (Motolinía 1971:350-351).

Por lo menos uno de los cautivos (n.57-2) se resiste, además tiene tocado y probablemente yelmo, lo que le confiere un carácter especial. Entretanto el individuo con el pene erecto tal vez cargaba la divisa *tonallo,* la cual es señal de poder solar. Este personaje sigue al cautivo que es llevado ante la presencia de Flor 9-Conejo, a su vez precede a la pareja sexualmente activa. En particular esta pareja tiene indicios de una actitud transgresora, debido a que mantienen relaciones sexuales a la vista pública, probablemente aquí se representa el dominio del grupo vencedor sobre el cuerpo de otro cautivo, además posiblemente simboliza una etapa liminal, dándose inicio a un periodo de tiempo distinto. Las relaciones sexuales transgresoras o desenfrenadas, y las borracheras generalizadas han sido documentadas como señal del cambio en los procesos temporales, aspecto probablemente subrayado con esta pareja:

> "[…]Cuando llega el momento –es decir, cuando la numeración llega al "cinco", o cuando alguien se emborracha, o cuando se da una relación desenfrenada–, se corre el riesgo de que ellos introduzcan el desorden, lleven al momento oscuro y peligroso de la liminalidad, borren la estructura, para después dar comienzo a un período de tiempo nuevo, ordenado otra vez" (Mikulska 2015:147-148).

Pensamos que la escena con los personajes manteniendo relaciones sexuales está refiriéndose al cambio de gobierno y en consecuencia a la fertilidad que este momento implica. El señor itifálico camina hacia la escena central, la exposición del pene puede asociarse a la fuerza fecundadora que tienen las víctimas sacrificiales (Olivier 2010:464-471). Recordemos que la



transgresión primordial en Tamoanchan da fin a una era, para comenzar otra estructura temporal; por ejemplo, para los nahuas morir era una metáfora de acostarse con la diosa Tierra, como lo hacía el Sol diariamente al atardecer penetrando la superficie terrestre, acto que permitía la renovación de la vida (Graulich 2014:21-22). Desde nuestro punto de vista, el mensaje fundamental de este grupo pictórico es la ceremonia de entronización de Flor 9-Conejo. Este acto ritual sugiere el cambio a un nuevo tiempo o un nuevo Sol, ya que la figura del rey era equiparada con hechos cósmicos donde el Sol estaba representado a través del gobernante. Finalmente sostenemos que el mensaje del Grupo I se complementa con el propio del Grupo II, propuesta que a continuación será discutida.

5.3. Los significados complementarios en los Grupos pictóricos I y II: fundación y gobierno

Los Grupos pictóricos I y II tienen afinidades estilísticas importantes (*supra* cap. IV), sus similitudes en composición, formato y técnica plantean las siguientes preguntas: ¿Los dos primeros grupos pictóricos tienen consonancias en sus significados? ¿Guardan líneas narrativas paralelas o interrelación semántica? Después del análisis iconográfico pensamos que, en efecto, hay paralelismos simbólicos, así como complementariedades en sus significados. No sabemos cuál grupo pictórico fue pintado primero, aunque consideramos que no fueron realizados por la misma mano (*supra* cap. IV). Existe la posibilidad que el tiempo transcurrido entre la ejecución artística de cada grupo pictórico haya sido corto, incluso es probable que se hayan realizado de manera simultánea, pero con artistas pertenecientes a la misma escuela. Creemos que los Grupos pictóricos I y II ilustran un mensaje unitario, el cual no pasó desapercibido por los cuerpos sociales que visitaron o se asentaron en el lugar posteriormente.[10]

[10] Los artífices de las formas negras reconocen los mensajes del estilo polícromo y dialogan con ellos, ya que éstas solamente se encuentran sobre las figuras polícromas de los dos primeros grupos. Creemos que el estilo negro esquemático fue una marca de identidad plasmada por personas que no pertenecían a la sociedad, altamente estratificada, de los artistas del estilo polícromo.



Figura 5.89. A. Grupo pictórico I. B. Grupo pictórico II. Dibujo: H.Ibar 2020.

El espacio elegido para ambos grupos pictóricos es importante y altamente significativo, tenía la intención de afinar el mensaje unitario entre ambos grupos. El Grupo I se ubica en un abrigo rocoso que da acceso a una pequeña cueva, además se localiza directamente abajo del panel del Grupo II, proponemos que los artistas deciden esta distribución para que la alianza matrimonial y la ceremonia de entronización de Flor 9-Conejo, hechos ilustrados en el Grupo II, fuesen consumados ante la presencia de las deidades reunidas en el Grupo I. En las fuentes se indica que primero se crea al Sol, y, posteriormente a los seres humanos, la intención era que: "[…] diesen guerra y hubiese corazones para el sol y sangre que bebiese" (Historia de los mexicanos por sus pinturas 2011:41), dándose inicio a la vida en sociedad y en consecuencia al gobierno. Además, como lo observó Michel Graulich (2014:66), para las escenas de matrimonio ilustradas en los códices, estas alianzas se hacían en presencia de la deidad solar.

En el Grupo I se presentan los dioses (escena 1), asisten al nacimiento del Sol, lo cual permite fundar un nuevo señorío; hecho cósmico que servirá en el Grupo II, para certificar el acceso al poder del soberano Flor 9-Conejo. En la ceremonia del Grupo I (escena 2) la deidad es convocada, llega a través del *tlaquiminolli* cargado por el señor Flor, personaje que a su vez porta un

báculo rojo, proponemos que el bulto sagrado probablemente es de un numen solar. Como lo expresó Elizabeth Boone para los lienzos de la Mixteca y el sur de Puebla: "[…] los lugares se vuelven entidades cuando se lleva la sacralidad (en forma de un bulto de culto) y el gobierno (en forma de instrumento de mando), y una vez que se celebra un rito y se enciende el fuego nuevo para comenzar la nueva era" (Boone 2010:181).

El bulto sagrado es el vehículo que permite la comunicación con los dioses (Olivier 1995:117), además de un elemento central en el establecimiento o fundación de un pueblo, así como para la legitimación del poder dinástico (Jansen 1982:322). En ese sentido proponemos que el señor Flor, en el Grupo I, es el encargado de fundar, establecer o iniciar un nuevo señorío, él trae a cuestas el bulto sagrado del dios solar, presentándolo a la ceremonia en la cual los seres humanos ofrendan su sangre a las entidades sobrenaturales, sacrificio que permite perpetuar la vida y con esto formar una estirpe de gobierno. La ceremonia concluye, en el Grupo I, con la extracción del corazón y la decapitación de una mujer. Ofrenda dedicada a los dioses, principalmente a la deidad terrestre y al Sol.

Con el nacimiento del Sol se inicia el ciclo vital, pero también se instaura la sociedad humana, comunidad que será gobernada al establecerse el tiempo profano. El encargado de llevar el bulto sagrado tiene el mismo "nombre personal" que el gobernante Flor 9-Conejo del Grupo II, protagonista central de esta pictografía. Existe la posibilidad que el señor Flor sea el mismo en ambos grupos pictóricos, o por lo menos ellos tengan cierta afinidad familiar o simbólica. Alfredo López Austin encuentra que la Flor es un símbolo ígneo relacionado con el cielo (López Austin 1994:63), agrega que: "[…]Quetzalcóatl, como señor de la luz primera, es fuego, y por eso uno de sus nombres es Flor" (López Austin 2003:307), el cual es una de las deidades creadoras del ser humano. En el Clásico maya las flores están asociadas al Sol a través del signo solar *k'in* (en Coltman 2021:176 cfr. Thompson 1950: 42). En muchas ocasiones en Mesoamérica los gobernantes están representados con follaje, flores y árboles, características que permiten vincularlos a los ancestros (en Coltman 2021:176 cfr. Schmidt, Stuart y Love 2008: 7).

El señor Flor en el Grupo I carga el bulto sagrado, junto con un bastón color rojo, instrumento que evidentemente reafirma su poder y mando. Su cuerpo está orientado justo delante de la entrada de la cueva con la intención de señalar el espacio de su procedencia, asimismo su atuendo de hojas es un rasgo que reafirma su relación con el inframundo, aunque también podría

señalar su identidad con el árbol cósmico,[1] lo que lo vincularía al concepto de soberano como punto axial del universo. Él utiliza el mismo pectoral que tiene tanto Tonátiuh como el padre de Flor 9-Conejo (véase tabla 6.4), además de cinta con borlas sobre las rodillas, atavíos que, desde nuestro punto de vista, ilustran su conexión con la clase noble.

El primer conjunto de dioses del Grupo I puede referirse a la soberanía que se ejerce en un territorio. Tezcatlipoca está ligado con el *tlatoani* en los rituales de entronización mexicas (Olivier 2004a:135, 153-154), Xiuhtecuhtli está vinculado al poder ancestral del gobernante (Sullivan 1980:225-238; López Austin 1985:277-278), Tonátiuh era considerado el jefe máximo, imagen sagrada que adoptaban los gobernantes. (Códice Florentino 1979, I:81-83).

Proponemos que: en el Grupo II se asegura, a través de una alianza política entre dos entidades sociales, el acceso al gobierno a Flor 9-Conejo, a su vez se legitima la dinastía en el poder. La pareja que contrae matrimonio tiene paralelismos iconográficos con la deidad solar y la diosa terrestre del Grupo I. Los atavíos del cónyuge varón (n.59-2), padre de Flor 9-Conejo, y el personaje Flor 9-Conejo tienen fuertes semejanzas con Tonátiuh, mientras la señora n.59-1, madre de Flor 9-Conejo, utiliza el mismo tipo de *quechquemitl* de Mayáhuel en el Grupo I.

La delgada línea dibujada bajo Flor 9-Conejo y sus padres recuerda a la estera o petate sobre la cual el gobernante asentaba su trono real o *tolicpalli*, convención reportada en el centro de México y en la Mixteca para el Posclásico tardío. Proponemos que este rasgo señala la autoridad que tienen tanto Flor 9-Conejo como sus padres. Además, la composición entorno a la pareja de la escena central, así como la presencia de representantes envestidos como dioses telúricos y de la fertilidad, son soluciones plásticas que permiten expresar la unión primordial entre la tierra y el cielo con el fin de consolidar la vida.

Los personajes envestidos como *tlaloque* llevan el agua ante la presencia de las mujeres del inframundo, estructura compositiva que sugiere la necesidad de fuerzas que fertilicen la tierra y en consecuencia favorezcan la ceremonia expresada en el Grupo II. Como lo señala Elizabeth Boone para los códices mixtecos: "El agua que sustenta la vida también debe ser traída por seres

[1] En la lámina 2 del Códice Zouche-Nutall, el gobernante 8 Viento, ataviado como águila, tiene elementos vegetales alrededor de su cuerpo, conformados por una planta de maguey a un lado del cuello, una espiga de maíz sobre la cabeza del águila y una nariguera con espinas. Para Manuel Hermann (2008:16) estas características vegetales podrían vincular a 8 Viento con el árbol cósmico centro del universo mixteco.



sobrenaturales (o por sus agentes) quienes son participantes indispensables en todo este proceso, estableciendo la entidad como institución religiosa y gubernamental" (Boone 2010:181).

Se ha estudiado que los reyes mexicas requerían la anuencia de los dioses para tomar el cargo de gobierno, José Contel ha encontrado que los dioses que moran en el Tlalocan jugaron un papel importante en otorgar, pero también en retirar el poder a los soberanos, tanto como a los dioses en general (Contel 2008:336). En ese sentido, siguiendo a Contell, pensamos que los cuatro *tlaloque* junto con las cuatro mujeres, que representan posiblemente a las *cihuateteo,* son las entidades encargadas de dar o retirar los dones necesarios para la vida, y, en consecuencia, sin su ayuda el acceso al poder de Flor 9-Conejo sería imposible. La escena central está enmarcada por los representantes de las deidades, ambos conjuntos están complementados con un cautivo sujetado posiblemente por dos nobles, éste probablemente será sacrificado, víctima ofrendada que reafirma la relación recíproca entre deidades y el ser humano.

En síntesis, en los Grupos I y II los artistas subrayan el origen del tiempo y sus deidades, la fundación de su *altepetl* y la permanencia de su linaje. Aunque debemos aclarar que esta es una aproximación a los múltiples significados que tiene el estilo polícromo de Ixtapantongo. Mensajes que todavía no hemos logrado estudiar en su totalidad, debido a que falta el análisis iconográfico de las figuras polícromas en los Grupos III, IV y V, en éstos hay coincidencias, pero mayoritariamente diferencias que posiblemente no indican secuencias narrativas, como las encontradas en el formato pequeño de los dos primeros grupos pictóricos.

5.4. Tablas

Tabla: 6.1. Representación de sangre en el Grupo pictórico I

Grupo I Figura	**Manchas de sangre**	**Círculos Rojos**	**Círculos Rojos con puntos**	**Rayas Rojas**
Guerrero (n.1)	*1*	*1*	—	*1*
Xiuhtecuhtli	*2*	*2*	—	*1*
Tonátiuh	*5*	*1*	—	*3*
Tlahuizcalpantecuhtli	*4*	*1*	*1*	*1*
Xipe Tótec	*4*	*1*	*2*	*3*
Mayáhuel	*4*	*1*	*3*	*4*
Pahtécatl	*4*	—	*2*	*1*
Tezcatlipoca	*1*	*1*	—	*2*
Sr. Flor *(Escena 2)*	*1*	—	—	—



Tabla: 5.2. YELMO, PEINADO, OREJAS ANIMAL, DOBLE PERFIL (CINCO GRUPOS PICTÓRICOS)

TIPO	GRUPO I *(catálogo n. del personaje)*	GRUPO II *(catálogo n. del personaje)*	GRUPO III *(catálogo n. del personaje)*	GRUPO IV *(catálogo n. del personaje)*	GRUPO V *(catálogo n. del personaje)*
Yelmo	No hay	Sr. Mano levantada ***(46)*** Guerrero Ave ***(47)*** Líder Guerrero Ave ***(50)*** Guerrero coyote ***(51)*** Sr. Ave ***(46)***	No hay	No hay	No hay
Cornezuelos	No hay	4ºMujeres huesos cruzados (Cihuateteo) ***(45-1, 2, 3, 4)***	No hay	No hay	No hay
Orejas de animal sobre la cabeza	No hay	Músico 1 ***(55-1)*** Músico 2 ***(63-2)***	No hay	No hay	No hay
Doble perfil	Sr. Águila ***(11)*** *Sr. Huehuecoyotl* ***(12-2)***	Sr. Doble perfil ***(56)***	No hay	No hay	No hay

Tabla 5.3. TIPOS DE TOCADO (CINCO GRUPOS PICTÓRICOS)

TIPO	GRUPO I *(catálogo n. del personaje)*	GRUPO II *(catálogo n. del personaje)*	GRUPO III *(catálogo n. del personaje)*	GRUPO IV *(catálogo n. del personaje)*	GRUPO V *(catálogo n. del personaje)*
Plumas largas	Guerrero ***(1)*** Xipe ***(5)*** Mayáhuel ***(6)*** Pahtécatl ***(7)*** Ayudante ***(14-1)*** Sacerdote gordo ***(14-3)***	Tlaloque ***(38 y 39)*** Sr. Venado ***(43-2)*** Sr. C/yelmo ***(47)*** Sr. Sol ***(49)*** Guerrero coyote ***(51)*** Sr.mano arriba ***(53-2)*** Sr.mano arriba ***(54)*** Cautivo **(57-2)** Sr. c/yelmo ave **(60)**	No hay	No hay	Sr. Oruga **(135)**



Plumas largas y cortas	Xiuhtecuhtli ***(2)*** Tlahuizcalpantecuhtli **(4)**	Sacerdote-guerrero ***(52)*** Sr.consorte ***(59-2)*** Flor 9-Conejo ***(62)***	Figura con bastón serpentiforme ***(85)***	No hay	No hay
Xiuhuitzolli	Guerrero ***(1)***	No hay	No hay	Sr. Serpiente Emplumada ***(102)***	No hay
Con animal sobre o saliendo del tocado	Tonatiuh ***(3)*** Xiuhtecuhtli ***(2)*** Xipe Tótec ***(5)*** Mayáhuel ***(6)***	No hay	No hay	No hay	Sr. Oruga **(135)**
No utiliza	Sr. Águila ***(11)*** Huehuecoyotl ***(12-2)*** Srs. Ave, 1Venado y Flor ***(13-1, 2, 3)*** Sacerdote ***(15-S)***, Decapitada ***(15-M)*** Músicos ***(16-1, 2, 3, 4)***	Mujeres 1 ***(55-1, 2, 3)*** Músicos 1 ***(55-5, 9)*** Sra.Consorte ***(59-1)*** Músicos 2 ***(63-4, 5, 6)*** Mujeres 2 ***(63-7, 8, 9, 10)*** Personajes sex***. (58-1, 2, 3)***	Venados ***(78)*** Rostro ***(84)***	No hay	No hay
No se observa	Tezcatlipoca ***(8)*** Guerreros ***(16-6, 16-7)***	Tlaloque ***(37, 40)*** Sr. Cuchillo ***(41)*** Cautivos ***(42-3, 57-1)*** Captores ***(42-2, 4, 5)*** Sr. Bailando ***(44)*** Sacerdote ***(48)*** Sr. mano arriba ***(53-1)*** Músico 1 ***(55-4, 6, 7, 9)*** Músicos 2 ***(63-1, 3, 5)*** Sr***. (64)***	Personaje acostado ***(81)***	Tlahuizcalpantecuhtli ***(100)*** Sr. Solar ***(101)***	Sr. Listón quincunce ***(136)***

Tabla 5.4: RAYOS, OREJERA, NARIGUERA, PECTORAL (CINCO GRUPOS PICTÓRICOS)

ELEMENTO	**GRUPO I** ***(catálogo n. del personaje)***	**GRUPO II** ***(catálogo n. del personaje)***	**GRUPO III** ***(catálogo n. del personaje)***	**GRUPO IV** ***(catálogo n. del personaje)***	**GRUPO V** ***(catálogo n. del personaje)***
Rayos solares	Tonatiuh ***(3)***	Líder guerrero solar ***(49)***	No hay	Numen solar ***(101)***	No hay
Orejera "Q"	Tonátiuh ***(3)*** Xipe Tótec ***(5)*** Sacerdote gordo ***(14-3)***	Padre de Flor 9-Conejo ***(59-2)*** Flor 9-Conejo ***(62)***	No hay	No hay	Señor Oruga **(135)**
Nariguera tubular	Tonatiuh ***(3)***	Sr. Barbado ***(36)*** Sr. Venado ***(43-2)*** Líder Guerrero solar ***(49)*** Líder Guerrero Ave ***(50)***	No hay	Numen Serpiente Emplumada **(102)**	Señor Oruga **(135)**



Nariguera yacameztli	Pahtécatl ***(7)***	Flor 9-Conejo ***(62)***	No hay	No hay	No hay
Nariguera vertical	Guerrero ***(1)***	Padre de Flor 9-Conejo ***(59-2)***	No hay	No hay	No hay
Pectoral ik´	Tonátiuh ***(3)*** Sr. Flor ***(13-3)***	Padre de Flor 9-Conejo ***(59-2)***	No hay	Numen solar **(101)**	No hay
Pectoral mariposa	Guerrero ***(1)*** Pahtécatl ***(7)*** Guerreros ***(17-1 y 17-2)***	Tlaloque verde ***(39)*** Tlaloque blanco ***(40)*** Señor Venado ***(43-2)*** Sacerdote Ave ***(60)***	No hay	No hay	No hay
Pectoral rectangular	No hay	Tlaloque ocre***(37)*** Tlaloque rojo ***(38)*** Sr. Cuchillo ***(41)*** Sacerdote ***(48)*** Sr.Mano arriba ***(53-1)***	No hay	No hay	No hay
Pectoral circular	No hay	Sr. barbado ***(36)*** Guerrero Ave ***(47)*** Líder Guerrero Ave ***(50)*** Guerrero Coyote ***(51)*** Personaje Bailando ***(44)***	No hay	No hay	No hay
Pectoral oyohualli	Huehecoyotl ***(12-2)*** Trompeteros ***(16-1 y 16-4)***	Sr. doble perfil ***(56)***	No hay	No hay	No hay
Pectoral media luna	No hay	Sacerdote-guerrero **(52)**	No hay	No hay	No hay

CONSIDERACIONES FINALES

Las pinturas rupestres de Ixtapantongo han pasado prácticamente desapercibidas, aunque fueron registradas parcialmente a mediados del siglo XX. Las pocas investigaciones han resaltado la presencia de los dioses, sacrificios humanos y el árbol con cráneos del primer grupo pictórico, ignorando la existencia de por lo menos otros cuatro conjuntos con imágenes polícromas delineadas. Circunstancia que ha fomentado cierta ambigüedad respecto a la etiqueta nominal de estas expresiones gráficas, ya que parecería que en este sitio solamente existen motivos polícromos. Consideramos que estas pinturas pertenecen al arte rupestre, discusión que ampliamos al final del primer capítulo.

En este trabajo ordenamos y ubicamos las únicas calcas de los seis conjuntos gráficos documentados por Agustín Villagra en 1953. Gracias a la comparación entre este registro y nuestro levantamiento fotográfico, pudimos atestiguar la precisión y fidelidad obtenida en las reproducciones de mediados del siglo pasado, por lo que decidimos complementar nuestros dibujos tomando como base estas calcas. Villagra identificó a cada uno de los grupos con números consecutivos anotados al reverso de sus copias, las cuales están resguardadas en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, pero a excepción del primer grupo estas reproducciones nunca fueron publicadas.

A partir del registro pionero, la discusión se ha focalizado exclusivamente a la filiación estilística y la interpretación iconográfica del Grupo pictórico I. Las investigaciones interesadas en este tema han utilizado algunas figuras publicadas por Villagra, para ilustrar estudios comparativos amplios, pero jamás han tomado en cuenta las características del paisaje cultural o el contexto histórico regional (*supra* cap. II), ni las particularidades del acantilado de Ixtapantongo (*supra* cap. III), por lo que casi nunca mencionan la presencia de los demás grupos pictóricos, ni la variedad estilística plasmada en el lugar. El difícil acceso a los frentes rocosos, la poca visibilidad de las pictografías y la erosión de algunas figuras, son factores que han contribuido a la escasa discusión sobre el arte rupestre de este sitio. Estas circunstancias han ocasionado que los investigadores no basen sus conjeturas en la observación directa. Asimismo, antes de nuestro trabajo se desconocía la existencia de las calcas y en consecuencia la nomenclatura de los seis grupos documentados por Villagra. Estimamos necesario mantener esta designación numérica, pues nos ha facilitado la comparación entre el original, las copias y nuestras fotografías.

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Para comprender la relevancia que han tenido los frentes rocosos con pintura rupestre de Ixtapantongo, formulamos dos preguntas: ¿Por qué fue elegido ese espacio?, y, ¿cuáles son los mensajes expresados en el estilo polícromo? Ahora podemos decir que el acantilado noroeste de Ixtapantongo fue utilizado como lienzo por varios grupos humanos; a través de acontecimientos pictóricos los artistas plasmaron diversos códigos, los cuales son marcas relativamente estables de su identidad. Antes de responder las dos preguntas iniciales, nos dimos a la tarea de revisar la exigua información arqueológica al suroeste del Estado de México, el objetivo fue contextualizar el devenir histórico de la comarca en la cual están inscritas estas pinturas rupestres. También examinamos las condiciones geográficas del entorno, con la finalidad de entender la construcción del paisaje cultural.

Un objetivo que logramos alcanzar fue la elaboración del modelo tridimensional de las paredes rocosas, éste fue obtenido a través de fotogrametría (fig.1). El mapeo fue esencial para conocer la ubicación y tamaño de cada uno de los paneles con pintura, conjuntamente fotografiamos los signos y personajes supervivientes. Sin embargo, el simple registro fotográfico no fue suficiente para observar claramente los grafismos, por lo que debimos resaltar las imágenes digitales por medio de filtros especializados en arte rupestre, esta técnica reveló detalles que no fueron representados en las copias de Villagra. Estos procedimientos, junto con la comparación de las primeras y únicas calcas, fueron primordiales para generar dibujos mejorados de cada uno de los grupos, escenas, episodios y personajes, ayudándonos en el análisis estilístico (*supra* cap. IV) e iconográfico de las figuras polícromas (*supra* cap. V).

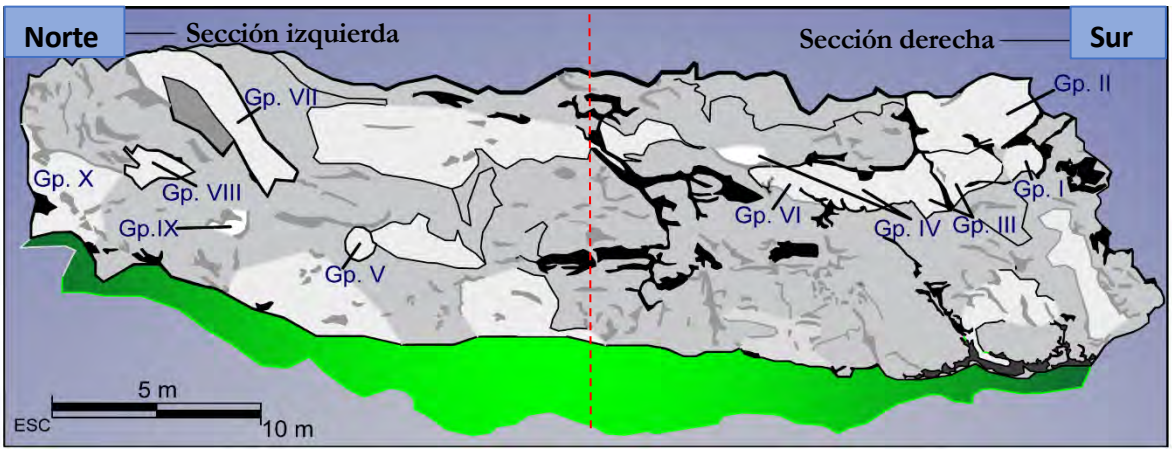


Figura 1. Secciones con pintura rupestre del acantilado noroeste de Ixtapantongo. Se señalan los diez Grupos pictóricos. Dibujo generado a partir del levantamiento fotogramétrico.

Respecto a la elección del lugar y su relevancia, ahora sabemos que el acantilado noroeste está situado en una posición estratégica: resguarda visualmente el poniente de la Barranca del Diablo y su desviación hacia el sur. En esta esquina es posible observar a lo lejos varias cuevas ubicadas a ambos costados de la barranca, al mismo tiempo el acantilado está asociado a un manantial de agua salada. El propio nombre de Ixtapantongo ("en las pequeñas salinas, sobre las pequeñas salinas o en el pequeño lugar de la sal", *supra* cap. II), da cuenta de la relevancia del manantial al pie de estas pinturas, ubicado sesenta metros abajo sobre la ribera del río Tilostoc. A su vez las pinturas se localizan veinticinco metros por debajo de una meseta conformada por derrames volcánicos conocidos como el Mal País de Ixtapantongo, espacio que fue aprovechado antiguamente para fundar un pueblo fácilmente defendible, el cual tiene un extenso sistema de cuevas. La posición estratégica del acantilado, su asociación con el manantial y el Mal País son factores clave para comprender el uso reiterado de las paredes rocosas por diversos agregados sociales, pero también justifican la presencia de un estilo polícromo de carácter "internacional"[1] o "interregional"[2] en un área a simple vista secundaria.[3]

Estos componentes fueron básicos en la elección del acantilado, pensamos que los frentes rocosos con pintura permitían la comunicación entre los pobladores indígenas con el mundo de los dioses y sus fuerzas. En particular, las figuras de estilo polícromo –en los dos primeros grupos pictóricos– expresan el establecimiento de un nuevo tiempo y orden de gobierno, junto con las alianzas efectuadas por la clase dirigente (*supra* cap. V). El acantilado noroeste ha mantenido

[1] El término "internacional" se ha empleado para ciertas expresiones gráficas del Posclásico mesoamericano. Sin embargo, hasta cierto punto es impreciso si consideramos que en este momento no existían propiamente naciones en Mesoamérica. Además, para algunos investigadores el carácter internacional de expresión se inscribe propiamente en los códices prehispánicos del centro de México, producidos probablemente durante el Posclásico tardío (Robertson 1959:16-24; Boone y Smith 2003); de acuerdo a esta propuesta la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla funcionó como un código fácil de interpretar para sociedades con idiomas distintos (Boone 2000:253). Mientras para William Ringle y colaboradores consistió en una estrategia intencional que fue utilizada en el arte a partir del Epiclásico-Posclásico temprano, el objetivo era mostrar una apariencia "internacional" que facilitara la comunicación (Ringle, Gallareta y Bey 1998:209-210). La aparente conexión entre Chichén Itzá y Tula no es un fenómeno aislado, existen lugares (eg. Cacaxtla, Teotenango, Xochicalco, las Higueras, el Tajín entre otros) donde se comparten motivos y convenciones gráficas, lo que sugiere intercambios culturales a gran escala durante el Epiclásico-Posclásico temprano.

[2] Javier Urcid prefiere emplear la categoría "estilo interregional" para evitar las implicaciones políticas del término nación (en Mikulska 2015:32 comunicación personal 2013). Esta discusión no ha concluido, no obstante, es claro que a partir del colapso teotihuacano grandes regiones entran en contactos más intensos que se concretan en obras artísticas eclécticas y profundamente interconectadas, momento que evidentemente influye en la manera "tolteca" de expresión.

[3] Para entender la presencia del estilo polícromo en Ixtapantongo, las investigaciones al suroeste del Estado de México deberán indagar sobre las rutas de intercambio, así como en la integración cultural que el comercio probablemente fomentó a partir de la caída del control teotihuacano.

preeminencia simbólica a partir de etapas tempranas de la historia prehispánica, por medio de sucesos rituales que implicaban jornadas de realización pictórica; actos estereotipados que fueron consolidando su importancia en la memoria colectiva de los habitantes originarios. La tradición oral, conservada hasta la actualidad (*supra* cap. II), narra que: en la Barranca del Diablo, en el Mal País y en el acantilado noroeste habitan fuerzas sobrenaturales, en consecuencia han sido considerados espacios peligrosos, por lo que en caso de visitarlos es necesario conducirse con respeto.

El Mal País de Ixtapantongo fue un asentamiento amurallado con pasillos de circulación hacia plataformas y estructuras rectangulares, además de viviendas circulares. Los reportes arqueológicos señalan que tuvo una intensa ocupación humana, por lo que seguramente los pobladores fueron consolidando a lo largo del tiempo una tradición local, pero con contactos amplios tanto regional como suprarregionalmente, debido a que en este sitio arqueológico ha sido recuperado material cerámico con cierta influencia del occidente michoacano, norte de Guerrero, costa del Pacífico y Altiplano central, contactos que se iniciaron desde el Epiclásico y se mantuvieron por todo el período Posclásico; sin embargo, hasta el momento no se han registrado restos cerámicos toltecas o mexicas.

Existen varias rutas de aproximación y acceso a estos frentes rocosos (*supra* cap. III). A partir del Mal País el camino hacia el manantial y el río pasa inevitablemente por las pinturas rupestres, esta localización admite concluir que los habitantes de este asentamiento no eran ajenos al acantilado noroeste, lo conocían y lo debieron visitar constantemente. El intenso uso cultural del Mal País, las esculturas encontradas en este sitio y la vecindad entre los dos lugares son evidencias para suponer que los pobladores, establecidos en esta meseta volcánica, participaron en la utilización reiterada de los frentes rocosos como medio de expresión. Pese a lo anterior, hace falta realizar la prospección de este antiguo pueblo, la cual podría originar el mapeo total y la recolección sistemática de material arqueológico. Tomando como base esta prospección se podrán identificar áreas factibles para sondeos estratigráficos, los cuales ayudarán a aclarar la cronología y filiaciones culturales de este sitio.

Una vez al pie de las pinturas existe un estrecho pasillo de circulación, a la orilla contraria de las paredes rocosas se encuentra la Barranca del Diablo, el declive del terreno es pronunciado y pedregoso por lo que hay riesgos de caída. Puede escucharse a lo lejos la corriente del río Tilostoc, éste ha formado un profundo cañón que se desvía hacia el poniente, pasando justo a un lado del

Nuevo Santo Tomás de los Plátanos, cabecera municipal que se localiza enfrente de Ixtapantongo, incluso puede percibirse el aroma azufrado del manantial, sensación que ha reforzado la vinculación contemporánea del lugar con fuerzas malignas. La vegetación entre el pasillo de circulación y los frentes rocosos es abundante, en este espacio crecen encinos, tepozanes, ceibas y oyameles. En las primeras visitas que realizamos al final del siglo pasado, era necesario escalar hasta los paneles pintados con la ayuda de los árboles; en ese tiempo las pinturas eran muy poco conocidas, los turistas raramente las visitaban por el reto que implicaba llegar hasta ellas. Fue hasta el inicio del siglo XXI cuando se instaló una escalera de caracol para hacer más fácil el ascenso, estructura que ha permitido la visita constante sin supervisión.

El acantilado noroeste ha sufrido derrumbes y fuertes erosiones. Por ejemplo, sobre la orilla inferior de la larga pared que contiene a los Grupos IV y VI debió existir una cornisa, la cual permitió a los artistas circular fácilmente. Saliente que se desplomó en algún momento posterior a que fueran creadas las pinturas, impidiendo actualmente aproximarse a corta distancia para observar las figuras contenidas en esa pared. Los artistas y acompañantes indígenas probablemente instalaron un sistema de andamiaje, escaleras o sogas para ascender al pie del Grupo I, y a partir de ahí llegar a los demás conjuntos gráficos.

Los frentes rocosos miran hacia el norponiente, lo cual proporciona una mejor apreciación de las pinturas a partir del amanecer y hasta las dos de la tarde. Es decir, en la segunda parte del día los rayos solares iluminan las paredes rocosas, impidiendo una correcta observación. Por la mañana, la soledad del lugar facilita no solamente escuchar la corriente del río, sino la constante actividad de las aves. Animales como armadillo, tlacomiztle, víbora, tlacuache, liebre, y probablemente diversos tipos de felinos son extremadamente cautelosos para evidenciar su presencia, pero sus desechos delatan que constantemente conviven en ese espacio.

Para apreciar totalmente las características de este pequeño acantilado, es necesario situarse al centro del pasillo de circulación en la orilla de la barranca, y mirar hacia los frentes rocosos. Esta estructura natural tiene forma de media luna, la cual confiere cierta privacidad, complementada por la pródiga vegetación que crece sobre el borde de la barranca. Desde este punto de observación las paredes rocosas tienen una altura de entre veinte a veinticinco metros hasta llegar al inicio del Mal País, los grafismos se encuentran a una altura máxima de quince metros y mínima de entre uno a dos metros. Al trazar una línea imaginaria al centro del acantilado, logramos dividir en dos sectores

la agrupación de los conjuntos gráficos (fig.1). La sección derecha (costado sur) presenta el mayor número de grupos pictóricos con pintura polícroma: I, II, III y IV. Mientras que en la sección izquierda (costado norte) solamente el Grupo pictórico V contiene pintura polícroma, a pesar de que las figuras de este grupo han sufrido graves deterioros es posible observar, por medio de fotografía, los vestigios de algunas imágenes.

Las pinturas de la sección izquierda son prácticamente desconocidas, situación que se confirma por los pocos graffitis hechos por ese costado. Pese a que no registramos los grupos pictóricos del VII al X, todos desplegados en el costado norte del acantilado, salta a la vista que la gran mayoría de las pinturas de la sección izquierda están compuestas por motivos rojos esquemáticos y diseños bicromos; en la sección izquierda observamos también algunas figuras que tratan de copiar, reinterpretar o imitar motivos prehispánicos. No podemos agregar más al respecto, esperamos que en futuras investigaciones se complete el registro y análisis de los conjuntos rupestres que no estudiamos.

Todos los grupos están delimitados por paneles rocosos de basalto, los cuales conforman paredes lisas o muy poco rugosas, condiciones ideales para pintar sobre ellos. El espacio del Grupo I tiene características especiales, es el único conjunto gráfico que está localizado dentro de un abrigo rocoso que da paso a la entrada de una pequeña cueva; es evidente que sobre esta pared se fueron acumulando grandes piedras que cayeron de las partes altas del acantilado, formando tanto la cueva como el abrigo. Pensamos que el derrumbe sucedió poco antes que los artistas utilizaran este panel, debido a que en el Grupo I no existen figuras de estilo rojo esquemático o bicromo, motivos que corresponden a etapas anteriores al estilo polícromo.

En la región al suroeste del Estado de México han sido registrados hasta el momento una decena y media de sitios con arte rupestre, en ellos se han identificado cuatro tradiciones gráficas (Basante 2019). Predominan los lugares con figuras rojas esquemáticas, probablemente es la tradición más temprana; le siguen en frecuencia las pinturas blancas, localizadas principalmente hacia el extremo norte de la comarca, distribuidas en las barrancas de Ixtapan del Oro, fechadas entre el Epiclásico y el Posclásico (*ibid.*). Las pinturas blancas son la única tradición que no fue plasmada en los frentes rocosos del acantilado noroeste (tabla 1).

Tabla 1. Estilos de Ixtapantongo

Estilo	Características	Contenido	Paleta de color	Fecha estilística (aproximada)*	Ubicación Grupos
1.Rojo esquemático a.Antropomorfos b. Círculos y líneas onduladas	Antropomorfos esquemáticos, diseños en forma de "peines"	Desconocido	Rojo	Antes del estilo bicromo	II, IV, IVa, V, X
2.Bicromo	Rostro con rayos, grecas, triángulos escalonados, "reloj de arena".	Astronómico y territorial	Rojo y ocre	Antes del Posclásico temprano	II, III, IV, IVa, V, VI, VII, VIII, IX
3. Polícromo a. Gran formato b. Formato pequeño	Figuras delineadas y con policromía	Mitológico, alianzas y acceso al poder	Negro, rojo, ocre, verde, amarillo, gris	Posclásico temprano	I, II, III, IV, V
4.Esquemático a. Negro b. Rojo c. Ocre	Antropomorfos y geométricos	Marca de identidad	Negro, rojo, ocre	Posterior al Posclásico temprano	I, II, III, V

*Fechas relativas conforme a la superposición de estilos

Proponemos que el estilo negro esquemático, detectado por nosotros en Ixtapantongo y en la Pedrera, podría conformar una quinta tradición. La Pedrera se localiza a dos kilómetros al poniente de Ixtapantongo, las pinturas de este sitio están emplazadas al costado sur de una pequeña barranca, la cual corre de manera paralela a la Barranca del Diablo. Aquí encontramos diseños geométricos negros similares a los propios de Ixtapantongo, asociados a figuras de militares con indumentaria europea formada por largos fusiles con bayoneta, correajes cruzados sobre el pecho y chacó alto sobre la cabeza de cada soldado. Ambos motivos fueron pintados con la misma técnica, por lo que pensamos que las figuras negras esquemáticas ilustradas en los Grupos I y II son contemporáneas a las pinturas negras de la Pedrera, las cuales pueden fecharse tentativamente entre la caída de los señoríos indígenas y las diversas invasiones europeas; en particular los atavíos militares de la Pedrera tienen similitudes a los usados por el ejército francés a mediados del siglo XIX.

Por otro lado, en este trabajo documentamos dos estilos extraños para la región al suroeste del Estado de México: el estilo bicromo y el estilo polícromo. En particular los motivos bicromos pueden ser consideradas excepcionales a un nivel más extenso; no hemos encontrado formas similares en ningún otro lugar al centro y occidente de México, por lo que no tenemos nada con lo cual poderlas comparar. Una figura bicroma sobresale por su presencia constante en la gran mayoría de los conjuntos gráficos (exceptuando a los Grupos I y V), consistente en rostros con rayos triangulares o escalonados (un buen ejemplo del estilo bicromo es la figura n.121 del Grupo IVa). En ocasiones el rostro con rayos tiene cuerpo (Grupos II, IV, IVa), aunque por lo general se presenta solamente el rostro (Grupos III, IV, IVa, VI); estos diseños están vinculados a triángulos encontrados, similares a la forma de un reloj de arena, junto con triángulos escalonados. También registramos motivos rojos que recuerdan el signo de *altepetl* (Grupo II, n.35a; Grupo IV, n.95-6 y n.99), así como una greca escalonada o *xicalcoliuhqui* (Grupo II, n.31), todos están asociados a las representaciones bicromas.

Las superposiciones de las imágenes bicromas, en relación a los otros estilos, indican que éstas fueron realizadas antes de las pinturas polícromas. Su variedad y perseverancia revela que en la región existieron grupos humanos con vasta experiencia en la pintura sobre roca, probablemente los autores mantenían vínculos con extensas zonas de Mesoamérica. No obstante, es necesario realizar un estudio particular al respecto de este estilo, por el momento podemos anotar que son signos con un fuerte componente territorial, posiblemente refieren al lugar, a la preeminencia del poblado establecido en el Mal País, y, a personajes asimilados a cuerpos astrales. Debemos añadir que su presencia refuerza nuestra especulación sobre la amplia práctica y larga experiencia local en pintura sobre un lienzo rocoso.

Desde nuestro punto de vista, la variedad de estilos plasmados en Ixtapantongo señala la relevancia de este acantilado dentro de la memoria colectiva de los pueblos originarios, los cuales a lo largo de un amplio periodo de tiempo recurrieron a los frentes rocosos para expresar sus ideas. La constante actividad plástica en el acantilado noroeste ha integrado valores sociales que han permanecido por varios siglos, espacio que forma parte del paisaje cultural reconocido incluso por los pobladores actuales. Debemos anotar que en este trabajo nunca pretendimos hacer un estudio regional, consideramos que esta labor podría darnos mayor información sobre la preeminencia del arte rupestre de Ixtapantongo y su relación con las dinámicas culturales de la región.

A continuación, exponemos los resultados del análisis estilístico de las pinturas polícromas (*supra* cap. V). El examen de los aspectos plásticos y técnicos-materiales permitió calificar la estructura formal de cada uno de los conjuntos con pintura polícroma, evaluar sus afinidades y finalmente identificar sus rasgos diagnósticos (tabla 2). Una vez detectadas las características estilísticas, comparamos este estilo con gráfica producida en el Posclásico, ejemplos originados básicamente en Tula Xicocotitlan, Chichén Itzá y Tenochtitlan. El propósito fue hallar las similitudes o diferencias en los atavíos de los personajes de Ixtapantongo con las expresiones gráficas elegidas, y evaluar su afinidad formal. La probable filiación temporal del estilo polícromo está basada en estas comparaciones.

Tabla 2. RASGOS DIAGNÓSTICOS DEL ESTILO POLÍCROMO

1.Policromía
2.Delineado negro, en algunos casos en color rojo
3. Áreas en "reserva" para representar el color blanco
4. Dedo pulgar del pie enrollado. No se dibujan los demás dedos y la punta no sobrepasa la sandalia
5. Por lo general no están ilustradas las uñas
6. Delgada línea horizontal para remarcar la centralidad de los personajes, así como para representar el espacio terrenal por donde circulan los humanos
7.Tzompantli ilustrado por un árbol con cráneos
8. Personajes con doble perfil, uno humano y el otro animal
9.Unidades de conteo circulares dispuestas en racimo
10. Las puntas de los dedos son romos. Manos más grandes en personajes relevantes

Después del análisis comparativo podemos concluir que las figuras polícromas de Ixtapantongo utilizaron el canon estilístico e iconográfico del Posclásico temprano, designado por algunos investigadores como: Conjunto de Símbolos Internacionales del Posclásico Temprano (Boone y Smith 2003:188-191).[4] El mayor exponente de estas expresiones gráficas en el centro de

[4] En este conjunto de símbolos se encuentra la greca escalonada o *xicalcoliuhqui*, la presencia intensa de la Serpiente Emplumada, el patrón hierático-bélico en los atavíos de deidades y guerreros (Berdan y Smith 2004:25). Para Álvarez Icaza (2014:50) "[…] algunos de los complejos simbólicos del Posclásico Temprano están asociados a un repertorio de símbolos iconográficos de muerte y guerra, los cuales parecen extenderse con cierta fuerza en este período y están

México fue Tula Xicocotitlan, mientras que en el área maya destacó Chichén Itzá. Los cinco grupos pictóricos con figuras de estilo polícromo comparten características gráficas, en ellos fueron empleados convenciones y rasgos pertenecientes a la tradición hondamente prestigiada del Posclásico temprano. Una tarea que nunca estuvo a nuestro alcance, incluso no fue planteada, pero que sería fundamental para futuros estudios es realizar el fechamiento de los pigmentos del arte rupestre de este lugar, con técnicas adecuadas y no destructivas podríamos tener una mejor cronología no solamente del estilo polícromo, sino de todas las etapas gráficas, lo cual permitiría confirmar nuestras suposiciones o refutarlas definitivamente.

Podemos agregar que las figuras polícromas constituyen una variedad regional dentro de la tradición del Posclásico temprano, es evidente que este estilo formó parte de una práctica amplia y dominante, pero con ciertas diferencias locales. Los rasgos que indican la variedad local de Ixtapantongo son: 1. La manera de representar el *tzompantli* (n.15-T), el árbol con cráneos y banderas fue una imagen muy poco empleada en Mesoamérica. 2. La disposición del numeral del señor Flor 9-Conejo (n.62); es decir nueve círculos organizados a manera de racimo, solución inexistente en otros lugares. 3. El tipo de trompetas sostenidas por un pedestal (n.55 y n.66), y, la disposición lineal de los músicos ubicados uno sobre otro (n. 16, n.55, n.63), ellos se sientan para tocar sus largas trompetas; composición extraña en la gráfica mesoamericana. 4. La posición del ave en el tocado de Xiuhtecuhtli (n.2), la cual está asentada sobre la cabeza del numen; generalmente en los relieves provenientes de Tula Xicocotitlan, Chichén Itzá y Tenochtitlan las aves o *xiuhtototl* están en posición de caída sobre la frente. 5. La forma y posición de los volátiles en los tocados de los dioses (n.3, n.5, n.6). 6. La manera de sujetar a los cautivos (n.43-1, n.42-3), ellos son agarrados por el hombro o por las muñecas por dos personas situadas a sus costados.

De ser correcta la ubicación temporal del estilo polícromo, en este lugar encontraríamos las representaciones más tempranas de Xiuhtecuhtli, Mayáhuel, Pahtécatl y Tezcatlipoca. Si bien, en Tula Xicocotitlan se han documentado gobernantes con atavíos que los relacionan a deidades como Xipe Tótec, Xiuhtecuhtli, Tezcatlipoca, Quetzalcóatl, Cihuacóatl y Tláloc (Jiménez 2021:154-158), númenes que también están representados en Ixtapantongo. Hemos empleado para los dioses

presentes de manera importante en Tula. Entre algunos de estos complejos se puede mencionar de manera importante los que están relacionados al culto de Quetzalcóatl, y su advocación como estrella matutina o Tlahuizcalpantecuhtli, el culto a Venus, la serpiente emplumada, el símbolo de xicalcoliuhqui; así como también águilas, felinos, cánidos…" Debemos anotar que todos estos símbolos están presentes en la gráfica de Ixtapantongo.

nombres del panteón nahua, por ser la clasificación más conocida gracias a las crónicas del siglo XVI; aunque no sabemos las denominaciones utilizadas por parte de los creadores de estas pinturas para identificarlos, es probable que en términos generales estas entidades representan conceptos religiosos ampliamente conocidos durante todo el Posclásico por comunidades de origen étnico diverso. Lo cual no significa que estas fuerzas sobrenaturales se hallan originado exclusivamente dentro de agregados sociales nahuas, sino que fueron más documentadas por cronistas con informantes del centro de México, pero como lo demuestra su presencia en Ixtapantongo, eran ya venerados entre el siglo X al XII.

Tabla3. Repertorio iconográfico: Tradición Mixteca-Puebla*	**Ixtapantongo (estilo polícromo)**
Disco solar	Si
Banda terrestre o celeste	No
Cráneos o esqueletos	Si
Plumones de sacrificio	No
Escudos	No
Símbolos de Venus	Si
Greca escalonada y Xoneculli	No
Chalchihuite	No
Agua	No
Corazón	Tal vez**
Montaña	No
Flor	Si
Zoomorfos	Si
Lágrima	No
Vírgulas	No
Casa o templo	Si
Piedra	No
Vaso trípode globular	Si
Artefacto para encender el fuego (mamalhuaztli)	No
Árbol quebrado **En: Escalante 2010:52 y Yanawisawa 2018:280* ***Lo reporta Villagra, pero no fue dibujado en su calca. En la fig. 5.31 existen indicios de su presencia*	No

La estructura formal de las representaciones polícromas está incorporada en un modo de expresión interregional, a modo de ejemplo: el guerrero (n.1) lleva *xihuitzolli*, diadema ampliamente representada en gobernantes provenientes del valle de México, pero el señor Oruga (n.135) ostenta sobre la frente una banda bicolor, la cual recuerda el tocado de líderes tlaxcaltecas del Posclásico tardío. Ambos detalles podrían señalar que en Ixtapantongo concurren soluciones plásticas variadas, las cuales posteriormente se concretaron en distintas zonas del centro de México. La manera cómo fueron pintados dioses, sacrificios humanos y la alianza matrimonial dan muestra clara que los autores tenían un vasto conocimiento de los discursos dominantes. No obstante, pensamos que los artistas no provenían de Tula Xicocotitlan, debido a que en el lugar ya existía una amplia experiencia en pintura sobre roca, antecedente materializado por el estilo bicromo, aunado a que no ha sido registrada evidencia material

en el Mal País que muestre un claro asentamiento de personas provenientes de Tula. Además, nuestro análisis indica que el estilo polícromo mantiene soluciones plásticas propias que fueron ajustadas a un código generalizado. Es decir, ellos conocían la forma de expresión estándar, pero la adaptaron a sus prácticas culturales y experiencias plásticas.

Respecto a la amplia interacción cultural, experimentada durante todo el período Posclásico, en seguida serán mencionados diferentes motivos detectados en las figuras polícromas que dan cuenta de esta situación. En Ixtapantongo encontramos ciertas coincidencias con la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla (Escalante 2010:52; Yanawisawa 2018:280), (tabla 3). Aunque algunos rasgos de la tradición Mixteca-Puebla no están presentes en Ixtapantongo (tabla 4). En ambas tradiciones se destacan las manos y los pies, pero en los individuos representados en estas pinturas rupestres no pueden apreciarse las uñas. La postura corporal, la oreja tipo hongo, la correspondencia incorrecta en manos y pies, así como las sandalias grandes son algunas convenciones que también comparte Ixtapantongo con la tradición Mixteca-Puebla. Pero en estas pinturas rupestres los pies nunca sobrepasan la suela de la sandalia, además en muchas ocasiones el dedo pulgar del pie tiene forma enrollada.

Tabla 4. RASGOS DIAGNOSTICOS TRADICIÓN MIXTECA-PUEBLA*

CONTRASTADOS CON EL ESTILO POLÍCROMO

Tradición Mixteca-Puebla	Ixtapantongo
Policromía	Si
Oreja hongo	Si
Correspondencia incorrecta en manos y pies	Si
Énfasis en representar uñas	No
Sandalias grandes	Si
Dedos del pie largos que salen de las sandalias	No

* En Escalante 2010:50

La postura empleada por la consorte n.59-1 del Grupo II, tiene cierta afinidad con la gráfica Mixteca-Puebla, ella cruza las piernas al momento de sentarse. Las mujeres mixtecas, en los códices, adoptan dos posiciones: con las extremidades flexionadas para recargar su cuerpo sobre éstas, o

cruzan las piernas; mientras las señoras nahuas por lo general eran ilustradas solamente con las piernas flexionadas para recargar su cuerpo sobre las extremidades (Boone 2010:156). Otras dos soluciones plásticas que posiblemente señalan el intercambio cultural con pueblos de la mixteca son: los glifos onomásticos del señor Flor 9-Conejo n.62. Comúnmente en los códices mixtecos los personajes están señalados por su nombre calendárico más el "sobre nombre o nombre personal", sistema empleado para designar al soberano de Ixtapantongo (señor Flor 9-Conejo). El otro rasgo es el doble perfil de algunos personajes, por lo general en los códices mixtecos fueron representados dos rostros humanos, a excepción de un individuo sentado con doble perfil en el Códice Bodley (2005:39), él tiene un rostro humano y el otro de un ave. La norma en Ixtapantongo es un perfil humano unido al de un animal (e.g. n.11, n.12-2 y n.56).

Por otro lado, la proporción corporal de las figuras polícromas cae mayoritariamente entre 1:3 a 1:4 cabezas por cuerpo, si bien el espectro completo tiene un rango más amplio que va de 1:2 a 1:7; esta variedad posiblemente responde al espacio disponible para pintar y al formato elegido, aunque la proporción corporal da ciertas pistas sobre la afinidad estilística.[5] La prevalencia de la proporción 1:4 en el Grupo I, y, la proporción de 1:3½ a 1:3 para el Grupo II, son cercanas a la reportada para los códices del grupo Borgia.[6] Es decir, en el estilo polícromo existe más similitud con los códices del centro de México que con las esculturas del Posclásico.

Interpretar los significados plasmados en los Grupos pictóricos I y II ha sido un reto, en primer lugar, porque carecemos de estudios arqueológicos que nos ayuden a comprender los procesos históricos de las comunidades prehispánicas asentadas en la región al suroeste del Estado de México, asimismo las fuentes coloniales no hablan demasiado sobre áreas periféricas, mucho menos emplazan su interés en períodos anteriores a los siglos XV-XVI. Sabemos muy poco acerca de la dinámica social experimentada en esta región a partir del colapso teotihuacano. Sin embargo, es evidente que, en la Peña de Valle de Bravo, Ixtapan del Oro, San Miguel Ixtapan e Ixtapantongo –por mencionar los ejemplos más conocidos–, existen evidencias escultóricas y pictóricas que

[5] En el centro de México la proporción corporal en las representaciones gráficas es muy variada. Por ejemplo, en la pintura mural de Teotihuacan la medida va de 2 a 3 cabezas por cuerpo (Testard 2014); los atlantes de Tula Xicocotitlan del templo B tienen un rango entre 6.30-6.50 cabezas por cuerpo, mientras los relieves del vestíbulo en el mismo templo promedian 2.90 cabezas por cuerpo (Peperstrate 2020:345, tabla 10.2). En el arte mexica la proporción corporal está entre 4.71 a 7.35 (Boone 1982), aquí la tendencia según Nicholson (1971:119, 123) y Boone (1982:157-166) es más acorde con la realidad, a diferencia del estilo polícromo de Ixtapantongo, en el cual se prefiere esquematizar el cuerpo humano. Sin embargo, en la casa de las Águilas del Templo Mayor de Tenochtitlan, los bajorrelieves de estilo arcaizante tienen un rango entre 2.42 a 4.30 cabezas por cuerpo (López Luján 2006, I:111).

[6] En estos manuscritos las figuras presentan un rango entre 3 a 4 cabezas por cuerpo (Sisson 1983: 653), mientras en la tradición Mixteca-Puebla el rango está entre 1:2 a 1:3 (Álvarez Icaza 2006:34).

sugieren una cierta integración a los procesos culturales mesoamericanos experimentados a partir del Epiclásico.

En el último capítulo examinamos iconográficamente las figuras polícromas de los dos primeros grupos pictóricos. Consideramos que en ambos conjuntos existen mensajes complementarios que narran la reunión de dioses entorno al nacimiento o establecimiento del Sol, cónclave sagrado que atestigua las alianzas y acceso al poder de la clase predominante. En el Grupo I el dios solar es una entidad guerrera vinculada estrechamente al transcurso del tiempo, pero también al gobierno en el ámbito terrenal.

Después de nuestro análisis podemos concluir que en el Grupo I se reúnen seis deidades entorno a Tonátiuh, agrupadas en dos conjuntos. En el primer conjunto las fuerzas sobrenaturales tienen características que refieren al ámbito ígneo y celeste, conformado por Xiuhtecuhtli, Tonátiuh y Tlahuizcalpantecuhtli, todos ataviados como guerreros. Debajo de ellos se encuentra el segundo conjunto de dioses, dispuestos de izquierda a derecha se presentan: Xipe Tótec, Mayáhuel, Pahtécatl y Tlatlauqui Tezcatlipoca. Visualmente el segundo conjunto está dominado por la única entidad femenina: ella es la diosa del pulque, levanta sus brazos a ambos extremos, sosteniendo en cada mano una vasija. Los cuatro dioses del segundo conjunto tienen características que los inscriben al ámbito telúrico y la constante regeneración del ciclo vital.

Los seres sobrenaturales están custodiados por un guerrero con *xihuitzolli*, pectoral mariposa y disco dorsal. Posiblemente él hace referencia, siguiendo la tradición del centro de México del Posclásico, a los guerreros muertos en batalla, acompañantes del Sol justo al amanecer y durante la primera parte del día. Los personajes de la primera escena están acompañados por manchas, pequeñas rayas, puntos y círculos simples o compuestos, todos en color rojo; signos que representan la sangre otorgada por parte de los seres humanos a las entidades sobrenaturales.

La segunda escena se dispone directamente abajo de la primera. Narra la ceremonia, en la cual llega el bulto sagrado conteniendo las reliquias de la divinidad, presencia convocada por música y baile. Más abajo se reúnen los sacerdotes y sus ayudantes para efectuar dos momentos de un sacrificio humano: cardiectomía y decapitación de una mujer. La ceremonia finaliza al extremo inferior con la representación de un árbol coronado por cráneos y banderas. Ceremonia que es custodiada por la escena exterior, la cual está conformada por dos guerreros que miran hacia los

dioses y caminan hacia la segunda escena, ellos llevan pectoral mariposa, disco dorsal y lanzadardos desplegados hacia abajo.

Si la ubicación temporal, formulada por nosotros para el estilo polícromo, es correcta, podemos anotar que el concepto de *tzompantli* tuvo una referencia temprana en el Grupo pictórico I. Aquí el árbol contiene las semillas o cráneos que propiciarán la regeneración de la tierra. Mientras la extracción del corazón, elevado hacia el cielo por el sacerdote encargado de concretar la muerte de la víctima situada a sus pies, tiene el objetivo de alimentar a los dioses para que ellos puedan mantener el transcurso del tiempo. En tanto la decapitación de la mujer está encauzada a la tierra y su fecundidad. Completando, por medio de ambas etapas del sacrificio, el ciclo necesario para que los dioses celestes y telúricos, ilustrados en la primera escena, actúen favorablemente sobre la vida del ser humano.

En el Grupo pictórico I se representa la instauración de un nuevo tiempo y en consecuencia se inicia el gobierno. Acontecimiento que se reafirma con el acceso al poder del señor Flor 9-Conejo ilustrado en el Grupo pictórico II, panel que se localiza directamente arriba del abrigo rocoso que protege al Grupo I. Pensamos que los artistas seleccionaron la pared rocosa del primer grupo por su asociación a la cueva, para elegir el panel del segundo grupo, indudablemente fue esencial su proximidad a la reunión de dioses en torno a la deidad solar. Esta vecindad expresa: "ante la presencia de los dioses el soberano Flor 9-Conejo toma el poder".

Al extremo superior del Grupo pictórico II se reúnen dos agrupaciones de individuos representando a dioses de la lluvia y del inframundo, cada uno conformado por cuatro figuras similares, pero con colores distintos. Más abajo podemos observar guerreros y sacerdotes en actitud procesional, los cuales se congregan en torno a la escena central de toda la pictografía. A los costados de la escena central es posible apreciar dos conjuntos musicales, mientras al extremo derecho son presentados varios cautivos.

La escena central puede dividirse en tres episodios: el primero contiene a un personaje con doble perfil que señala a los guerreros y sacerdotes, al mismo tiempo abre sus piernas para enmarcar al episodio dos. El segundo episodio está compuesto por una pareja consumando una alianza, planteamos que ellos son los padres del gobernante Flor 9-Conejo, ilustrado en el tercer episodio, el cual está situado directamente debajo de ellos. Proponemos que la presencia de los consortes sirve para legitimar el acceso al poder del soberano. Los atavíos del señor Flor 9-Conejo conjugan

características telúricas y solares, constituyendo además las divisas familiares de sus padres, insignias que confirman el carácter ígneo-celeste y telúrico de ambos conjuntos de deidades reunidas en el Grupo I.

Los músicos están acompañados por mujeres, todos dirigen su vista e instrumentos a la alianza matrimonial y al gobernante. Composición que tiene como eje a la escena central, la cual permite que ambos conjuntos musicales mantengan simetría especular o de reflexión (también llamada bilateral),[7] reafirmando la importancia del individuo con doble perfil, la pareja consorte y Flor 9-Conejo, ellos conforman la línea o eje de referencia de toda la pictografía. Al igual que en el Grupo I, la ceremonia de alianza y acceso al poder requería de música, pero también de baile, aspecto que puede apreciarse en la actitud de las pequeñas figuras al costado derecho del panel, personajes que chocan sus palmas y mueven su cuerpo al ritmo de la música. No podía faltar en esta ceremonia la presentación de cautivos, arrastrados hacia la escena central. En el Grupo II fue representado un hombre desnudo con el pene erecto, seguido de una pareja que está manteniendo relaciones sexuales sobre una plataforma en talud; posiblemente en señal de dominación, pero también de cambio temporal y prosperidad al gobierno del soberano.

En resumen, el análisis estilístico de la totalidad de las figuras polícromas, y, el estudio iconográfico de los Grupos I y II, indican analogías simbólicas y convenciones emparentadas con el centro de México y la península de Yucatán durante el Posclásico temprano, pero también fueron encontradas características gráficas emparentadas con la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla del Posclásico tardío, incluso las imágenes polícromas de Ixtapantongo contienen rasgos excepcionales. Estilo que tuvo fuertes interacciones culturales, las cuales pueden apreciarse en la indumentaria guerrera de sus protagonistas, armamento extensamente representado en Tula Xicocotitlan y Chichén Itzá. Por ejemplo, los rayos solares simples y sin reborde basal, representados en el Tonátiuh n.3 y el señor solar n.49, es una característica que para Andrew (1943:75-76) y Taube (2015:103) fue utilizada principalmente en Chichén Itzá durante el Posclásico temprano, solución plástica que raramente se repite en la gráfica del Posclásico tardío. También pudimos registrar dioses asociados a serpientes que rodean su cuerpo: Grupo I, n.4; Grupo IV,

[7] En la simetría especular o bilateral cada punto de una figura se asocia a un punto de otra figura idéntica, pero con otra orientación. Para los músicos del Grupo II (n.55 y n. 63) está regla se cumple cabalmente, ellos tienen prácticamente el mismo número de participantes en posturas equivalentes, pero cada conjunto fue pintado en direcciones distintas y altura diferente, solución que permite enmarcar cada uno de los episodios de la escena central.



n.100 y n.102. Característica poco representada en Tula Xicocotitlan, pero común en la pintura mural de Chichén Itzá.

El soporte rocoso con pintura no fue empleado comúnmente durante el Posclásico temprano. Por lo general en Tula Xicocotitlan fueron utilizados bajorrelieves o esculturas, mientras para Chichén Itzá además destacó la pintura mural. Pensamos que en Ixtapantongo la pintura rupestre facilitaba el uso de un espacio especial, proponemos que para los artistas era necesario plasmar su sello de identidad, el cual era sumado a los símbolos ilustrados en las paredes rocosas antes de las figuras polícromas, cualidad que la escultura o el bajorrelieve no permitía.

Ahora bien, es importante anotar que a través del análisis estilístico e iconográfico de las pinturas polícromas no es posible responder preguntas como: ¿Los Grupos pictóricos I y II expresan la dominación territorial de la aristocracia gobernante encabezada por Flor 9-Conejo?, y, ¿la relevancia estratégica de la región fomentó alianzas entre fuerzas locales y extranjeras, pactos que permitieron el amplio intercambio de ideas, así como la integración cultural? El estudio desarrollado aquí sugiere estas preguntas, pero hasta que contemos con investigaciones más amplias lograremos contestarlas.

En otro orden de ideas, las figuras polícromas han sido reconocidas por la mayoría de los investigadores como toltecas (*supra* cap. I). Esta identificación es confusa, debido a que no aclara si tiene un carácter étnico o por el contrario responde a una manera de expresión habitual durante el Posclásico temprano.[8] Al parecer la explicación más generalizada considera que la tradición artística "tolteca" fue originada y difundida exclusivamente por los grupos hegemónicos asentados en Tula Xicocotitlan. Siguiendo esta postura, los toltecas conquistaron extensos territorios (Kirchhoff 1985; Feldman 1974; Davies 1977; Diehl 1983, entre otros), dejando a su paso escultura, cerámica o pintura. Sin embargo, consideramos que no necesariamente la evidencia de motivos o soluciones plásticas "toltecas" responde a una dinámica de conquista o implantación étnica en regiones lejanas a Tula Xicocotitlan. Ponemos en duda la existencia de un imperio tolteca, pues en el registro arqueológico no es claro este tipo de dominio territorial (Jones 1995; López Austin y López Luján 1999; Smith y Montiel 2001).

[8] Para William Ringle y colaboradores el término tolteca no representa una entidad étnica, ni un imperio, sino denomina a las personas inscritas a una doctrina religiosa (Ringle, Gallareta y Bey 1998:227). Siguiendo esta propuesta, Tollan es una idea mítica, por lo que no existe un centro difusor de un estilo tolteca, sino un momento donde la competencia política hacia necesario la vinculación con el mito para redimir al poder local.

Una explicación que trata de resolver la presencia de motivos comunes en diversas regiones mesoamericanas, plantea que los comerciantes eran las personas con mayor movilidad, por lo que ellos pudieron difundir conceptos religiosos y maneras estandarizadas de representarlos (Kristan-Graham 2007). Otra propuesta anota que los flujos migratorios hacia el norte experimentados a partir de la caída de Teotihuacan, abren la puerta para que estas comunidades regresen al Altiplano central y occidente michoacano durante el Epiclásico (Carot 2005, 2008, 2013). Movimientos humanos relevantes para extender patrones arquitectónicos y prácticas militares provenientes del norte mesoamericano hacia el centro de México (Hers 1989, 2005). Hechos materializados a través de soluciones plásticas emparentadas, distribuidas en amplias áreas (López Austin y López Luján 1996).

Como puede apreciarse es un problema sin solución hasta el momento, creemos necesario tomar en cuenta los cambios experimentados a partir del Epiclásico, los cuales fueron procesos culturales de lento desarrollo y amplio alcance. Creemos que la interacción de las diferentes comunidades, el intercambio económico, la constante relación entre las élites gobernantes, junto con la intensa migración contribuyeron a que el flujo de ideas, productos, personas y conceptos religiosos consolidaran ciertos rasgos, símbolos y motivos comunes que fueron constantemente representados a lo largo de grandes regiones de Mesoamérica, gestándose en cambios históricos lentos y de una profundidad temporal amplia.

Es muy probable que estos cambios fueron solucionados de diversas maneras. Por ejemplo, en el valle de Querétaro el Cerrito fue un centro ceremonial de importancia local que estableció relaciones políticas con Tula (Valencia y Bocanegra 2013:151). A diferencia del Mal País de Ixtapantongo, en el Cerrito han sido registrados patrones arquitectónicos emparentados con Tula: salas con columnas, altar con cráneos y placas esculpidas, mas no ha sido documentada pintura mural. Es evidente que en el sitio arqueológico de Querétaro fue adoptado el canon "tolteca", pero con arte expuesto públicamente, a diferencia de Ixtapantongo donde lo importante era reafirmar o apropiarse de los mensajes anteriores dentro de un espacio más restringido. Pensamos que ambas soluciones responden propiamente a la necesidad de las élites locales.

Proponemos que Ixtapantongo estaba inserto en una estrategia política, económica, militar y religiosa que era compartida por diversos grupos hegemónicos. Los atavíos estandarizados de los dioses del Grupo I y la manera cómo fue representada la alianza matrimonial en el Grupo II, son ejemplos que dan cuenta de la adaptación local al canon, y no de conquistas o implantación imperial.

Consideramos que la legitimación, ante sus gobernados y frente a los grupos que competían para obtener el poder, era un factor para que la clase noble, en varias ciudades y regiones durante el Posclásico temprano, se apropiara de un discurso ampliamente valorado y reconocido, lo cual fue básico para mantener la cohesión social.

Es indudable que las sociedades mesoamericanas tuvieron una fuerte interacción a lo largo de toda su historia, en la cual existieron procesos de emulación, legitimación, intercambio cultural, religioso o comercial. En consecuencia, pensamos que el estilo polícromo de Ixtapantongo no proviene únicamente de un centro difusor. Planteamos que las figuras polícromas responden a una lógica de competencia entre múltiples centros urbanos que fueron agregando formas de expresión a diferentes escalas. Fue un sistema de comunicación con alto prestigio y por lo tanto adaptado, apropiado o reinterpretado en extensas zonas de Mesoamérica. Desde nuestro punto de vista las tradiciones estilísticas e iconográficas desarrolladas desde el período Clásico en el valle de México (Teotihuacan), en los valles oaxaqueños (Monte Albán), y en el área maya influyeron de raíz posteriormente en las diversas soluciones plásticas locales, las cuales se integran a diferentes escalas a una estética multipolar.

El estilo polícromo formó parte de este sistema de identidad "internacional", el cual tenía un fuerte componente militar y solar. Es innegable que las comunidades prehispánicas, asentadas al suroeste del actual Estado de México, participaron en procesos de intercambio, adaptación o emulación cultural a un nivel amplio. Sin embargo, para profundizar en las razones por las cuales se presenta el estilo polícromo en Ixtapantongo, es necesario realizar investigaciones de carácter regional, estudios que no existen por el momento. El centro-norte de Michoacán es un ejemplo útil para nuestro tema. Esta región ha sido estudiada a mayor profundidad y se sabe que sus habitantes, durante el Posclásico temprano, estuvieron inscritos en dinámicas de interacción con el Bajío y la región de Tula Xicocotitlan (Pereira 1999; Healan 2012; Pollard 2018; Carot 2005), lo que permitió un amplio intercambio de productos, conceptos religiosos y prácticas culturales. Ixtapantongo se encuentra en una zona vecina al occidente mesoamericano, pero también cercana al Altiplano central y norte de Guerrero,[9] ubicación que admite suponer que la región al suroeste del Estado de México estuvo involucrada en interacciones equivalentes a los experimentados al centro-norte de

[9] Elizabeth Jiménez García y colaboradores han detectado evidencia escultórica con características similares a la escultura de Tula en sitios al norte de Guerrero, por ejemplo en Tetmilican o Texmelican (Jiménez, Martínez y Arboleyda 1998:93). Basando sus observaciones en los trabajos de García Payón (1941) efectuados en esta región, Jiménez García propone que durante el Posclásico temprano el norte de Guerrero estuvo bajo el control militar tolteca (Jiménez 2002:392-394).

Michoacán, particularmente respecto a intensos tratos suprarregionales por lo menos a partir del Epiclásico y durante todo el Posclásico.

Posiblemente parte de la respuesta a este espíritu "internacional", la podemos encontrar en los manantiales salados vecinos a Ixtapantongo. No estamos seguros si en el lugar existió producción de sal, pero es claro que estos manantiales fueron importantes para que diversos grupos humanos eligieran este acantilado como medio de expresión. La sal fue uno de los bienes que servían de medida o medio para el intercambio, estaba incorporada dentro de un sistema comercial que implicaba además de este condimento, otros muchos productos que se transportaban e intercambiaban conjuntamente para surtir las necesidades de consumo. Por lo menos es claro que Ixtapantongo se encontraba en un lugar privilegiado para conectar las salineras del sur del actual Estado de México, situadas en San Miguel Ixtapan y el Salitre, tanto como las salinas del norte de Guerrero de Alahuiztlan, Tzicaputzalco y Oztuma, con el valle de Toluca; ruta que debió extenderse a los productos marinos de las costas del Pacífico. Probablemente Ixtapantongo participó en rutas de intercambio entre los valles de Morelos (Xochicalco), el valle de Toluca (Teotenango) y los yacimientos de obsidiana de Zitácuaro-Ucareo en el costado oriental de Michoacán, ya que se encuentra situado en medio de estas dos regiones. Este sistema de intercambio fue complejo, posiblemente también involucró al Altiplano central, particularmente en la región que dominó Tula Xicocotitlan, comarca dispuesta varios kilómetros al norte de Ixtapantongo.

Ahora bien, creemos que nuestro trabajo contribuirá a una mayor difusión y análisis de este excepcional sitio, debido a que logramos describir y ubicar todas las figuras y estilos de los primeros seis grupos pictóricos, catálogo que puede consultarse en el anexo final. Si bien pudimos clasificar la totalidad de las pinturas polícromas, falta documentar por lo menos otros cuatro conjuntos gráficos. Consideramos que la interpretación iconográfica de los primeros dos grupos y la caracterización del estilo polícromo, eran la tarea inicial para poder aproximarnos a la gráfica del lugar, pero para alcanzar esta meta antes era necesario describir cada atributo, atavío, signo y personaje, ordenando las imágenes por medio de una clave numérica dentro de una ficha. Cada ficha proporciona la identificación estilística, las dimensiones y la ubicación de las figuras, individuos y dioses.

En esta investigación solamente analizamos iconográficamente los dos primeros conjuntos gráficos**.** Sin embargo, debemos presentar algunas observaciones preliminares respecto a las figuras

polícromas contenidas en los grupos pictóricos que no analizamos a profundidad, estas anotaciones podrán servir a futuros estudios.

En primer término, detectamos dos tamaños para las imágenes polícromas: gran formato y formato pequeño. El Grupo II es el único que cuenta con ambos formatos, los ayudantes del dios de la lluvia (n.37 al n.40) fueron situados sobre las piernas de los personajes en gran formato (n.35 y n.36); esta superposición permite sospechar que las figuras en gran formato de los Grupos II, III, IV y V fueron pintadas en una primera etapa, es decir los artistas eligieron el formato pequeño en un acontecimiento pictórico posterior.

En segundo lugar, las figuras de menor tamaño mantienen una composición compleja, a diferencia del gran formato. Éstas conforman escenas, conjuntos de dioses, guerreros o sacerdotes, junto con episodios que narran ceremonias y sacrificios humanos, asimismo los dioses tienen mayor tamaño al de las personas, además están asociados a manchas de sangre que expresan las ofrendas otorgadas a ellos. El gran formato es más sencillo respecto a su estructura compositiva, presenta dos individuos ricamente ataviados (Grupos II y V), tres dioses (Grupo IV), o cuatro figuras (Grupo III), todos constituyendo únicamente una escena.

A continuación, señalamos algunas ideas respecto de las figuras de los Grupos II, III, IV y V. En el Grupo II fueron ilustrados dos personajes en gran formato dispuestos uno enfrente del otro. A la izquierda se encuentra un guerrero (n.35), ha sufrido graves deterioros, sobrevive una pierna con ajorca y sandalia, un poco más arriba se ha conservado el brazo levantado sosteniendo un propulsor. El otro personaje es un señor barbado con un gran pectoral circular (n.36), sobre la espalda carga un diseño en casillas, el cual tiene similitud a una colmena. Aunque no es clara la relación que mantenía el barbado con el guerrero colocado enfrente de él, proponemos que los atavíos de la figura n.36 hacen referencia a una deidad asociada a la fertilidad, a los dioses terrestres, la naturaleza y el monte.

Por otra parte, en el Grupo III la grieta central del panel fue importante para distribuir a sus costados las cuatro figuras polícromas. Al extremo izquierdo de la grieta puede observarse claramente un individuo barbado con bastón serpentiforme, y, moños en su tocado, pulsera y rodillas (n.85); estas características lo podrían vincular con una deidad de la lluvia. Al extremo derecho de la grieta se sitúan dos venados que dirigen su vista a lados distintos (n.78-1 y n.78-2), mientras levantan sus orejas, sobre sus colas fue pintado un símbolo similar al *xicahuaztli*. La actitud de los cérvidos expresa alerta, probablemente debido a la presencia de los cazadores a sus costados. Al otro extremo se localiza un guerrero con pintura corporal negra (n.81), él está dispuesto

horizontalmente. Posiblemente este individuo hace referencia a un guerrero derrotado, su postura, atavíos y pintura corporal permiten formular las siguientes preguntas: ¿es posible que él esté adoptando una postura de sacrificio?, ¿este personaje tiene características que lo vinculan a dioses de la cacería? Es claro que él levanta un arma curva, enfrente de su cara tiene dos dardos, mira hacia otro personaje (n.84) dispuesto en la esquina inferior derecha del panel, aun cuando solamente sobrevive su rostro, perduran vestigios de su cuerpo señalando que se encontraba de pie. En términos generales en este grupo fueron ilustrados conceptos referidos a la fertilidad, la cacería y probablemente al sacrificio, sin embargo, creemos que debe emprenderse un estudio profundo respecto a su simbolismo.

El Grupo pictórico IV es el único que no puede apreciarse a corta distancia. Presenta al centro una deidad solar barbada ataviada como guerrero (n.101), al igual que Tonátiuh (n.3), él levanta su lanzadardos mientras con la otra mano sostiene flechas y un arma curva, también ostenta pectoral viento o *ik* y nariguera tubular. Es clara la pintura corporal verde, y el perfil posiblemente de un ofidio sobresaliendo de su cabeza; en una etapa anterior fue pintado un símbolo solar de estilo bicromo (n.98), el cual posteriormente fue aprovechado para complementar los atributos de este dios. Le sigue a su espalda el numen Serpiente Emplumada, lleva diadema triangular o *xihuitzolli* y una gran nariguera tubular, sus otros atavíos han desaparecido, pero se conserva el cuerpo emplumado de un ofidio rodeando a la entidad sobrenatural. Frente a ellos llega a su encuentro Tlahuizcalpantecuhtli, él gira su rostro descarnado hacia el lado contrario mientras dirige su lanzadardos a la deidad solar. Sobre la cintura ostenta el símbolo de Venus: tres lóbulos con cuchillos; por arriba de la cabeza sobresale claramente el rostro de una serpiente, la cual se enreda también al cuerpo del dios.

En resumen, aquí se reúnen dos deidades en torno al dios solar: Tlahuizcalpantecuhtli que sirve como vehículo para el surgimiento del Sol, y la Serpiente Emplumada ataviada con símbolos de autoridad política, probablemente representa al gran iniciador del tiempo y creador del ser humano. Siguiendo a López Austin, López Luján y Sugiyama (1991:35) con el ascenso del Sol se inicia la civilización y surge la cultura, mensaje que puede equipararse en el Grupo IV, simbolismo que de alguna manera se reitera en el Grupo I, pero con una elaboración más compleja. En el Grupo IV probablemente se representa el inicio del pueblo, el calendario y la civilización.

En el Grupo V fueron pintados dos personajes que actualmente han sufrido graves deterioros. La figura mejor conservada es un individuo con pintura corporal negra y roja, sobre su cabeza lleva un insecto en estado larvario, característica que nos permitió nombrarlo como señor

Oruga (n.135). Él tiene atavíos que demuestran su alta jerarquía, además levanta el brazo y extiende los dedos pulgar e índice. Probablemente está emitiendo ordenes ante la presencia de un pequeño guerrero, el cual utiliza una larga cinta decorada con una cruz *kan* o quincunce. Este guerrero posiblemente es cautivo del señor Oruga. El deterioro de ambas figuras impide conocer más respecto al mensaje emitido, planteamos que aquí fue ilustrado un acontecimiento en el cual el señor Oruga expresa su dominio ante el guerrero. Como puede apreciarse las figuras polícromas de los cinco grupos pictóricos utilizaron el mismo canon estilístico. Probablemente también guardan una unidad simbólica, la cual a grandes rasgos podría contener mensajes de fundación, alianza, gobierno, guerra y fertilidad.

Por último, el estilo polícromo ha llamado la atención desde su descubrimiento "oficial", su riqueza y variedad iconográfica es innegable. La reunión de dioses, seres humanos en actitudes rituales, junto con músicos, sacerdotes y guerreros, además de la ilustración de sacrificios humanos agrupados en escenas que narran aspectos míticos, ceremonias religiosas y alianzas políticas, son características sobresalientes. Incluso podría estar emparentado con la práctica artística que utilizaron los pintores en los códices mixtecos. A pesar de lo anterior este tipo de documento tiene un grave riesgo de desaparecer total o parcialmente, debido a que se encuentra en un espacio con nula supervisión.

Ixtapantongo tiene gran potencial para la investigación de los procesos culturales prehispánicos, y al igual que los pocos códices indígenas merece estar custodiado como bien patrimonial de la humanidad. Indudablemente realizar un plan de manejo en este lugar debe considerar, en primer lugar, a la comunidad actual de los municipios de Santo Tomás de los Plátanos y Valle de Bravo. Esta labor es la que presenta mayor dificultad, debido a que implica evaluar las necesidades de los pobladores contemporáneos. Ellos muy probablemente tienen muchas otras prioridades antes de la conservación de las pinturas rupestres; otro reto es la coordinación de las autoridades municipales, estatales y federales. Coordinación que también conlleva inconvenientes, a causa de los intereses políticos, los cuales nunca responden a planes a largo plazo, sino a una lógica inconsistente dentro de diversos objetivos. El poco presupuesto asignado a nuestra herencia material, y el escaso interés o nulo conocimiento respecto de la importancia histórica de los distintos restos de la humanidad, profundiza la escasa protección de este tipo de expresión grafica. Esta problemática es compleja y multifactorial, incluso abrir al público es riesgoso, a menos que se haga con grupos muy reducidos y constantemente supervisados, aspecto que impide la autofinanciación

del plan de manejo. Por lo tanto, permitir la visita masiva no es seguro para las personas, ni para el bien patrimonial. ¡Ocultar no significa proteger, significa únicamente ignorar!

A pesar de la grave crisis que vive el patrimonio cultural mexicano, tenemos la esperanza que esta investigación pueda servir a los mexiquenses y ciudadanos en general para que presionen a las autoridades. El propósito sería proteger no solamente las pinturas rupestres, sino también el asentamiento arqueológico del Mal País, sitio que ha sido saqueado sistemáticamente desde hace mucho tiempo, acciones que han destruido parcialmente la información necesaria para comprender los procesos históricos experimentados en esta parte del Estado de México. Finalmente, este trabajo, largamente postergado, ha sido un desafío y una deuda autoinfligida que debía pagarse.

REFERENCIAS

ACEVEDO, Agustín y Nora V. Franco

2012 "Aplicación de Dstretch-ImageJ a imágenes digitales del arte rupestre de Patagonia (Argentina)". En: *Comechingonia Virtual. Revista de Arqueología*, vol. VI, n.2, pp. 152-175.

ACOSTA, Jorge R.

1941 "Los últimos descubrimientos arqueológicos en Tula, Hidalgo". En: *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos,* n.5(2-3), pp.239-248.

1942-1944 La tercera temporada de exploraciones arqueológicas en Tula, Hidalgo". En: *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos,* n.6(3), pp.125-164.

ACUÑA, Rene (edt.)

1986 *Relaciones Geográficas del siglo XVI. "Relación de Temazcaltepec y Tuzantla"*. UNAM, tomo II, México, pp. 135-161.

AGUILERA, Carmen

2004 "Xochipilli dios solar". En: *Estudios de Cultura Náhuatl*, n.35, pp.69-74.

ALVA Ixtlilxóchitl, Fernando

1985 *Obras históric*as, 2 vols., Edmundo O´Gorman (edt.), UNAM-IIH, México.

ÁLVAREZ, Carlos

1978 Petroglifos y esculturas de Teotenango, México. Tesis de licenciatura en Arqueología, ENAH.

ÁLVAREZ Icaza Longoria, María Isabel

2006 *La definición estilística del Códice Laud. Una propuesta metodológica para el análisis del estilo*. Tesis de licenciatura en Etnohistoria, ENAH, México.

2014 *El Códice Laud, su tradición, su escuela, sus artistas*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. Posgrado en Historia del Arte, FF y L-IIE, UNAM, México

ÁLVAREZ, Reyes L.

2016 "Las regiones étnicas del Estado de México". En: *Los pueblos indígenas del Estado de México. Atlas Etnográfico*. Secretaría de Cultura-INAH, Fondo Editorial Estado de México, pp. 71-79.

AMADOR Bech, Julio

2007 "Cuestiones acerca del método para el registro, clasificación e interpretación del arte rupestre". En: *Anales de Antropología*, vol. 41-1, IIA-UNAM, pp.69-102.

2017a *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. UNAM, México.

2017b *Símbolos de la lluvia y la abundancia en el arte rupestre del desierto de Sonora. Lineamientos generales para la interpretación del arte rupestre y estudio de caso*. Secretaría de Cultura-INAH, México.

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

AMRHEIM, Laura M. y Mattew G. Looper

2015 "The House of the Phalli and the Constitution of Sacred Space through Gender Performances at Chichén Itzá". En: *Memory Traces: Analyzing Sacred Space at Five Mesoamerican Sites*. Cynthia Kristan-Graham y Laura M. Amrhein (edts.). University of Colorado Press, Boulder, pp. 131-167.

ANALES DE CUAUHTITLAN

1992 *Códice Chimalpopoca. The Text in Nahuatl with a Glosary and Gramatical Notes*. John Bierhorst (edt.), University of Arizona Press, Tucson y Londres, pp.3-84.

ANAWALT, Patricia

1981 *Indian Clothing before Cortes Mesoamerican Costumes from the Códices*. Norman, University of Oklahoma press.

ANDREW, E. Wyllys

1943 "Archaeology of Southwestern Campeche". En: *Contributions to American Anthropology and History 40*. Carnegie Institution of Washington, Washington D.C.

ANSCHUETZ, Kurt *et al.*

2001 "An Archaeology of Landscapes: Perspectives and Directions". En: *Journal of Archaeological Research*, v.9, n.2, pp. 152-197.

AYALA Falcon, Maricela

2001 "La escritura, el calendario y la numeración". En: *Historia Antigua de México: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana,* v.IV. Linda Manzanilla, Leonardo López Luján (coords.). INAH, UNAM, Porrúa, 2ª. Edición, pp.145-187.

BAL, Mieke y Norman Bryson.

1991 "Semiotic and Art History". En: *The Art Bulletin*, v. 73, n.2, pp. 174-208.

BARABAS, Alicia M.

2017 *Dones, dueños y santos. Ensayos sobre religiones en Oaxaca.* (Serie: Las Ciencias Sociales Tercera Década). Secretaría de Cultura, INAH, Porrúa. México.

BARFIELD, Thomas (edt.)

2000 Diccionario de antropología. Siglo Veintiuno, México.

BARTOLOMÉ, Miguel y Alicia M. Barabas

1996 *Tierra de la palabra. Historia y etnografía de los chatinos de Oaxaca*, INAH-IOC-Fonca, Oaxaca, México [1a. ed., INAH, 1982].

BASANTE, Oscar

1991 *Proyecto arqueológico de superficie para el suroeste del Estado de México. 1ª etapa Valle de Bravo*. Ms. Archivo de la Coordinación Nacional de Arqueología, INAH, México.

1996 R*egistro arqueológico del suroeste del Estado 1ª etapa Valle de Bravo. Temporada enero*. Ms. Archivo de la Coordinación Nacional de Arqueología, INAH, México.

2019 *Pinturas rupestres de la región de Temascaltepec de Valle (Valle de Bravo), Estado de México*. Tesis maestría en Estudios Mesoamericanos, FFyL-IIF, UNAM, México.

BASANTE, Oscar y 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. Ms. Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología, INAH, México.

BASSET, Molly H.

2015 *The Fate of Earthy Things Aztec Gods and God Bodies*. University of Texas, Austin.

BAUDEZ, Claude-François

2004 *Una historia de la religión de los antiguos mayas*. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-UNAM, México.

2004a "Los cautivos mayas y su destino". En: *Los cautivos de Dzibanché*. Enrique Nalda (edt.), INAH, México, pp.57-77.

2012 *La douleur rédemptrice. L'autosacrifice précolombien*. Riveneuve Éditions, Paris.

BENAVENTE (Motolonía), Toribio

1971 *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales della*. Edmundo O´Gorman (edt.), UNAM-IIH, México.

BERDAN, Frances y Michael E. Smith

2004 *El sistema mundial mesoamericano Postclásico*. Relaciones 99, v. XXV.

BERDAN, Frances y Patricia Anawalt

1997 *The Essential Codex Mendoza*. University of California Press, Berkeley.

BERROJALBIZ, Fernando.

2017 "Arte rupestre del sur del Istmo de Tehuantepec, ¿una variante regional del estilo Mixteca-Puebla?". En: *Estilo y región en el arte mesoamericano*. María Isabel Álvarez y Pablo Escalante (coords.), IIE-UNAM, México, pp.247-26.

BEY, George y William M. Ringle

2007 "From the botton up: the timing and nature of the Tula-Chichén Itzá exchange". En: *Twin Tollans. Chichén Itzá, Tula, and the Epiclassic to early Postclassic Mesoamerican world*. Jeff Kowalski; Cynthia Kristan-Graham (edts.). Dumbarton Oaks, Whashington D.C. pp. 377-421.

BEYER, Hermann

1969 "La diadema de los reyes aztecas". En: *El México Antiguo* XI, pp. 406-410.

BLANTON, Richard E. y Gary M. Feinman

1984 "The Mesoamerican World System". En: *American Anthropologist, n.* 86:673–682.

BOONE, Elizabeth

1982 Toward a More Precise Definition of the Aztec Painting Style. In *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*, edited by Alana Cordy-Collins, pp. 153–168. Peek Publications, Palo Alto, California.

2000 *Stories in Red and Black. Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*, University of Texas Press, Austin.

2010 *Relatos en rojo y negro. Historias pictóricas de aztecas y mixtecos*. FCE, México.

2016 *Ciclos de tiempo y significado en los libros mexicanos del destino*. Juan José Utrilla traducción. FCE, primera edición electrónica, México.

BOONE, Elizabeth y Michael E. Smith

2003 "Postclassic International Style and Symbol Sets". En: *The Postclassic Mesoamerican World*. Michael E. Smith y Frances F. Berdan (edts.), The University of Utah Press, Salt Lake City, pp.186-193.

BRADLEY, Richard

2000 *An Archaeology of Natural Places*. Routledge, Londres.

BRANIFF, Beatriz (coord.)

2001 *La Gran Chichimeca. El lugar de las rocas secas*. Jaca Book, Conaculta, México.

BRITO Guadarrama, Baltazar.

2008 *Códice Chavero de Huexotzingo. Proceso a sus oficiales de república*. INAH, (Obra Diversa), México.

BRITTENHAM, Claudia

2013 "Los pintores de Cacaxtla". En: *La pintura mural prehispánica en México V. Cacaxtla*, volumen II, Estudios. María Teresa Uriarte y Fernanda Salazar (edts.). UNAM-IIE, México, pp. 267-361.

BRODA, Johanna

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.

BROTHERSON, Gordon

1995 *Painted Books from Mexico*. British Museum Press, Londres.

CARLSON, John B.

1983 "The Grolier Codex: A Preliminary Report on the Content and Authenticity of a Thirteenth_Century Maya Venus Almanac". En: *Calendars in Mesoamerica and Peru: Native American Computations of time*. A.F. Aveni y G. Brotherston (edts.). Oxford. BAR International Series 174.

1991 *Venus-regulated Warfare and Ritual Sacrifice in Mesoamerica: Teotihuacan and the Cacaxtla "Star Wars" Connection*. Center for Archaeoastronomy Technical Publication n.7, College Park, Maryland.

CARMAK, Robert M y Silvia Salgado

2006 "A World–System Perspective on the Archaeology and Ethnohistory of the Mesoamerican Lower Central American Border". *En: Ancient Mesoamerica,* 17, pp.219-229.

CAROT, Patricia

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 (edt.), UNAM-IIA, México, pp. 103-122.

2008 "Cuando se abandonaron las imágenes sagradas: Un ritual de clausura purépecha del siglo VI en Loma Alta, Zacapu (Michoacán)". En: *Símbolos de Poder en Mesoamérica.* Guilhem Olivier (coord.) UNAM-IIH (Serie Culturas Mesoamericanas/5), pp.231-261.

2013 "La larga historia purépecha". En: *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*. Marie Areti Hers (coord.). CONACULTA-INAH, CEM y C, pp. 133-214.

CARRANZA, Inés y Ramón Suárez

1995 "Importancia del sitio de San Miguel Ixtapan, Tejupilco, México". En: *Revista -Mexicana de Estudios Antropológicos*, tomo XLI, Sociedad Mexicana de Antropología, pp.33-43.

CARRASCO, Davíd

1999 *City of sacrifice: The Aztec empire and the role of violence in civilization*. Beacon Press, Boston.

CARRASCO, Pedro

1996 *Estructura político-territorial del Imperio tenochca. La Triple Alianza de Tenochtitlan, Tetzcoco y Tlacopan*. FCE-El Colegio de México, México.

CARREÓN, Emilie

2013 "Le Tzompantli et le jeu de balle. Relation entre deux espaces rituels". En: *BAR International Series 2545*. Paris Monographs in American Archaeology 32. Archaeopress.

CARRERA Cano, Alejandro Ramiro

2017 "Las diosas madres: fuerzas generadoras en el universo nahua". En: *De los dioses y sus atributos. Un acercamiento a través de la cosmovisión nahua*. Julio César Morán Álvarez (coord.) UNAM, Facultad de Estudios Superiores de Acatlán, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, México, pp.265-286.

CASADO, María del Pilar

2005 "Una década en la investigación del arte rupestre en México". En: *Arte rupestre en México. Ensayos 1990-2004*. María Casado, Lorena Mirambell (comps. y coords.), INAH, México, pp. 29-75.

2015 "El registro, fase inicial de la investigación en el arte rupestre. Herramientas de detección de sitios". En: *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana.* Gustavo Ramírez *et al* (coords.). Gobierno del estado de Tamaulipas, pp. 51-61.

CASO, Alfonso

1927 "Las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala". En: *Revista Mexicana de Estudios Históricos* 1(4), pp. 1-34.

1932 "Monte Albán, Richest Archaeological Find in America". En: *National Geographic Magazine*, octubre, pp.487-512.

1967 "Dioses y signos Teotihuacanos". En: *Teotihuacan Onceava Mesa Redonda*, Sociedad Mexicana de Antropología, México.

1969 *El tesoro de Monte Albán*. Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia III. INAH-SEP, México.

1996[1977] *Reyes y reinos de la mixteca*. FCE, reimpresión. México.

CASO Barrera, Laura y Mario Aliphat F

2008 "Los vasos como símbolos de poder entre los itzaes". En: En: *Símbolos de Poder en Mesoamérica*. Guilhem Olivier (coord.), (Serie Culturas Mesoamericanas/5) UNAM-IIH, México, pp.67-84.

CASTELLÓN Huerta, Blas Román

2016 *Cuando la sal era una joya. Antropología, arqueología y tecnología de la sal durante el Posclásico en Zapotitlán Salinas, Puebla*. Secretaría de Cultura-INAH, México.

CASTILLO, Cristóbal del

1991 *Historia de la venida de los mexicanos y otros pueblos e historia de la conquista*. Traducción Federico Navarrete Linares, INAH, México.

CERA, Claire

1977 "Evolución de la pintura rupestre prehispánica en México: Problemas de identificación y cronología". En: *XV Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, SMA, pp. 463-468.

CHAPMAN, Anne

1978 *Les enfants de la mort: universe mythique des indiens Tolupan (Jicaque)*. Mission Archeologique et Ethnologique Française au Mexique. Études Mesoaméricaines, v.4.

CHASE-DUNN, Cristoper y Thomas D. Hall

1997 *Comparing World Systems*, Westview press, Boulder.

CHIMALPÁHIN, Cuauhtlehuanitzin

2003 *Primera, segunda, cuarta, quinta y sexta relaciones de las diferentes historias originales*. Edición y traducción por Josefina García Quintana, Silvia Limón, Miguel Pastrana y Víctor M. Castillo F. UNAM-IIH, México.

2003a *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*. Rafael Tena paleografía y traducción. CONACULTA, Cien de México, tomo I, México.

CHINCHILLA, Oswaldo

2011 "La muerte de Moquihuix. Los mitos cosmogónicos mesoamericanos y la historia azteca". En: *Estudios de Cultura Náhuatl* n.42, UNAM-IIH, México, pp.77-108.

COBEAN, Robert H.

1990 *La cerámica de Tula, Hidalgo*. Colección Científica, n. 215, INAH, México.

COBEAN, Robert y Alba Guadalupe Mastache.

1995 "Tula". En: *Xochicalco y Tula*. CNCA, Jaca Book, Milano, pp.145-237.



COBEAN, Robert, Elizabeth Jiménez y Guadalupe Mastache

2012 *Tula*. El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica (Fideicomiso Historia de las Américas, Serie Ciudades), México.

CÓDICE AUBIN

1963 *Historia de la nación Mexicana: Reproducción a todo color del Códice de 1576 (Códice Aubin)*, Charles E. Dibble (edt. y trad.). Porrúa Turanzas, Madrid.

CÓDICE AZCATITLAN

1995 Editado por Robert Barlow, actualización Michel Graulich, traducción Leonardo López Luján, coordinado por Dominique Michelet. Bibliothèque Nationale de France, Société des Américanistes, París.

CÓDICE BODLEY

1960 Alfonso Caso (edt.), Sociedad Mexicana de Antropología. México

CÓDICE BORBÓNICO

1991 *El libro del Cihuacoatl. Homenaje para el año del Fuego Nuevo. Libro explicativo del llamado Códice Borbónico*. Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García (edt.). Akademische Druck Verlagsanstalt, FCE, Graz, México.

CÓDICE BORGIA

1963 [1904] Editado por Eduard Seler, traducción por Mariana Prenk, 2 volúmenes. FCE, México.

CÓDICE BOTURINI

1964 En Lord Kinsborough, *Antigüedades de México*. José Corona Núñez (edt.), n.2, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, pp.7-29.

CÓDICE CHIMALPOPOCA, Anales de Cuauhtitlan y la Leyenda de los Soles

1975 Traducción de Primo Feliciano Velázquez, segunda edición, UNAM-IIH, México.

CÓDICE COSPI

1994 *Calendario de pronósticos y ofrendas. Libro explicativo del llamado Códice Cospi*. Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Peter van der Loo (edts.). Akademische Druck Verlagsanstalt, FCE, Graz, México.

CÓDICE DRESDE

1975 *Codex Dresdensis* (Sächsische Landesbibliothek Dresden Mscr. Dred. R 310), Graz, ADEVA (Códices Selecti, vol. LIV).

CÓDICE EGERTON O SÁNCHEZ SOLÍS Y BECKER II

1994 Editado por Maarten Jansen. Akademische Druck Verlagsanstalt, FCE, Graz, México.

CÓDICE FEJÉRVARY-MAYER

1901-1902[1992] *Codex Fejérváry-Mayer: An Old Mexican Picture Manuscript in the Liverpool Free Public Museums*, Eduard Seler (edt.). Berlin, Londres.

CÓDICE FLORENTINO

1979 *El manuscrito 218-220 de la colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana*. Edición facsimilar, 3 volúmenes. Giunti Barbéra, Seretaría de Gobernación, AGN, México.

CÓDICE LAUD

1994 *La pintura de la muerte y de los destinos: libro explicativo del llamado Códice Laud: MS Laud Misc. 678, Bodleian Library Oxford*. Ferdinand Anders y Maarten Jansen (edt.). Akademische Druck Verlagsanstalt, FCE, Graz, México.

CÓDICE MADRID o CÓDICE TRO-CORTESIANO

1967 *Codex Tro-Cortesianus*, introducción de Ferdinand Anders, Graz, ADEVA (Códice Selecti, vol.VIII).

CÓDICE MAGLIABECHIANO

1996 *Libro de la vida. Texto explicativo del llamado Códice Magliabechiano*. Ferdinand Anders y Maarten Jansen (edts.). Akademische Druck Verlagsanstalt, FCE, Graz, México.

CÓDICE MAYA DE MÉXICO

2018 Sofía Martínez del Campo Lanz (coord.). Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.

CÓDICE MENDOZA

1992 Frances Berdan and Patricia R. Anawalt (edts.), 4 volúmenes. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford.

CÓDICES CUICATECOS PORFIRIO DÍAZ Y FERNÁNDEZ LEAL

2001 Sebastián von Doesburg (edt.), 2 volúmenes. Gobierno Constitucional del Estado de Oaxaca, Secretaría de Asuntos Indígenas, Porrúa, México.

CÓDICE TELLERIANO-REMENSIS

1995 *Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*. Eloise Quiñones Queber(edt.). University of Texas Press, Austin.

CÓDICE TEMASCALTEPEC. Gobierno indio y conflictos territoriales en el siglo XVI.

2014 Gerardo González Reyes (edt.). Fondo Editorial Estado de México, Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, México.

CÓDICE TUDELA

1980 José Tudela de la Orden (edt.). Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericano, Madrid.

CÓDICE VATICANO B 3773

1902-1903 *Codex Vaticanus No. 3773 ("codex vaticanus" B): An Old Mexican pictorial manuscript in the Vatican library*. Eduard Seler (edt.), 2 volúmenes. Edinburgh University Press, Berlin.

CÓDICE VATICANO-LATINO A 3738

1996 *Religión, costumbres e historia de los antiguos mexicanos. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano A*. Ferdinand Anders y Maarten Jansen (edts.). Akademische Druck Verlagsanstalt, FCE, Graz, México.

CÓDICE VIENA

1974 *Codex Vindobonensis Mexicanus*, comentario de O. Adelhofer, Graz, ADEVA (Códices Selecti V).

CÓDICE VINDOBONENSIS

1992 *Códice Vindobonensis Mexicanus I*. Ferdinand Anders y Maarten Jansen (edts.), 2 volúmenes. Sociedad Editorial Quinto Centenario, Akademische Druck Verlagsanstalt, FCE, Madrid, Graz, México.

CÓDICE XÓLOTL

1980 Edición, estudio y apéndice Charles Dibble. Prefacio a la segunda edición Miguel León Portilla. UNAM, México.

CÓDICE ZOUCHE-NUTALL

1992 *Crónica mixteca. El rey 8 Venado, Garra de Jaguar y la dinastía de Teozacualco-Zaachila. Libro explicativo del llamado Códice Zouche-Nuttall*. Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez (edts.). Akademische Druck Verlagstanstalt, FCE, Graz, México.

COE, Michael D.

1994 *Mexico: From the Olmecs to the Aztecs*. Thames and Hudson, cuarta edición, New York.

COLTMAN, Jeremy

2007 "The Aztec Stuttgart Statuette: An Iconographic Analysis". En: *Mexicon*, XXIX, pp. 70-77.

2021 *City of the Sun: Early Postclassic Chichen Itza (900-1150 C.E) and the Legacy of Solar Ideology in Late Postclassic Yucatan and Central Mexico*. Tesis de doctorado en Filosofía en Antropología. Universidad de California Riverside, EUA.

CONTEL, José

2008 "Tlálloc y el poder: los poderes del dios de la tierra y de la lluvia". En: *Símbolos de poder en Mesoamérica*, Guilhem Olivier (coord.) UNAM-IIH-IIA (Serie Culturas Mesoamericanas/5), pp.337-357.

CORONA, Eduardo

2012 "Perla Valle y la conciencia histórica de los pueblos mesoamericanos". En: *Diario de Campo*, n.8, abril-junio, INAH.

2016 "Las pinturas de Ixtapantonco: un códice rupestre de identidad mexica". En: *Ponencia presentada en el I Coloquio de Etnohistória, Arqueología y Etnografía: interdisciplina y praxis*. Museo Nacional de Antropología, miércoles 31 de agosto, INAH, México.

COWGILL, George L.

2000 "The Central highlands from the Rise of Teotihuacan to the Decline of Tula". En: *The Cambridge History of the Native Peoples of the Americas,* v.II: Mesoamerica Part 1, R.E.W. Adams y M.J. MacLeod, pp. 250-317. Cambridge University Press, Cambridge.

CRESPO, Ana María

1986 *Análisis semiótico de la pintura rupestre. Propuesta metodológica*. Archivo del Centro INAH Querétaro, México.

CRIADO BOLADO, Felipe

1999 *Del terreno al paisaje: planteamientos y perspectivas para la Arqueología del Paisaje*. Grupo de Investigación en Arqueología del Paisaje, Universidad de Santiago de Compostela, España.

CYPHERS, Ann

2000 "Cultural identity and interregional interaction during the Gobernador phase". En: *Ancient urbanism at Xochicalco*. Kenneth Hirth (edt.), v.II, The University of UTAH Press, Salt Lake City, pp. 11-16.

DAVIES, Nigel

1977 *The toltecs until the fall of Tula*. University of Oklahoma Press.

DE LA CRUZ, Víctor

2007 *El pensamiento de los Binnigula´sa´: Cosmovisión, religión y calendario con especial referencia a los Binnizá*. Publicaciones de la Casa Chata CIESAS, CNCA, INAH, J.P. Comunidad IEPO-Fondo Editorial, México.

DEHOUVE, Daniel

2017 "Los nombres de los dioses aztecas: hacia una interpretación pragmática". En: *Trace*, enero, pp.9-39.

DÍAZ del Castillo, Bernal

1988 *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Carmelo Sáenz de Santa María (edt.). Patria, México.

DIBBLE, Charles

1980 *Códice Xólotl. Edición, estudio y apéndice*. Prefacio a la segunda edición Miguel León Portilla, UNAM, México

DIEHL, Richard A.

1983 *Tula: The Toltec capital of ancient Mexico*. Thames and Hudson, New York.

1993 "The Toltec horizon in Mesoamerica: New perspectives on an old issue". En: *Latin American horizons*, Don S. Rice (edit.), Dumbarton Oaks, Washington, DC., pp. 263–294.

DOMÍNGUEZ, Elba y Javier Urcid

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*, volumen III, Estudios, María Teresa Uriarte y Fernanda Salazar (edts.). UNAM-IIE, México, pp. 547-607.

DOMÍNGUEZ, Eméterio, Juan Muñoz y José Hernández Rivero

1999 *Santo Tomás de los Plátanos. Monografía Municipal*. Gobierno del Estado de México. Instituto Mexiquense de Cultura, AMECROM. México.

DUEÑAS, Manuel de Jesús

2014 *Registro arqueológico en 3D mediante la fotogrametría de rango corto*. Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades. Tesis de licenciatura en Arqueología.

DUPEY García, Élodie

2010 *Les couleurs dans les practiques et les representations des nahuas du Mechique central (XIV-XVI siecles).* Ècole Practique des Hautes Etudes, tesis doctoral. Francia.

2015 "Cosmogonía y color en las tradiciones náhuatl y maya del Posclásico". En: *Cielos e inframundos. Una revisión de las cosmologías mesoamericanas.* Ana Díaz (coord.). UNAM-IIH/ Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor, pp.175-200.

2018a "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 (edts.). The University of Arizona Press, Tucson, pp. 88-101.

2018b "Vientos de creación, vientos de destrucción. Los dioses del aire en las mitologías Náhuatl y Maya". En: *Arqueología Mexicana*, v.XXVI, n.152, pp.40-45.

2020 "Creating the Wind: Color, Materiality, and the Sense in the Images of a Mesoamerican Deity". En: *Latin American and Latinix Visual Culture*, v.2, n.4, pp.14-31.

DURÁN, Diego Fray

1967 *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*. Editado por Ángel María Garibay, 2 volúmenes, Porrúa, México.

2002 *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de Tierra Firme*. Cien de México, CNCA, 2 tomos, México.

DURAND-FOREST, Jacqueline de

1967 "El cacao entre los Aztecas". En: *Estudios de Cultura Náhuatl* n.7, pp.155-181.

ECHEVERRÍA García, Jaime

2015 "Entre la fertilidad agrícola y la generación humana: el rol fecundante del mono entre los antiguos nahuas". En: *Estudios de Cultura Náhuatl* n.50, pp.207-259.

ECO, Humberto

1978 *Tratado de semiología general. Semiología de los lenguajes visuales* (Análisis de las imágenes). Cristian Metz la estrategia de la ilusión. Lumen.

ELIADE, Mircea

1972 *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Alianza editorial, Madrid.

ESCALANTE, Pablo

2000 *El arte prehispánico*. Tercer Milenio, CNCA, México.

2010 *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española. Historia de un lenguaje pictográfico*. FCE, México.

ESCALANTE, Pablo y Saeko Yanagisawa

2008 "Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco del Clásico y del Epiclásico". En: *La pintura mural prehispánica en México. Oaxaca.* Tomo IV/Estudios. Beatriz de la Fuente (coord.). UNAM-IIE, México, pp.629-703.

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.

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 (edt.), University of Missouri, Missouri.

FLORESCANO, Enrique

2009 *Los orígenes del poder en Mesoamérica*. FCE, Arqueología Mexicana, México.

FOURNIER, Patricia y Silvina Vigliani

2007 "Pintura rupestre epiclásica en la región de Tula: Una aproximación desde la arqueología del paisaje". En: *Estudios sobre representaciones rupestres en Hidalgo*. Patricia Fournier y Manuel Alberto (coords.), Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Pachuca.

FOURNIER, Patricia y Víctor H. Bolaños

2007 "The Epiclassic in the Tula region beyond Tula Chico". En: *Twin Tollans. Chichén Itzá, Tula, and the Epiclassic to early Postclassic Mesoamerican world.* Jeff Kowalski y Cynthia Kristan-Graham (edts.). Dumbarton Oaks, Whashington D.C. pp. 481-529.

FOWLER, William R. Jr.

1989 *The cultural evolution of ancient Nahua civilizations: The Pipil-Nacarao of Central America.* University of Oklahoma Press, Norman.

FUENTE, Beatriz de la

1995 "La pintura mural prehispánica en México". En: *Arqueología Mexicana*. V.III. n.16, nov-dic, pp. 6-15.

FUENTE, Beatriz de la, Silvia Trejo y Nelly Gutierrez

1988 *Esculturas en piedra de Tula. Catálogo*. UNAM-IIE, México.

FURST, Leslie

1982 "Skeletonization in the Mixtec Art: A Re-evaluation". En: *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*. Elizabeth Benson (edt.). Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Whashington D.C., pp.207-225.

GALLEGOS, Marisela

2016 "Del altepetl a la hacienda: historia y proceso de configuración en el Estado de México". En: *Los pueblos indígenas del Estado de México. Atlas Etnográfico*. Secretaría de Cultura-INAH, Fondo Editorial del Estado de México, pp. 47-70.

GALINIER, Jacques

1990 *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. UNAM, CEMCA, INI. México.

GARCÍA Magdaleno y Pavel Alonso

2013 *Balam Cab (abeja brava). Las abejas silvestres y su simbolismo entre los mayas*. Tesis licenciatura en Historia, UNAM-FF y L, Colegio de Historia. México.

GARCÍA Mendoza, Jaime

2011 *La provincia de la plata en el siglo XVI. Historia de los Reales de Minas de Temazcaltepec, Zacualpan y Taxco*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Nostromo Ediciones, México.

GARCÍA, Payón

1941 "Estudio preliminar de la zona arqueológica de Texmelican, estado de Guerrero". En: *El México Antiguo*, V, pp.361-364.

1942 *Matlatzincas o Pirindas*. Biblioteca del Maestro, ediciones encuadernables El Nacional, México

1974 *La zona arqueológica Tecaxic-Calixtlahuaca y los Matlatzincas*. Edición facsimilar de la de 1936 preparada por Mario Colin, 2 tomos. Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México.

GARIBAY K, Ángel María

1945 *Épica náhuatl. Divulgación literaria*. Selección, introducción y notas de Ángel Ma. Gaibay, UNAM, México.

GETINO, Fernando y Javier Figueroa

2003 "Símbolos solares en las ofrendas del Palacio Quemado de Tula, Hidalgo". En: *Revista Estudios Mesoamericanos* n.5, UNAM, enero-diciembre, pp.68-81.

GONZÁLEZ Arratia, Leticia

1987 *Teoría y método en el registro de las manifestaciones gráfico rupestres*. Cuadernos de Trabajo, Departamento de Prehistoria n.35, INAH, México.

GONZÁLEZ, Carlos Javier

2011 *Xipe Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la región mexica*. INAH-FCE, México.

GONZÁLEZ López, Ángel

2015 *Imágenes sagradas. Iconografía en esculturas de piedra del recinto sagrado de Tenochtitlan y el Museo Etnográfic*o. Proyecto Templo Mayor, INAH, México.

GONZÁLEZ, Yólotl

1966 "El dios Huitzilopochtli en la peregrinación mexica de Aztlan a Tula". En: *Anales del Museo Nacional de México*, vol.19[48], pp.175-190.

GONZÁLEZ Reyes, Gerardo

2014 *Códice Temascaltepec. Gobierno indio y conflictos territoriales en el siglo XVI*. Gerardo González Reyes (edit.). Fondo Editorial Estado de México, Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, México.

GRAVE Tirado, Luis Alfonso

2009 *La violencia domesticada. Mecanismos ideológicos para mantener el poder de las sociedades mesoamericanas*. Tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos, UNAM, FF y L-IIF, UNAM, México.

GRAULICH, Michel

1982 "Les mises à mort doubles dans les rites sacrificiels des anciens Mexicains". En: *Journal de la Sociètè des Amèricanistes*, tomo 68, pp.49-58.

1987 *Mythes et rituels du Mexique ancien préhispanique.* Académie Royale, Bruselas.

1990 *Mitos y rituales del México antiguo*. Colegio Universitario de ediciones Istmo. España.

1998 "El rey solar en Mesoamérica". En: *Arqueología Mexicana n.32*, pp.6-32.

1999 *Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*. INI, México.

2005 *Le sacrifice human chez les Aztèques*, Fayard, París.

2010 "Los lugares, las piedras y los altares de sacrificio". En: *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. Leonardo López y Guilhem Olivier (coords.), INAH-UNAM, pp.407-417.

2014 *Moctezuma. Apogeo y caída del imperio azteca*. Ediciones ERA, México.

GUBERN, Román

1996 *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Anagrama, colección Argumentos, Barcelona.

HALPERIN, Christina T

2014 "Circulation as Placemaking: Late Classic Maya Polities and Portable Objects". En: *American Antropologists*, v.116, n.1, pp.1-20.

HALY, Richard

1992 "Bare Bones: Rethinking Mesoamerican Divinity". En: *History of Religions,* v.31, n.3, pp.269-304.

HARMAN, Jon

2008[2005] Using Decorrelation Strech to Enhance Rock Arte Images. En: http://www.AlgoritmDescription.html

HASSING, Ross

1985 *Trade, tribute and transformation. The Sixteeth-Century Political Economy of the Valley of Mexico*, University of Oklahoma Press, Norman.

1988 *Aztec Warfare: Imperial Expansion and Political Control.* Civilization of the American Indian Series n.188, Norman, University of Oklahoma.

1992 *War and Society in Ancient Mesoamerica.* University of California Press, Berkeley.

HEALAN, Dan M.

1989 *Tula of the Toltecs. Excavations and survey*. University of Iowa Press, Iowa.

2007 "New perspectives on Tula´s obsidian industry and its relationship to Chichén Itzá". En: *Twin Tollans. Chichén Itzá, Tula, and the Epiclassic to early Postclassic Mesoamerican world*. Jeff Kowalski y Cynthia Kristan-Graham (edts.). Dumbarton Oaks, Whashington D.C. pp. 429-447.

2012 "The Archaeology of Tula, Hidalgo, Mexico". En: *Journal of Archaeology Research* n. 20, pp. 53-115.

HEALAN, Dan M, Robert H. Cobean y Robert T. Browsher

2021 "Revised Chronology and Settlement History of Tula and the Tula Region". En: *Ancient Mesoamerica*, n.32, pp.165-185.

HELMKE, Christophe y Jesper Nielsen

2013 "La iconografía de Cacaxtla bajo la influencia maya: identidad, procedencia y datación". En: *La pintura mural prehispánica en México*. Cacaxtla tomo II Estudios. María Teresa Uriarte y Fernanda Salazar (coords.), UNAM-IIE, México, pp.362-381.

HERMANN, Manuel

2006 "Estudio introductorio e interpretación de las láminas del Códice Nutall. Lado 1 (reverso): la vida de 8 Venado". En: *Arqueología Mexicana*, edición especial n.23, fotografía The Trustees of British Museum. México.

2008 "Estudio introductorio e interpretación de las láminas del Códice Nutall. Lado 2 (anverso): la historia de Tilantongo y Teozacoalco". En: *Arqueología Mexicana*, edición especial n.29, fotografía The Trustees of British Museum. México.

HERNÁNDEZ Díaz, Verónica

2011 *Imágenes en piedra de Tzintzuntzan, Michoacán. Un arte prehispánico y virreinal.* UNAM, México

HERNÁNDEZ Ibar, Iván

2016 *Registro y análisis iconográfico de las pinturas en roca de Ixtapantongo, Estado de México*. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos UNAM, IIF-FF y L., México.

2020 *Informe Técnico: Registro fotográfico y mapeo fotogramétrico de las pinturas rupestres de Ixtapantongo.* Ms. Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología. INAH, Mexico.

2022 "El excepcional registro de Agustín Villagra de las pinturas rupestres Mateo A. Saldaña de Ixtapantongo". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.120, primavera, UNAM, pp.339-367.

HERNÁNDEZ Ibar, Iván y Guilhem Olivier

2023 "The Forgotten Gods of Ixtapantongo (Estado de México): A Comparative Study of Rock Paintings at an Early Postclassic Site". En: *When East Meets West. Chichen Itza, Tula, and the Postclassic Mesoemarican World.* Travis W. Stanton, Karl A. Taube, Jeremy D. Coltman y Nelda I. Marengo (edts.). BAR International Series.

HERNÁNDEZ, María Concepción.

1990 Informe del salvamento en La Peña 1988-1989, Valle de Bravo, Estado de México. MS. Archivo de la Coordinación Nacional de Arqueología-INAH, México.

HERNÁNDEZ Rivero, José.

1994 *Arqueología de la frontera Tarasca mexica conformación, estrategia y tácticas de control estatal*. Tesis de licenciatura en Arqueología, ENAH. 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.

1996 "Materiales cerámicos en frontera: cerámica tarasca y cerámica azteca-chontal". En: *Tiempo y territorio en Arqueología. El centro-norte de México.* Ana María Crespo y Carlos Viramontes (coords.), INAH (Colección Científica), México.

2005 "La zona arqueológica de Valle de Bravo durante el horizonte Clásico: el Temascaltepec prehispánico". En: *Memoria de la tercera Mesa Redonda de Teotihuacan*. INAH, México.

HERNÁNDEZ Rivero, José y 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. Ms. Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología-INAH, p.14-262.

HERNÁNDEZ Rivero, José y Jorge Serrano González

1988 *Reconocimiento y excavación en el sitio de San Miguel Ixtapan, Tejupilco Estado de México por el Proyecto Arqueológico de Rescate de la Maqueta prehispánica*. Ms. Archivo Técnico Coordinación Nacional de Arqueología-INAH, 2 vols., México.

HERS, Marie-Areti

1989 Los toltecas en tierras chichimecas. UNAM-IIE (Cuadernos de Historia del Arte 35), México.

2005 "Imágenes norteñas de los guerreros Tolteca-Chichimecaa". En: *Reacomodos demográficos del Clásico al Posclásico en el centro de México*. Linda Manzanilla (edt.), UNAM-IIA, México, pp.11-44.

2013a "Un nuevo lenguaje visual en tiempos de ruptura (600-900 d.C.)". En: *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*. Marie-Areti Hers (coord.), CONACULTA-INAH, CEMCA, pp. 215-252.

2013b "La Sierra Madre Occidental o el sendero del tolteca-chichimeca y del uacúsecha". En: *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*. Marie-Areti Hers (coord..), CONACULTA-INAH, CEMCA, pp. 253-271.

HERS, Marie-Areti y Daniel Flores

2013 "Bajo el signo del astro solar: migración y astronomía y arte rupestre en la Sierra Madre Occidental, México". En: *Revista Digital Universitaria*, v.14, n.6. Coordinación de Acervos Digitales. Dirección General de Cómputo y de Tecnologías de la Información y Comunicación,UNAM http://www.revista.unam.mx/vol14/num16/art13/index.html.

HERS, Marie-Areti y Fernando Berrojálbiz

2011 "Las rutas ancestrales del mundo indígena". En: *El camino Real de Tierra Adentro*. Enrique Servin (coord.), Ceiba Arte Editorial S.A. de C.V., pp. 20-52.

HEYDEN, Doris

1972 "Xiuhtecuhtli: Investidor de soberanos". En: *Boletín INAH*, época II, v.3, pp.3-10.

1975 "An interpretation of the Cave Underneath the Pyramid of the Sun in Teotihuacan, Mexico". En: AA, V.40, N.2, PP.131-147.

HIRTH, Kenneth

2000 *Ancient urbanism at Xochicalco. The evolution and organization of a pre-hispanic society*. The University of Utah Press, Salt Lake City, v. I.

HISTORIA DE LOS MEXICANOS POR SUS PINTURAS

1941 En *Nueva colección de documentos para la historia de México*. Joaquín García Icazbalceta (edt.). Salvador Chávez Hayhoe, México, pp. 209-240.

2011 *Mitos e historias de los antiguos nahuas*. Paleografía y traducción Rafael Tena. Cien de México, CNCA, pp.15-111.

HISTORIA TOLTECA CHICHIMECA

1976 Editado por Kirchhoff, Paul, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García, FCE, México.

HISTOYRE DU MECHIQUE

2011 En *Mitos e historias de los antiguos nahuas*. Paleografía y traducción Rafael Tena. Cien de México, CNCA, México, pp.115-166.

HOUSTON, Stephen, David Stuart y Karl Taube

1992 "Image and Text on the Jauncy Vase". En: *The Maya Vase Book*. Justin Kerr, Kerr y Associates (edts.) v.3, Nueva York, pp.499-512.

HOUSTON, Stephen y Tom Cummins

2004 "Body, Presence, and Space in Andean and Mesoamerican Rulership". En : *Palaces of the Ancient New World.* Susan Toby Evans y Joanne Pillsbury (edts.), Dumbarton Oaks, Washington D.C. pp. 359-398.

HOUSTON, Stephen, Karl Taube y David Stuart

2006 *The Memory of Bones. Body, Being, and Experience among Classic Maya*. University of Texas Press, Austin.

INGOLD, Tim

2000 *The Perception of the Environment. Essay on Livelihood, Dwelling and Skill. Routledge*. Londres y Nueva York.

ISAAC, Barry L.

1986 "Notes on obsidian, the Pochteca, and the position of Tlatelolco in the Aztec Empire". En: *Economic aspects of highland central Mexico*. Barry L. Isaac (edt.), JAI Press, Greenwich, CT, pp. 319–343.

JACKSON, J.B.
1984 *Discovering the Vernacular Land*scape. Yale University press, New Haven.

JANSEN, Marthen
1982 *Huisi Tacu, estudio interpretativo de un libro mixteco antiguo : Codex Vindobonensis Mexicanus I*, CEDLA, Amsterdam.

1988 "The Art of Writing in Ancient Mexico: An Ethno-Iconological Perspective". En: *Visible Religion Annual for Religious Iconography*, n.6, pp.86-113.

JANSEN, Marthen y Gabina Aurora Pérez Jiménez
2007 *Encounter with the Plummed Serpent. Drama and power in the heart of Mesoamerica*. University Press of Colorado.
2017 *Time and the Ancestors. Aztec and Mixtec Ritual Arte*. Series The Early Americas: History and Culture Brill, Leiden/Boston.

JIMÉNEZ García, Elizabeth
1998 *Iconografía de Tula. El caso de la escultura*. INAH (Colección Científica, serie Arqueología), México.
2021 "Warriors, Kings, and Teohuaque at Tula: a reconsideration of the so-called ´warrior pillards´ atop Pyramid B". En: *Ancient Mesoamerican*, n.32, pp.146-164.

JIMÉNEZ García, Elizabeth, Guadalupe Martínez Donjuan y Aáron Arboleyda
1998 *Arqueología, época prehispánica. Historia general de Guerrero*. Asociación de Historia de Guerrero, v. I, CONACULTA-INAH, Gobierno del Estado de Guerrero, JGH editores, México.

JIMÉNEZ Moreno, Wigberto

1941 "Tula y los toltecas según las fuentes históricas". En: *Revista mexicana de estudios antropológicos*. Sociedad Mexicana de Antropología, v.5, núms.2-3, mayo-diciembre, pp. 79-83.

1959 "Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica". En: *Esplendor del México Antiguo*. Carmen Cook y Raúl Noriega (coords.), tomo II, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, pp.1019-1063.

2017a "Síntesis de la historia precolombina del Valle de México". En: *Obras escogidas de la historia antigua de México*. Investigación, compilación y estudio preliminar Cecilia Islas Jiménez y Víctor Alfonso Benítez Corona. Colección Etnohistoria Serie Sumaria, Secretaría de Cultura, INAH, pp.93-111.

2017b "¿Religión o religiones mesoamericanas?". En: *Obras escogidas de la historia antigua de México*. Investigación, compilación y estudio preliminar Cecilia Islas Jiménez y Víctor Alfonso Benítez Corona. Colección Etnohistoria Serie Sumaria, Secretaría de Cultura, INAH, pp.439-447.

2017c "De Tezcatlipoca a Huitzilopochtli". En: *Obras escogidas de la historia antigua de México*. Investigación, compilación y estudio preliminar Cecilia Islas Jiménez y Víctor Alfonso Benítez Corona. Colección Etnohistoria Serie Sumaria, Secretaría de Cultura, INAH, pp.449-482.

JOHANSSON, Patrick

2016 *Miccacuicatl. Las exequias de los señores mexicas*. Primer Círculo, México.

JONES, Lindsay

1995 *Twin city tales: A hermeneutical reassessment of Tula and Chichen Itza*. University Press of Colorado.

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 doctorado en Antropología, UNAM-IIA, FFy L, México.

KEPECS, Susan

2007 "Chichén Itzá, Tula, and the Epiclassic/Early Postclassic Mesoamerican World System". En: *Twin Tollans. Chichén Itzá, Tula, and the Epiclassic to early Postclassic Mesoamerican world*. Jeff Kowalski y Cynthia Kristan-Graham (edts.). Dumbarton Oaks, Whashington D.C. pp. 129-149.

KIRCHOFF, Paul

1985 "El imperio tolteca y su caída". En: *Mesoamérica y el centro de México*. Jésus Monjarás, Rosa Brambila y Ema Pérez (recops.), INAH, (Colección Biblioteca), pp. 249-271.

KLEIN, Cecelia

2000 "The Devil and the Skirt an Iconography Inquiry into the Prehispanic Nature of the Tzitzimime". En: *Estudios de Cultura Náhuatl,* n. 31, pp.17-62.

2023 "The Fire Priests of Chichen Itza and Beyond: Tracking the Origins and Spread of a Venerable Mesoamerican Institution". En: *When East Meets West. Chichen Itza, Tula, and the Postclassic Mesoemarican World*. Travis W. Stanton, Karl A. Taube, Jeremy D. Coltman y Nelda I. Marengo (edts.). BAR International Series.

KOWALSKI, Jeff Karl

2007 "What´s Toltec at Uxmal and Chichen Itza?. Merging Maya and Mesoamerica Worldviews and World Systems in Terminal Classic to Early Postclassic Yucatan". En: *Twin Tollans. Chichén Itzá, Tula, and the Epiclassic to early Postclassic Mesoamerican world*. Jeff Kowalski; Cynthia Kristan-Graham (edts.). Dumbarton Oaks, Whashington D.C. pp.251-299

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. Prólogo de Franke y D. Eisleb. Band II, Berlin: Dietrich Reimer.

KRISTAN-GRAHAM, Cynthia

2007 "Structuring identity at Tula: the design and symbolism of colonnaded halls and sunken spaces" En: *Twin Tollans. Chichén Itzá, Tula, and the Epiclassic to early Postclassic Mesoamerican world.* Jeff Kowalski y Cynthia Kristan-Graham (edts.). Dumbarton Oaks, Whashington D.C. pp. 531-569.

KRISTAN-GRAHAM, Cynthia y Jeff Karl Kowalski

2007 "Chichén Itzá, Tula, and Tollan; changing perspectives on a recurring problem in Mesoamerica archaeology end arte history". En: *Twin Tollans. Chichén Itzá, Tula, and the Epiclassic to early Postclassic Mesoamerican world.* Jeff Kowalski y Cynthia Kristan-Graham (edts.). Dumbarton Oaks, Whashington D.C. pp. 13-83.

KUBLER, George

1975 *The Art and architecture of Ancient America. The Mexican, Maya and Andean Peoples.* Middlesex, Penguin Books.

LANGLEY, James

1986 *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of writing in a Mesoamerican culture of the Classic period*. A.R. Hands, B.Sc. M.A. D. Phil y D.R. Walker M.A (edts.). BAR International Series 313, Oxford Inglaterra.

LATAPÍ Escalante, Andrés

2016 "Cultura y medio ambiente en el Valle de Bravo, Estado de México". En: *Los pueblos indígenas del Estado de México. Atlas Etnográfico*. Secretaría de Cultura-INAH, Fondo Editorial del Estado de México, pp. 163-176.

LATOUR, Bruno

2008 *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red.* Manantial, Buenos Aires.

LEVI-STRAUSS, Claude

1971 *Arte lenguaje y etnología.* Entrevistas de George Charbonnier (Colección mínima 14), Siglo XXI, México.

LEYENDA DE LOS SOLES

1992a En *Códice Chimalpopoca. The Text in Nahuatl with a Glossary and Grammatical Notes*. John Bierhorst (edt.). The University of Arizona Press, Tucson and London, pp. 85-100.

1992b En *History and Mythology of the Aztecs. The Codex Chimalpopoca*. John Bierhorst (edt. y trad.). The University of Arizona Press, Tucson and London, pp. 139-162.

2011 En *Mitos e historias de los antiguos nahuas*. Paleografía y traducción Rafael Tena, Cien de México, CNCA, México, pp.174-206.

LIETO, Joshua; Helen Perlstein y A. Daniel Jones

2019 "Cahequa del Rey: Evidencia arqueológica y lingüística del uso del cacao en el Posclásico Tardío de Tzintzuntzan, Michoacán, México". En: *Arqueología Iberoamericana*, n.41, pp.30-40.

LIMÓN Álvarez, Rafael y Raúl Garay

1985 *Comportamineto Geotécnico de la C.H. Ixtapantongo*. Tesis de Ingeniería civil, Facultad de Ingeniería, UNAM, México.

LIMÓN Boyce, Morrison

1993 *Informe del Proyecto Arqueológico San Miguel Ixtapan, Estado de México. Reporte de excavación, temporada 1992-1993*. Ms. Archivo de la Coordinación Nacional de Arqueología. INAH, México.

LINCOLN, Charles F

1990 *Ethnicity and social organization at Chichen Itza, Yucatan, Mexico*. Tesis de doctorado, Departamento de Antropología, Universidad Harvard.

LITVAK, Jaime

1985 "El centro de México como parte del sistema general de comunicaciones mesoamericano". En: *Mesoamérica y el Centro de México*. Jesús Monjarás y Rosa Brambila (recops.). (Colección Biblioteca del INAH), México.

LIZANA, Bernardo de

1995 *Devocionario de Nuestra Señora de Izamal y conquista espiritual de Yucatán.* Rene Acuña (edt.). Centro de Estudios Mayas UNAM, IIF, 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.

LÓPEZ Austin, Alfredo

1973 *Hombre-dios. Religión y política en el mundo náhuatl.* UNAM-IIH, México.

1979 "Iconografía mexica. El monolito verde del Templo Mayor". En: *Anales de Antropología*, 16, pp.133-153.

1985 *Educación mexica. Antología de textos sahaguntinos*. UNAM-IIA, México.

1994 *Tamoanchan y Tlalocan.* Sección de Obras de Antropología. FCE, México.

1995 Tamoanchan y Tlalolcan. FCE, México.

1996 *Los mitos del tlacuache*. 3a edición, UNAM-IIA, México.

1997 "El árbol cósmico en la tradición mesoamericana". En: *Monografía Jardín Botánico*, Córdoba, pp.85-98,

2003 "Difrasismos, cosmovisión e iconografía". En: *Revista Española de Antropología Americana*, vol. extraordinario, pp.143-160.

2009 "El dios en el cuerpo". En: *Dimensión Antropológic*a, v.46, mayo-agosto, pp.7-45.

LÓPEZ Austin, Alfredo y Leonardo López Luján

1996 *El pasado indígena*. El Colegio de México, FCE, Sección de obras de Historia, Fideicomiso Historia de las Ameritas, hacia una nueva historia de México.

1999 *Mito y realidad de Zuyuá. Serpiente Emplumada y las transformaciones mesoamericanas del Clásico al Posclásico*. El Colegio de México, FCE, México.

2004 "El Templo Mayor de Tenochtitlan, el Tonacatépetl y el mito del robo del maíz". En: *Acercarse y mirar. Homenaje a Beatriz de la Fuente*, UNAM-IIE, pp.403-455.

2009 *Monte Sagrado-Templo Mayor*. INAH-UNAM, México.

LÓPEZ Austin, Alfredo, Leonardo López Luján y Saburo Sugiyama

1991 "El templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan su posible significado ideológico". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v.XVI, n.62, UNAM, México.

LÓPEZ Luján, Leonardo

1995 "Xochicalco". En: *Xochicalco y Tula*. CNCA, Jaca Book Milano, pp. 17-141.

2009 "La Coatlicue". En: *Escultura monumental mexica*. Eduardo Matos Moctezuma y Leonardo López Luján (edts.). Fundación Conmemoraciones 2010, GM Editores, México.

2010 *Tlaltecuhtli*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INAH, Fundación Conmemoraciones, México.

2012 [2006] *La casa de las Águilas. Un ejemplo de la arquitectura religiosa de Tenochtitlan*. 2 tomos. Harvard University, CNCA, INAH, FCE, México.

LÓPEZ Luján Leonardo y Colin Mcewan (coords.)

2010 *Moctezuma II. Tiempo y destino de un gobernante*. INAH, México.

LÓPEZ Oliva, Macarena Soledad

2013 *El ritual de la decapitación y el culto a las cabezas trofeo en el mundo Maya*. Tesis maestría en Estudios Mesoamericanos, UNAM, FF y L-IIF, México.

LOTHROP, Samuel K.

1952 *Metals from the Cenote of Sacrifice, Chichen Itza, Yucatan*. Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, vol. 10, n. 2, Cambridge.

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 Coordinación Nacional de Arqueología-INAH, tomo 14-354.

MANZANILLA, Linda

2017 *Teotihuacan, ciudad excepcional de Mesoamérica*. Opúsculos El Colegio Nacional, México.

MAPA DE CUAUHTINCHAN No.2

2007 *Cave, city, and eagle's nest: an interpretive journey through the Mapa de Cuauhtinchan No. 2*. Davíd Carrasco y Scott Sessions (edts.). University of New Mexico Press, Albuquerque.

MARCUS, Joyce

2001 "Breaking the Glass Ceiling: The Strategies of Royal Women in ancient States". En: *Gender in Pre-Hispanic America: A Symposium at Dumbarton Oaks*, 12 and 13 October 1996. Cecelia F. Klein (edt.), Washington D.C. Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

MARQUEZ Huitzil, Ofelia.

2009 *Espacio y forma en el universo semiótico del Códice Borgia a partir de la lámina 56*. Tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos, UNAM, FF y L-IIF, México.

MARQUINA, Ignacio

1953 Departamento de Monumentos Prehispánicos, oficio n.3. En: Ms. Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología-INAH, 3 de febrero 1953, 1958, B/311.32(z52-8)/1.

MARTÍNEZ Arias, E.

1999 "El análisis multivariante en la investigación científica". En: *Cuadernos de Estadística*, n.1 La Muralla/Hespérides, Madrid.

MARTÍNEZ del Campo, Sofía (coord.)

2018 *El Códice Maya de México, antes Grolier*. Secretaría de Cultura, INAH. México.

MARTÍNEZ González, Roberto

2011 *El nahualismo*. UNAM (Serie Antropológica 19), México.

MASTACHE, Guadalupe; Robert H. Cobean

1990 "La cultura coyotlatelco en el área de Tula". En: *Las industrias líticas Coyotlatelco en el área de Tula.* Alba G. Mastache, Robert H. Cobean, Charles Rees y Donald Jackson (edts.). INAH (Colección Científica 221), México.

MATHIOWETZ, Michel D

2023 "Journey to Dawn Gold-Disk Pectorals and Divine Solar Authority in Posclassic Mesoamerica, West Mexico and the Lower Central American Connection". En: *When East Meets West. Chichen Itza, Tula, and the Postclassic Mesoemarican World.* Travis W. Stanton, Karl A. Taube, Jeremy D. Coltman y Nelda I. Marengo (edts.). BAR International Series.

MATEOS Ortega, Elena

2011 *Arte rupestre en el Popocatépetl. El abrigo de Texcalpintado*. Tesis de maestría en Historia. Facultad de Filosofía y Letras UNAM

MATOS, Eduardo

1972 "El *tzompantli* en Mesoamérica". En: Litvak King y castillo Tejero (cords.), pp.109-116.

1988 *The Mask of Death.* García Valdés, México.

1997 "Tlaltecuhtli, Señor de la Tierra". En: *Estudios de Cultura Náhuatl* n.27, pp.15-40.

MATOS, Eduardo y Leonardo López Luján

2012 *Escultura monumental mexica*. Fundación Conmemoraciones, FCE, Fundlocal. México.

MATOS, Eduardo y Felipe Solís

2004 *El calendario azteca y otros monumentos solares*. CONACULTA-INAH, México.

MEIGHAN, Clement

1990 "Análisis del arte rupestre en Baja California". En: *El arte rupestre en México*. María del Pilar Casado (comp.), Lorena Mirambell (coord.). Antologías. Serie Arqueología INAH, pp.177-202.

MEISSNER, Nathan

2006 *A Semiotic approach to the Maya "Postclassic International Symbol Set"*. Tesis maestría en Artes. Departement of Anthropology in the Graduate School Southern Illinois, University Carbondale.

MENDIETA, Gerónimo de

1980 [1870] *Historia eclesiástica indiana*. Joaquín García Icazbalceta (edt.). Porrúa, México.

MENDIOLA Galván, Francisco

2002 "Nuevas consideraciones en el estudio de la gráfica rupestre". En: *Ponencia presentada en la XXII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, consultada en http://rupestreweb.tripod.com/mendiola.html.

MICHELET, Dominique

2001 "La zona occidental en el Posclásico". En: *Historia antigua de México, vol. III: El horizonte Posclásico*. Linda Manzanilla y Leonardo López (coords.), INAH, UNAM, Porrúa, México, segunda edición, pp.162-198.

MILBRATH, Susan

1995 "Gender and Roles of Lunar Deities in Postclassic Central Mexico and their correlations with the Maya Area". En: *Estudios de Cultura Náhuatl* n.25, pp.45-93.

2004 "Astronomical Deities in Ancient Mesoamerica". En: *Handbook on Archaeoastronomy and Ethnoastronomy*. Clive Ruggles (edt.), Springer, Heidelberg, Alemania, pp.683-694.

MILLER, Virginia E.

1989 "Star Warriors at Chichen Itza". En: *Word and Image in Maya Culture: Exploration in Language, Writing, and Representation*. William Hanks and Don S. Rice (edts.), University of Utah Press, Salt Lake City, pp. 287-305.

MILLER, Mary y Karl Taube

1993 *The gods and symbols of ancient Mexico and the Maya. An illustrated dictionary of Mesoamerica religion*. Thames and Hudson, Londres.

MILLON, Clara

1973 "Painting, writing and polity in Teotihuacan, Mexico". En: *American Antiquity*, 38:3, pp.294-314.

MIKULSKA, Katarzyna

2008 *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nahuas*. UNAM-IIA, PTSL, Universidad de Varsovia, México.

2015 *Tejiendo destinos. Un acercamiento al sistema de comunicación gráfica en los códices adivinatorios*. El Colegio Mexiquense, Universidad de Varsovia, México.

2020 "The Sky, the Night and the Number Nine". En: *Reshaping the World. Debates on Mesoamerican Cosmologies*. Ana Díaz (edt.). University Press of Colorado, Louisville, pp.282-318.

MOLINA, Alonso de

1970 Vocabulario en lengua castellana y mexicana. Miguel León-Portilla (edt.), Porrúa, México.

MONTEMAYOR, Carlos (coord.)

2008 *Diccionario del náhuatl en el español de México*. Gobierno de la Ciudad de México-UNAM, México.

MORALES, Erika

2006 *Las manifestaciones rupestres como medio de comunicación: el caso de las pinturas de Tenampulco, en Zautla Puebla*. Tesis licenciatura en Arqueología, ENAH, México.

MORÁN Álvarez, Julio César (coord.)

2017 *De los dioses y sus atributos. Un acercamiento a través de la cosmovisión nahua*. Glosario de términos en Náhuatl. UNAM-FES Acatlán. Dirección General de asuntos del Personal Académico, pp.463-527

MORANTE López, Rubén

2005 *La pintura mural de las Higueras, Veracruz*. Universidad Veracruzana, Xalapa México.

MORRIS, Earl H, Jean Charlot y Axtell Ann Morris

1931 *The Temple of the Warriors at Chichen Itza, Yucatan*, 2 volúmenes, Carnegie Institution of Washington, Washington.

MUÑOZCamargo, Diego

1984 "Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala". En: *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*, René Acuña (edt.), v. 1. UNAM-IIA, México.

MURILLO, Silvia y 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 técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología-INAH.

MURRAY Breen, William

2015 "Arte rupestre o manifestaciones gráfico rupestres: una conjura crítica en los estudios rupestres mexicanos". En: *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana.* Gustavo Ramírez *et al (*coords.*)*. Gobierno del Estado de Tamaulipas, pp. 135-140.

NÁJERA, Martha Ilia

2000 "Cambios y permanencias en la religión maya a través del análisis del significado de la figura simbólica del mono". En: *Estudios Mesoamericanos* n.2, julio-diciembre, UNAM, pp.49-56.

2018 "¿Tenían los mayas un dios del viento?". En: *Arqueología Mexicana*, v.XXVI, n.152, pp.60-67.

NAVARRETE Linares, Federico

2000 *Mito, historia y legitimidad política: las migraciones de los pueblos del Valle de México*. Tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos, UNAM-FF y L.

2011 *Los orígenes de los pueblos indígenas del Valle de México. Los altépetl y sus historias*. UNAM–IIH, México.

NEURATH, Johannes

2009 "El doble personaje del planeta Venus en las religiones indígenas del Gran Nayar: mitología, ritual agrícola y sacrificio". En: *Journal de la Sociète des Américanistes*, consultado *on line* 30 mayo 2011: http://jsa.reveus.org/index512.html.

2010 "Totemismo, sacrificio, ontologías múltiples". En: *Levi-Strauss, un siglo de Reflexion*. María Eugenia Olavarría, Saúl Millán y Carlo Bonfigliolo (coords.), Biblioteca de Alteridades Universidad Autónoma Metropolitana, Jan Pablo, México, pp.89-114

NICHOLSON, Henry B.

1954 "The Bird of the Smoking Mirror". En: *Archaeology*, v.7, n.2, pp.164-170.

1971 "Religion in Pre-Hispanic Central Mexico". En: *Archaeology of Northern Mesoamerica. Part I*. Gordon F. Ekholm e Ignacio Bernal (edts.). Handbook of Middle American Indians, vol.10, Robert Wauchope editor general. University of Texas Press, Austin, pp.395-446.

1992 "Polychrome on Aztec Sculpture". En: *Painted Architecture and Polychrome Monumental Sculpture in Mesoamerica*. Elizabeth Hill Boone (edt.), Dumbarton Oaks Press, Washington, pp.145-171.

1993 "The Problem of the Identification of the Central Image of the "Aztec Calendar Stone." En: *Current Topics in Aztec Studies: Essays in Honor of Dr. H. B. Nicholson*. Alana Cordy-Collins y Douglas Sharon (edts.), pp. 3–15. San Diego Museum Papers, San Diego.

2000a "The iconography of the Solar Deity, Tonatiuh, in the late prehispanic central mexican pictorials". En: *Códices y documentos sobre México*. Constanza Vega (coord.), (Colección Científica), INAH, pp. 61-81.

2000b "The iconography of the feathered serpent in late Postclassic central Mexico". En: *Mesoamerica's classic heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*. Davíd Carrasco, Lindsay Jones, and Scott Sessions (edts.), pp. 145–164. University Press of Colorado, Niwot.

NICHOLSON, Henry B. y Eloise Quiñones Keber

1994 "Introduction". En: *Mixteca-Puebla. Discoveries and Research in Mesoamerica Arte and Archaeology*. Henry B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber (edts.), pp. vii-xv. Labyrinthos, Austin.

NIETO, Rubén

2012 *De la Cuenca de México al valle de Toluca: estudio de la interacción y desplazamientos poblacionales en la época prehispánica.* Tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos, UNAM, FF y L-IIF, México.

NOGUEZ, Xavier

1975 "La diadema de turquesa (Xiuhuitzolli) y las alianzas de señoríos prehispánicos. Acercamiento iconográfico". En: *XIII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología:*

balance y perspectiva de la antropología de Mesoamérica y del Norte de México. SMA (edt.), Xalapa México, pp. 83-94.

2001 "La zona del Altiplano central en el Posclásico: la etapa tolteca". En: *Historia Antigua de México*, v. III: El horizonte Posclásica. Linda Manzanilla y Leonardo López (coords.), UNAM, INAH, Porrúa, segunda edición, pp. 199-235.

OCHOA, Lorenzo

2008 "La vara, el abanico y el tiburón: Denotación del poder político-religioso en la costa del Golfo". En: *Símbolos de Poder en Mesoamérica*. Guilhem Olivier (coord.), UNAM, IIH-IIA (Serie Culturas Mesoamericanas/5), pp.134-161.

OLIVIER, Guilhem

1995 "Les paquets sacrés ou la mémoire cachée des Indiens du Mexique central (XV^{e}-XVI^{e} siècles)". En : *Journal de la Société des Américanistes* 81, pp. 105-141.

1997 "Acercamiento al estudio de los dioses de los mercaderes en el Altiplano Central del México prehispánico". En: *Trace* 31, pp.35-43.

1998 "Tepeyóllotl, ´Corazón de la Montaña´ y ´Señor del Eco´: el dios jaguar de los antiguos mexicanos". En: *ECN*, v.28, pp.99-141.

1999 "Huehuecóyotl, 'Coyote Viejo', el músico transgresor ¿Dios de los otomíes o avatar de Tezcatlipoca?". En: *Estudios de Cultura Náhuatl* n. 30, pp.113-132.

2004a *Tezcatlipoca burlas y metamorfosis de un dios azteca*. FCE, México.

2004b "Homosexualidad y prostitución entre los nahuas y otros pueblos del posclásico". En: *Historia de la vida cotidiana en México*, v. 1. Pablo Escalante Gonzalbo (edt.). El Colegio de México, FCE, México, pp. 301-338.

2004c "Las alas de la tierra: reflexiones sobre algunas representaciones de Itzapapálotl "Mariposa de Obsidiana", diosa de México antiguo". En: *Le Mexique préhispanique et colonial*. Patrick Lesbre y Marie-José Vabre (eds.). Hommage à Jacqueline Durand-Forest, L´Harmattan, París, pp.95-116.

2008 "Introducción". En: *Símbolos de Poder en Mesoamérica*. Guilhem Olivier (coord.), (Serie Culturas Mesoamericanas/5) UNAM-IIH, México, pp.13-28.

2008a "Las tres muertes simbólicas del nuevo rey Mexica: reflexiones en torno a los ritos de entronización en el México central prehispánico". En: *Símbolos de poder en Mesoamérica*. Guilhem Olivier (coord.), (Serie Culturas Mesoamericanas/5) UNAM-IIH México, pp.263-291.

2008b *Mockeries and Metamorphoses of an Aztec God: Tezcatlipoca, "Lord of the Smoking Mirror*. Michel Besson (trad.). University of Colorado Press, Niwot.

2010 "Gemelidad e historia cíclica. El dualismo inestable de los amerindios´de Claude Lévi-Strauss en el espejo de los mitos mesoamericanos". En: *Lévi-Strauss: un siglo de reflexión*. r María Eugenia Olavarría, Saúl Millán y Carlo Bonfiglioli (coords.), UAM Iztapalapa/División de Ciencias Sociales y Humanidades. Juan Pablo (edt.), pp.143-183.

2015 *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica. Tras las huellas de Mixcóatl, "Serpiente de Nube"*. FCE, UNAM, México.

2019 "Las barbas del Sol y otros relatos míticos mesoamericanos según la Histoyre du Mechique de André Thevet". En: *Estudios de Cultura Náhuatl* n.58, julio-diciembre, pp.137-183.

OLIVIER, Guilhem y Leonardo López Luján

2009 "Las imágenes de Moctezuma II y sus símbolos de poder". En: *Moctezuma II. Tiempo y destino de un gobernante*. Leonardo López Luján y Colin Mcewan (coords.). INAH, The British Museum Press, México, pp.79-91.

OLKO, Justyna

2005 *Turquoise Diadems and Staffs of Office. Elite Costume and Insignis of Power in Aztec and Early Colonial Mexico***.** Polish Society for Latin American Studies and Centre for Studies on the Classical Tradition, University of Warsaw, Varsovia.

PAREDES, Blanca y Dan M. Healan

2021 "Systematic Investigations in the Core and Periphery of Ancient Tula". En: *Ancient Mesoamerica*, n.32, pp. 100-117.

PARSONS, Jeffrey R

2015 *Los últimos salineros de Nexquipayac, México. Un estudio de etnografía arqueológica*. El Colegio Mexiquense, Zinacantepec México.

PAULINYI, Zoltán

2001 "Los señores con tocado de borlas. Un estudio sobre el Estado teotihuacano". En: *Ancient Mesoamerica*, v.12, pp.1-30.

2007 "La tierra como ser viviente en el arte teotihuacano". En: *Indiana* n.24, Instituto Iberoamericano del Patrimonio Prusiano, Berlín, pp.317-337.

PAZTORY, Esther

1972 "The gods of Teotihuacan: Approach in Teotihuacan Iconography". En: *Atti del XL Congress Internazionale degli Americanisti*. Vol. I. Roma y Genova 3-10 de Septiembre, Tilgher-Génova, pp.147-159.

1974 "The Iconography of the Teotihuacan Tlaloc". En: *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* n.15, Daumbarton Oaks, Whashington.

2001 "El arte". En: *Historia antigua de México: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*. Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (coords.). INAH, UNAM, Porrúa, v. IV, segunda edición, México, pp. 315-370.

PEIRCE, Charles Sanders

1986 *La ciencia semiótica*. Nueva Visión (Semiología y epistemología), Buenos Aires.

PEPERSTRATE, Sylvie

2020 "Representing the Human Body in Postclassic Central Mexico: A study of Proportions and The Evolution in the Aztec Pictorial Tradition". En: *Anthropomorphic Imaginery in the Mesoamerican Highland. Gods, Ancestors, and Human Beings*. Brigitte Faugère y Christopher S. Beekman (edts.), University Press Colorado, Louisville, pp. 331-354.

PEREIDA, 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.

1999 *Potrero de Guadalupe: anthropologie funéraire d´une communauté pré-tarasque du nord du Michoacán, Mexique*. BAR International. Series n. 816. Archaeopress, Oxford.

PÉREZ-TAYLOR, Rafael

2016 *Transdiciplina, complejidad y antro*pología. IIA-UNAM, México.

PIHO, Vivre

1972 "Deidades aztecas con mechones sobre la frente". En: Litvak King y Castillo Tejero (cords.), pp.233-237.

1973 *El peinado entre los mexicas, formas y significados*. Tesis mecanografiada, Universidad Nacional Autónoma de México.

PIÑA Chan, Román

1987 *El estado de México antes de la conquista*. Universidad Autónoma del Estado de México, 3a. edición, México.

1993 *Chichén Itzá. La ciudad de los brujos del agua*. FCE, México.

PIÑA Chan, Román y Kunaki Oi.

1982 *Exploraciones arqueológicas en Tingambato, Michoacán*. INAH. México.

POLLARD, E.

1996 "La transformación de élites regionales en Michoacán central". En: *Las cuencas del Occidente de México (Época prehispánica)*. E. Williams y P. Weiyand (coord.), El Colegio de Michoacán, Zamora, pp.131-156.

POLLARD, Helen

2008 "A Model of Emergence of the Tarascan State". En: *Ancient Mesoamerica* n.19, pp. 217-230.

2018 "Tula of the Toltecs and Tzintzuntzan of the Tarascans". En: *City and Residencein Mesoamerica* n.12. Research Papers Presented in Honor Dan M. Healan. Ronald Faulseit (edt.). Middle American Research Institute, Michigan State University, pp.161-177.

POPOL VUH

1985 Denis Tedlock (edt. y trad.). Simon and Schuster, Nueva York.

2005 Traducido del texto original con introducción y notas por Adrián Recinos, FCE (Colección Popular 11), México.

2007 *Popol Vuh. The Sacred Book of the Maya*. Allen J. Christenson (edt. y trad.), University of Oklahoma Press, Norman.

2017 Edición y presentación Laura Sotelo y Michela Craveri. Traducción Michela Craveri, UNAM-IIF, Coordinación de Humanidades, México.

PREUSS, Konrad Theodor

1910 "Naturbeobachtungen in den Religionen des mexikanischen Kulturkreises". En: *Zeitschrift für Etnologie* 42:5, pp.793-804.

QUEZADA, Noemí

2004 "Respuestas indígena a la congregación de pueblos en el valle de Toluca y zonas aledañas". En: *Otopames. Memoria del Primer Coloquio*. Fernando Nava (edt.). Querétaro 1994, UNAM-IIA, segunda edición, pp. 247-254.

QUINLAN, Angus R y Alanah Woody

2003 "Marks of distinction: Rock art and ethnic identification in the Great Basin". En: *American Antiquity*, v.68, pp.372-390.

RAINEY, Dori

2011 "Analytical Techniques in the Analisis of Rock Art". En: *Totem: The University of Western Ontario Journal of Anthropology*, v. 9, pp. 78-89.

RAMOS, Leonardo de Jesús y Manuel Montenegro

2012 "Las centrales hidroeléctricas en México: Pasado, presente y futuro". En: *Tecnología y ciencias del agua*, v.III, n.2 abril-junio, México, pp.103-121.

READ, Kay Almere y Janson J. González

2000 *Mesoamerican Mythology. A guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Belief of Mexico and Central America.* Oxford University Press.

REINHOLD, Manfred

1981 *Exploraciones arqueológicas en Valle de Bravo*. Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.

REYNA, Rosa María

1997 *La cultura arqueológica Mezcala*. Tesis doctoral, UNAM-FF y L, México.

RINGLE, William M, Tomás Gallareta Negrón y George J. Bey III

1998 "The Return of Quetzalcoatl: Evidence for the Spread of a World Religion during the Epiclassic Period". En: *Ancient Mesoamerica*n, 9:2, pp.183-232.

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,* n.30, UNAM, pp.55-63.

2006 *El paisaje ritual del occidente de la cuenca de México, siglos VII-XVI: Un análisis interdisciplinario.* Tesis doctorado en arqueología, ENAH, México.

2009 "César 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, n.40, enero-abril, INAH, México, pp. 188-201.

RIVERA Acosta, Laura Gabriela

2018 *De cuando se hicieron montaña los cráneos y mar la sangre. La guerra en el Clásico Maya*. Tesis doctorado en Estudios Mesoamericanos, FF y L-IIF, UNAM, México.

ROBELO, Cecilia

1974 *Nombres geográficos indígenas del Estado de México*. Estudio crítico etimológico con un bosquejo bibliográfico del autor por Miguel Salinas. Edición facsimilar de la de 1900 preparada por Mario Colin. Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.

ROBERTSON, Donald

1959 *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period.* Yale University Press, New Haven.

1970 "The Tulum Murals: The International Style of tje Late Post-Classic". En: *XXXVIII Congreso Internacional de Americanistas*, Stuttgart-Munchen del 12 al 18 de Agosto de 1968, pp.77-88

1996 "The Mixtec Religious Manuscript". En: *Ancient Oaxaca*. John Paddoch et al (edts.), Stanford University Press, pp.298-312.

ROBLES Tinoco, José

1985 *Monografía municipal. Santo Tomás de los Plátanos*. Región VII. Gobierno del Estado de México, México.

RODRÍGUEZ Cano, Laura

2008 "Pintura y epigrafía ñuiñe en la Mixteca Baja, Oaxaca". En: *La pintura mural prehispánica en México*, Oaxaca tomo IV/Estudios. Beatriz de la Fuente (coord.). UNAM-IIE, México, pp.705-739.

ROGERIO, Miguel Ángel.

2007 *Una propuesta no invasiva para la documentación integral de arte rupestre*. Instituto de Recursos Naturales y Agrobiología de Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. España.

ROLLO SELDEN

1955 Editado por Cottie A. Burland, Verlag. Gebr. Mann, Berlin.

ROMERO de Terreros, Manuel

1954 "El pintor Mateo Saldaña". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, n.9 (34), México.

ROMERO López, Laura Elena

2006 *Cosmovisión, cuerpo y enfermedad. El espanto entre los nahuas de Tlacotepec de Díaz. Puebla.* INAH, México.

ROOS, June; Ian Davidson

2006 "Rock Art and Ritual: An Archaeology Analysis of Rock Art in Arid Central Australia". En: *Journal of Archaeological Method and Theory*, v.13, n.4, pp.305-341.

RUIZ García, Elias Horacio

1998 "Colorín" . En : *Boletin Nuestro Abasto*. Dirección General de Abasto y Comercio, año VIII, octubre, Estado de México.

2012 *Monografía del milenario árbol prehispánico del Colorin*. Colorines Estado de México. Sin publicar.

SAHAGÚN, Bernardino de

1950-1982 *General History of the Things of New Spain*. Charles E. Dibble y Arthur J. O. (trads.) Anderson, The School of American Research and the University of Utah, New Mexico.

1993 *Primeros Memoriales*. University of Oklahoma Press, Norman.

2000 *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Ángel María Garibay (edt.). Porrúa, México.

2002 *Historia General de las cosas de la Nueva España*. Versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice Florentino. Estudio introductorio, paleografía, glosario y notas por Alfredo López Austin y Josefina García Quintero, 2 tomos, Cien de México, CONACULTA, México.

SALINAS Rodrigo, Monserrat

2010 *Los murales del patio 18 de Tetitla, Teotihuacan. El dios de la lluvia el jaguar y el sacrificio de corazones*. Tesis maestría en Estudios Mesoamericanos, UNAM-FF y L-IIF, México.

SANDERS, William, Jeffrey Parsons y Robert Santley

1979 *The Basin of Mexico. Ecological processes in the evolution of a civilization*. Academic Press.

SANTLEY, Robert S. y Christopher A. Pool

1993 "Prehispanic exchange relationships among Central Mexico, the Valley of Oaxaca, and the Gulf Coast of Mexico". En: *The American Southwest and Mesoamerica: Systems of prehistoric exchange*. Jonathon Ericson y Timothy G. Baugh (edts.), Plenum, New York, pp. 179–211.

SANTOS, Manuel y Felipe Criado-Bolado

1998 "Espacios rupestres: del panel al paisaje". En: *Arqueología Espacial*, n.19-20, Teurel, pp.580-595.

SCHELE, Linda y Peter Mathews

1998 *The code of Kings: The Language of Seven Sacred Maya Temple and Tombs*. Scribner, Nueva York.

SCHMIDT, Peter; David Stuart y Bruce Love

2008 "Inscriptions and Iconography of Castillo Viejo, Chichen Itza". En: *The PARI Journal*, 11(2), pp.1-17.

SÉJOURNÉ, Laurette

1956 *Burning water: thought and religion in ancient Mexico*. Thames and Hudson, Londres.

1966 *El lenguaje de las formas en Teotihuacan*. Siglo XXI, México.

SELER, Eduard

1963 [1904] *Comentarios al Códice Borgia*. 2 volúmenes, FCE, México.

1990-1998, 2000, [1902-1923] *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*. Charles P. Bowditch (edt.), 6 volúmenes, Labyrinthos, Culver City.

SELLEN, Adam T.

2007 *El cielo compartido. Deidades y ancestros en las vasijas efigie zapotecas*. Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, Mérida.

SHAAFSMA, Polly y Karl A. Taube

2006 "Bringing the Rain: An Ideology of Rain-making in the Pueblo Southwest and Mesoamerica". En: *A pre-Columbian World*. Jeffrey Quilter y Mary Miller (edts.), Dumbarton Oaks, Hashington D.C., pp.2231-2286.

SHAPIRO, Meyer

1999 *Estilo, artistas y sociedad*. Tecnos, Madrid.

SHELE, Linda, Peter Mathews

1998 *The Code of Kings. The Language of Seven Sacred Maya Temples and Tombs*. Scribner, New York.

SHENNAN, S.

1992 *Arqueología cuantitativa*. Crítica, Barcelona.

SIMEÓN, Remi

1977 *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana, redactado según los documentos impresos y manuscritos más auténticos y preciados*. Siglo XXI, de la primera edición en francés 1885, México.

SÍNTESIS GEOGRÁFICA del Estado de México

1987 *Anexo cartográfico*. Coordinación general de los servicios nacionales de estadística, geografía e informática. México.

SISSON, Edward B.

1983 Recent Work on the Codex Borgia. *Current Anthropology* 24(5):653–656.

SMITH, Mary Elizabeth

1973 "The Relationship between Mixtec Manuscript Painting and the Mixtec Language: A Study of Some Personal Names in Codice Muro and Sánchez Solís". En: *Mesoamerican Writing Systems: A Conference at Dumbarton Oaks*. Elizabeth P. Benson (edt.). Dumbarton Oaks, Washington, pp. 47-98.

SMITH, Michael E.

2007 "Tula and Chichén Itzá: are we asking the right questions? En: *Twin Tollans. Chichén Itzá, Tula, and the Epiclassic to early Postclassic Mesoamerican world.* Jeff Kowalski y Cynthia Kristan-Graham (edts.). Dumbarton Oaks, Whashington D.C. pp. 579-603.

2014 "The Archaeology of Tezcatlipoca". En: *Tezcatlipoca. Trickster and Supreme Deity*. Elizabeth Baquedano (edt.). *University Press of Colorado*, pp.7-40

SMITH, Michael E y Lisa Montiel

2001 "The Archaeological Study of Empires and Imperialism in Pre-Hispanic Central Mexico". En: *Journal of Anthropological Archaeology*, n.20, pp.245-284.

SOLARES, Blanca

2007 *Madre terrible. La diosa en la religión del México Antiguo*. (Autores, textos y temas Herméneusis), Antrophos, UNAM, México.

2012 *Uixtocíhuatl o el simbolismo sagrado de la sal*. Siglo XXI-Anthropos-UNAM-CRIM. México.

SOLÍS, Felipe

1999 *Ixtapantongo. In pre-columbian painting: murals of Mesoamérica*. Beatriz de la Fuente (edt.). Jaca Book, antique Collector´s, Club Milán, pp.136-137.

SPORES, Ronald

1967 *The Mixtec Kings and Their People*. Civilization of the American Indian Series 85, Norman, University of Oklahoma Press.

1974 "Marital Alliance in the Political Integration of Mixtec Kingdoms". En: *American Anthropologist*, v. 76, pp.287-311.

SPRANZ, Bodo

1973 [1964] *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia*. María Martínez Peñaloza (trad.), FCE, México.

STAINES Cicero, Leticia

2006 "Testimonios de pintura mural prehispánica: dibujos de Agustín Villagra Caleti". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.89, pp.185-196.

2017 "Agustín Villagra Caleti: su contribución al estudio y conservación de las pinturas realistas". En: *Las pinturas realistas de Tetitla, Teotihuacan: estudios a través de la obra de Agustín Villagra Caleti*. Leticia Staines Cicero y Christophe Helmke (coords.). Secretaría de Cultura, INAH, UNAM-IIE, México, pp. 29-44.

STOCKER, Terry

1992-1993 "Contradictions in Religious Myths: Tezcatlipoca and his Existence at Tula, Hidalgo, Mexico". En: *Notas Mesoamericanas,* n. 14, pp.63-92.

STRESSER-PÉAN, Claude

2016 [2012] *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*. FCE, CEMCA, Fundación Alfredo Harp Helú, Museo Textil de Oaxaca, México.

SUGIURA, Yoko

2001 "La zona del Altiplano central en el Epiclásico". En: *Historia Antigua de México*, v. II. El horizonte Clásico. Linda Manzanilla y Leonardo López (coords.), INAH, UNAM, Porrúa, segunda edición, pp.347-390.

2005 "Reacomodos demográficos 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.175-202.

SULLIVAN, Mark

2009 *The Maya origin of a mexican god: The iconographic primacy of Tezcatlipoca at Chichen Itza, Yucatán over Tula, Hidalgo; and its possible derivation from god K-K´awil*. Tesis de maestría en Artes. Universidad Central de Florida, Orlando.

SULLIVAN, Thelma

1980 "!O Precious Necklace, O Quetzal Feather!". En : *Alcheringa: Ethnopoetics*. Traducción de ThelmA Sullivan de fragmentos del Códice Florentino, f.128v-138v, 144r-151r, Boston University n.4 (2), pp.38-51.

TAUBE, Karl A.

1986 "The Teotihuacan Cave of Origin: The iconography and architecture or emergence mythology in Mesoamerica and the American Southwest". En: *RES: Anthropology and Aesthetics*, n.12, pp.51-82.

1989 "The iconography of toltec period Chichén Itzá". En: *Hidden among the hills: Maya Archaeology of the Northwest Yucatan Penninsula*. Hanns J. Prem. Markt Schwaben (edts.). Bonn, pp. 212-246.

1992 *The Majors Gods of Ancient Yucatan*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, Washington D.C.

1994 "The Iconography of Toltec Period Chichen Itza". En: *Hidden among the Hills: Maya Archaeology of the Northwest Yucatan Peninsula.* Hanns J. Prem. Markt Schwaben (edts.), Bonn, pp. 212-246.

2000 "The Turquoise Herath. Fire, Self Sacrifice, and the Central Mexican Cult of War". En: *Mesoamerica´s Classic Heritage from Teotihuacan to the Aztec*. David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Session (edts.). University Press of Colorado, Boulder, pp. 269-340.

2003 "Ancient and Contemporary Maya Conceptions of Field and Forest". En: *The Lowland Maya Area. Three Millenia at the Human-Wildland Interface*. Arturo Gómez-Popa, Michael F. Allen, Scott L. Fedick y Juan J. Jiménez-Osornio (edts.). Food Products Press, New York, London, Oxford, pp. 461-492.

2009 "At Dawn´s Edge: Tulum, Santa Rita, and Floral Symbolism in the International Style of Late Postclassic Mesoamerican". En: *Astronomers, Scribes, and Priests Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowlands and Highland Mexico in the Late Postclassic Period*. Gabrielle Vail y Christine Hernández (edts.) Dumbarton Oaks, Whashington, D.C., pp. 145-191.

2010 "Where Earth and Sky Meet: The Sea and Sky in Ancient and Contemporary Maya Cosmology". En: *Fiery Pool: The Maya and the Mythic Sea*. Daniel Finamore y Stephen D. Houston (edts.). Yale University Press, New Haven. pp. 202-219.

2015 "The Huastec Sun God: Portrayals of Solar Imagery, Sacrifice, and War in Late Postclassic Huastec Iconography". En: *The Huasteca. Culture, History, and Interregional Exchange*. Katherine A. Faust y Kim N. Richter (edts.). University of Oklahoma Press, Norman, pp. 98-127.

2017 "Los andamios de cráneos entre los antiguos mayas". En: *Arqueología Mexicana*, vol.XXV, n.148, pp.28-33.

2018 "Pillars of the World: Cosmic Trees in Ancient Maya Thought". En: *Del saber ha hecho su razón de ser... Homenaje a Alfredo López Austin*. Eduardo Matos Moctezuma y Ángela Ochoa (edts.). UNAM, México, pp. 269-302

TENA, Rafael

2011 *Mitos e historia de los antiguos nahuas*. Paleografía y traducción. Cien de México, CONACULTA.

TESTARD, Juliette

2014 "Transformations des représentations corporelles durant l'Epiclassique mésoaméricain (600 à 900 apr. J.-C.). De Teotihuacan à Cacaxtla-Xochitécatl et Xochicalco". En : *Ateliers d'anthropologie 40* cunsultado en línea el 19 de junio, 2017. Doi:10.400/ateliers.9628.

TEZOZOMOC, Hernando Alvarado

1987 *Crónica mexicana*. Anotado por Manuel Orozco y Berra y precedida del Códice Ramírez, Porrúa, México.

2001 *Crónica mexicana*. González Díaz Migoyo y Germán Vázquez Chamorro (edts.), Dastin (Colección Crónicas Americanas), Madrid.

THÉVET, André

1905 Historye du Méchique: Manuscrit français inédit du XVIe siècle. En : *Journal de la Société des Américanistes* 2, pp.1-41.

THOMAS, Julian

2008 "Archaeology, Landscape, and Dwelling". En : *Handbook of Landscape Archaeology*. B. David y J. Thomas (edts.). Left Coast Press, Walnut Creek, California, pp. 300-306.

THOMPSON, J. Eric S.

1934 "Sky bearers, colors and directional in Maya and mexican religion". En :*Contributions to American Archaeology*, Instituto Carnegie, Washington, pp.211-241.

1942 "Representation of Tezcatlipoca at Chichen Itza". En: *Notes on Middle American Archaeology* n.12, pp.48-50.

1950 *Maya Hieroglyphic Writing. An introduction*. Norman, University of Oklahoma Press.

1962 *A catalogue of Maya hieroglyphs*. University of Oklahoma Press, Norman.

TIESLER, Vera

2017 "Simbolismo de la cabeza en Mesoamérica". En: *Arqueología Mexicana*, vol. XXV, n.148, pp.22-27.

TILLEY, Christopher

1994 *A Phenomenology of Landscape. Places, Paths and Mountains*. Berg, Oxford y Providence.

TORQUEMADA, Juan de

1975-1983 *Monarquía Indiana*, 7 vols. Miguel León-Portilla (edt.), UNAM-IIH, México.

TONALÁMATL DE AUBIN

1981 *Tonalámatl de Aubin (Manuscrit Mexicain n. 18-19).* Carmen Aguilera (edt.), Biblioteca Nacional de París, Estado de Tlaxcala, México.

TOZZER, Alfred

1957 *Chichen itza and its cenote of Sacrifice. A comparative study of contemporaneous Maya and Toltec*. Memorias del Museo Peabody de Arqueología y Etnología, Harvard University, v. XI-XII, Cambridge.

TROIKE, Nancy P.

1978 "Fundamental Changes in the Interpretation of the Mixtec Codices". En: *American Antiquity*, v.43, núm.4, pp.553-569.

TURNER, Andrew D.

2017 "Ixtapan del Oro Monument 1 and Transition from War Serpent to Xiuhcoatl in Late Classic Mesoamerica". En: *Mexicon*, v.XXXIX, junio, pp.55-64.

TURNER, Andrew y Cynthia Kristan-Graham

2023 "Tula and the Origins and Characteristics of an Epiclassic-Early Postclassic Art Tradition". En: *When East Meets West. Chichen Itza, Tula, and the Postclassic Mesoemarican World.* Travis W. Stanton, Karl A. Taube, Jeremy D. Coltman y Nelda I. Marengo (edts.). BAR International Series.

URCID, Javier

1993 "The Pacific Coast of Oaxaca and Guerrero: the Western most extent of Zapotec Script". En: *Ancient Mesoamerica,* 4(1), pp.141-166

2005 *Paisajes sagrados y memoria social: Las inscripciones ñuiñe el Puente Colosal Tepelmeme, Oaxaca*. Reporte del Proyecto Ndaxagua 2004. FAMSI.

URCID, Javier y Leonardo López Luján

2019 "Xochicalco en México-Tenochtitlan: apropiaciones gráficas en la tradición escrituraría tardía de la Cuenca de México. En: *Estudios de Cultura Náhuatl,* n.58.

URIARTE, María Teresa

2000 "Mariposas, sapos, jaguares y estrellas. Prácticas y símbolos del juego de pelota". En: *Arqueología Mexicana*, julio-agosto*,* n.44, pp.28-35.

2012 *Arte y arqueología en el Altiplano Central de México: una visión a través del arte.* UNAM, Siglo XXI, México.

2020 "La pintura mural en Mesoamérica". En *Arqueología Mexicana*, v. XXVII, n.162. marzo-abril, pp. 35-43.

VALDEZ Bubnova, Tatiana

2007 *Teotihuacan: entre imagen gráfica y escritura. Una perspectiva desde la Ventilla*. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, UNAM, FF y L-IIF, México.

VALENCIA, Daniel y Alicia Bocanegra Islas

2013 *El Cerrito. Santuario Prehispánico de Querétaro*. Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, México.

VÁZQUEZ, Sandra

2004 *El Tzompantli: arqueología, iconografía, mitos y simbolismo de un monumento mexica en el Posclásico*. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, UNAM, FF y L-IIF, México.

VÁZQUEZ León, Luis

2003 *El Leviatán arqueológico. Antropología de una tradición científica en México*. CIESAS, Porrúa, México.

VEGA Barbosa y Alma Nohemí

2015 "Redibujando el pasado. Enfoques de interpretación para la pintura rupestre". En: *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana.* Gustavo Ramírez *et al* (coords.). Gobierno del Estado de Tamaulipas, pp. 151-159.

VELA, Enrique

2019 "Insectos en Mesoamerica". En: *Arqueología Mexicana*, edición especial n.86, pp.8-88.

VELAZQUÉZ Castro, Adrián *et al.*

2004 *Ofrendas de concha: tesoros de fertilidad.* Conaculta, INAH-Museo del Templo Mayor, México.

VIÉ-WOHRER, Anne-Marie

1999 *Xipe Totec, Notre Seigneur l'Écorché. Étude glyphique d'un dieu aztèque*. 2 volúmenes. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México.

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.). (Serie Culturas Mesoamericanas n.5) UNAM, IIH-IIA, México, pp.193-227.

VIGLIANI, Silvina

2015 *Pinturas Espirituales. Identidad y agencia en el paisaje relacional de sociedades cazadoras, recolectoras y pescadoras*. Proa, CONACULTA-INAH-ENAH, México.

VILLAGRA, Agustín

1953 "Informe sobre los trabajos realizados en la copia de las Pinturas Rupestres de Ixtapantongo, Valle de Bravo" Ms. *Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología*- INAH.

1954a "Pinturas Rupestres Mateo A Saldaña Ixtapantongo Estado de México". En: *Por los Caminos de México.* Revista Goodrich Euskadi n.9, México.

1954b "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". En: 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.

1971 "Mural Painting in central Mexico". En: *Handbook of Middle American Indians*, Robert Wauchope y Wille Gordon R. (edts.), University of Texas Press, X (1), Austin, pp. 135-156.

1980 "Las pinturas de Tetitla, Atetelco e Ixtapantongo". En: *Artes de México,* pp. 39-43.

VIÑAS, Roberto *et al.*

2000 "La interpretación del arte rupestre". En: *Revista Cotazero*, pp. 199-207.

VIRAMONTES, Carlos

2005 *Grafica rupestre y paisaje ritual. La cosmovisión de los recolectores-cazadores de Querétaro*. INAH, México.

VON WINNING, Hasso

1987 *La iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos.* 2 tomos. Estudios y fuentes del Arte en México XLVII. UNAM-IIE.

WALLERSTEIN, Immanuel

1974 *The Modern World-System, I, Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, Academic, Nueva York.

WEBB, Malcom C

1974 "Exchange Networks: Prehistoric". En: *Annual Review of Anthropology*, v.3, pp.357-383.

1978 "The Significance of the "Epiclassic" Period in Mesoamerican Prehistory". En: *Cultural Continuity in Mesoamerica*. David L. Browman (edt.), Mounton, The Hague, pp.155-178.

WEITLANER, Roberto J

1981 *Relatos, mitos y leyendas de la Chinantla*. Recopilación de R. J. Weitlaner, selección, introducción y notas de María Sara Molinari, María Luisa Acevedo y Marlene Aguayo Alfaro, segunda edición, INI, México.

WILLIAMS, Eduardo

1999 "Producción de sal en el lago de Cuitzeo, Michoacán: contribución a la interpretación arqueológica". En: *Arqueología y etnohistoria: la región del Lerma, Zamora*. Eduardo Williams y Phil C. Weigand (edts.), El Colegio de Michoacán. México.

2018 *La sal de la tierra. Etnoarqueología de la producción salinera en el Occidente de México.* El Colegio de Michoacán, fideicomiso "Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor". Zapopan Jalisco.

WHITTAKER, Gordon

2011 "Writing systems". En: *The Cambridge of language sciences.* Patrick Colm Hogan (coord.). Cambridge University Press, pp. 935-939.

WOOD, Stephanie

1998 "Power differentials in early mesoamerican gender ideology. The founding couple". En: *Símbolos de Poder en Mesoamérica*. Guilhem Olivier (coord.), (Serie Culturas Mesoamericanas/5) UNAM-IIH México, pp.517-531.

WRIGHT CARR, David

2009 "Semasiografía y glotografía en las inscripciones de dos esculturas mexicas". En: *Estudios acerca de las artes*. Benjamín Valdivia (edt.), Universidad de Guanajuato-Azafrán y Cinabrio ediciones, Morelia, pp. 226-253.

WREM Anderson, Kasper y Christophe Helmke

2013 "The Personifications of Celestial Water: the Many Guises of the Storm god in the Pantheon and Cosmology of Teotihuacan". En: *Contributions in New World Archaeology*, n. 5, pp.165-196.

YANAWISAWA, Saeko

2018 ¿El Códice Maya de México es un códice de la tradición Mixteca-Puebla? En: *El Códice Maya de México antes Grolier*, Sofía Martínez (coord..). Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico, pp. 283-300.

ZENDER, Marc

2004 *A Study of Classic Maya Priesthood*. University of Calgary, Department of Archaeology, tesis doctoral, Calgary.

ANEXO. CATÁLOGO DE LOS GRUPOS PICTÓRICOS: I (negro esquemático), II, III, IV, IVa, V y VI

Serán catalogados seis grupos pictóricos por medio de cédulas descriptivas numeradas secuencialmente.[1] Las figuras estarán ubicadas de acuerdo al espacio que ocupan dentro de su grupo pictórico, señalando su tamaño, color, identificación y superposiciones; la descripción de cada motivo, indumentaria y accesorio estará distinguida en los dibujos por medio de letras. Las figuras de los estilos rojo esquemático, bicromo y negro esquemático tienen características que constantemente se repiten, en consecuencia, la información obtenida quedará condensada en una sola ficha.

La descripción de cada forma iniciará de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. En ocasiones hay una relación indisoluble entre figuras, por ejemplo, en las escenas donde se reúnen varios músicos, aquí utilizaremos solamente una cédula agrupando todos los individuos participantes de una misma acción. En estos casos, las figuras serán identificadas por el número de la ficha más el número del personaje, utilizando la siguiente clave: trompetero n.63-1, músico n.63-5.

El orden para describir cada atributo, atuendo o unidad iconográfica, será también de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, emplearemos la perspectiva del observador como norma para aclarar el extremo referido, esporádicamente se utilizará el costado del cuerpo del personaje aclarando: "en su brazo derecho, o en su pierna izquierda".

El catálogo se inicia con la cédula n.21, debido a que en el trabajo previo únicamente fueron registradas 20 personajes de estilo polícromo del Grupo pictórico I (Hernández Ibar 2016). En esta ocasión iniciaremos con los diseños de estilo esquemático negro del Grupo I, posteriormente describiremos todas las figuras de los Grupos pictóricos II, III, IV, V y VI.

[1] En un trabajo anterior catalogamos únicamente el estilo polícromo del Grupo I (Hernández Ibar 2016), sin embargo en éste falta el reporte del estilo esquemático negro, el cual será incluido aquí. La numeración de las cédulas continuará con la designación otorgada previamente.

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.1 Grupo pictórico I

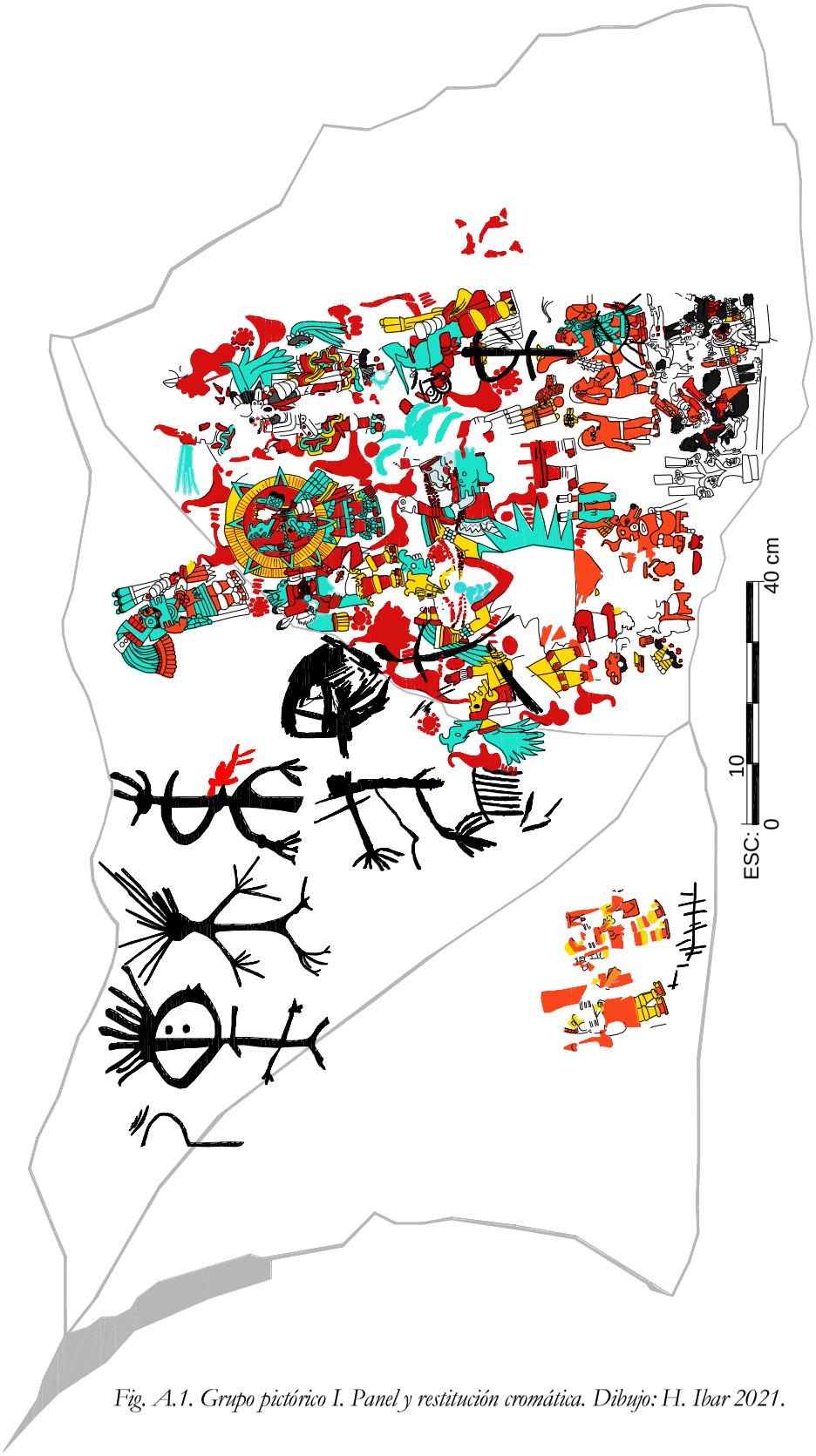


Fig. A.1. Grupo pictórico I. Panel y restitución cromática. Dibujo: H. Ibar 2021.

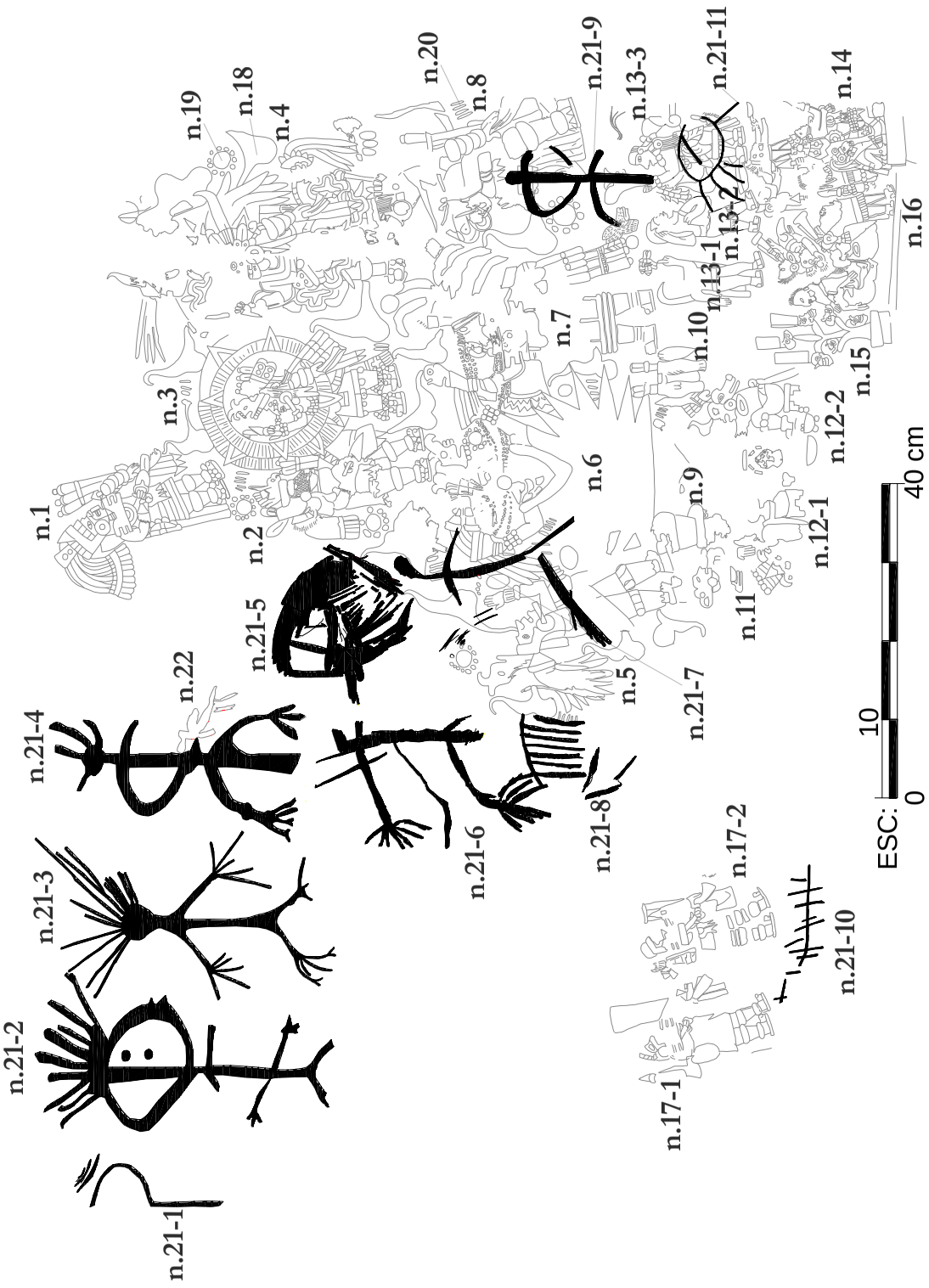


Fig. A.2. Grupo pictórico I. Ubicación general de acuerdo al número de cédula. Dibujo: H. Ibar 2021.

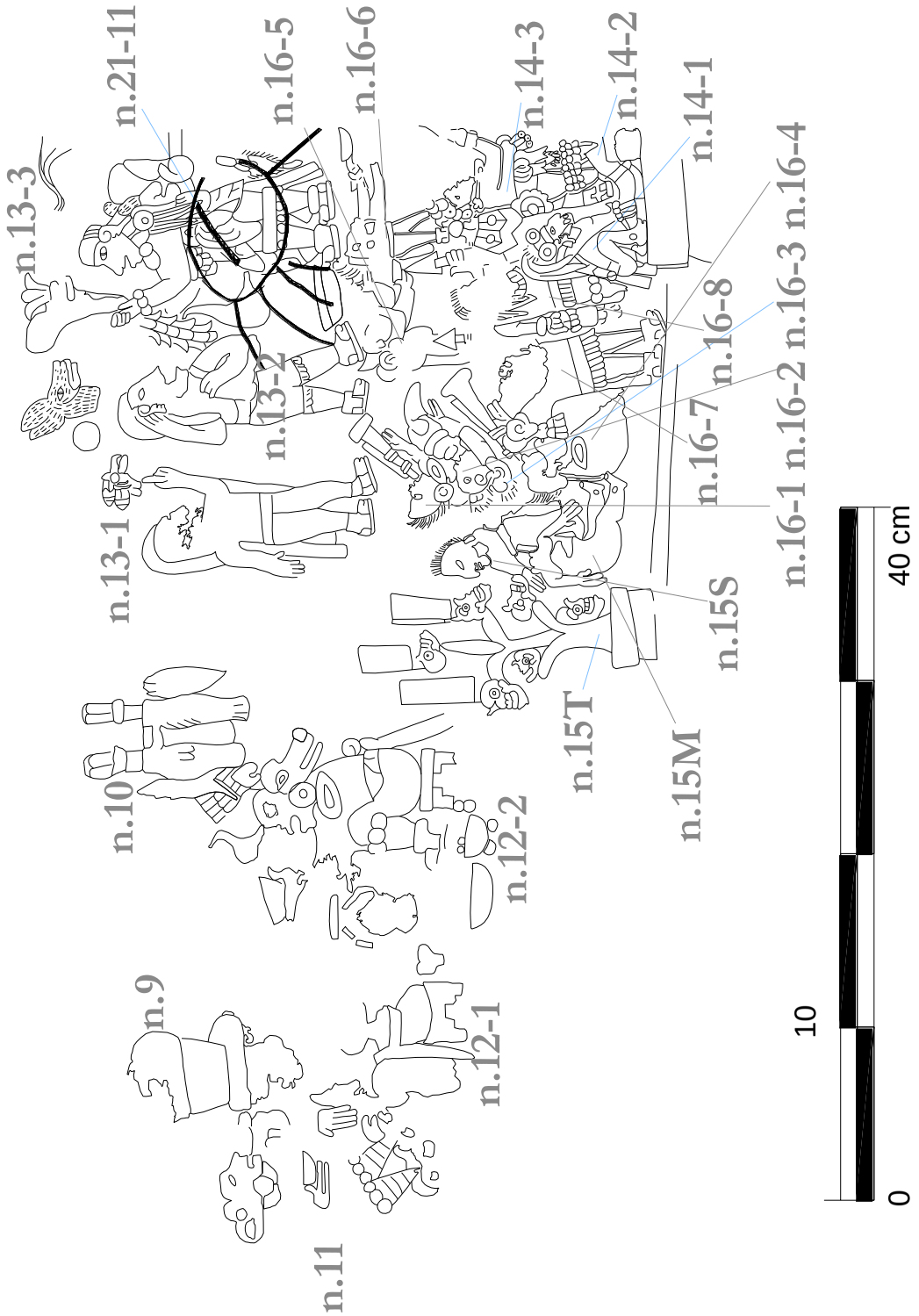


Fig. A.3. Grupo pictórico I. Detalle de la escena 2, figuras con su número de cédula. Dibujo: H. Ibar 2021.



GP. I: Núm. 21

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo I: **n.21-1 al n.21-11**	Estilo: Esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
Se indica abajo	Se indica abajo	Negro	Antropomorfos y geométricos

Elementos descritos:

Estilo conformado por diseños negros sin delineado. Los trazos son irregulares, adaptándose a la rugosidad de la roca, el pigmento fue aplicado con algún instrumento que no saturaba completamente la superficie, dando una apariencia similar a trazos obtenidos por medio de crayones.

Son once formas pintadas posteriormente al estilo polícromo, ocho están ubicadas al extremo izquierdo del panel (del n.21-1 al 21-6 y 21-8, 21-10). Cuatro de éstas están dispuestas en una línea al costado superior izquierdo (n.21-1 al 21-4), otras cuatro (n.21-5 al 21-8) forman un conjunto situado al centro del panel y directamente debajo de las anteriores. Siete figuras (n.21-1 al 21-4, 21-6, 21-7 y 21-9) tienen características antropomorfas, conformadas por una línea vertical a manera de cuerpo, unida a la cabeza, brazos y piernas. Dos son rayas verticales y horizontales (n.21-8 y 21-10), otra es un círculo unido a pequeñas rayas (n.21-11), y una está formada por líneas sin un patrón claro (n. 21-5).

Las tres figuras que fueron pintadas sobre el estilo polícromo son: A. El antropomorfo n.21-7, el cual cubre parcialmente el cuerpo de Xipe Tótec (n.5) y el tocado de Mayáhuel (n.6). B. El antropomorfo n.21-9 pintado sobre el muslo cercenado de Tlatlauhqui Tezcatlipoca (n.8), su brazo cruza el signo venado que nombra al señor 1 Venado (n.13-2) (fig. A.11), termina sobre el signo flor que designa al personaje (n.13-3). C. El círculo con rayas n.21-11, ubicado sobre el pecho del señor Flor (n.13-3). Las figuras n.21-5 y n.21-8 presentan una pequeña sección superpuesta al estilo polícromo (figs. A.7, 4.8). Las rayas negras (n.21-10) se encuentran al costado inferior izquierdo del panel, justo debajo de los guerreros (n.17-1 y 17-2), ambos de estilo polícromo.

Para Basante (2019:173): las figuras esquemáticas negras son excepcionales en la región, presentándose de manera exclusiva en el Grupo I de Ixtapantongo. Sin embargo, hemos detectado motivos de este estilo en el Grupo II, consistentes en círculos con rayas o simples rayas (n.36a y n.39a). Además, existen pinturas rupestres similares al estilo negro esquemático en el sitio de la Pedrera, pinturas que no fueron reportadas por Basante, pero que se encuentra pocos kilómetros al oeste de Ixtapantongo. En este lugar los diseños son líneas negras y representaciones de soldados europeos. Las superposiciones de las formas esquemáticas negras sobre el estilo polícromo, y la similitud técnica con las pinturas de la Pedrera, permiten suponer que el estilo esquemático negro puede situarse entre el Posclásico y la etapa colonial.

N.21-1: Ubicada en el cuadro 7E, mide 18 cm de alto y 7 cm de ancho. Figura al extremo superior izquierdo del panel; arriba presenta tres rayas curvas, dispuestas sobre un círculo trunco, unido a una línea vertical. Está acompañada por otras tres figuras antropomorfas ubicadas a la derecha.

N.21-2: Localizada en el cuadro 6DE, mide 36 cm de alto y 20 cm de ancho. Presenta sobre una gran cabeza ovoide nueve líneas diagonales a manera de cabellos hirsutos, al interior de la cabeza tiene dos puntos que probablemente representan sus ojos. Sobre el cuerpo muestra una pequeña línea diagonal, más abajo tiene los brazos abiertos con restos de pequeños dedos, finalmente sus piernas son cortas y no tienen dedos.

N.21-3: Situada en el cuadro 5-6DE, mide 38 cm de alto y 21 cm de ancho. Es un antropomorfo con largos cabellos erizados, la cabeza es pequeña, los brazos están extendidos, en cada mano tiene cinco dedos largos, las piernas están abiertas con dedos curvos similares a raíces.

N.21-4: Al extremo izquierdo cierra la reunión de antropomorfos una figura con cuatro largos cabellos hirsutos, colocados sobre una pequeña cabeza similar a la del personaje n.21-3. El cuerpo está conformado por una línea vertical que inicia en la cabeza, atraviesa un ovoide que está borrado hacia el costado derecho. Las piernas están abiertas y terminan con gruesos dedos, mientras la línea del cuerpo continúa más abajo hasta la altura de los dedos de los pies. Ubicada en el cuadro 5DE, mide 34 cm de alto y 17 cm de ancho.
N.21-5: Diseño irregular, plasmado por gruesas líneas entrecruzadas que conforman la silueta de la figura, presenta hacia la derecha una pequeña sección superpuesta a la mancha de sangre del estilo polícromo (fig. A.7). Ubicada en el cuadro 4D, mide 17 cm de alto y 17 cm de ancho.
N.21-6: Antropomorfo, es difícil diferenciar la cabeza, debido a su reducido tamaño y al cuello corto. El brazo a la derecha lo extiende hasta tocar el borde del diseño anterior (n.21-5), el brazo contrario está cruzado por una delgada línea diagonal. El costado izquierdo del cuerpo está unido a una larga línea. Los dedos en manos y pies son largos, tienen forma similar a raíces. Ubicada en el cuadro 5CD, mide 33 cm de alto y 23 cm de ancho.
N.21-7: Antropomorfo con cabeza pequeña, largo cuello y brazos extendidos; se pueden apreciar dos dedos sobre su mano a la derecha, tiene largas piernas abiertas. Se encuentra superpuesto completamente al estilo polícromo (fig. 4.7). Ubicado en el cuadro 4CD, mide 27 cm de alto y 17 cm de ancho.
N.21-8: Elemento formado por siete líneas cortas que se unen a su costado superior con una línea horizontal semicurva, al extremo izquierdo hay tres rayas cortas. El lado superior derecho está superpuesto a una mancha de sangre del estilo polícromo. Ubicado en el cuadro 5C, mide 15 cm de alto y 11 cm de ancho.
N.21-9: Antropomorfo, su cuerpo es una línea vertical, atravesada por un ovoide. Conserva los restos de dos brazos sin dedos, no es posible apreciar las piernas. Figura superpuesta totalmente al estilo polícromo. Ubicada en el cuadro 2C, mide 18 cm de alto y 8 cm de ancho.
N.21-10: Diez líneas diagonales cortas que fueron atravesadas en la parte media por una línea transversal horizontal. Motivo ubicado directamente debajo de los guerreros n.17-1 y 17-2, ambos de estilo polícromo. Localizado en el cuadro 6B, mide 7 cm de alto y 17 cm de ancho.
N.21-11: Es un círculo con varias líneas verticales sobre su extremo inferior, tiene una pequeña línea al interior. Diseño sobrepuesto al atavío del señor Flor (n.13-3). Ubicado en 2BC, mide 7 cm de alto y 14 cm de ancho.

GP. I: Núm. 21

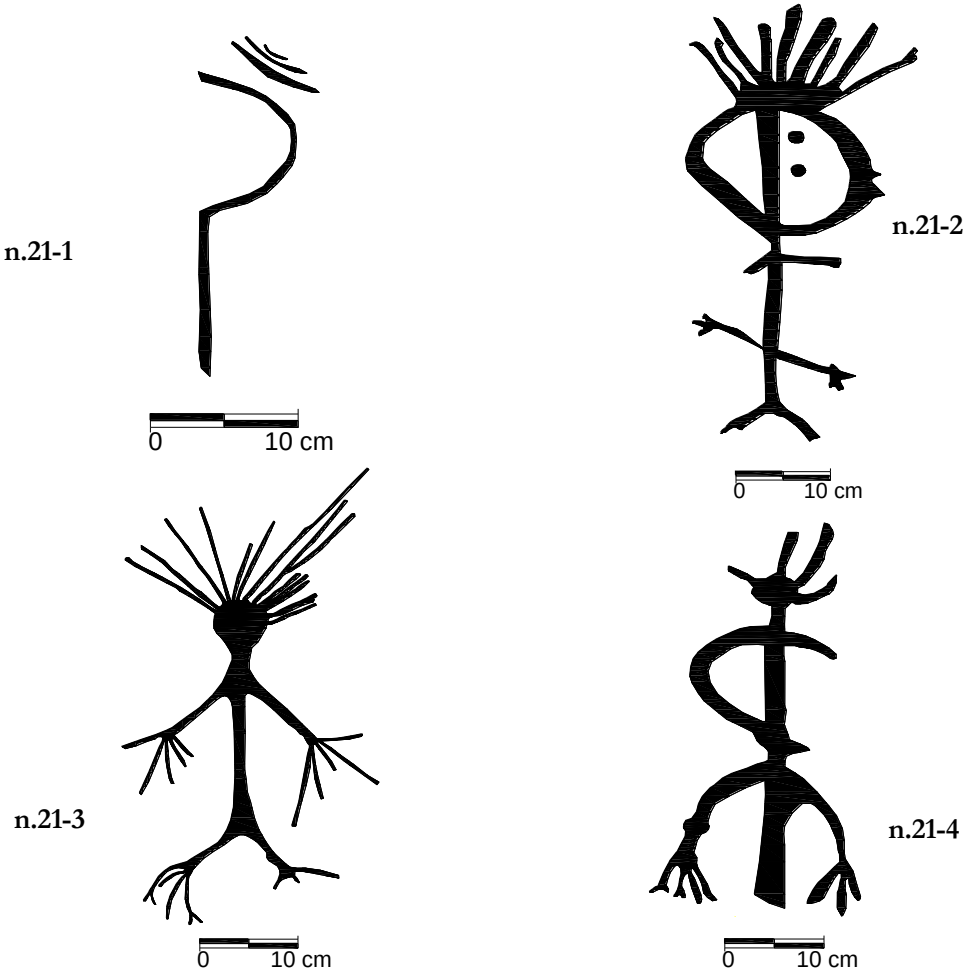
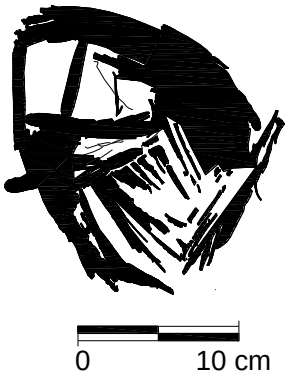


Fig. A.5. Grupo pictórico I. Figuras negras esquemáticas (n.21-1 al 21-4). Dibujo: H. Ibar 2021.

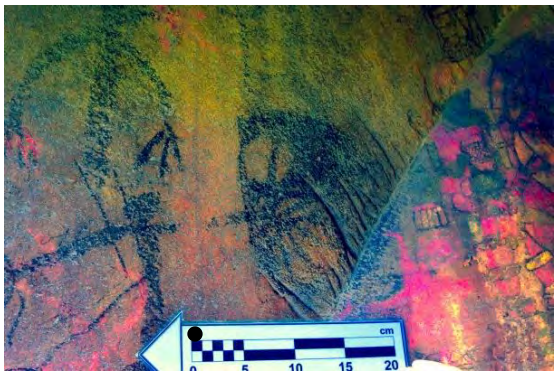


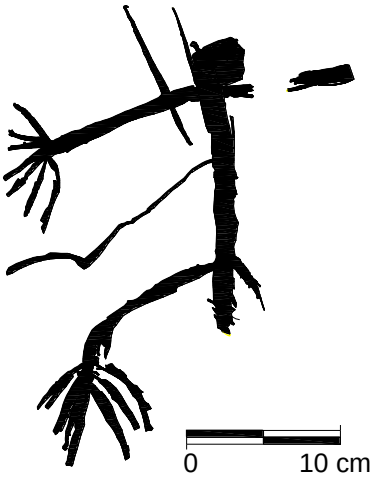
Fig. A.6. Grupo pictórico I. Ubicación figuras negras esquemáticas (n.21-1 al 21-6) y figura de estilo policromo n.22. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. I: Núm. 21



n.21-5





n.21-6





n.21-7



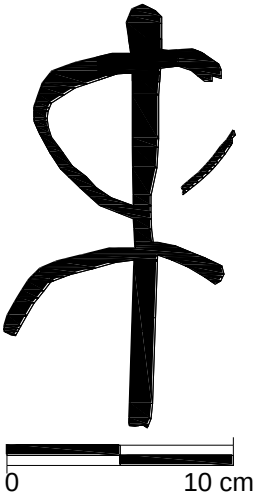
Fig. A.7. Grupo pictórico I. Figuras negras esquemáticas (21-5 al 21-7). Dibujos y fotografías con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. I: Núm. 21



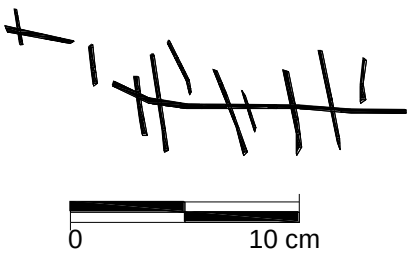
n.21-8





n.21-9





n.21-10



Fig. A.8. Grupo pictórico I. Figuras negras esquemáticas (21-8 al 21-10). Dibujos y fotografías con Dstretch: H.Ibar 2019.

GP. I: Núm. 21

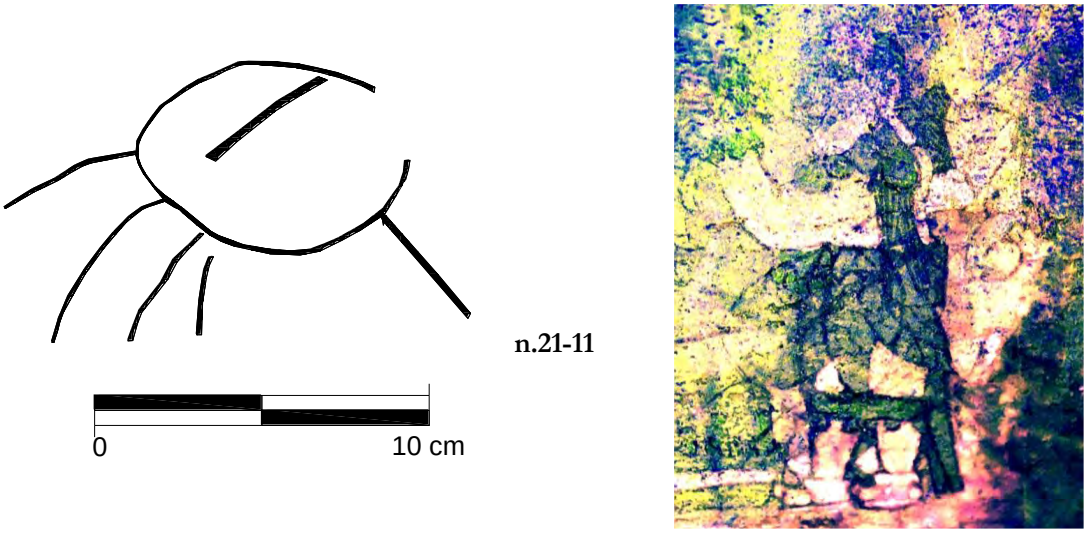


Fig. A.9. Grupo pictórico I. Figura negra esquemática (n.21-11) sobre el señor Flor (n.13-3). Dibujo y fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

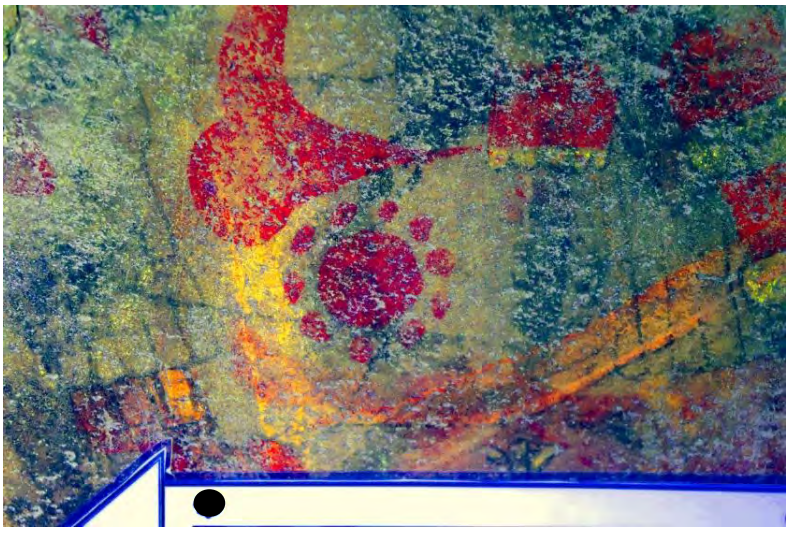


Fig. A.10. Grupo pictórico I. Detalle de la superposición de la figura esquemática negra (n.21-9) sobre la pierna cercenada de Tezcatlipoca del estilo polícromo.

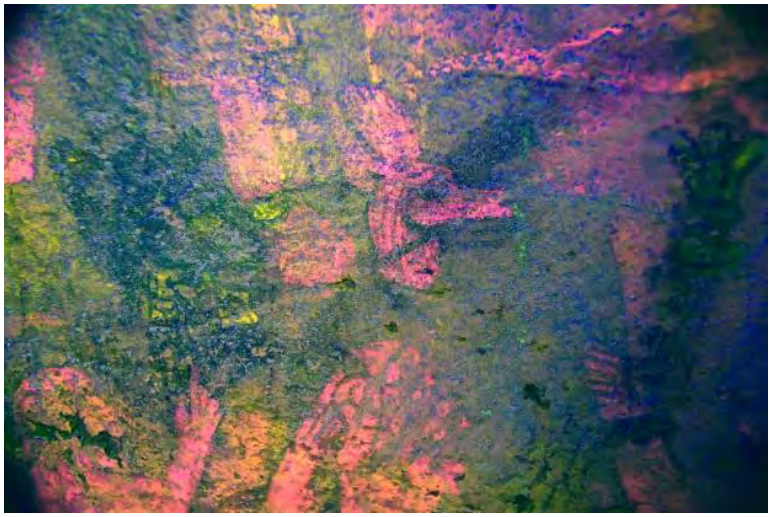


Fig. A.11. Grupo pictórico I. Detalle de la superposición de la figura negra esquemática (n.21-9) sobre el signo venado del estilo polícromo.

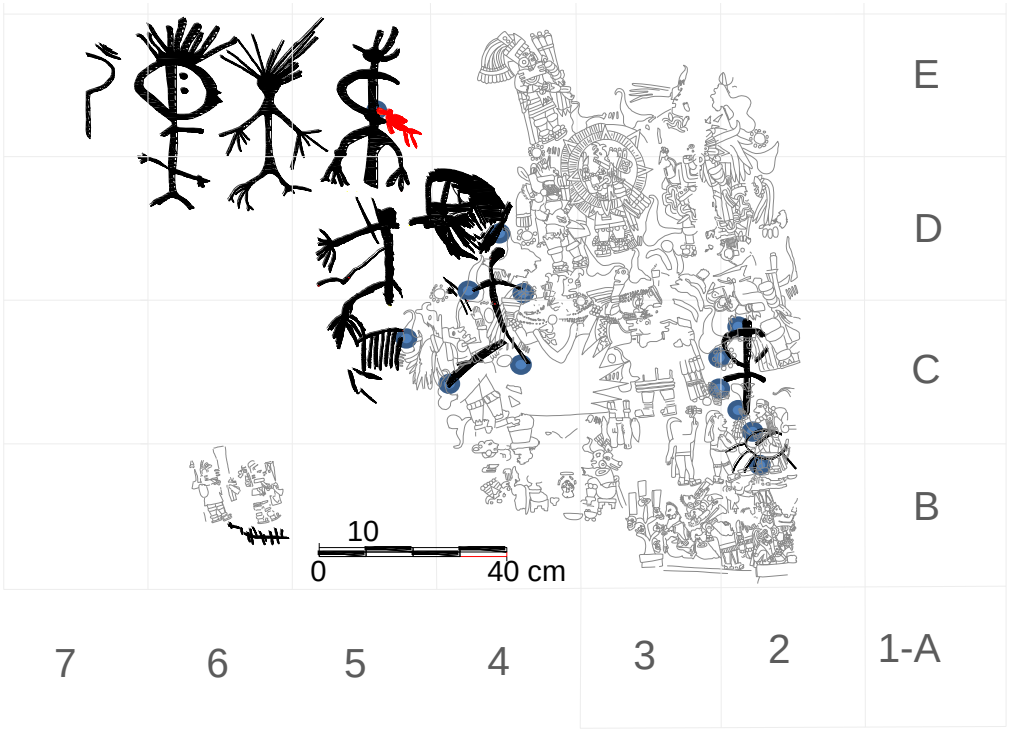


Fig. A.12. Grupo pictórico I. Superposición (puntos azules) de las figuras negras esquemáticas sobre el estilo polícromo.

GP. I: Núm. 22

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo I: **n.22** Escena 1	Estilo: Polícromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5E	Alto: 13 cm Ancho: 9 cm	Rojo	Sin identificación

Elementos descritos:

Es una figura roja, compuesta por líneas gruesas y sin delineado, sobre este elemento fue pintado el antropomorfo esquemático negro n.21-4. Por la técnica y la superposición debe corresponder al estilo polícromo, ya que fue pintado con un color similar a las manchas de sangre de este último estilo. No la hemos identificado claramente, sin embargo, probablemente representa un ave, debido a las dos gruesas líneas ilustradas a los costados de su cuerpo, las cuales tal vez señalan alas, la corta línea al extremo superior izquierdo posiblemente ilustra el pico, y las dos líneas al extremo inferior podrían corresponder a la cola de un volátil.

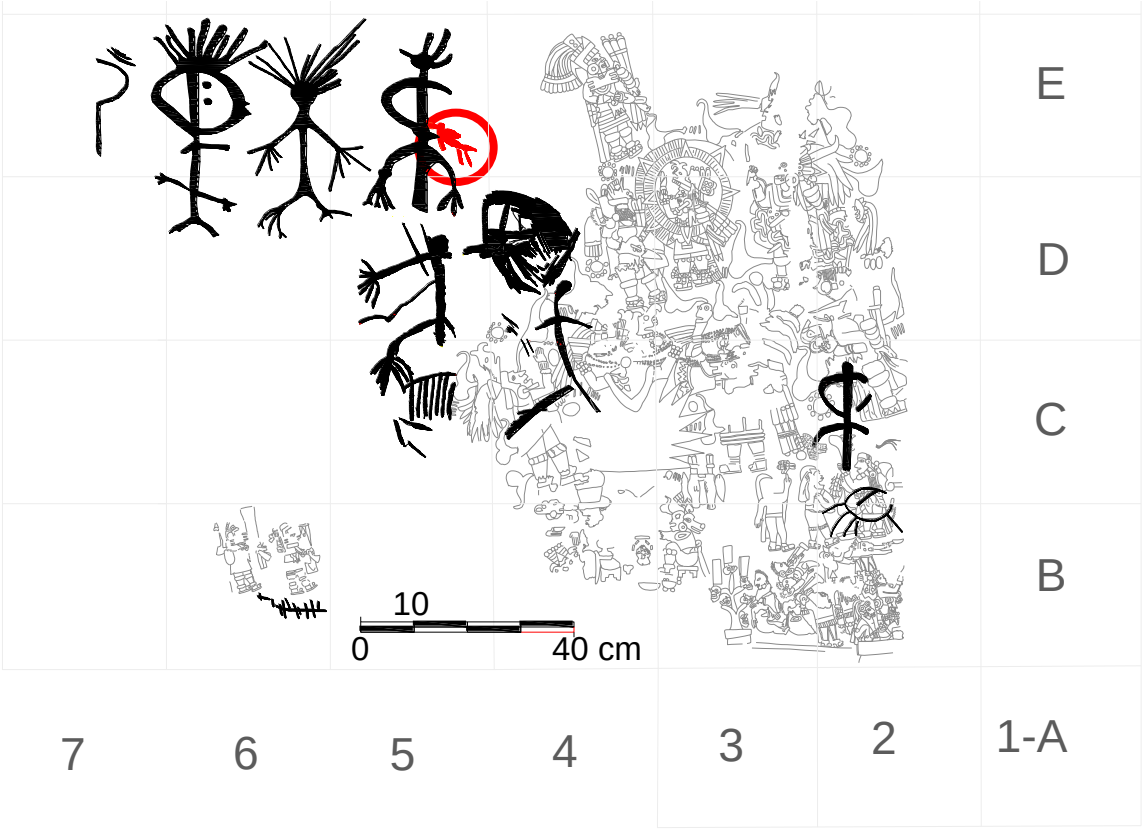


Fig. A.13. Grupo I. Ubicación figura roja n.22.

GP. I: Núm. 22

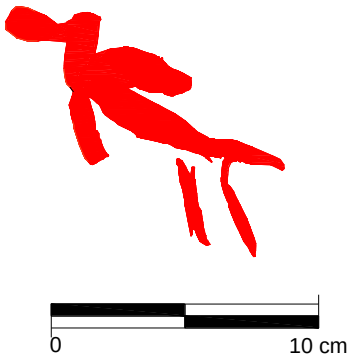


Fig. A.14. Grupo I. Figura roja n.22. Dibujo: H. Ibar 2019.



Fig. A.15. Grupo pictórico I. Figura roja n.22 al extremo derecho. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



Fig. A.16. Grupo pictórico I. Detalle de la figura roja extremo izquierdo. Calca de Agustín Villagra (IIE-UNAM. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

A.2. Grupo pictórico II



Fig. A.17. Grupo pictórico II. Panel y restitución cromática. Dibujo: H. Ibar 2021.

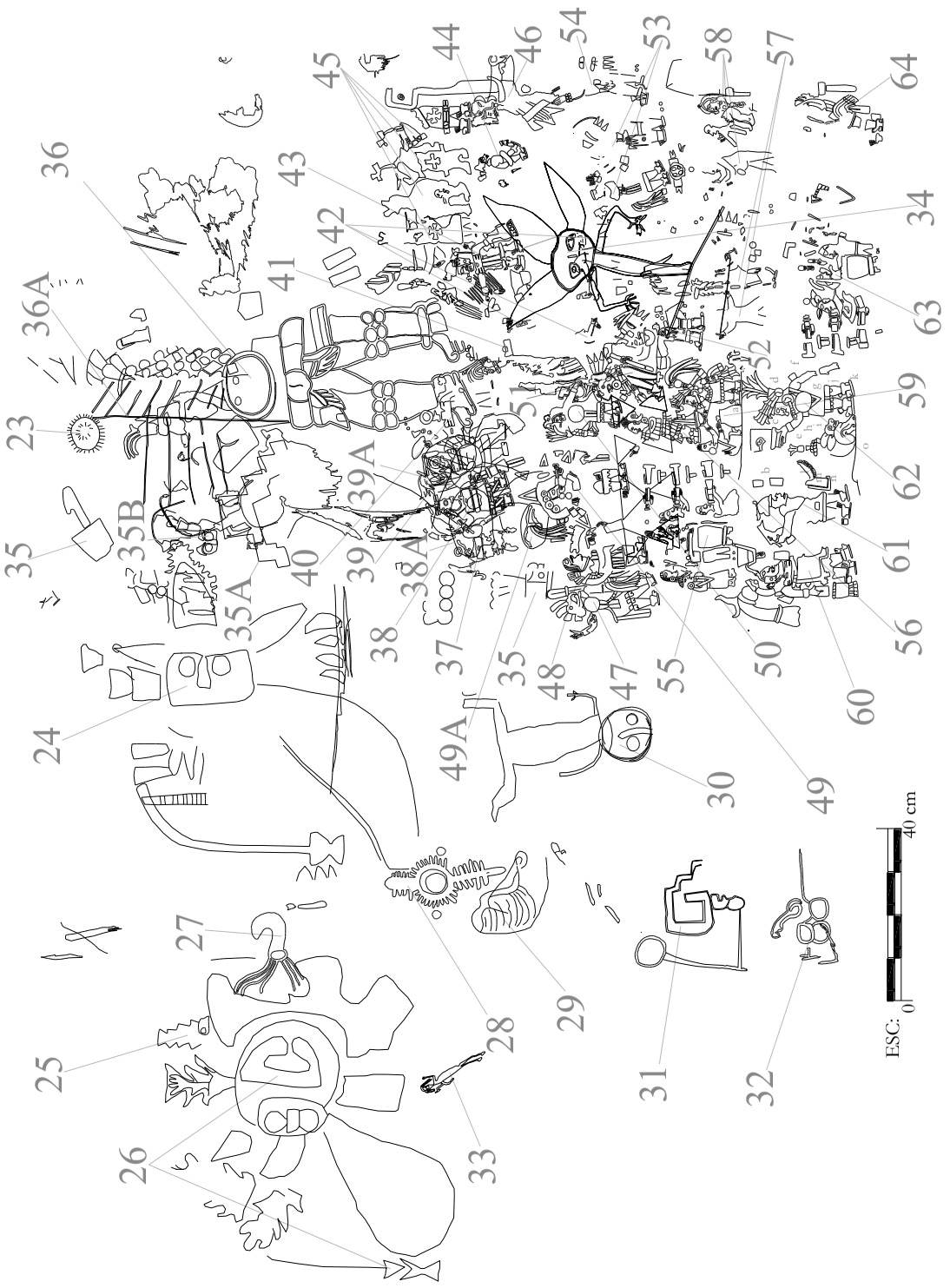


Fig. A.18. Grupo pictórico II. Ubicación general de acuerdo con el número de cédula.

GP. II: Núm. 23

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.23**	Estilo: Rojo Esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6K	Alto: 9cm Ancho: 9cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Ubicado al extremo superior del panel sobre la parte media. Compuesto por un círculo del cual sobresalen líneas a lo largo de toda su circunferencia. Al interior tiene pequeñas líneas dispuestas alrededor de un patrón circular. Actualmente esta figura ha desaparecido completamente.

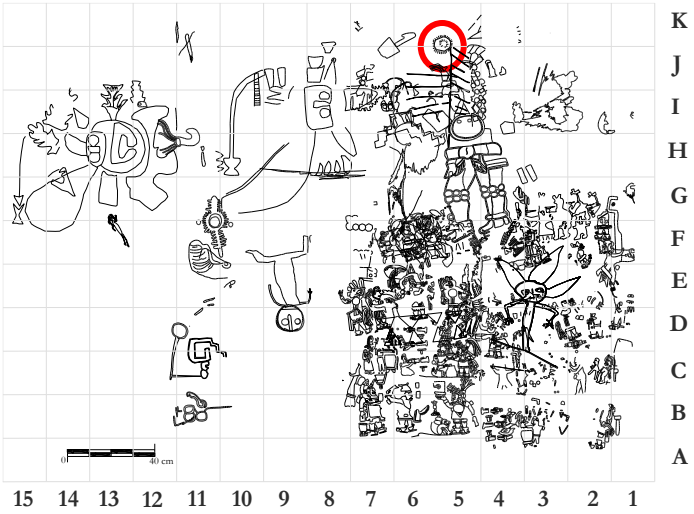


Fig. A.19. Grupo pictórico II. Ubicación n.23.



Fig. A.20. Grupo pictórico II. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM), n.23. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. II: Núm. 24

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.24**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
8-11GHIJ	Alto: 75cm Ancho: 62cm	Rojo, ocre	Rostro con rayos

Elementos descritos:

Es un rostro rectangular color rojo con dos grandes ojos y una probable nariz al centro, órganos que no fueron coloreados. Alrededor del rostro tiene tres rayos, las puntas de los rayos superior e inferior están rematadas por pequeños círculos rojos, además conservan restos de color ocre. En tanto el rayo medio muestra una línea ondulante, al interior este rayo es color rojo. Arriba del rostro se ubican tres trapecios, los dos a los extremos son rojos, el intermedio solamente está delineado.
Al extremo superior izquierdo del rostro pueden observarse dos rectángulos alargados rojos, bajo éstos existen vestigios de líneas curvas, más a la izquierda se presentan dos líneas verticales paralelas unidas por pequeñas líneas horizontales, diseño que es atravesado por una larga línea curva rematada por dos triángulos encontrados con forma similar a un reloj de arena. Abajo del rostro se localizan cuatro figuras semejantes a rayos cortos. Finalmente, el rostro en su costado inferior izquierdo exhibe una delgada línea roja que sale del mismo, cayendo verticalmente para después desviarse horizontalmente hacia el elemento n.28.

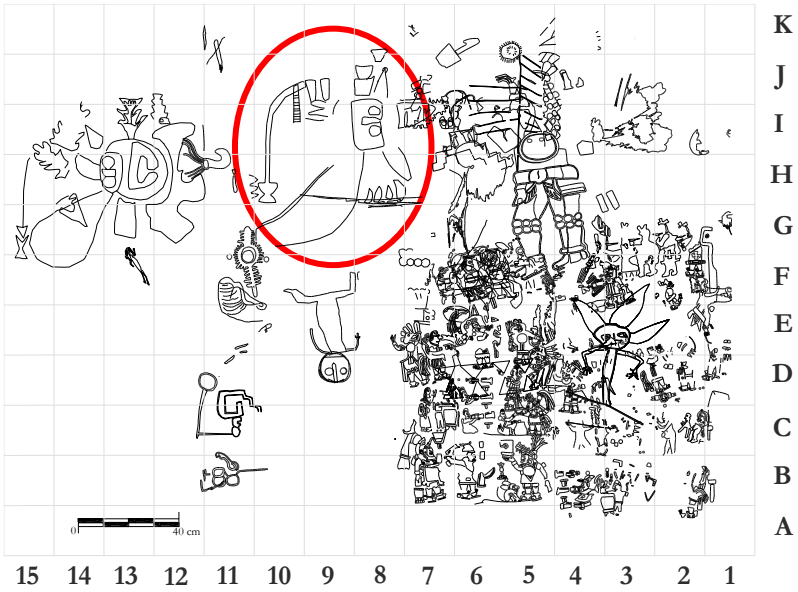


Fig. A.21. Grupo pictórico II. Ubicación n.24.

GP. II: Núm. 24

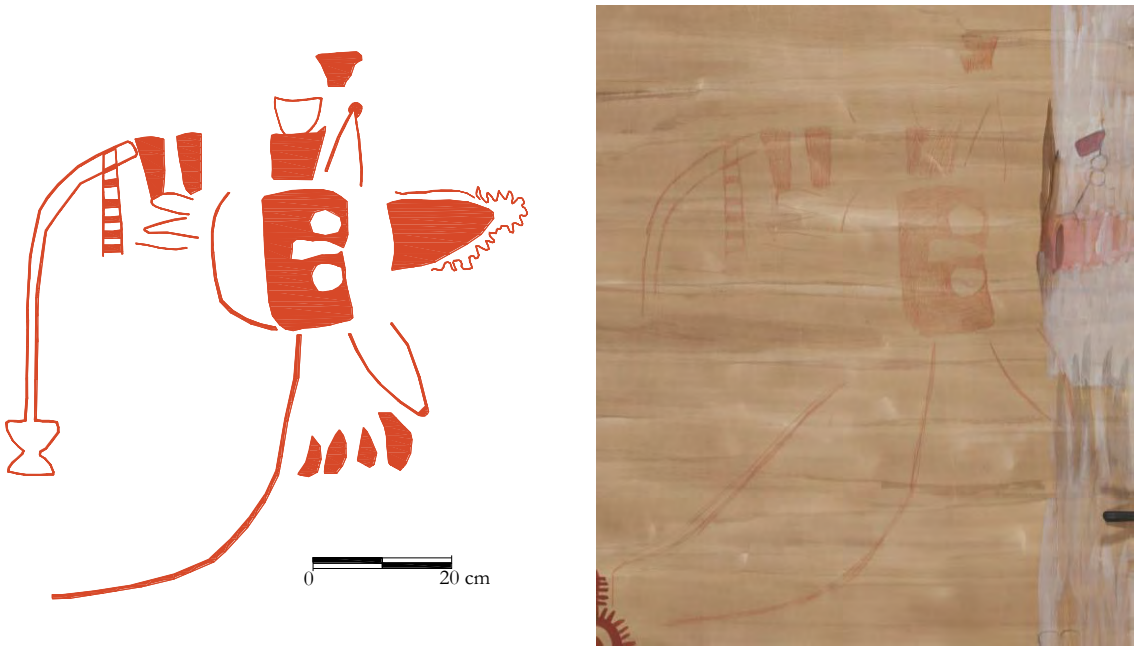


Fig.A.22. Grupo pictórico II. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM), n.24. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig.A.23. Grupo pictórico II, n.24. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 25

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.25**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
10M	Alto: 13cm Ancho: 6cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Por arriba del elemento n.26 se puede observar un triángulo con punta trunca y silueta escalonada, delineado en color rojo. Al costado inferior derecho presenta un rectángulo en color rojo con un pequeño círculo al costado izquierdo sin color.

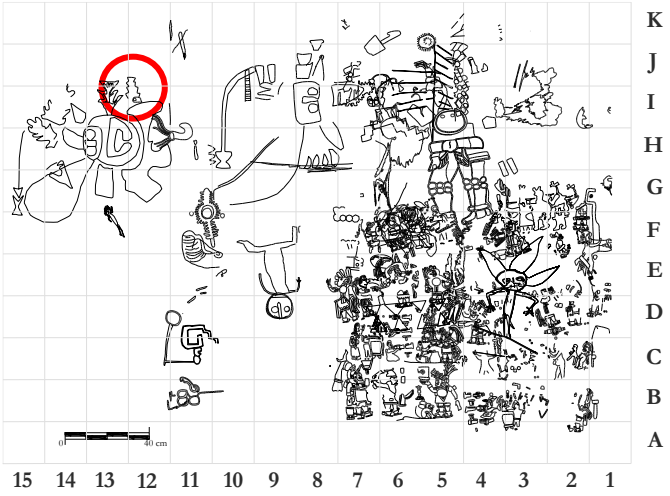


Fig.A.24. Grupo pictórico II. Ubicación n.25.

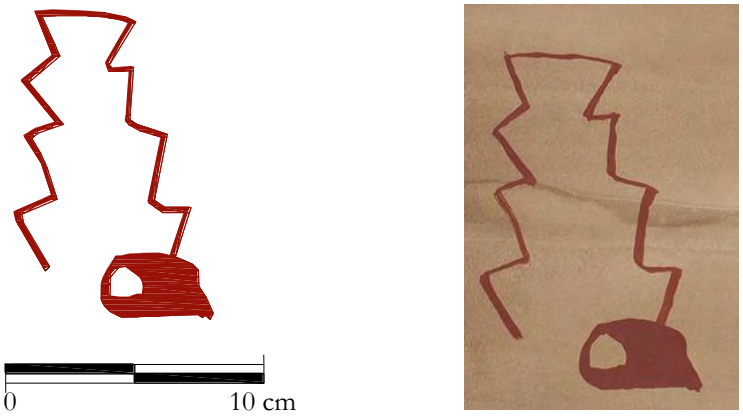


Fig. A.25. Grupo pictórico II. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM), n.25. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. II: Núm. 26

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.26**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
12-15GHI	Alto: 48cm Ancho: 59.2cm	Rojo, ocre	Círculo con rayos; rostro con rayos y triángulos escalonados

Elementos descritos:

Figuras en color rojo ubicadas al extremo superior izquierdo del panel. Formadas por un gran círculo central, el cual al interior presenta un diseño con forma de "C", al extremo izquierdo hay una figura que toca la orilla del gran círculo, este diseño es un rostro con ojos y nariz del cual salen dos pequeños rayos a los flancos superior y medio, además de otro gran rayo delineado en color rojo, dispuesto al costado inferior del rostro. Al lado derecho del gran círculo presenta tres grandes rayos rojos unidos y uno aislado dispuesto por abajo.
Arriba del diseño central y unido a éste se localiza un triángulo trunco de silueta escalonada, delineado en color rojo y coloreado en ocre y rojo, forma similar a los vestigios de por lo menos otros dos triángulos de silueta escalonada y puntas redondeadas, situados hacia la izquierda y fuera del rostro.
Por último, a la izquierda de uno de los triángulos sale una línea vertical rematada en flecha, la cual señala a dos triángulos unidos por sus puntas, forma similar a un reloj de arena. La excepcionalidad de esta composición es difícil de interpretar, pero probablemente está referida a la conjunción de cuerpos astrales que se encuentran o eclipsan uno al otro. Además, al extremo derecho puede observarse la figura n.27, la cual está asociada directamente a los diseños descritos en esta ficha.

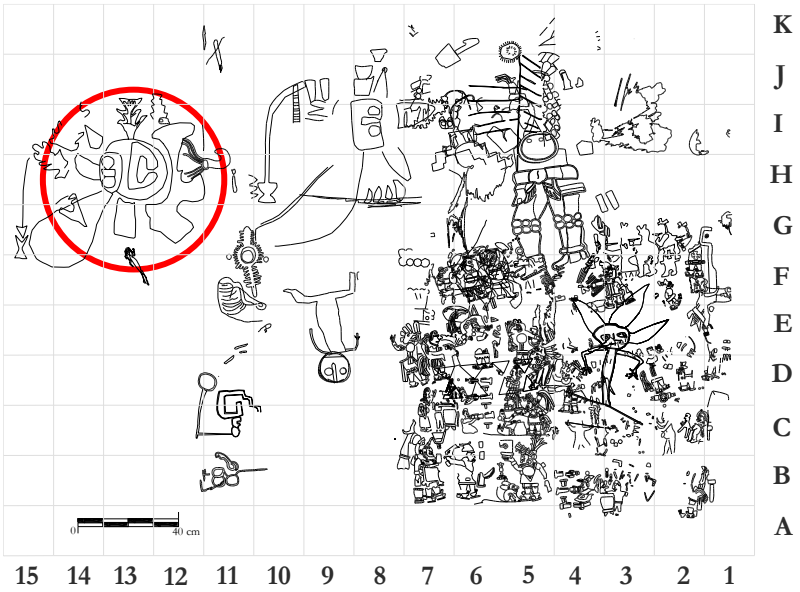


Fig.A.26. Grupo pictórico II. Ubicación n.26.

GP. II: Núm. 26

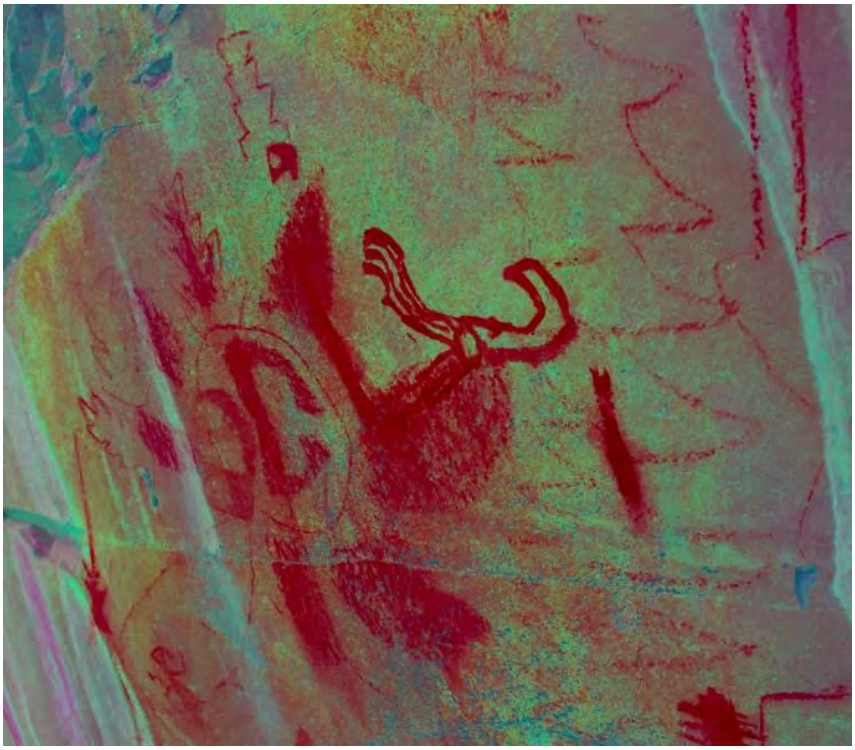


Fig.A.27. Grupo II, n.26. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



Fig.A.28. Grupo pictórico II, n.26. Dibujo: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 27

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.27**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
11-12HI	Alto: 15cm Ancho: 16cm	Rojo	Zoomorfo

Elementos descritos:
Figura zoomorfa localizada al costado derecho de los rayos del elemento n.26, se presenta superpuesta a éstos. Posiblemente representa a una serpiente con un gran ojo, cuerpo corto, cola levantada y hocico abierto del cual salen, a manera de flamas, varias líneas ondulantes. Su cuerpo y hocico se dirigen hacia el círculo central del elemento n.26, por lo que indudablemente es una figura asociada al gran círculo descrito en la ficha anterior.

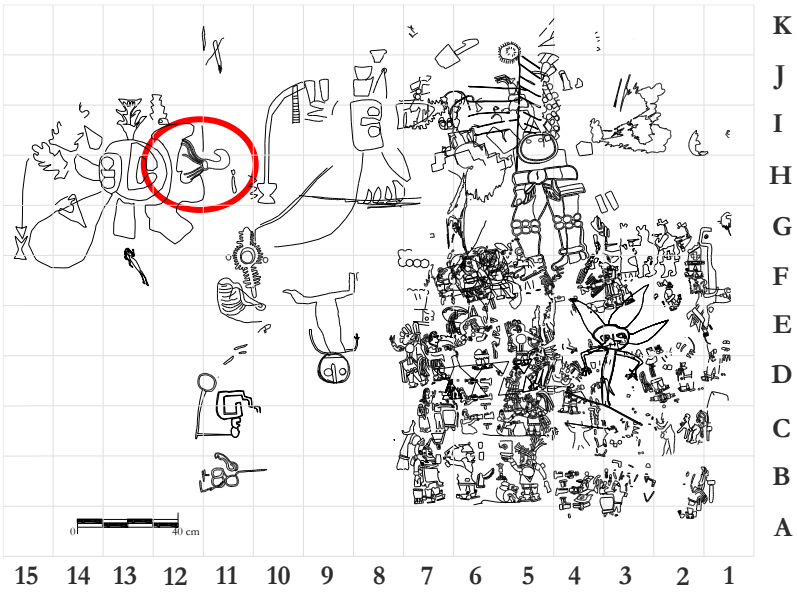


Fig.A.29. Grupo pictórico II. Ubicación n.27.

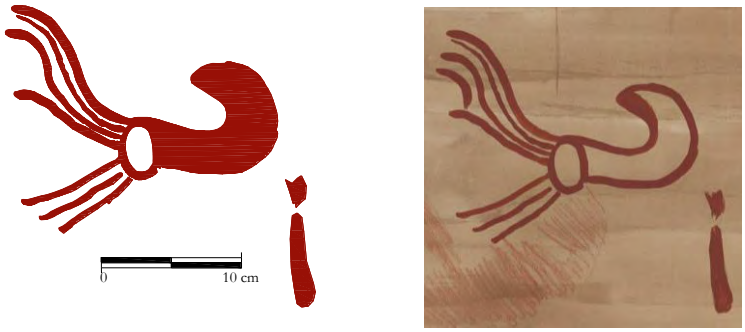


Fig.A.30. Grupo II. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM), n.27. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



GP. II: Núm. 27



Fig.A.31. Grupo II , n.27. Fotografía Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 28

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.28**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
10-11FG	Alto: 38cm Ancho: 34cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Diseño ubicado al costado medio izquierdo del panel, está asociado a la figura antropomorfa n.29, situada directamente abajo. Su principal característica consiste en pequeñas líneas que salen de todo el borde o silueta. Este diseño está conformado por tres secciones: la sección superior es una ancha línea vertical que termina en un borde redondeado; la sección central se compone de un gran círculo con un punto rojo al interior, a los costados y fuera del círculo pueden observarse dos pequeños puntos; la tercera sección es una línea vertical más delgada en comparación a la superior. Por último, sobre el costado derecho del círculo central se presenta una delgada línea vertical que desvía su curso diagonalmente hacia arriba, para dirigirse al rostro con rayos n.24.

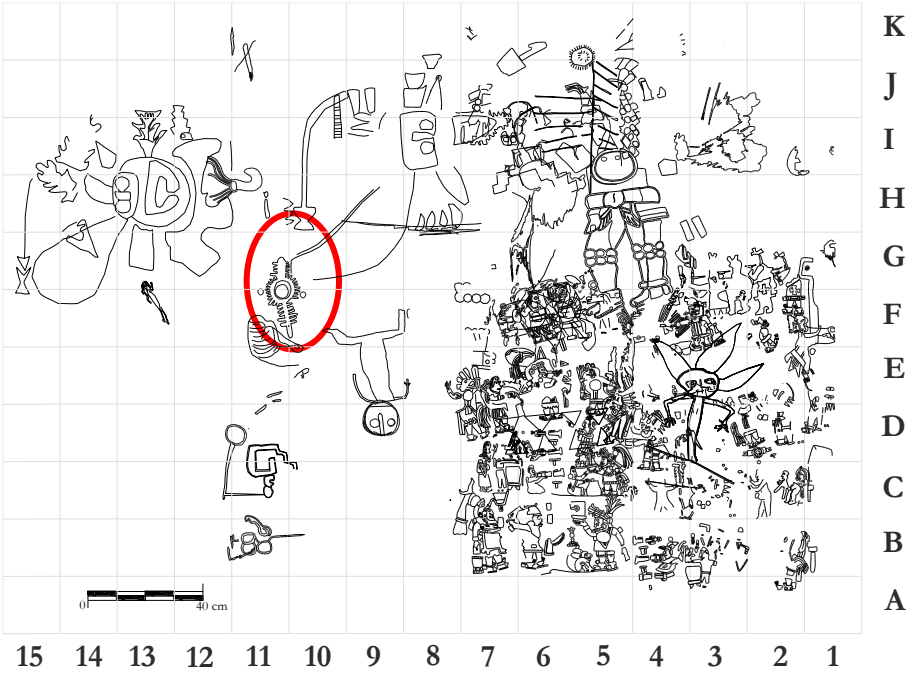


Fig.A.32. Grupo pictórico II. Ubicación n.28.



GP. II: Núm. 28



Fig.A.33. Grupo pictórico II, n.28. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

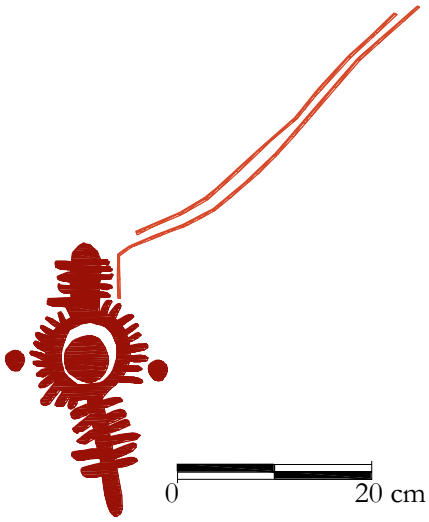




Fig.A.34. Grupo pictórico II. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM), n.28. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. II: Núm. 29

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.29**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
11EF	Alto: 17cm Ancho: 17.2cm	Rojo	Antropomorfo

Elementos descritos:
Bajo el elemento anterior (n.28) se presenta la silueta antropomorfa delineada en color rojo, ubicación que probablemente marca la vinculación entre ambas figuras. Aunque poco claro, este diseño está compuesto de un brazo extendido sobre los muslos, el cuerpo y la cara no fueron detallados, no obstante, el rostro gira hacia la izquierda. Sobre la cabeza y hasta la cintura muestra líneas horizontales que están señalando alguna cualidad o estado del cuerpo, posiblemente enuncian la mortaja o muerte del personaje.

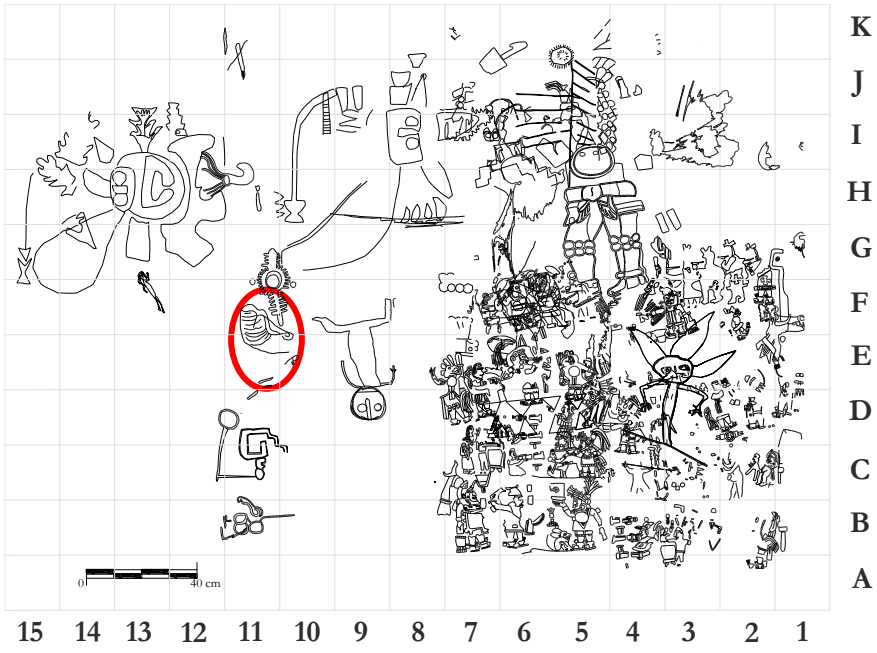


Fig.A.35. Grupo pictórico II. Ubicación n.29.

GP. II: Núm. 29

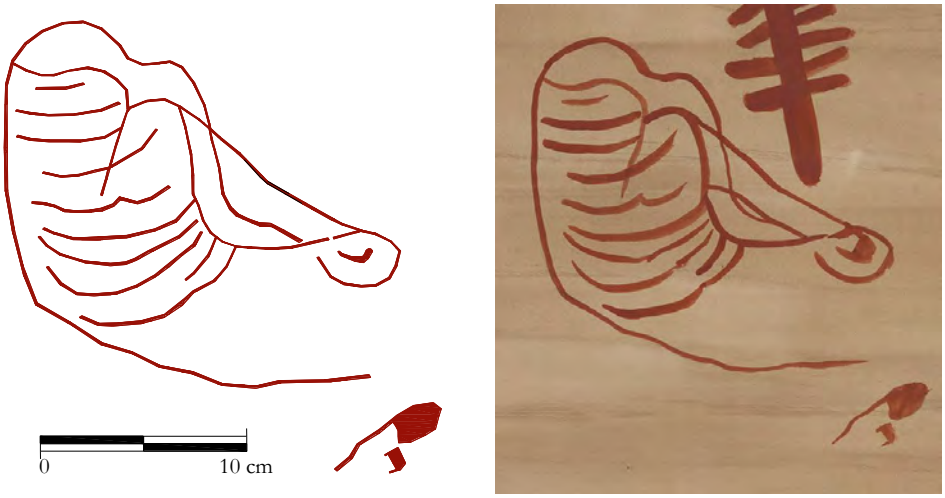


Fig.A.36. Grupo pictórico II. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM), n.29. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

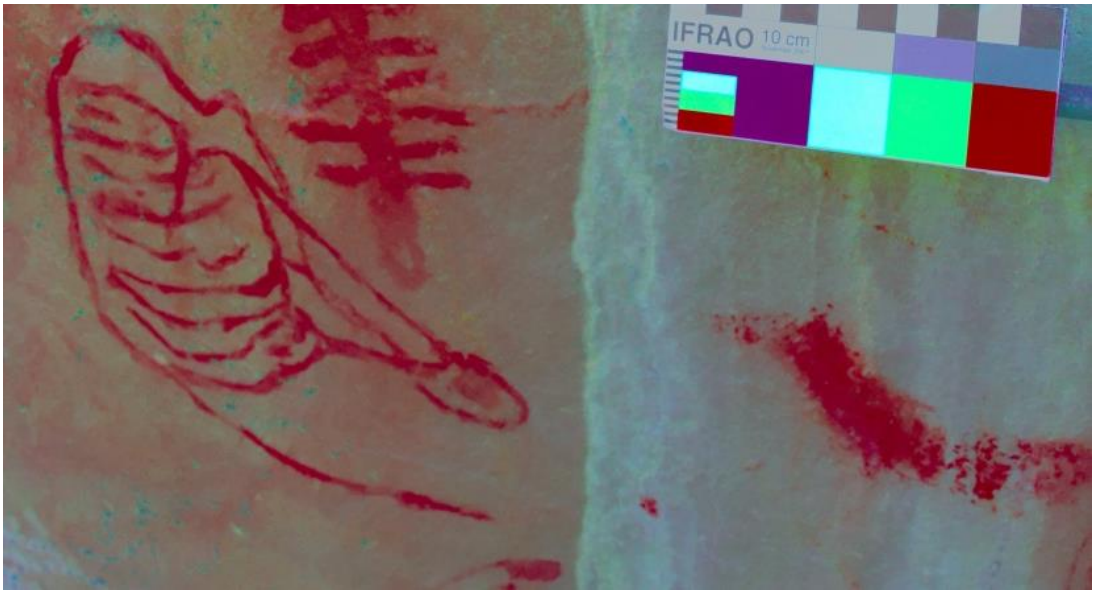


Fig.A.37. Grupo pictórico II, n.29. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 30

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.30**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
9DEF	Alto: 45cm Ancho: 23.2cm	Rojo	Antropomorfo de cabeza

Elementos descritos:
Al centro del panel, entre los motivos de estilo polícromo a la derecha y los diseños rojos y bicromos a la izquierda, se localiza la figura antropomorfa de un personaje dispuesto de cabeza. Las piernas son pequeñas, están abiertas y colocadas al costado superior, el tronco es ancho y sin cuello, del cual salen dos brazos cortos. En la mano a la derecha se aprecian tres dedos chicos, sobre el rostro delineado en color rojo hay una ancha franja que ilustra la nariz.

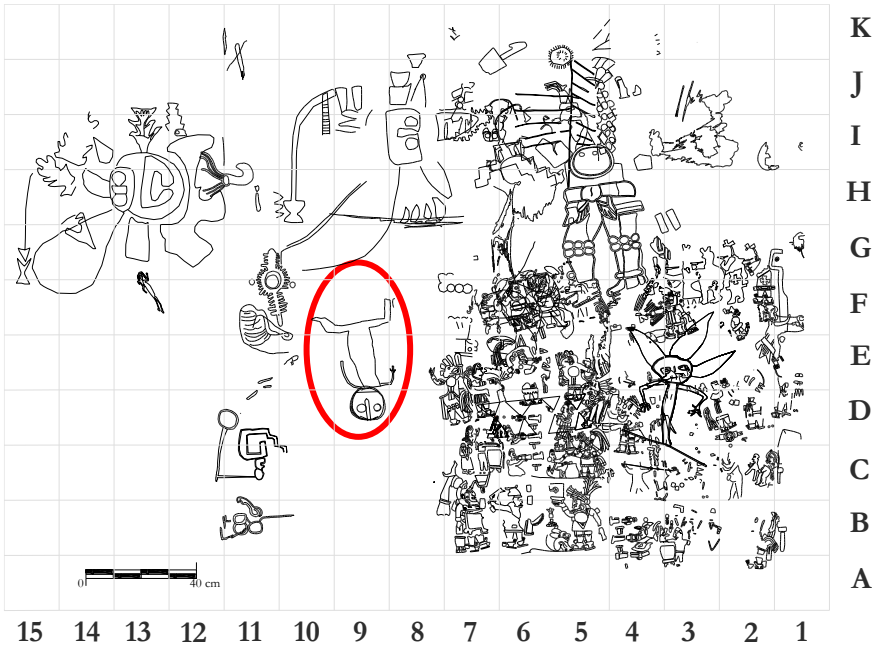


Fig.A.38. Grupo pictórico II. Ubicación n.30.

GP. II: Núm. 30

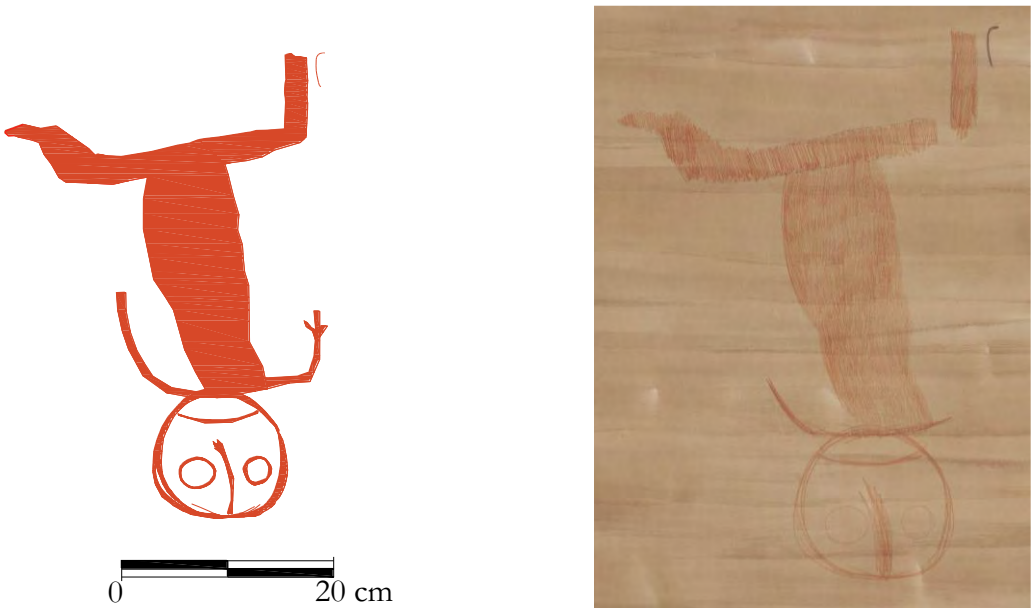


Fig.A.39. Grupo pictórico II. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM), n.30. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

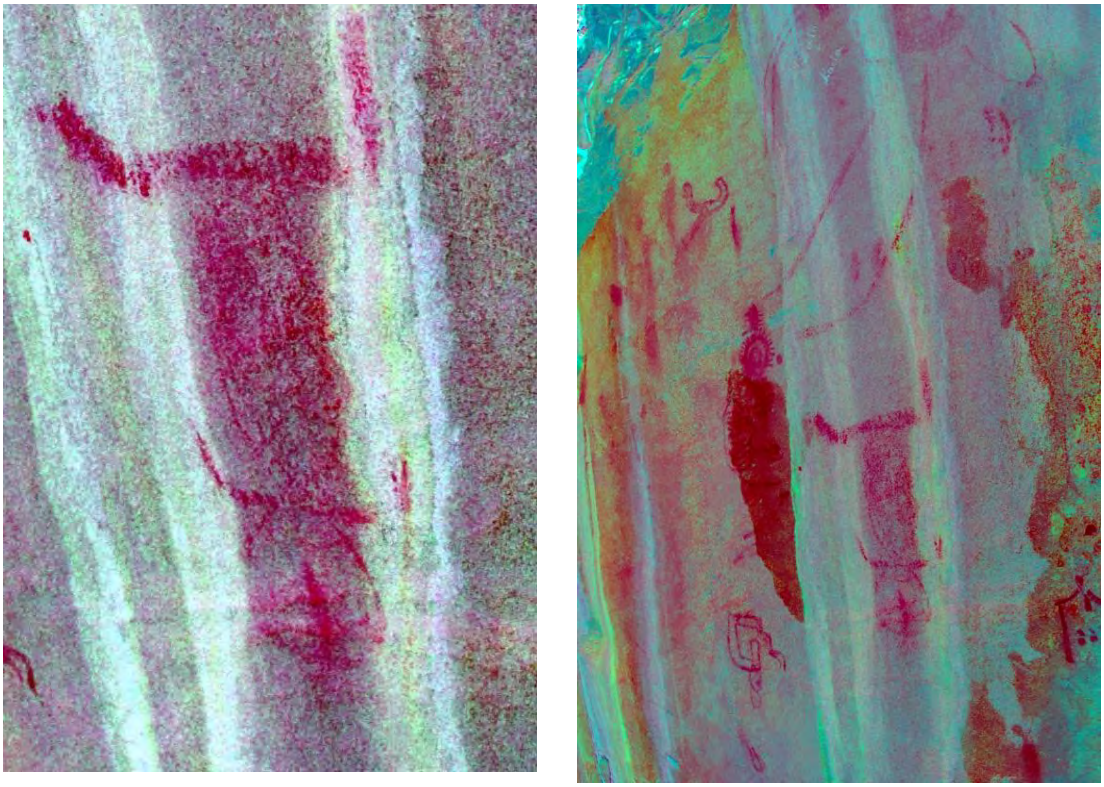


Fig.A.40. Grupo pictórico II, n.30. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 31

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.31**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
11CD	Alto: 20cm Ancho: 17cm	Rojo	Greca escalonada

Elementos descritos:
Al costado inferior izquierdo se encuentra una greca escalonada en color rojo, a la cual se le unen por su extremo inferior dos círculos articulados entre sí, del círculo inferior sale una delgada línea horizontal que posteriormente se dirige de manera vertical hacia arriba, rematando con un círculo mayor. Al costado superior derecho hay vestigios de tres pequeñas franjas también rojas. Esta greca escalonada recuerda al *xicalcoliuhqui*, diseño ampliamente difundido en Mesoamérica.

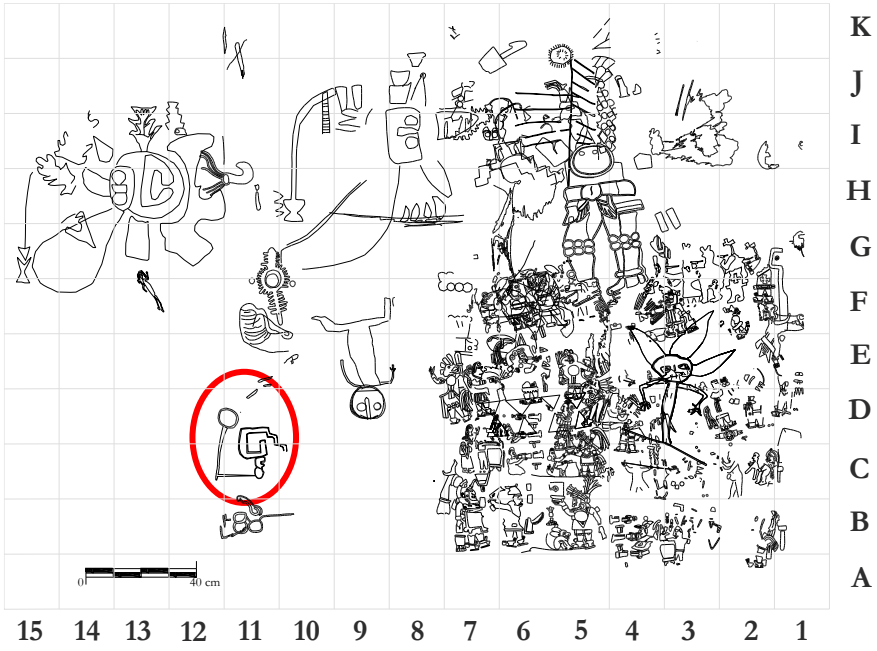


Fig.A.41. Grupo pictórico II. Ubicación n.31.

GP. II: Núm. 31

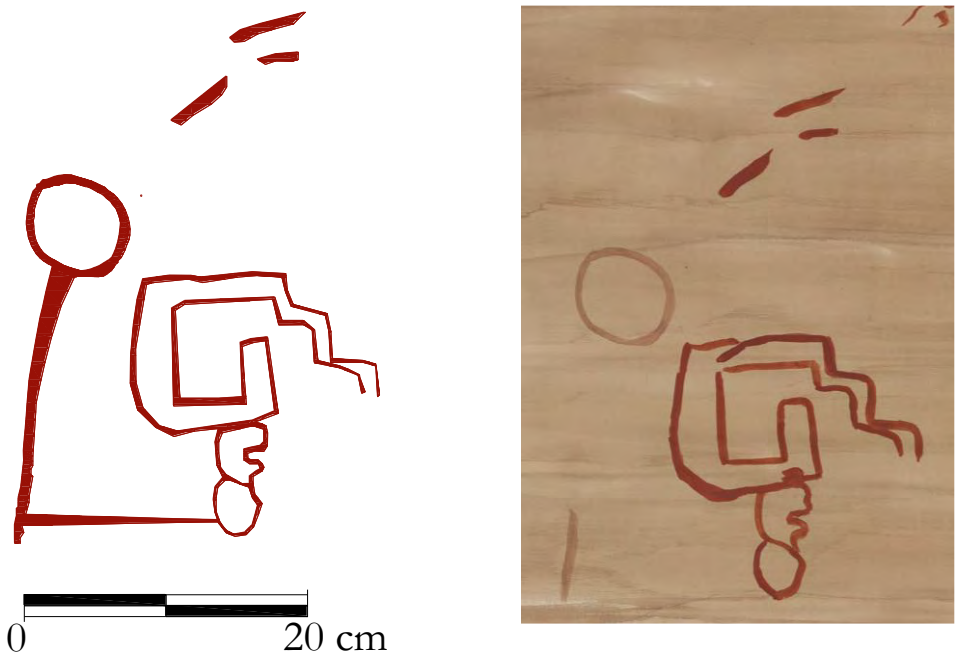


Fig.A.42. Grupo pictórico II. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM), n.31. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig.A.43. Grupo pictórico II, n.31. Fotografías con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 32

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.32**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
11B	Alto: 15cm Ancho: 20cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Debajo de la greca escalonada (n.31) se localizan motivos geométricos rojos, formados por tres círculos unidos. Una línea que inicia horizontalmente atraviesa diagonalmente los círculos para rematar verticalmente hacia arriba. Encima de los tres círculos se encuentra un elemento formado por dos semicírculos en su base, más arriba estos semicírculos se prolongan paralelamente hasta unirse con un borde curvo.

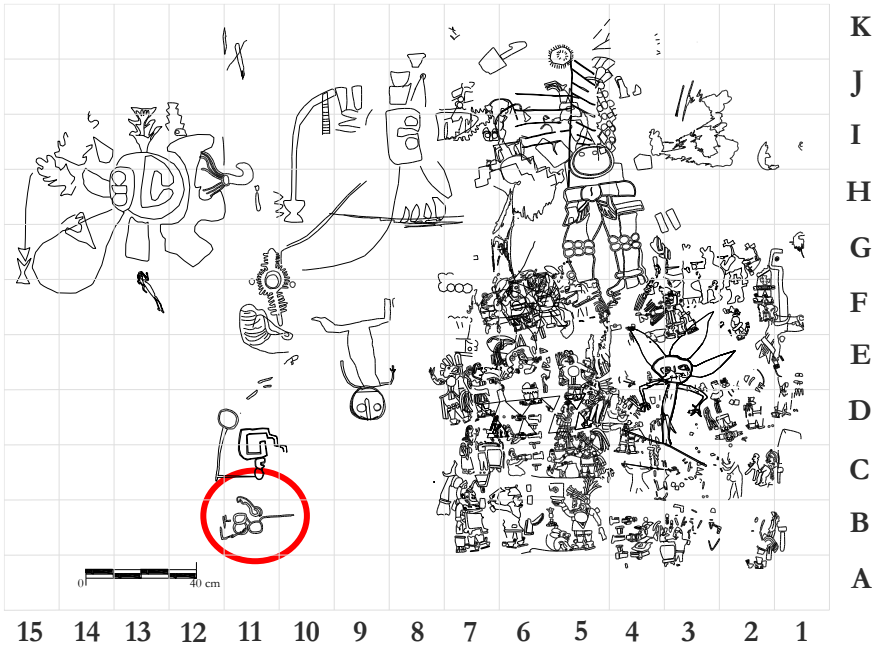


Fig.A.44. Grupo pictórico II. Ubicación n.32.

GP. II: Núm. 32

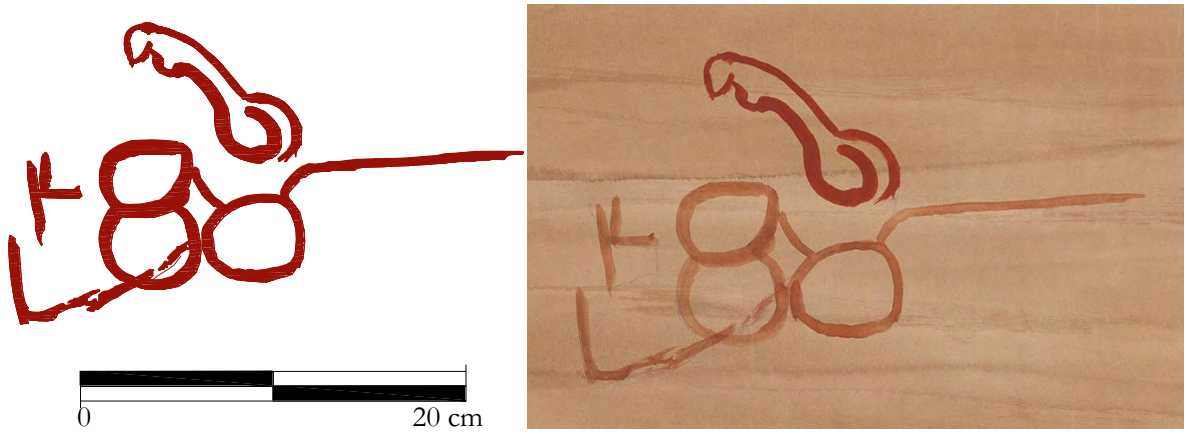


Fig.A.45. Grupo pictórico II. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM), n.32. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

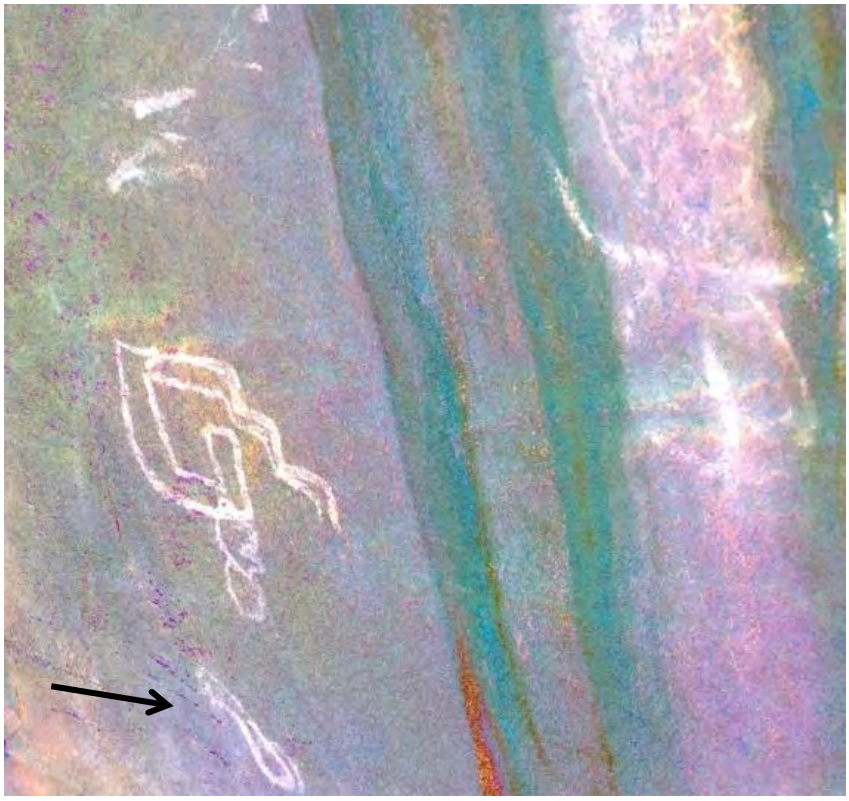


Fig.A.46. Grupo pictórico II, n.32. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 33

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.33**	Estilo: Esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
13FG	Alto: 19cm Ancho: 8cm	Rojo	Antropomorfo

Elementos descritos:
Es una figura antropomorfa ubicada al extremo izquierdo del panel, dispuesta directamente debajo de los rayos del elemento n.26. El personaje está de pie, su rostro mira hacia arriba a la derecha, el brazo a la izquierda está flexionado hacia abajo, del hombro sobresale una línea vertical que se quiebra horizontalmente y es rematada con otra transversal. El brazo a la derecha está flexionado hacia arriba, su mano tiene tres dedos. El tórax es ancho, sobresaliendo su vientre, en tanto las piernas son largas y delgadas. La cabeza tiene forma triangular, de ambos costados salen dos largos cabellos, al interior del rostro fueron colocados dos pequeños puntos que ilustran los ojos. Esta figura es excepcional en Ixtapantongo.

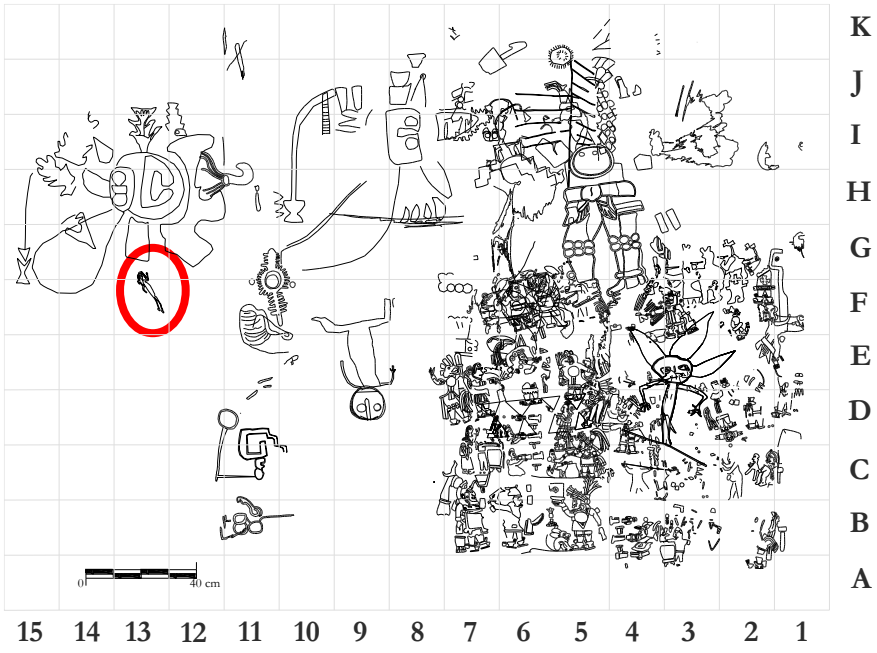


Fig.A.47. Grupo pictórico II. Ubicación n.33.

GP. II: Núm. 33

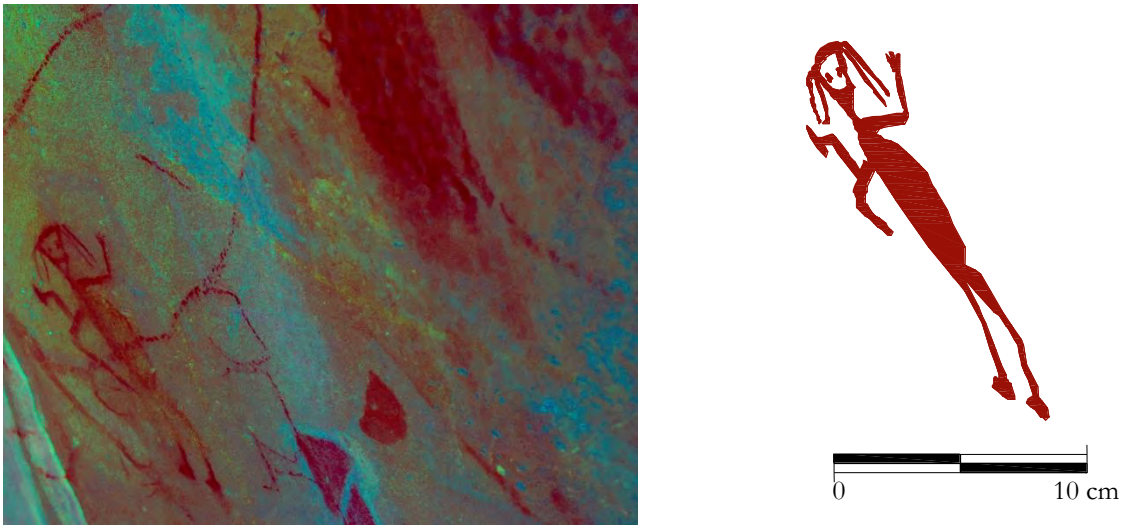


Fig.A.48. Grupo pictórico II, n.33. Fotografía con Dstretch y dibujo: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 34

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.34**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
3-7DE	Alto: 65 cm Ancho: 100 cm	Ocre, rojo	Antropomorfo con rayos y triángulos

Elementos descritos:

Diseño conformado por un antropomorfo de pie y dos filas de triángulos. Ubicado al centro del panel y bajo las figuras polícromas, esta superposición indica que fue pintado antes que el estilo polícromo.

Al costado derecho se encuentra el antropomorfo con rayos, tiene una gran cabeza ovoide delineada en color rojo, al interior pueden observarse dos grandes ojos, además de una nariz pequeña y una gran boca abierta. No tiene cuello, los brazos se articulan directamente debajo de la cabeza, ambos brazos están delineados en color ocre, colocados en escuadra y extendidos hacia abajo, las manos tienen cinco dedos cortos en color ocre. El cuerpo es recto y al igual que toda la figura se encuentra delineada en ocre pero coloreada en rojo. No se muestran las piernas, el cuerpo termina con una delgada línea diagonal ocre.

Al extremo izquierdo se observan dos filas con cuatro triángulos cada una. Todos los triángulos son color ocre, el vértice superior lo dirigen a la punta del triángulo de la fila opuesta.

La forma del antropomorfo es similar a la manera como fueron diseñados las figuras identificadas como rostros con rayos, motivo que se repite constantemente en casi todos los grupos pictóricos del lugar con excepción de los Grupos pictóricos I y V.

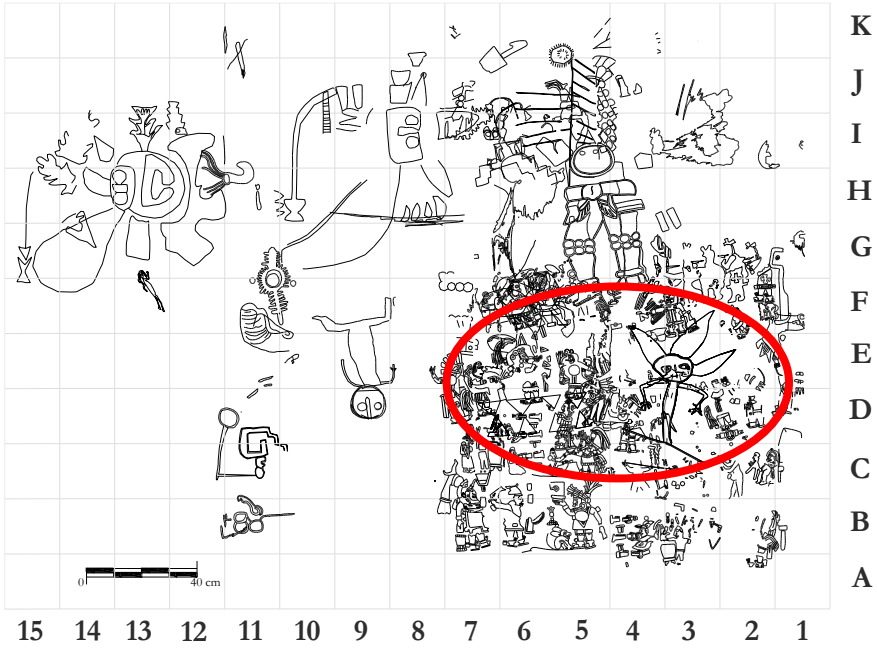


Fig.A.49. Grupo pictórico II. Ubicación n.34.

GP. II: Núm. 34

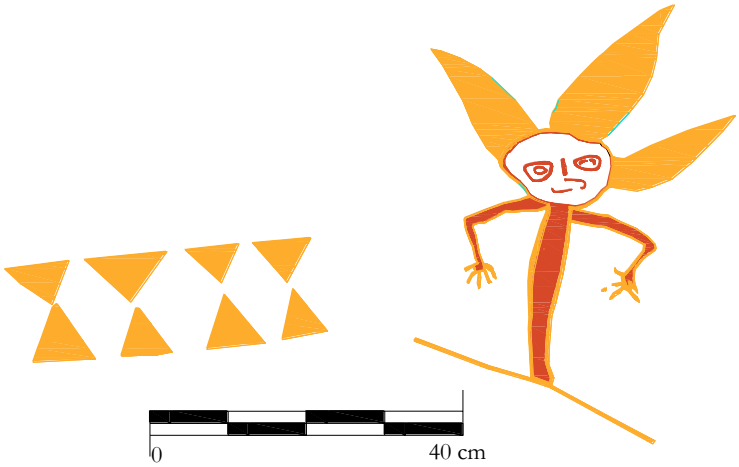


Fig.A.50. Grupo pictórico II, n.34. Dibujo: H. Ibar 2019.

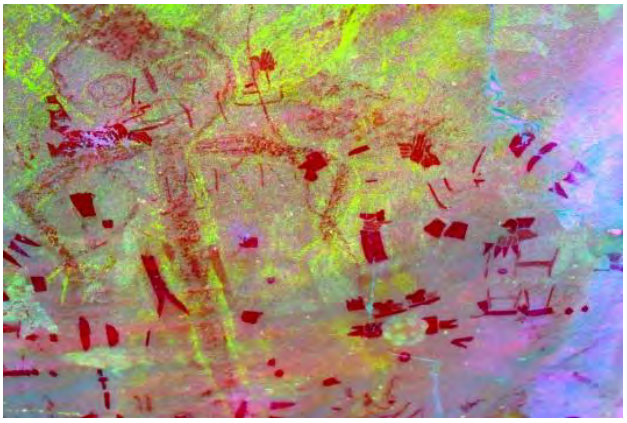


Fig.A.51. Grupo pictórico II, n.34. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

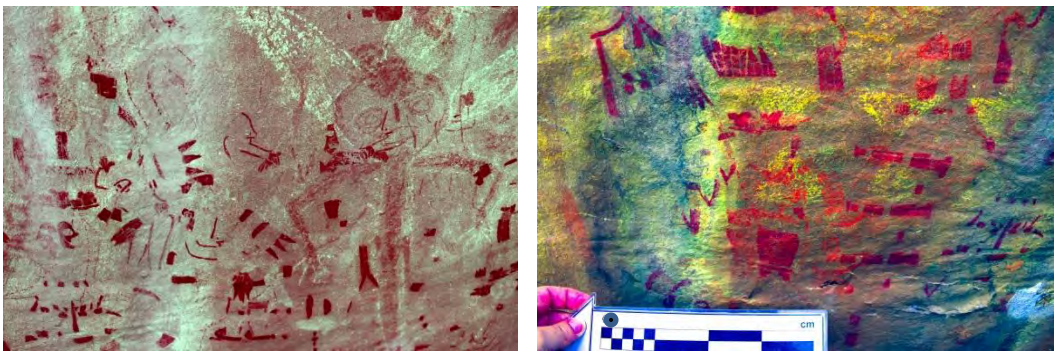


Fig.A.52. Grupo pictórico II, n.34. Fotografías con Dstretch: H.bar 2019.



GP. II: Núm. 35

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.35**	Estilo: Polícromo en gran formato

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6-7EF/JK	Alto: 110cm Ancho: 25cm	Delineado: negro Color: rojo, gris, amarillo	Guerrero

Elementos descritos:

Es un personaje ubicado en la parte media superior del panel, la figura se encuentra muy deteriorada. Únicamente es posible observar los vestigios de un brazo y de una pierna, sin embargo, es difícil identificar a cuál costado del cuerpo pertenecen estas extremidades, aunque es claro que el personaje está erguido. Los dedos del pie están dirigidos hacia la derecha.

La figura está delineada, mientras que la piel del brazo está coloreada en rojo. El pie es color gris, sobre el empeine hay un círculo delineado. No sobrevive ninguna otra parte del cuerpo, pero al costado derecho, sobre la parte media pueden observarse varias líneas color negro, gris y amarillo, sin forma clara que probablemente constituían su atuendo.

(a). Lanzadardos: La mano sujeta una barra larga a manera de cabo, en la parte media está el cuerpo central del arma, compuesto por un trapecio que se ensancha hacia la punta, rematado por el gancho formado por una delgada barra.

(b). Pulsera: Conformada por dos hileras de esferas delineadas, sobreviven tres cuentas de la hilera inferior y una de la superior.

(c). Rodillera: Al igual que la pulsera tiene dos hileras de cuentas esféricas, en el hilo inferior hay cuatro cuentas, en tanto el hilo superior está formado por cuentas semirectangulares a manera de placas, solamente han sobrevivido dos de ellas.

(d). Ajorca: Constituida por dos secciones: la parte superior está formada por los vestigios de una hilera de cuentas esféricas, exclusivamente la esfera al costado derecho se conserva completa, mientras para las demás sobrevive sólo el borde superior. La sección inferior está formada por un listón que permite unir la prenda con la sandalia, solamente se observa una línea exterior y dos pequeñas líneas verticales en su interior que sugieren su presencia.

(e). Sandalia: probablemente consistía en una sandalia de talonera cerrada. No es posible observar ni el talón, ni la sección posterior de la suela. La sandalia debió amarrarse sobre la ajorca.

GP. II: Núm. 35

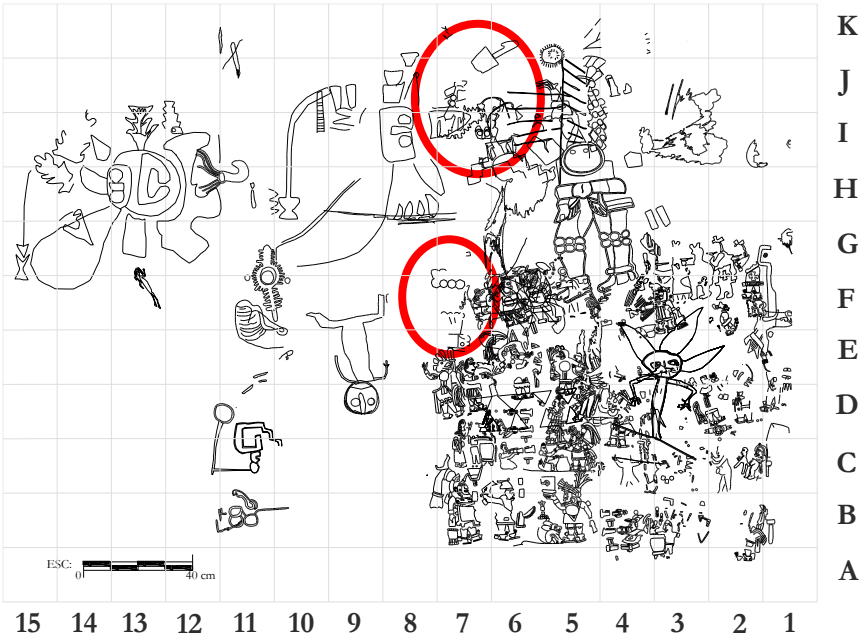


Fig.A.53. Grupo pictórico II. Ubicación, n.35.

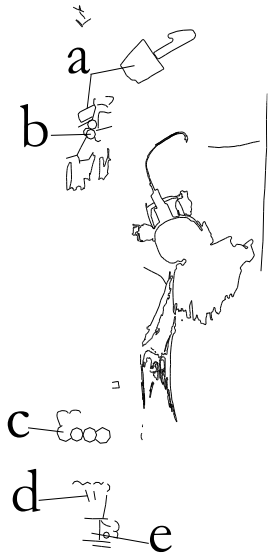


Fig.A.54. Grupo pictórico II, n.35. Unidades descritas.

GP. II: Núm. 35





Fig. A.55. Grupo pictórico II. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM), n.35. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. II: Núm. 35



Fig.A.56. Grupo pictórico II, n.35. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



Fig.A.57. Grupo pictórico II, n.35. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 35A

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.35A**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6-7HI	Alto: 18 cm Ancho: 30 cm	Rojo	Triángulo escalonado (*altépetl)*

Elementos descritos:
Diseño ubicado entre los dos personajes polícromos en gran formato (n.35 y n.36), situado directamente al costado izquierdo del personaje barbado n.36, fue pintado en una etapa anterior a los vestigios grises, amarillos y negros del personaje n.35. Es un triángulo escalonado en color rojo, al interior presenta otro pequeño triángulo escalonado que cierra la silueta de este motivo. Recuerda al símbolo *altépetl.*

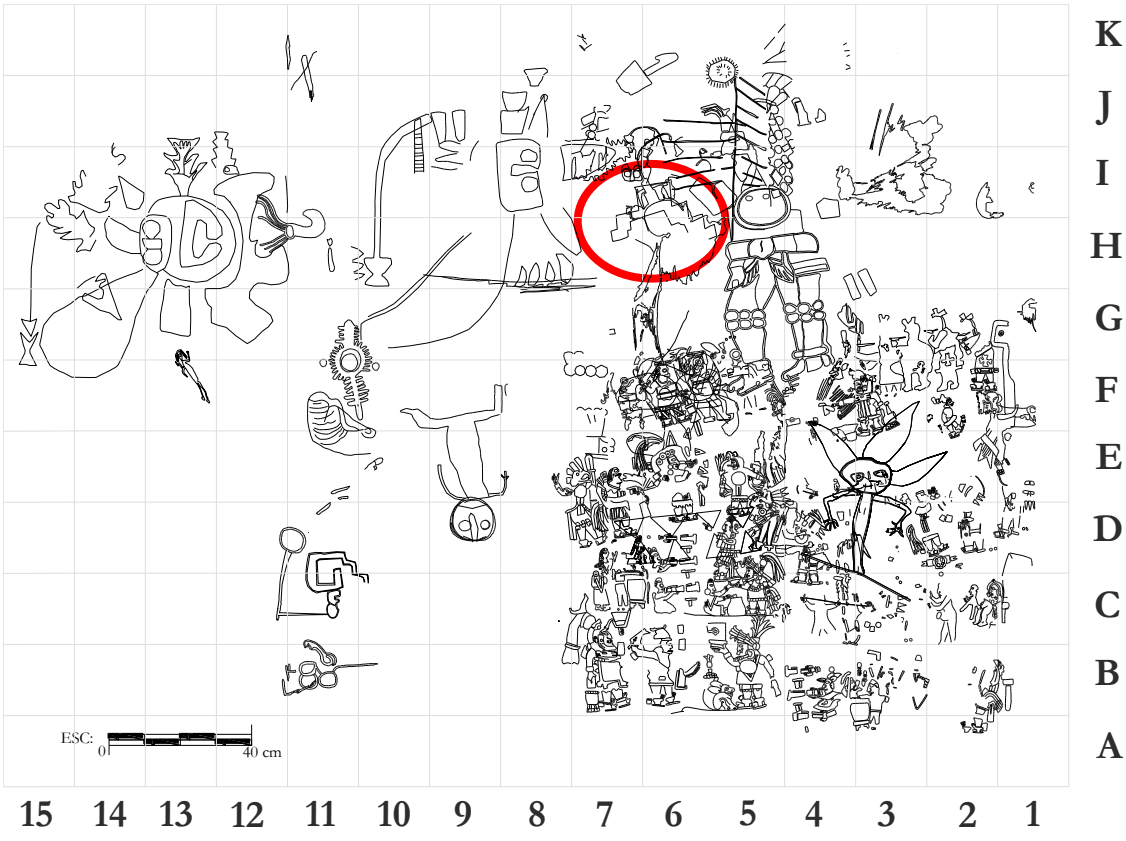


Fig.A.58. Grupo pictórico II. Ubicación n.35a.

GP. II: Núm. 35A

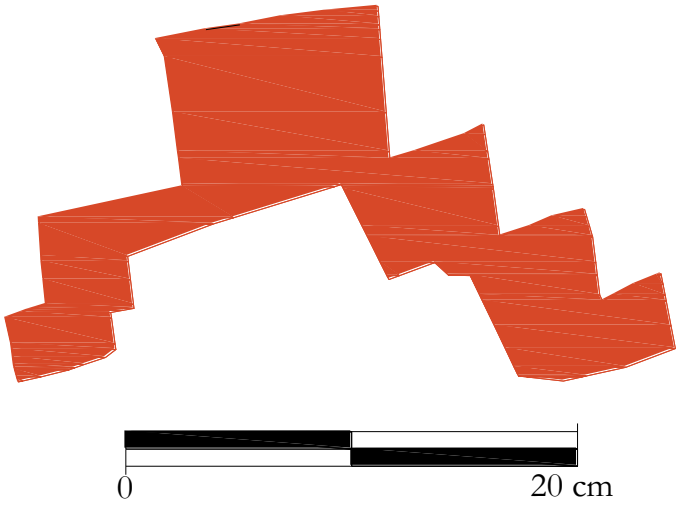


Fig.A.59. Grupo pictórico II, n.35A. Dibujo: H. Ibar 2019.



Fig.A.60. Grupo pictórico II, n.35A. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 35B

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.35B**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6-7IJ	Alto: 15 cm Ancho: 12 cm	Rojo	Rostro con rayos

Elementos descritos:
Localizado directamente arriba del triángulo escalonado (n.35A), fue pintado en una etapa anterior a los vestigios grises del personaje polícromo en gran formato (n.35). Es un rostro rojo, con grandes ojos, nariz y cejas. Arriba del rostro tiene dos rayos escalonados, el rayo a la izquierda remata con una delgada línea curva en color rojo.

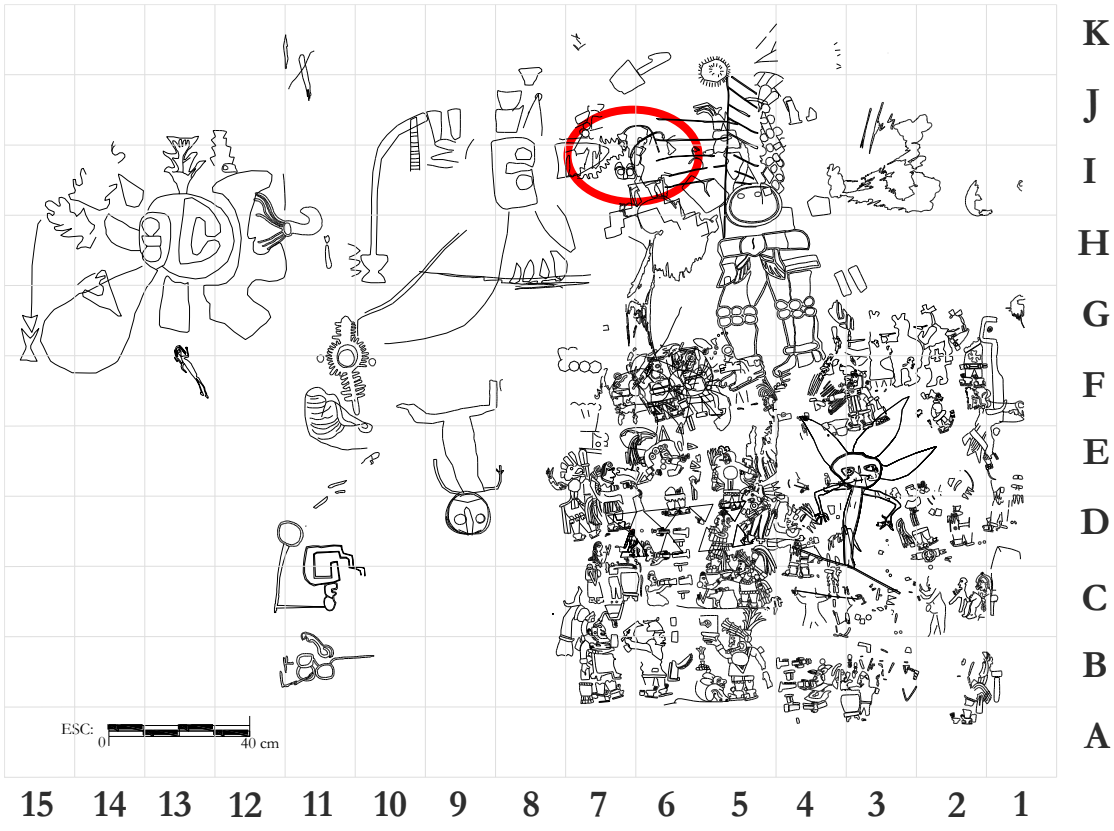


Fig.A.61. Grupo pictórico II. Ubicación n.35B.

GP. II: Núm. 35B



Fig.A.62. Grupo pictórico II, n.35B. Dibujo: H. Ibar 2019.



Fig.A.63. Grupo pictórico II, n.35B. Fotografía con Dstretch: H.Ibar 2019.

GP. II: Núm. 36A

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.36A**	Estilo: Esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5-4HIJK	Alto: 45 cm Ancho: 29 cm	Negro	Rayas

Elementos descritos:
Diseño superpuesto al rostro del personaje barbado de estilo polícromo en gran formato (n.36). Formado por una larga línea vertical, la cual es atravesada por líneas horizontales o diagonales.

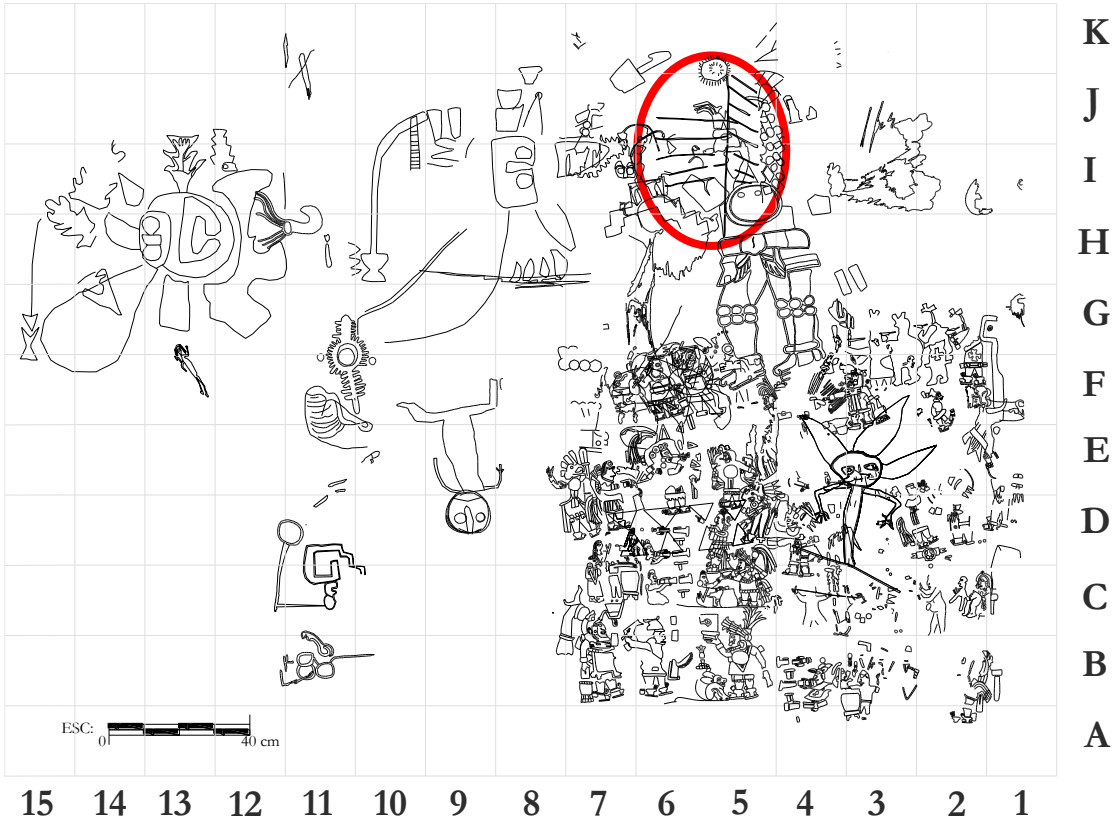


Fig.A.64. Grupo pictórico II. Ubicación n.36A.

GP. II: Núm. 36A



Fig.A.65. Grupo pictórico II, n.36A. Dibujo: H. Ibar 2019.



Fig.A.66. Grupo pictórico II, n.36A. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



GP. II: Núm. 36

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.36**	Estilo: Polícromo en gran formato

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
4-6FGHIJ	Alto: 85cm Ancho: 35cm	Delineado: negro Color: negro, rojo, ocre, amarillo	Señor barbado

Elementos descritos:

Antropomorfo ubicado en el extremo superior central del panel. Está de pie, la cara la mantiene de perfil mirando hacia la izquierda, tiene barba roja, el brazo a la izquierda está flexionado, aunque no es posible apreciar esa mano, debió estar levantada a la altura de la cara. No sobrevive el brazo contrario, aunque es probable, por los manchones en ese costado, que el brazo estuviera extendido paralelo al cuerpo. Las puntas de ambos pies se dirigen hacia abajo a la izquierda. Tiene como singularidad un elemento geométrico (¿insignia?) en color negro que inicia en el pectoral y termina mucho más arriba de la cabeza.

(a). (-*¿Insignia?*): Por atrás de la nuca se encuentra un diseño formado por dos secciones. La superior inicia arriba de la cabeza, consiste en líneas diagonales negras, por abajo pueden apreciarse dos hileras probablemente de plumas cortas: la hilera superior forma una serie de tres plumas de punta roma, en tanto la hilera inferior presenta plumas cortas de punta redondeada, por debajo de ellas se aprecia un listón rojo. La segunda sección inicia por abajo del listón y termina sobre el borde del pectoral, está compuesta por catorce círculos y dos cuadrados a manera de casillas o patrón "panal de abejas", formando un elemento excepcional en los atuendos del lugar. Es probablemente un estandarte o insignia que distingue al personaje.

(b). Tocado: Sobre la frente se aprecia una franja roja de la cual salen tres líneas curvas del mismo color dirigidas hacia abajo, además de una pequeña línea en sentido opuesto.

(c). Nariguera: Es difícil de observar, ya que se encuentra deteriorada. No obstante, es posible ver la silueta de una barra horizontal en color amarillo que atraviesa el septum. Al extremo derecho la barra se une a una franja diagonal que cae hasta tocar el pectoral.

(d). *Pectoral*: Sobre todo el torso se encuentra un gran pectoral redondo, tiene una línea circular al interior en color rojo y dos pequeños puntos al extremo superior del mismo color, así como un rombo delineado dispuesto al costado derecho. Este elemento está coloreado en amarillo.

(e). *Maxtlatl*: Sobre el talle tiene una cinta con nudo al centro, amarrado al frente con dos flecos que caen hacia abajo. El fleco derecho presenta tres pequeñas líneas radiales y una larga que lo divide, así como dos transversales coloreadas en rojo. Mientras el fleco izquierdo tiene cuatro líneas rojas, junto con un pliegue del mismo color. La sección posterior del braguero cubre el muslo, la cual está decorada con una línea horizontal ancha en color rojo.

(f). Rodilleras: Ambas formadas por dos hileras, cada una con tres cuentas esféricas coloreadas en amarillo.

(g). Sandalias: Tipo "T" de talonera abierta color amarillo, ambas suelas son difíciles de apreciar.

(h). (-*Vestigios*): Por atrás del personaje sobreviven algunos vestigios rojos, conformados por dos rectángulos rojos, un pentágono a la altura de la cintura y dos barras sobre de los muslos de este personaje, probablemente corresponden al brazo desaparecido.

GP. II: Núm. 36



Fig.A.67. Grupo pictórico II. Ubicación n.36.

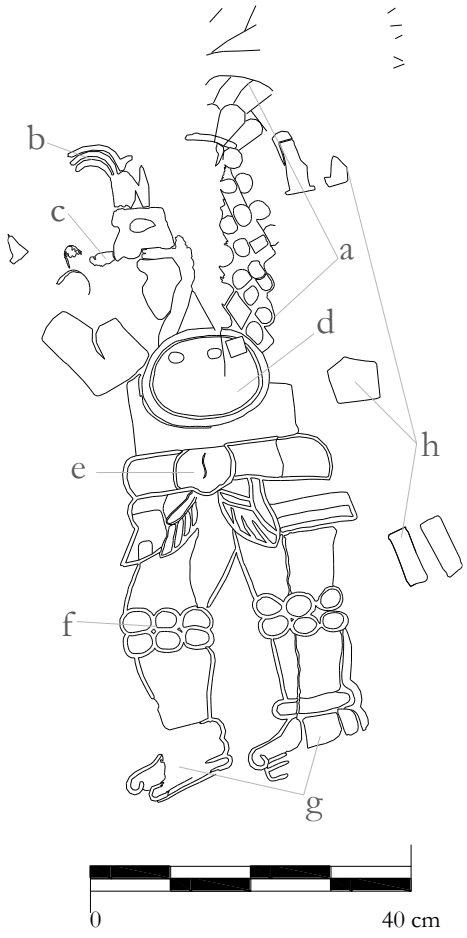


Fig.A.68. Grupo pictórico II, n.36. Unidades descritas.

GP. II: Núm. 36



Fig.A.69. Grupo pictórico II, n.36. Fotografía con Dstretch y dibujo: H. Ibar 2019.

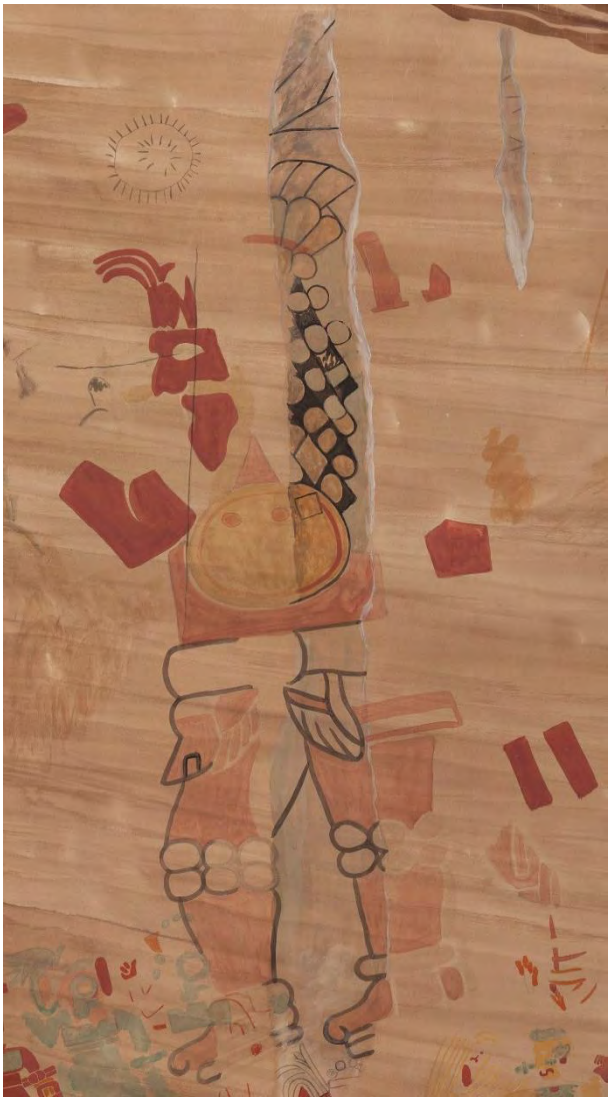




Fig.A.70. Grupo pictórico II, n.36. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014, y fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 37

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.37** Línea superior: segundo conjunto (izquierda)	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
7F	Alto: 18cm Ancho: 10cm	Delineado: negro Color: rojo, verde, ocre	Tlaloque amarillo

Elementos descritos:

Figura antropomorfa de pie, ubicada inmediatamente a la derecha de la pierna del personaje en gran formato (n.35). La figura actualmente ha desaparecido prácticamente de manera total, exceptuando un pequeño vestigio correspondiente al pectoral utilizado por el personaje. El rostro de perfil mira hacia la derecha, costado donde se presentan otras tres figuras con características similares (n.38, n.39 y n.40). Con la mano levanta un bastón curvo, otro elemento claro es su pectoral. No es posible observar su atuendo, únicamente se aprecian manchas en color ocre sobre la silueta del cuerpo.

(a). Bastón curvo: Delineado en negro y coloreado en amarillo. El utensilio es sostenido por la mano a la izquierda, por debajo de la cual sobresale el cabo en forma de gancho.

(b). Anteojera: Sobre el ojo tiene un anillo verde.

(c). Bigotera: Se puede observar en color verde la bigotera en forma de "S", por abajo hay manchones del mismo color.

(d). (*-¿Orejera?*): Mancha rectangular color verde colocada a la altura de la cabeza.

(e). Pectoral: En color verde, formado por una placa rectangular, al centro tiene un círculo rojo, éste es el único vestigio que sobrevive.

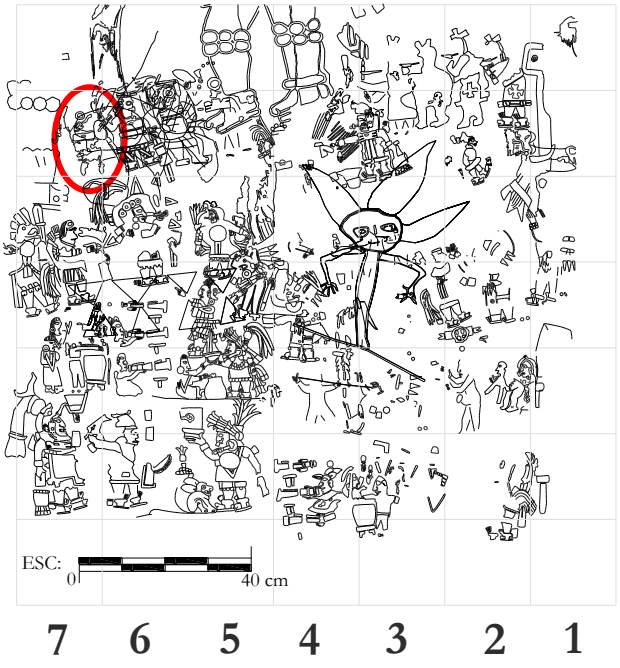


Fig.A.71. Grupo pictórico II. Ubicación n.37.



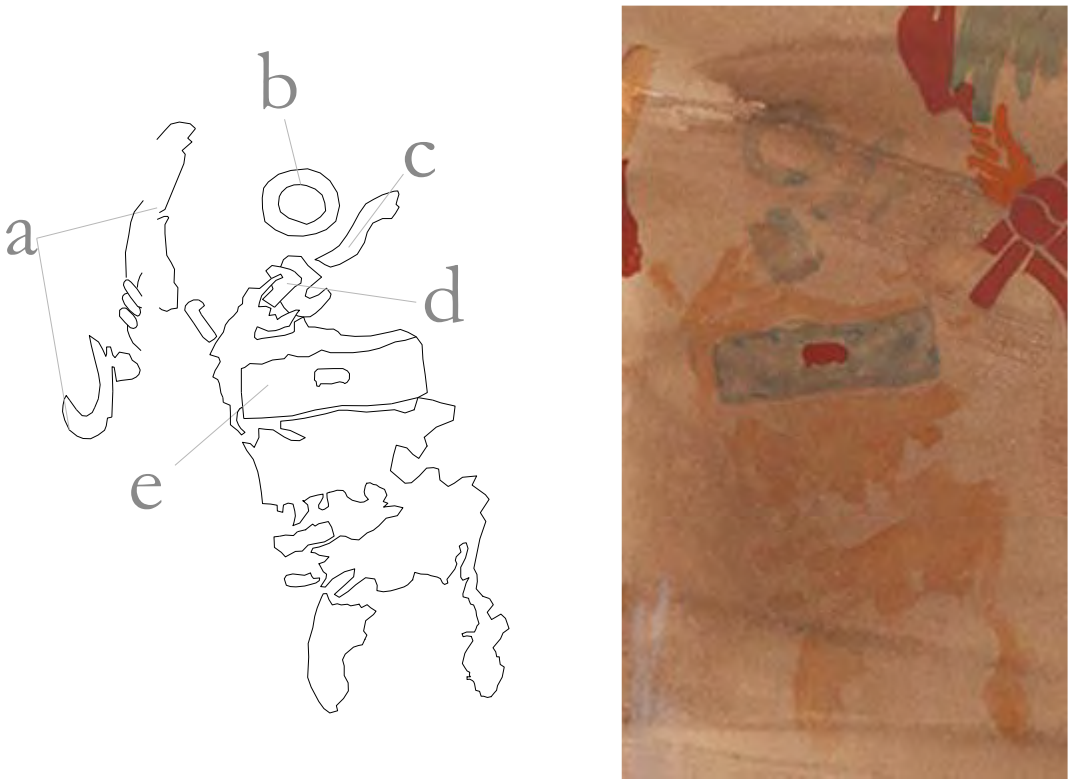


Fig.A.72. Grupo pictórico II, n.37. Dibujo unidades descritas, y calca de Villagra (IIE-UNAM), fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

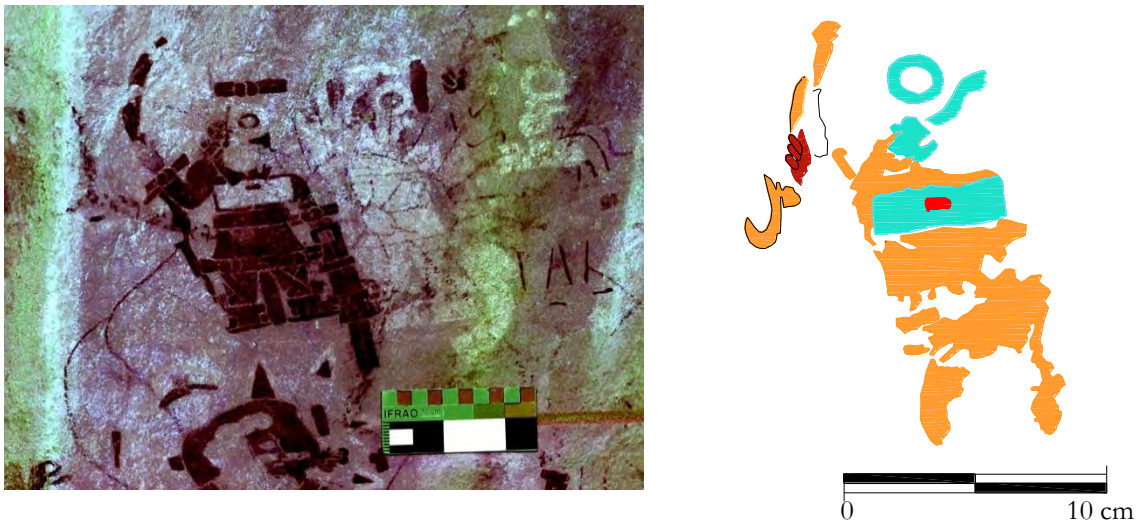


Fig.A.73. Grupo pictórico II, n.37. Fotografía con Dstretch y dibujo: H.Ibar 2019.

GP. II: Núm. 38A

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.38A**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6-7F	Alto: 22 cm Ancho: 15cm	Ocre	Rostro

Elementos descritos:
Vestigios de un rostro ocre, puede apreciarse el ojo a la izquierda y restos de la otra órbita. Sobre este diseño fueron pintados los *tlaloque* amarillo y rojo (n.37 y n.38). Abajo del rostro sobreviven varias líneas curvas.

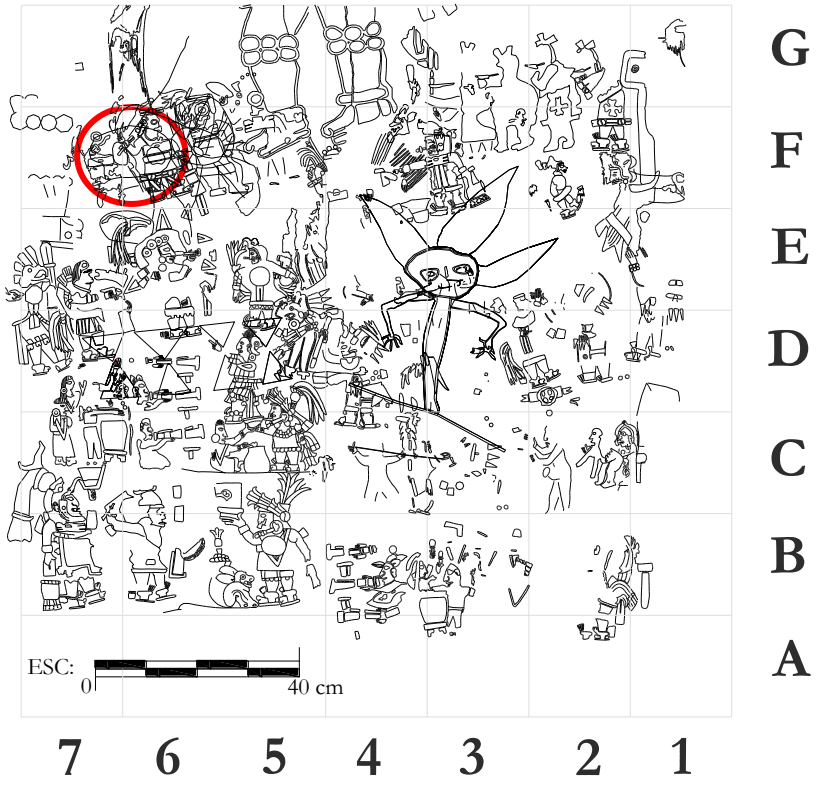


Fig.A.74. Grupo pictórico II. Ubicación n.38A.

GP. II: Núm. 38A



Fig.A.75. Grupo pictórico II, n.38A. Dibujo: H.Ibar 2019.

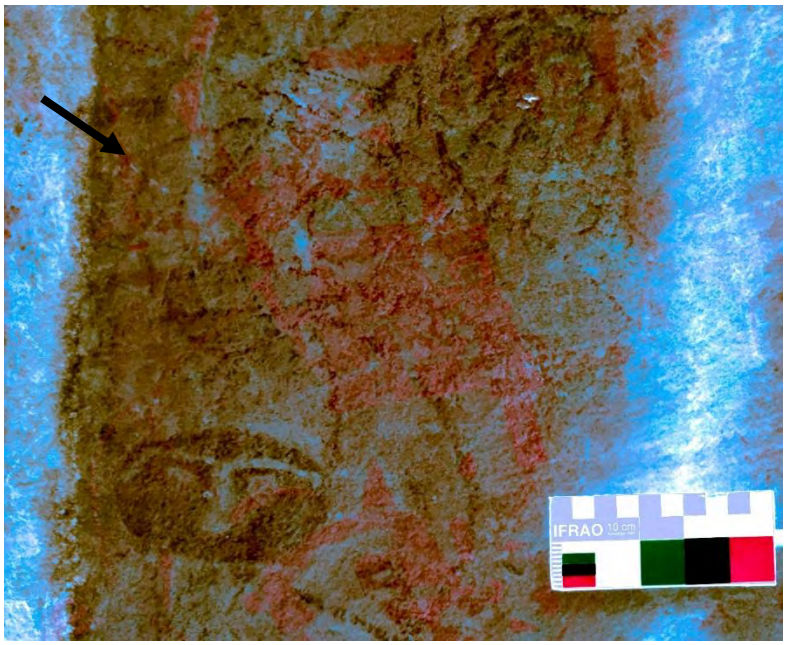


Fig.A.76. Grupo pictórico II, n.38A. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 38

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.38** Línea superior: segundo conjunto (izquierda)	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6F	Alto: 23.5cm Ancho: 20 cm	Color: Rojo, ocre, verde	Tlaloque rojo

Elementos descritos:

De los cuatro *tlaloque* este personaje es el segundo de izquierda a derecha. El cuerpo está de frente, presenta la cara de perfil, volteada hacia la derecha, mira hacia el *tlaloque* verde (n.39). El brazo derecho lo levanta sosteniendo un bastón curvo. El brazo izquierdo se encuentra extendido hacia abajo, con esa mano sostiene una bolsa. Ambas puntas de los pies son rojas, las dirige a extremos opuestos. La piel de la cara es verde, mientras que las manos son de color ocre.

(a). Bastón curvo: En color rojo, compuesto por tres secciones, entre cada sección existen espacios vacíos que posiblemente contenían otro color ahora desaparecido. Por debajo de la muñeca cae probablemente un listón de forma irregular, hasta tocar el plumón de la sandalia.

Es importante mencionar que los cuatro *tlaloque* tienen el brazo flexionado hacia arriba, y tres de estas figuras mantienen la mano cerrada, lo que indica que todos sostenían el mismo tipo de bastón.

(b). Tocado: Es posible apreciar en color verde los vestigios de un haz de plumas largas cayendo por atrás de la cabeza, éstas finalizan entre el bastón curvo y la mano derecha. Las plumas están amarradas por dos cintas rojas horizontales anudadas al centro sobre la frente.

(c). Anteojera: Circular en color rojo.

(d). Orejera: Es circular con una franja corta que termina por arriba de la nuca. Accesorio en color rojo.

(e). Bigotera: A la altura de la boca sobreviven los vestigios de su bigotera en color rojo.

(f). Pulseras: En ambas muñecas utiliza dos cintas rojas amarradas al centro, las cintas se mantienen rectas.

(g). Túnica: Prenda roja que cubre todo el torso.

(h). Pectoral: Rectangular en color verde con punto rojo al centro, accesorio idéntico al *tlaloque* amarillo, dispuesto inmediatamente a la izquierda (n.37)

(i). *Maxtlatl*: Triangular de color rojo, en su parte superior tiene una cinta horizontal, en el costado inferior del braguero se ensancha hasta caer sobre las rodillas.

(j). Bolsa: En color rojo. La mano izquierda agarra la bolsa por medio de un asa en forma de "C"; el accesorio está compuesto por cinco secciones: la primera, formada por dos rectángulos verticales angostos, seguidos de un rectángulo horizontal que da paso a un cuadrado unido a otro de mayor tamaño, rematan la bolsa dos líneas anchas a la manera de listones que caen más allá de los pies.

(k). Rodilleras: Rojas con características similares tanto al amarre del tocado sobre la frente, como a las pulseras; es decir, el amarre está constituido por dos cintas horizontales amarradas al centro.

(l). Listones: En ambas piernas lleva listones entrelazados que cubren las pantorrillas.

(m). Sandalias: Tipo "T" de talonera abierta. La sandalia a la izquierda está decorada con tres plumones, en tanto la sandalia a la derecha solamente tiene un plumón. Se aprecian ambas suelas del mismo color de la sandalia.

GP. II: Núm. 38

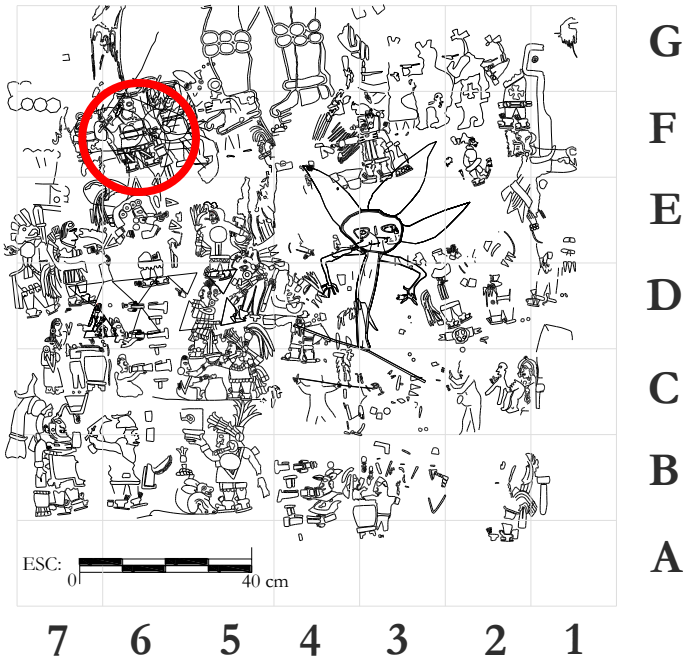


Fig.A.77. Grupo pictórico II. Ubicación n.38.

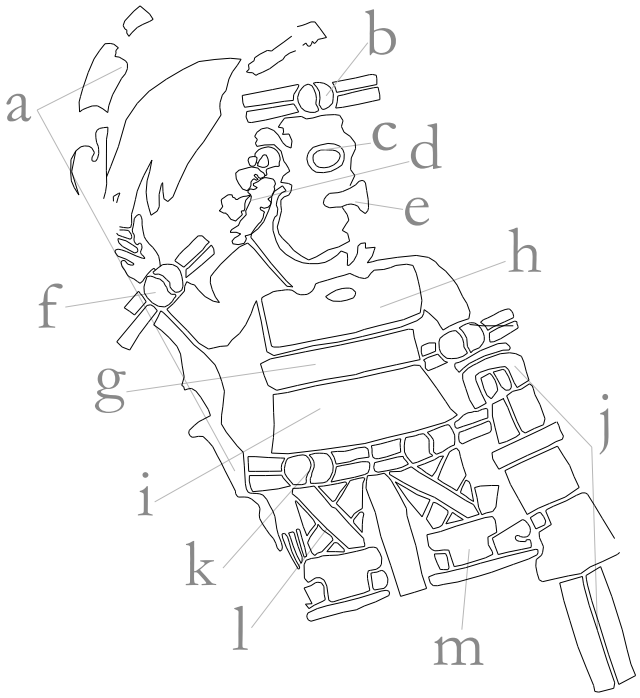


Fig.A.78. Grupo pictórico II, n.38. Unidades descritas.

GP. II: Núm. 38

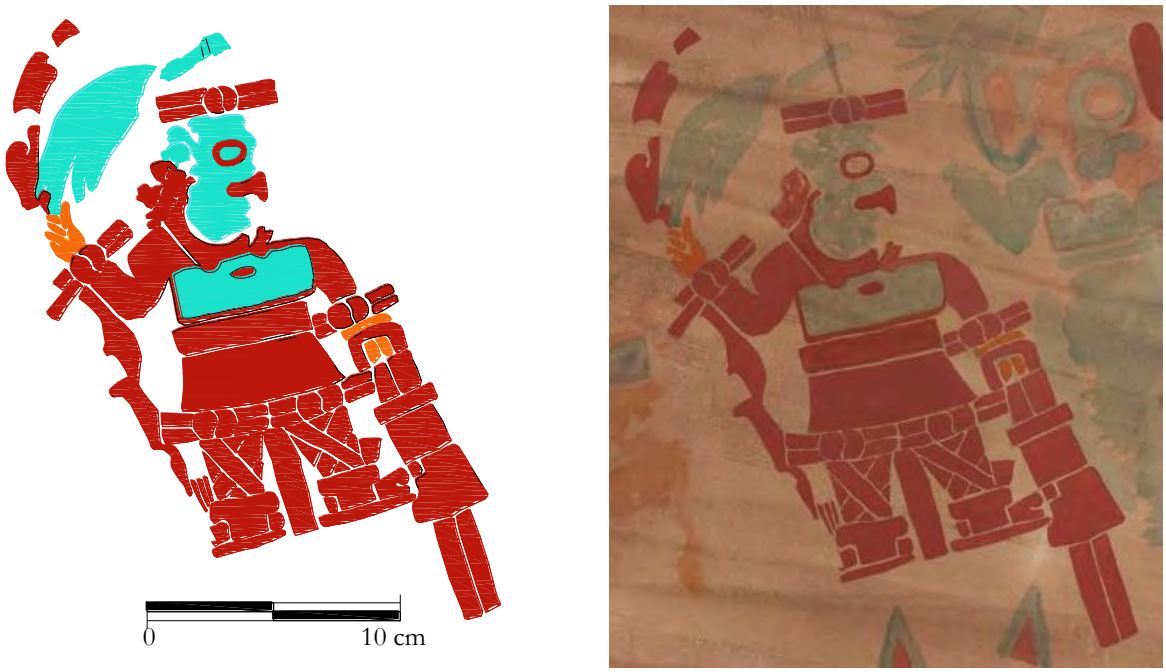


Fig.A.79. Grupo pictórico II, n.38. Dibujo: H. Ibar, y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig.A.80. Grupo pictórico II, n.38. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 39

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.39** Línea superior: segundo conjunto (izquierda)	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6-5F	Alto: 24.5cm Ancho: 14cm	Delineado: negro y ocre. Color: verde, ocre, rojo.	Tlaloque verde

Elementos descritos:

Tlaloque ubicado directamente a un lado del pie del personaje barbado (n.36). Su posición corporal es similar a los tres ayudantes del dios de la lluvia anteriores. El rostro está de perfil, mira al último *tlaloque* a la derecha, también flexiona hacia arriba el brazo, los hombros están colocados de frente, las puntas de ambos pies las dirige hacia el mismo costado. Tiene mal estado de conservación, por lo que actualmente es difícil de observarlo a simple vista. De acuerdo al registro de Villagra, la figura es color verde en todo el cuerpo excepto por manchones ocre en la cara.

(a). Tocado: Sobre la frente pueden observarse los vestigios de una franja horizontal, más arriba se aprecia otra banda colocada diagonalmente que sirve para amarrar un manojo de cinco plumas largas, todo el tocado es verde. Por debajo de las plumas sobreviven los vestigios de un gran círculo verde, situado directamente por atrás de su nuca. Al centro del círculo el elemento está coloreado en ocre.

(b). (*-No identificado*): Al frente de la cara se encuentra una línea gruesa en color rojo con bordes redondeados.

(c). Anteojera: Gran círculo en color verde colocado sobre el ojo.

(d). Bigotera: Por debajo de la anteojera se encuentra la bigotera en forma de "S".

(e). Pectoral: Tipo mariposa, delineado en color ocre.

(f). Bolsa: Al igual que el *tlaloque* rojo (n.38) pueden apreciarse los vestigios de una bolsa sostenida por su mano izquierda. Aunque en esta figura no son claros los detalles de este accesorio, presenta como diferencia el color verde y un gran remate curvo.

(g). Rodilleras. De una sola vuelta en color verde.

(h). Sandalias: No son claras, pero subsiste la silueta de ambas suelas en color verde.

GP. II: Núm. 39

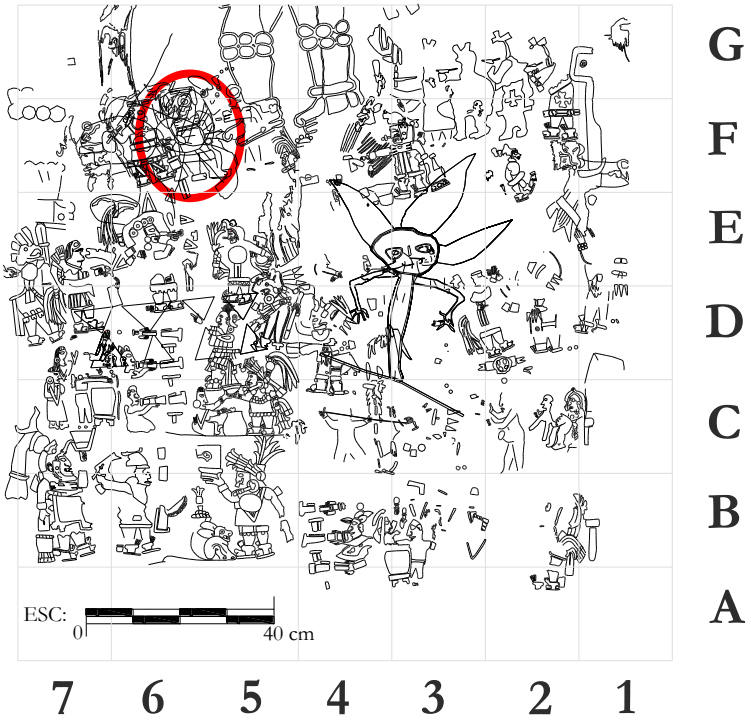


Fig.4.81. Grupo pictórico II. Ubicación n.39.

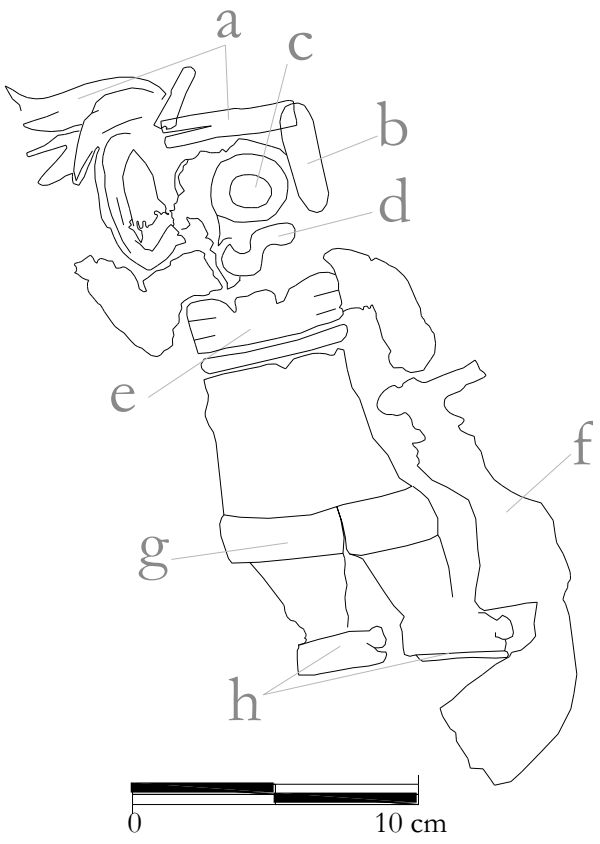


Fig.A.82. Grupo pictórico II. Unidades descritas, n.39.

GP. II: Núm. 39



Fig.A.83. Grupo pictórico II, n.39. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM).Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

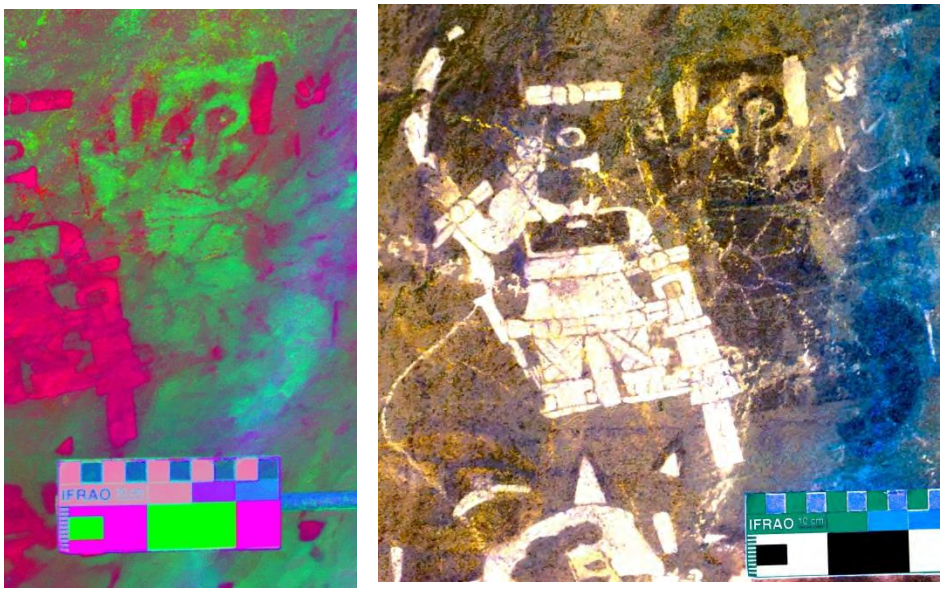


Fig.A.84. Grupo pictórico II, n.39. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 39A

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.39A**	Estilo: Esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6F	Alto: 36 cm Ancho: 26 cm	Color: Negro	Geométrico

Elementos descritos:
Diseño superpuesto al *tlaloque* verde (n.39). Formado por un gran círculo con largas rayas unidas a toda su circunferencia, al interior presenta otro pequeño círculo también con líneas en su circunferencia. Arriba tiene una línea curva que se une a las rayas.

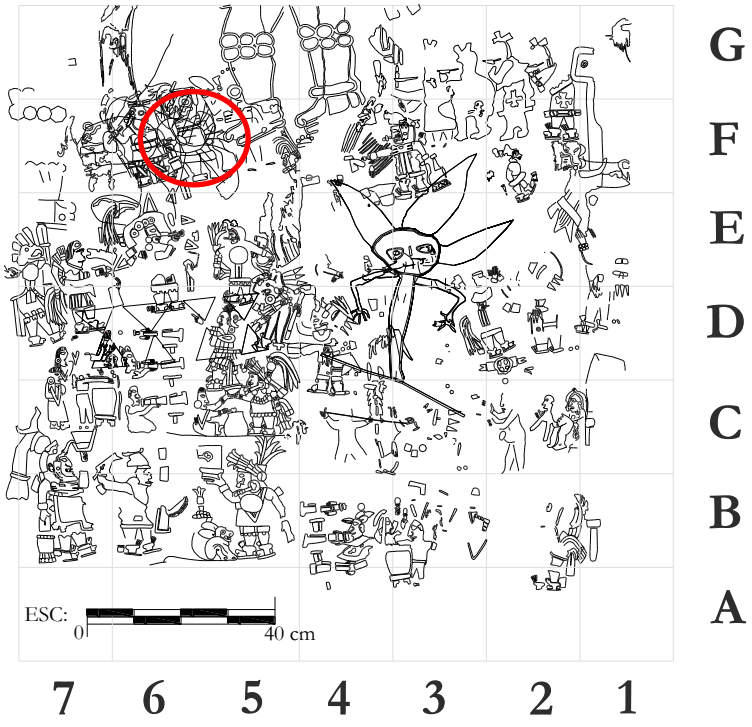


Fig.A.85. Grupo pictórico II. Ubicación n.39A.

GP. II: Núm. 39A

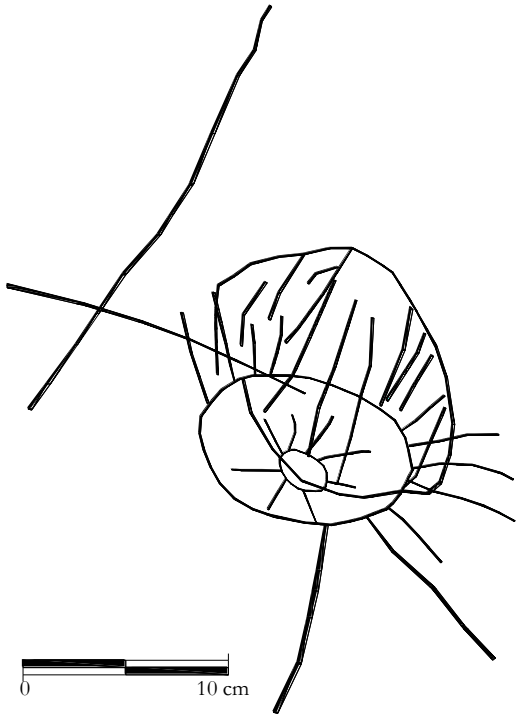


Fig.A.86. Grupo pictórico II, n.39A. Dibujo: H. Ibar 2019.



Fig.A.87. Grupo pictórico II, n.39A. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



GP. II: Núm. 40

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.40** Línea superior: segundo conjunto (izquierda)	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5F	Alto: 24.5cm Ancho: 12.3cm	Delineado: rojo, verde Color: verde, ocre, rojo.	Tlaloque blanco

Elementos descritos:

El último *tlaloque* de esta serie de cuatro fue pintado sobre el pie del personaje barbado (n.36). Gira también el rostro hacia la derecha, asimismo levanta el brazo, por la colocación de la mano debió sostener igualmente un bastón curvo. En cuanto a la extremidad contraria, solamente puede observarse el hombro y la sección superior del brazo, no es posible apreciar la mano. El torso está de frente, mientras que los vestigios de los pies indican que las puntas también estaban dirigidas hacia la derecha. Sus piernas y brazos presentan como característica especial el delineado en color rojo, lo que nos hace pensar que su piel fue representada sin color alguno.

(a) Tocado: Por arriba de la cabeza existen tres círculos pequeños y dos círculos de mayor tamaño localizados atrás de la nuca. Entre ambos grupos de círculos hay una mancha ocre de forma semirectangular. Tanto los círculos como esta última mancha son vestigios del tocado.

(b). (*-¿Bastón curvo?*): Levanta con el brazo una forma ovoide, probablemente es el vestigio del bastón curvo.

(c). Anteojera: Sobre la cara se aprecia un gran anillo verde.

(d). Bigotera: Sobreviven algunos vestigios de su bigotera, aunque se perdió su forma original.

(e). Pectoral: Sobre el pecho se ubica el pectoral tipo mariposa verde, delineado en un tono oscuro de color verde.

(f). (*-Vestigios*): A un costado del hombro a la derecha sobreviven restos de líneas y un manchón verde, no es posible saber a qué corresponden.

(g). Sandalias: Únicamente se aprecian dos líneas delgadas en color ocre, seguramente corresponden a las suelas de sus sandalias.

GP. II: Núm. 40

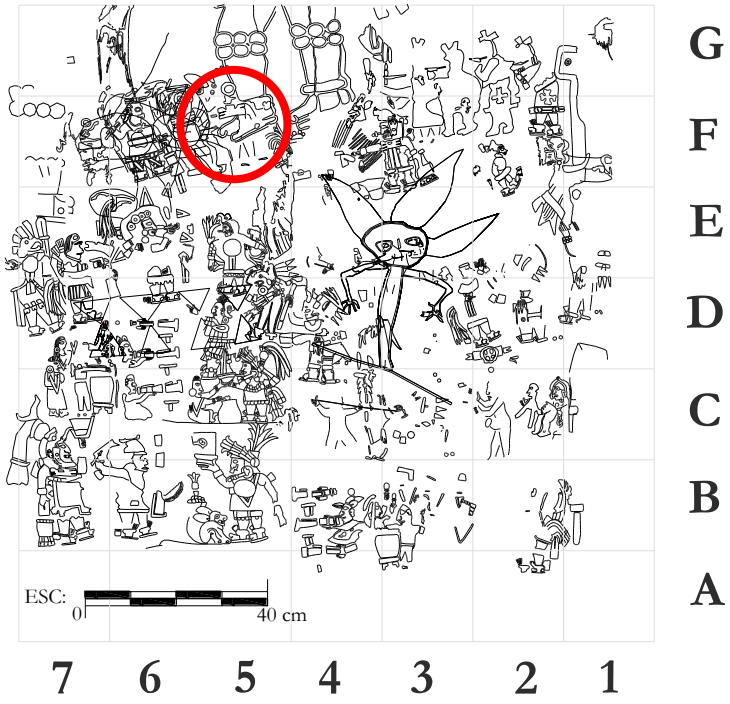


Fig.A.87. Grupo pictórico II. Ubicación n.40.

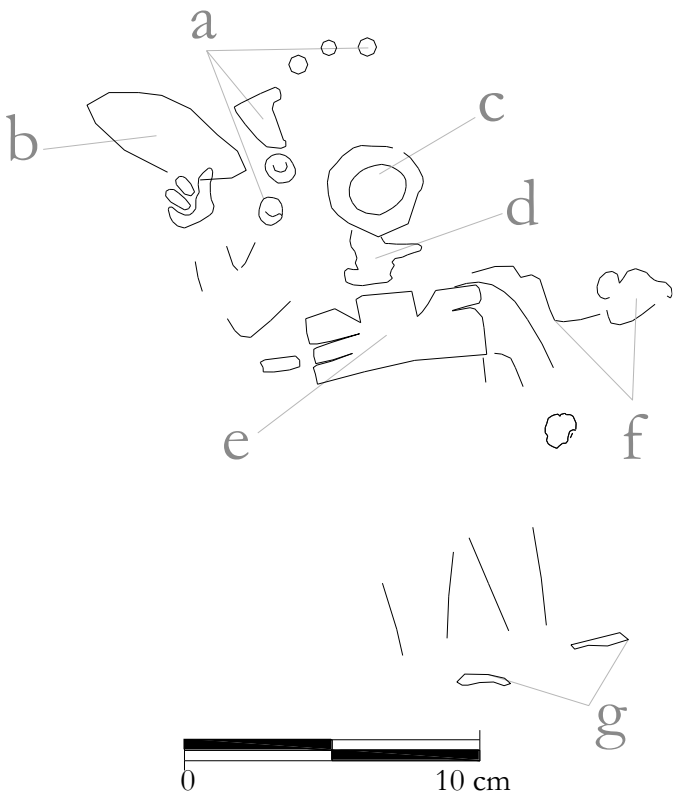


Fig.A.88. Grupo pictórico II. Unidades descritas, n.40.

GP. II: Núm. 40





Fig.A.89. Grupo pictórico II. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM) , n.40. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig.A.90. Grupo pictórico II, n.40. Fotografía Dstretch: H. Ibar.



GP. II: Núm. 41

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.41** Línea superior: primer conjunto (centro)	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5-4F	Alto: 15cm Ancho: 8cm	Delineado: negro Color: verde, rojo	Personaje con cuchillo

Elementos descritos:

Ubicado directamente por debajo de los pies del personaje barbado (n.36). Solamente es posible apreciar el costado a la izquierda. Tanto la cabeza, el rostro y brazo a la derecha, el torso y ambas piernas han desaparecido, por lo que es imposible saber cuál era su postura. Es claro que el brazo sobreviviente está flexionado hacia arriba, con esa mano sostiene un cuchillo.

(a). Tocado: Formado por tres secciones: la primera colocada a la altura de la frente, es una franja horizontal delineada en color negro, por arriba de ésta se encuentra un semicírculo que en su borde superior tiene adheridas cuatro esferas. Por debajo de la franja horizontal presenta un haz de plumas largas compuesto por lo menos de siete plumas delineadas. El haz de plumas está amarrado por una pequeña cinta roja con tres líneas que la dividen. La cinta está unida a otra en color verde y también con pequeñas líneas al interior.

(b). Cuchillo: Arma de silueta triangular, la punta es roja, mientras que en su base tiene una muesca cuadrada donde se insertaba la empuñadura del arma. Utensilio sostenido por la mano, la cual está pintada en color rojo, a diferencia del brazo solamente delineado.

(c). Pulsera: Compuesta por dos cintas amarradas por un nudo circular, accesorio únicamente delineado.

(d). Pectoral: Sobre el pecho lleva una gran placa rectangular con muescas en el borde superior, al interior tiene una línea gruesa color rojo.

(e). (*-No identificado*): Por abajo del codo se puede observar un pequeño círculo, unido con una línea vertical. Arriba del brazo se observa otra línea recta hasta terminar en otro pequeño círculo. Probablemente estos rasgos corresponden a la silueta del personaje.

GP. II: Núm. 41

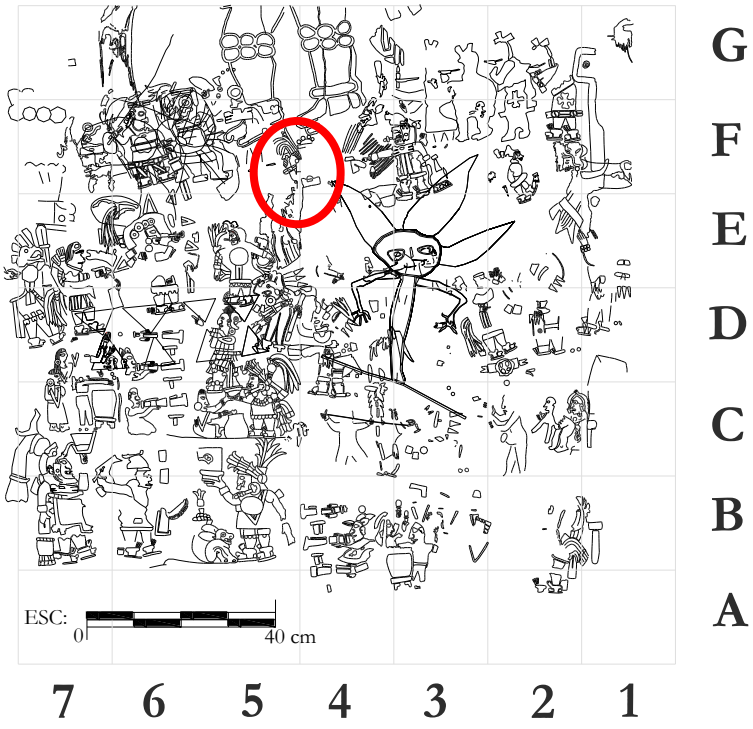


Fig.A.91. Grupo pictórico II. Ubicación n.41.

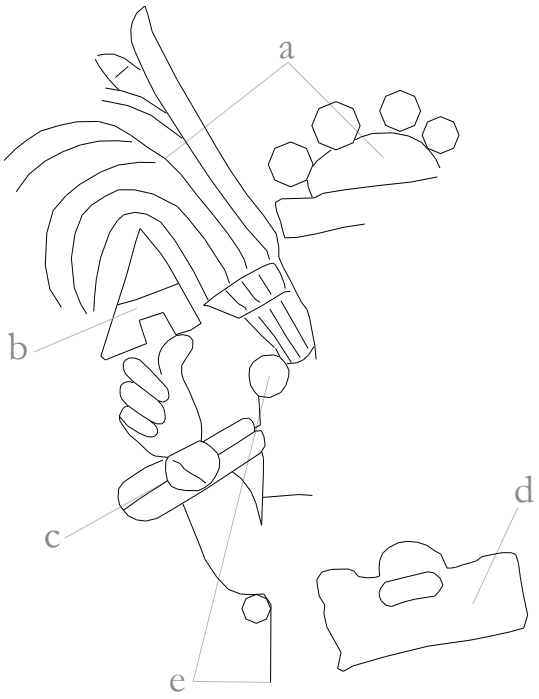


Fig.A.92. Grupo pictórico II. Unidades descritas n.41.

GP. II: Núm. 41

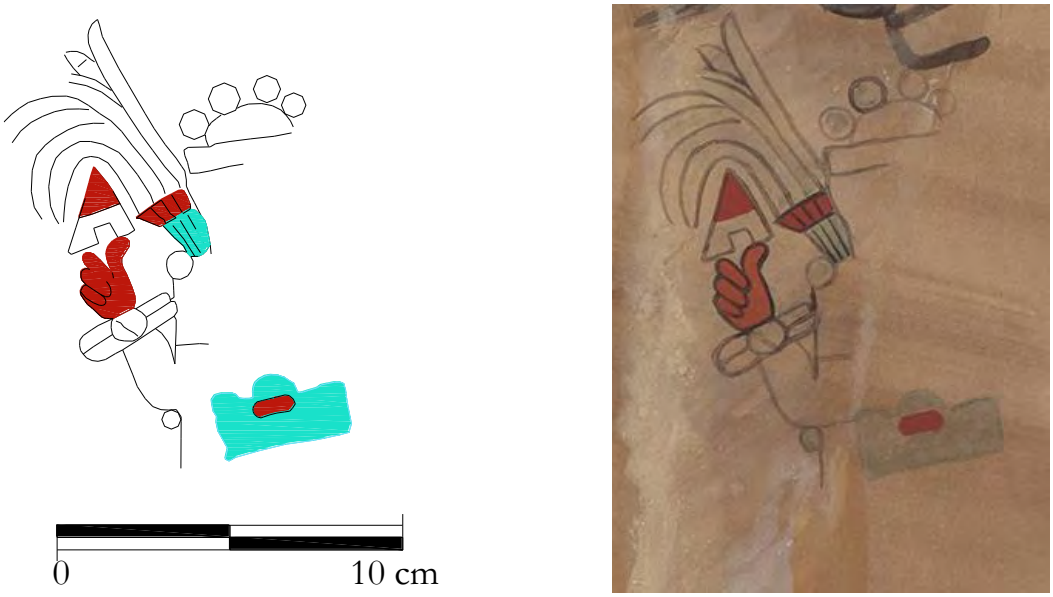


Fig.A.93. Grupo pictórico II. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM) , n.41. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

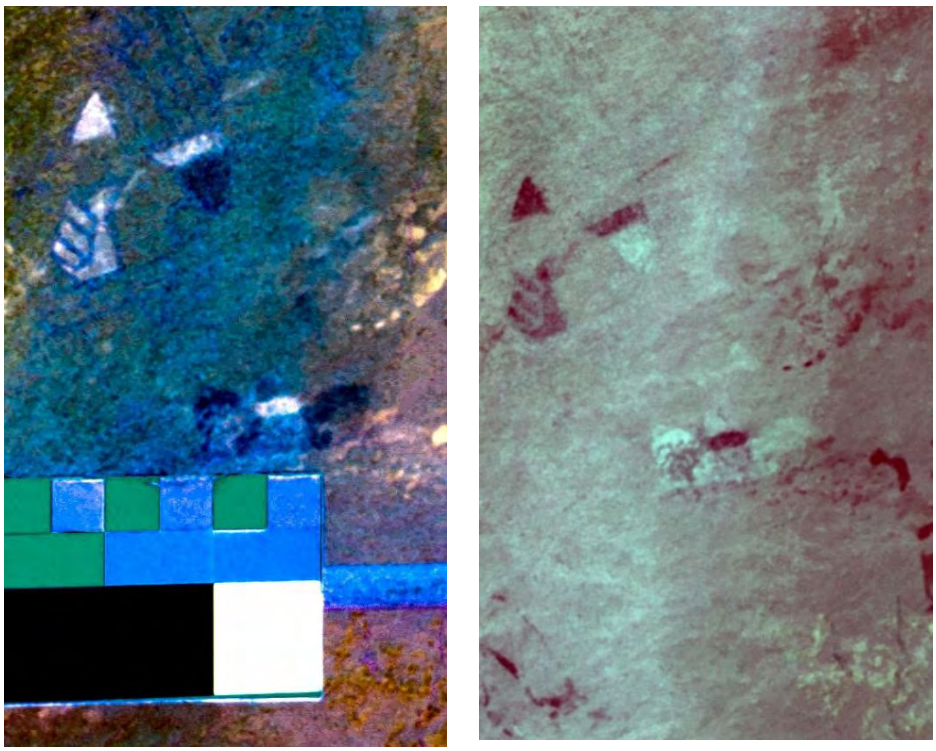


Fig.A.94. Grupo pictórico II, n.41. Fotografías Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 42

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.42**	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño General	Color	Identificación
4-3E	Alto: 17cm Ancho: 12cm	Delineado: rojo Color: ocre	Captores y cautivos

Elementos descritos:

Escena de captura de prisioneros situada en la sección más deteriorada del panel. Conformada por cinco figuras. Del personaje n.42-1 sobrevive el rostro de perfil, éste es muy similar al rostro del personaje n.42-3, por lo que decidimos incluirlo dentro de esta ficha descriptiva. El cautivo n.42-3 se encuentra al centro de la escena; colocado de pie, ambos brazos están extendidos de manera horizontal, sus muñecas son sujetadas por el captor n.42-2 situado a la izquierda, así como por el otro captor n.42-4 ubicado al otro extremo. Al costado derecho se observa la silueta de un pequeño personaje n.42-5 que da la espalda a los captores y al cautivo. Esta figura levanta su brazo, señalando a sus acompañantes. Proponemos, por la ubicación, la posición de la cara y su gesto, que el personaje n.42-1 también debió mantener los brazos extendidos, para ser sujetados por otros dos personajes dispuestos a cada lado, sin embargo, de éstos no queda vestigio alguno.

(*-¿Cautivo?*) n.42-1:
El rostro está de perfil mirando hacia la derecha. La órbita es grande y la boca la mantiene abierta. Pintado en color ocre.

Captor n.42-2:
Es posible observar la frente, la nariz, parte de la espalda y el brazo extendido hacia adelante, todo delineado en color ocre, en tanto la mano mantiene el puño cerrado sujetando la muñeca del personaje n.42-3.

Cautivo n.42-3:
No es posible apreciar ningún atuendo, el rostro es similar al personaje n.42-1. Órbita grande y boca abierta, se observa la lengua saliendo de la boca. Este personaje es un cautivo que está siendo sujetado por ambos brazos. Solamente sobrevive la pantorrilla y la punta del pie a la derecha.

Captor n.42-4:
Es similar al personaje 42-2, consiste en la silueta en color ocre de una cara en perfil, es posible observar su espalda y brazo, con la mano en color ocre sostiene la muñeca del cautivo.

Personaje n.42-5:
Cierra la escena un individuo que camina al encuentro de los personajes n.53-1 y 53-2. Levanta su brazo y extiende su dedo pulgar hacia atrás señalando al cautivo ubicado a su espalda.

GP. II: Núm. 42

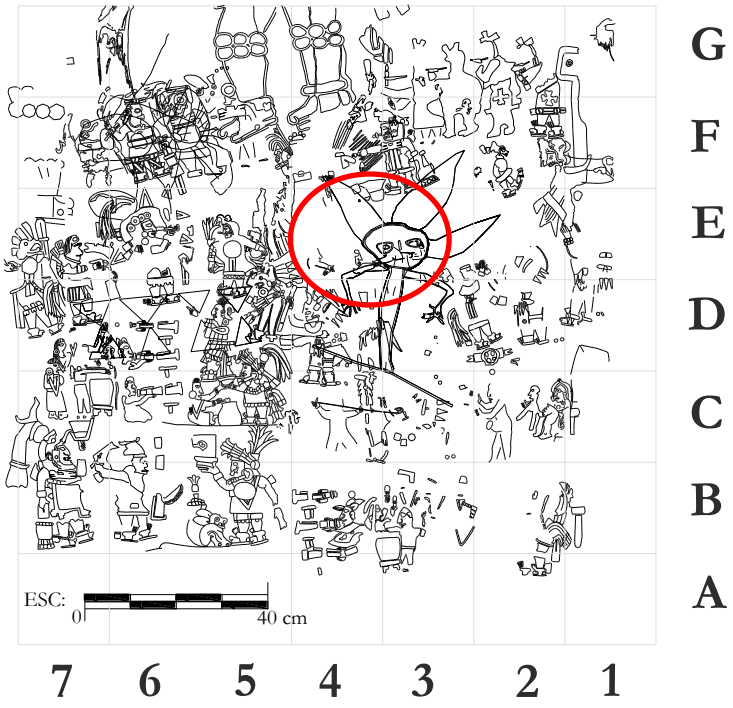
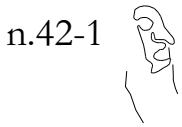


Fig.A.95. Grupo pictórico II n.42.



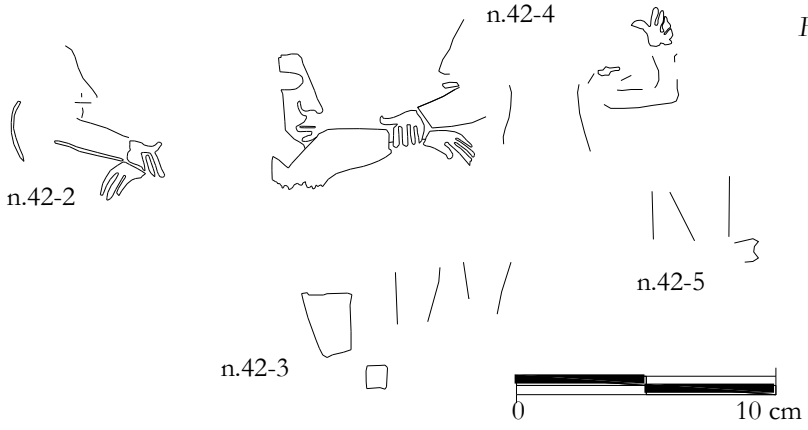


Fig.A.96. Grupo pictórico II. Unidades descritas, n.42.

GP. II: Núm. 42

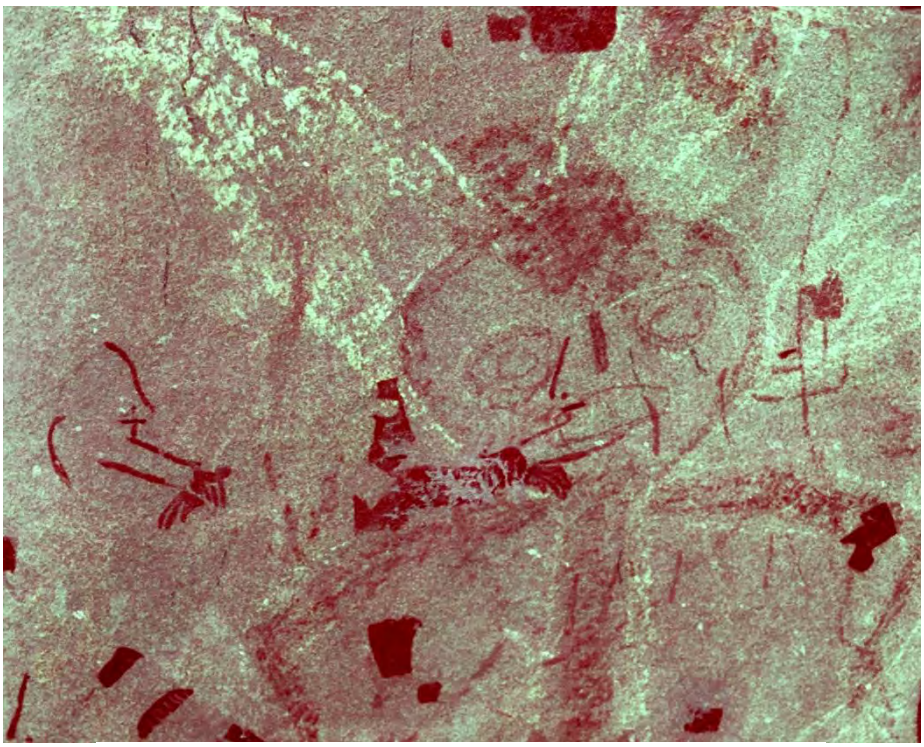


Fig.A.97 Grupo pictórico II, n.42. Fotografía Dstretch: H. Ibar 2019.

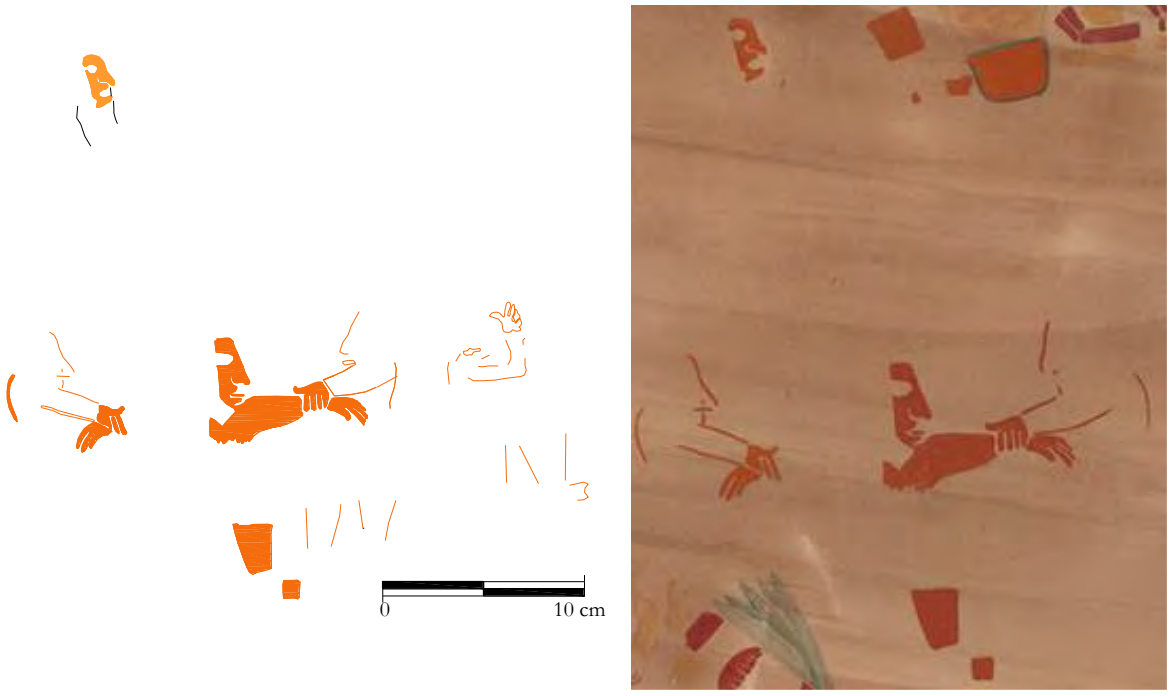


Fig.A.98. Grupo pictórico II. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM), n.42. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



GP. II: Núm. 43

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.43** Línea superior: primer conjunto (centro)	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño General	Color	Identificación
4-3F	Alto: 23cm Ancho: 25cm	Delineado: negro. Color: ocre, amarillo, rojo, verde	Señor Venado y Cautivo

Elementos descritos:

Justo debajo de la pierna del personaje barbado (n.36) se encuentran dos figuras interactuando. A la izquierda se localiza un cautivo n.43-1, y a la derecha su captor el señor Venado n.43-2. Ambos están colocados de pie. Del personaje n.43-1 solamente es posible observar el hombro y el brazo al costado derecho, sus manos, la pantorrilla, y un pie apuntando hacia una gran vasija. El señor Venado está mejor conservado, mira hacia su cautivo, el brazo a la izquierda está extendido de manera horizontal, mientras que el brazo contrario lo mantiene paralelo al cuerpo, con esa mano sostiene una gran bolsa roja. En el costado superior y entre ambos personajes fueron pintadas varias líneas amarillas dispuestas diagonalmente. Además, al frente de la cabeza del personaje n.43-2 puede apreciarse la silueta de un venado, el cual es su signo onomástico.

Cautivo 43-1:

No es posible observar ningún atavío. Tanto el hombro, ambas manos, pantorrilla y la punta del pie son color ocre.

Señor Venado 43-2:

(a). Tocado: Compuesto por los vestigios de plumas cortas en color verde.

(b). Orejera: Es una placa rectangular verde, sus extremos tienen tres puntas redondeadas. Al interior tiene un punto rojo.

(c). Nariguera: Formada por una barra horizontal que atraviesa el septum, tiene dos cuentas insertadas a los extremos de la barra. Toda la nariguera es color verde.

(d). (*-¿Besote?*): Debajo de la boca presenta una voluta en color rojo en forma de "S".

(e). Vestigios: Al costado derecho y sobre el hombro puede apreciarse un manchón rojo, no es posible determinar a qué corresponde esta forma.

(f). Pulseras: Sencillas de una sola vuelta en color verde.

(g). Pectoral: Tipo mariposa, sobre la parte media tiene un semicírculo rojo, en el borde inferior salen del pectoral dos listones rojos de manera vertical que terminan en las rodilleras.

(h). Rodilleras: Sencillas de una sola vuelta en color verde.

(i). Ajorcas: Sencillas de una vuelta, ambas tienen dos listones dirigidos hacia arriba, debajo de los listones de la ajorca a la derecha es posible apreciar un nudo circular.

(j). *Bolsa:* Al costado inferior derecho es viable observar los vestigios de una gran bolsa en color rojo. Aunque se encuentra muy deteriorada pueden apreciarse tres secciones, la superior es el vestigio del asa, al centro la bolsa se ensancha, al extremo inferior está rematada por una franja horizontal que tiene diseños rojos al interior.

(k). Venado: Es el signo onomástico del personaje n.43-2, ubicado arriba de su cabeza. Solamente es posible observar su silueta, conformada por dos grandes orejas, la órbita ocular y dos manchones rojos a la altura de su hocico.

(l). Vasija: Entre la punta del pie del cautivo y la pierna del señor Venado se encuentra una gran vasija de paredes rectas. Compuesta por dos secciones: la parte inferior es color ocre, mientras el costado superior tiene las paredes divergentes en color amarillo; ambas secciones tienen delineado.

GP. II: Núm. 43

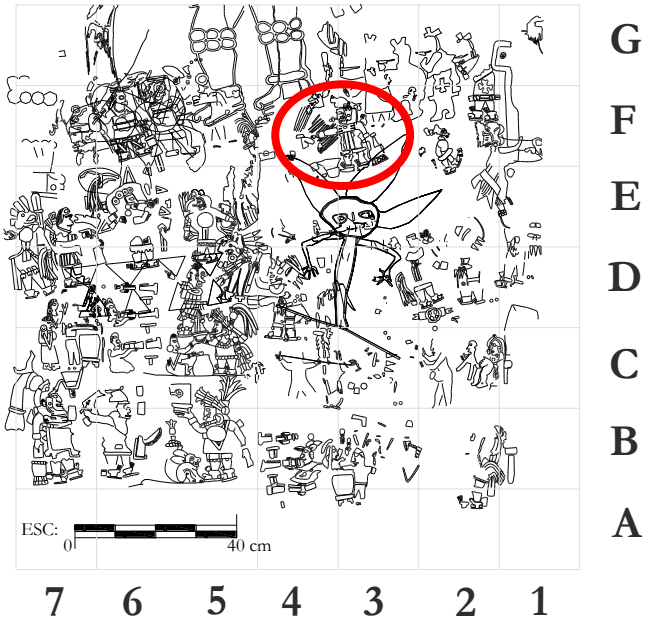


Fig.A.99. Grupo pictórico II n.43.

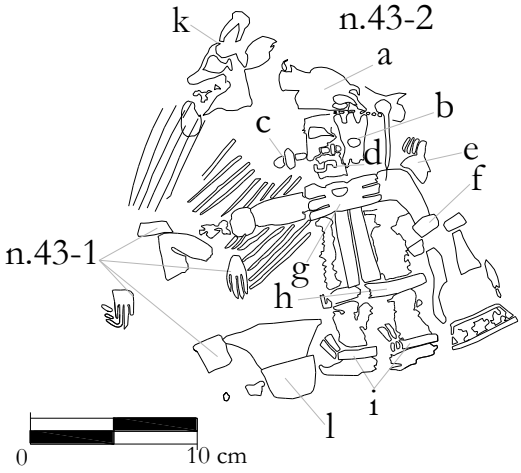




Fig.A.100. Grupo pictórico II. Dibujo unidades descritas y calca de Villagra (IIE-UNAM), n.43. Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. II: Núm.43

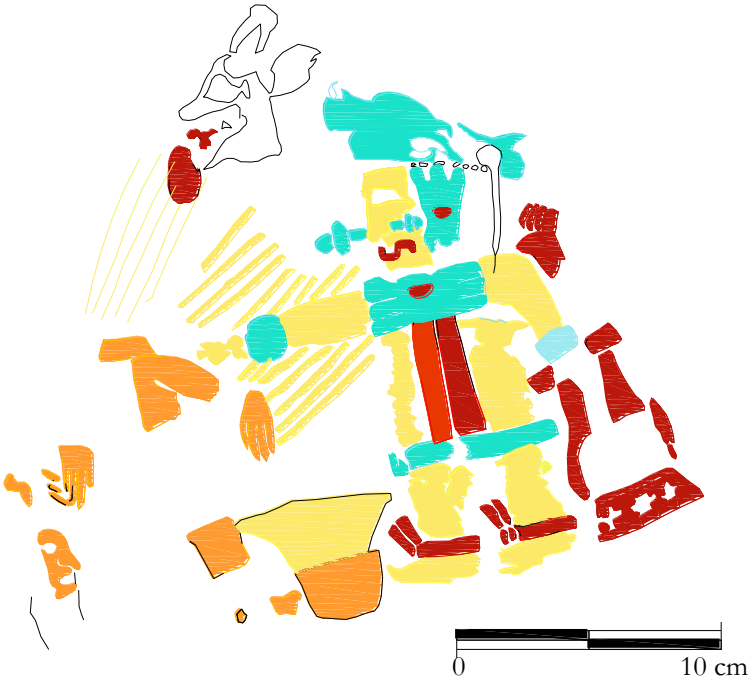


Fig.A.101. Grupo pictórico II. Ubicación, n.43. Dibujo: H. Ibar 2019.

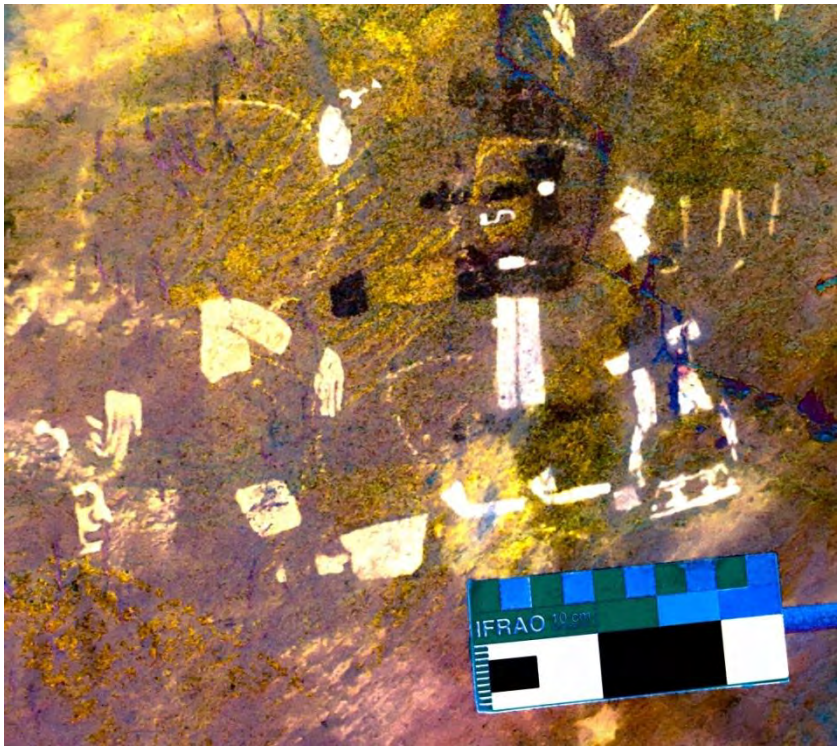


Fig.A.102. Grupo pictórico II, n.43. Fotografía Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 44

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.44**	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2F	Alto: 13 cm Ancho: 11 cm	Delineado: negro Color: ocre, rojo	Danzante

Elementos descritos:

Vestigios de una figura antropomorfa erguida, localizada al extremo derecho del panel, ubicada entre los personajes n.43 y la figura n.46. Solamente se han conservado algunos manchones de su cuerpo en color ocre y rojo. El personaje probablemente está danzando, debido a que los pies expresan movimiento.

(a). Tocado: No son claras las características de este accesorio, pero pueden observarse vestigios de su existencia.

(b). (*-¿Pectoral?*): Sobre el pecho puede apreciarse un círculo, probablemente es su pectoral.

(c). Rodilleras: Sencillas de una vuelta, solamente se conserva su delineado.

(d). Pulsera: Sencilla de una vuelta, solamente se conserva su delineado.

(e). Sandalias: De talonera abierta tipo "T" color rojo.

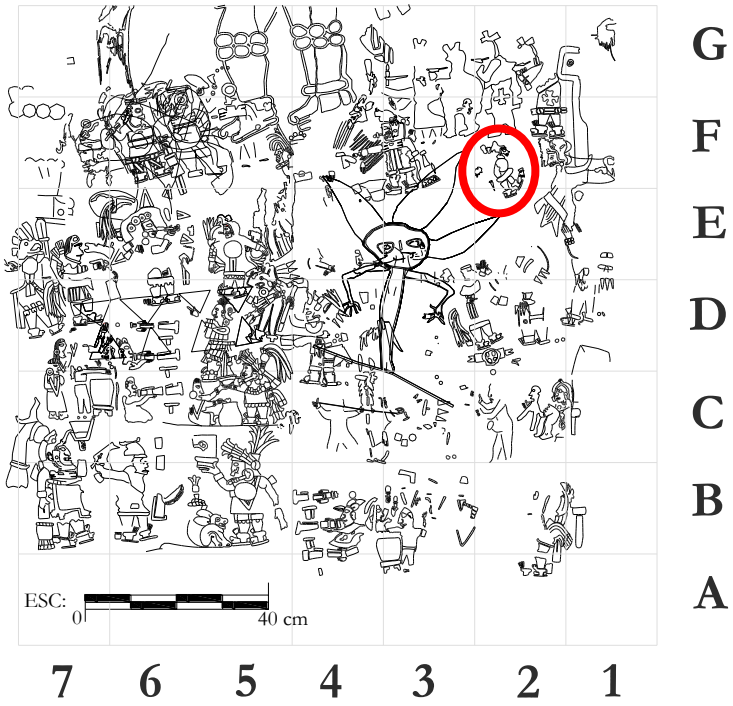


Fig.A.103. Grupo pictórico II. Ubicación n.44.

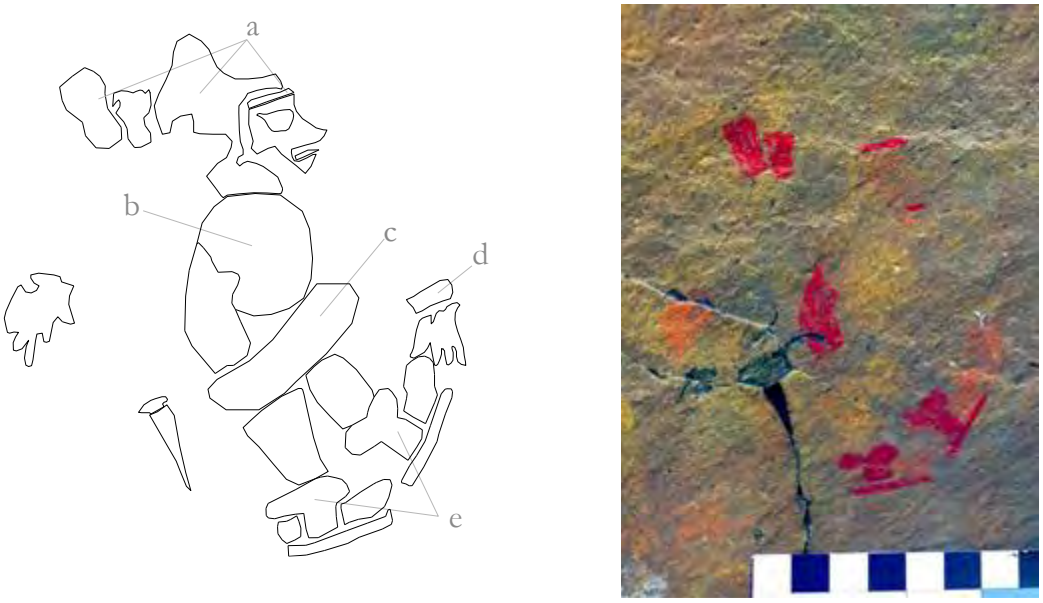


Fig.A.104. Grupo pictórico II, n.44. Dibujo unidades descritas y fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

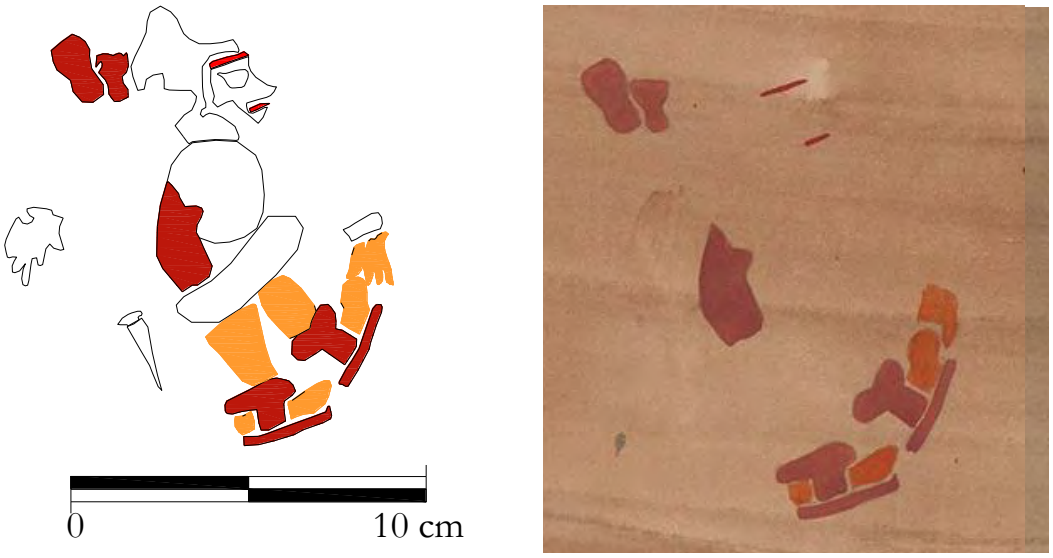


Fig.A.105. Grupo pictórico II, n.44. Dibujo: H. Ibar 2019 y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. II: Núm. 45

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.45** Línea superior: tercer conjunto (derecha)	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño General	Color	Identificación
1-4FG	Abajo se indica	Delineado: negro. Color: rojo, ocre, verde, gris.	Mujeres del inframundo y ¿cueva?

Elementos descritos:

En esta cédula están reunidos los vestigios pictóricos de cuatro mujeres: n.45-1, n.45-2, n.45-3 y n.45-4, ellas tienen colores diferentes, pero postura y atavíos similares. Al extremo derecho complementa esta escena la silueta de un motivo en color negro que probablemente es la representación de una cueva n.45-5. La única figura que conserva gran parte de sus atavíos se ubica al extremo derecho, es la mujer roja n.45-4. Las demás mujeres han sufrido un deterioro importante, por lo que solamente es posible observarlas a través de fotografía con filtros.

Mujer ocre 45-1: Alto: 23 cm; ancho: 16 cm.

(a). Peinado: Tiene dos cornezuelos, delineados en color ocre, peinado utilizado por las mujeres mayores.

(b). (-*Vestigios*): A la altura del rostro tiene una ancha línea roja que es atravesada por una franja roja. La línea horizontal es similar en ubicación, forma y color a las que tienen las otras tres mujeres. Es difícil determinar cuál era su función.

(c). Brazos: Puede apreciarse la silueta delineada en ocre de ambos brazos, extremidades extendidas hacia el frente.

(d) (-*¿Estandarte?*): Las manos están cerradas, sobrevive un pequeño vestigio rojo sobre ambos puños, lo que indica que la mujer sujetaba algún utensilio. Probablemente sostiene una vara unida a un estandarte, debido a que arriba del brazo sobrevive una ancha franja seccionada en color rojo, este elemento puede corresponder a una insignia o estandarte.

(e). Falda: Sobre la falda es posible apreciar huesos cruzados delineados en color ocre.

Mujer blanca 45-2: Alto: 22 cm; ancho: 13 cm.

(a). Peinado: Cornezuelos delineados en color negro, peinado utilizado por las mujeres mayores.

(b). (-*Vestigios*): Arriba de los brazos perdura una pequeña línea roja horizontal que se ensancha hacia la izquierda, muy similar a la línea al frente de los rostros de las otras tres mujeres dispuestas a su espalda.

(c). Piernas: Se aprecia la silueta delineada en color negro de ambas pantorrillas, además es posible observar el contorno de ambos pies.

(d). (-*Vestigios*): No es posible determinar el diseño sobre su falda, únicamente se conservan líneas que podrían señalar al motivo huesos cruzados.

Mujer verde 45-3: Alto: 24 cm; ancho: 13 cm.

(a) Peinado: En la fotografía con filtro pueden observarse dos cornezuelos, pero en esta ocasión coloreados en verde.

(b). (-*Vestigios*): Línea horizontal localizada a la altura del rostro, se ensancha en su extremo izquierdo. Vestigio similar a los propios de las mujeres n.45-1, n.45-2 y n.45-3.

(c). Falda: Recta en color verde, al centro tiene un motivo ilustrado al negativo en forma de huesos cruzados, diseño semejante al de la mujer en color ocre y mujer roja.

(d) Rodilleras: No son claras, pero se observa la silueta rectangular de ambas rodilleras, se han perdido los nudos, característica que tienen las rodilleras de la mujer n.45-4.
(e) Sandalias: El detalle de esta prenda desapareció, aunque los manchones señalan su existencia.
Mujer roja 45-4: Alto: 22 cm; ancho: 13 cm.
(a). Peinado: Sobre la frente presenta los extremos de una banda amarrada por arriba, formando el típico peinado en cornezuelos de las mujeres mayores.
(b). (-*Vestigio*): A la altura del rostro se encuentra la misma línea roja horizontal que se ensancha en su extremo izquierdo, como se dijo arriba este motivo se repite claramente en las cuatro mujeres.
(c). Pulseras: Sencillas de una sola vuelta con nudo circular al centro. La pulsera superior está ubicada horizontalmente, en tanto la inferior se dispone verticalmente, probablemente una mano estaba apostada hacia arriba, en tanto la otra debió situarse horizontalmente; aunque desconocemos si las manos estaban abiertas o cerradas. Por atrás de las pulseras sobrevive un gran manchón ocre, el cual posiblemente formaba parte de la piel de ambos brazos. Un detalle importante es la postura corporal de esta mujer: inclina ligeramente al frente el cuerpo, expresando que estaba cargando algo a su espalda, desafortunadamente no es posible apreciar nada de este elemento.
(d). (-*¿Quechquemitl?*): Por arriba de la falda se aprecia una línea con el borde inferior recto y el extremo contrario irregular. La parte superior de la prenda ha desaparecido, por lo tanto, es difícil identificar sus características formales.
(e). Falda: Recta de color rojo, se ensancha en el borde inferior, al centro presenta un motivo ilustrado al negativo en forma de huesos cruzados.
(f). Rodilleras: Similares a las pulseras, aunque las rodilleras son de dos vueltas, con amarre circular al centro, también en color rojo.
(g) Sandalias: Tipo "T" de talonera abierta, en ambas presenta por arriba del amarre plumones también en color rojo. La sandalia a la izquierda tiene cuatro plumones, mientras la contraria presenta tres.
Elemento 45-5 (*¿Cueva?*): Alto: 26 cm; ancho: 7 cm.
A la espalda de la mujer roja es posible apreciar un elemento conformado en su costado superior por un cuadrado cortado con un círculo y un punto al centro. Hacia abajo se une con una línea vertical que se ensancha desde su parte media y hasta su extremo inferior, la cual termina sobre una línea roja gruesa que pertenece al personaje ubicado directamente abajo (n. 46). Todo este elemento es color negro. Probablemente representa la entrada de una cueva, esta propuesta será discutida más adelante (*infra* cap. VI).

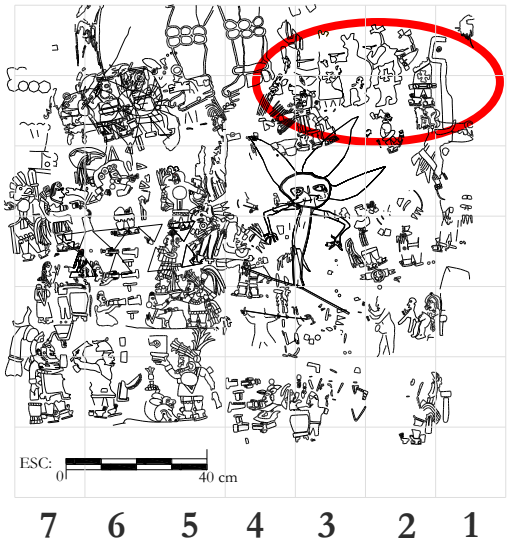


Fig.A.106. Grupo pictórico II. Ubicación, n.45.

GP. II: Núm. 45

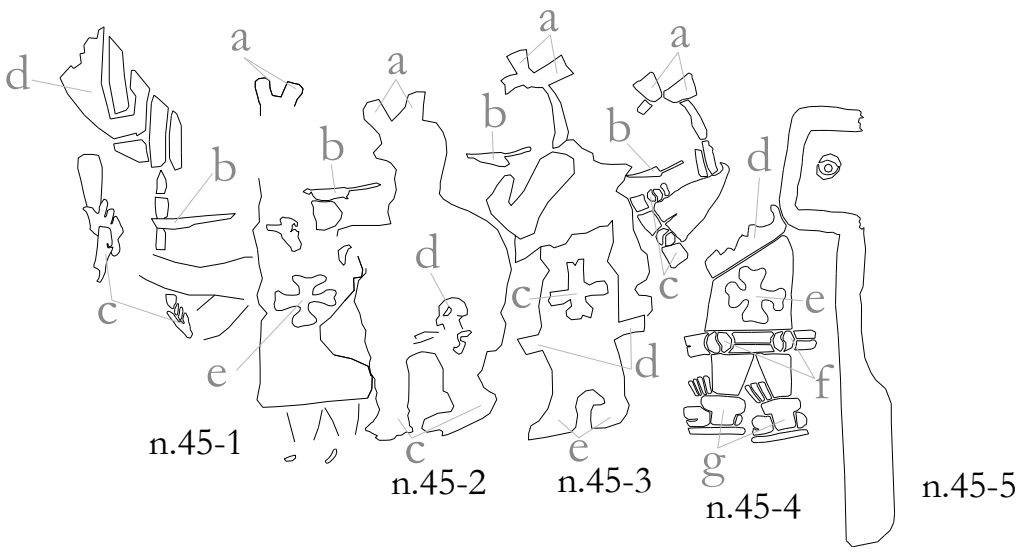


Fig.A.107. Grupo pictórico II. Unidades descritas, n.45.

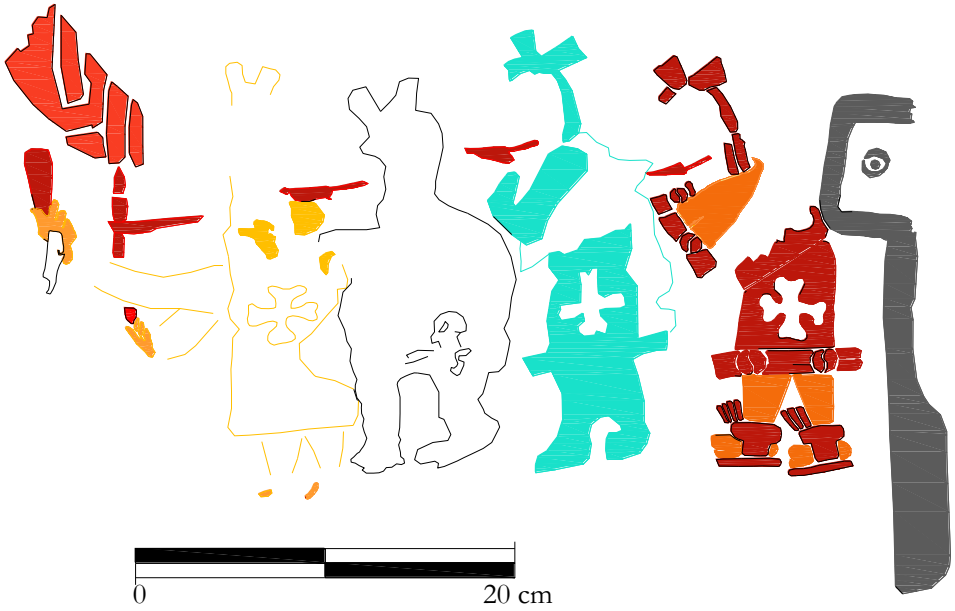


Fig.A.108. Grupo pictórico II, n.45. Dibujo: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 45

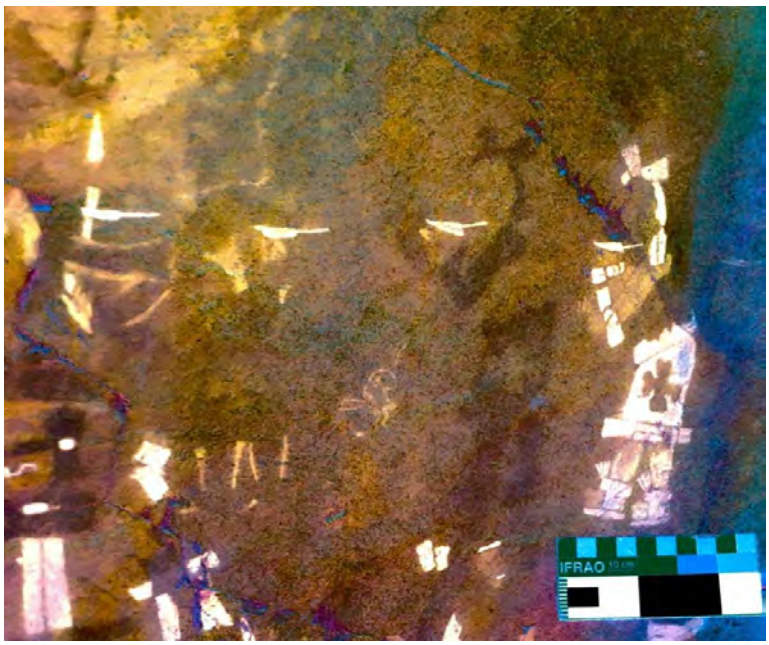


Fig.A.109. Grupo pictórico II, n.45. Fotografía con Dstrech: H. Ibar 2019.



Fig.A.110. Grupo pictórico II, n.45. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019. Calca de Villagra (IIE-UNAM), fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. II: Núm. 46

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.46**	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
1-2EF	Alto: 17.5cm Ancho: 10cm	Delineado: negro Color: rojo, verde, amarillo, gris	Señor ave

Elementos descritos:

Directamente debajo de la mujer roja n.45-4 se localiza un personaje de pie, la cara está de perfil, mira hacia a la izquierda donde se sitúa el danzante n.44. No es posible apreciar sus pies.
(a). Yelmo: Sobre la frente el personaje utiliza una banda en color rojo, encima de la banda puede apreciarse el hocico abierto de un animal. Por arriba del hocico se encuentra el ojo y la franja supra orbital. Hacia atrás el yelmo tiene manchones grises, rematados en dos anchas puntas redondeadas en color negro, ilustrando posiblemente dos plumas. Probablemente este accesorio representa un ave.
(b). Orejera: Circular en color amarillo, remata el costado inferior del yelmo.
(c). Traje de ave: Es posible observar una línea horizontal roja que inicia a partir de la nuca, su extremo termina hacia arriba, probablemente esta línea representa una pluma ancha color rojo. Debajo de la línea roja se aprecian manchones en color gris, pero más abajo es clara la presencia de tres plumas gruesas, amarradas por una banda diagonal únicamente delineada. La pluma central tiene varias líneas paralelas para representar su textura.

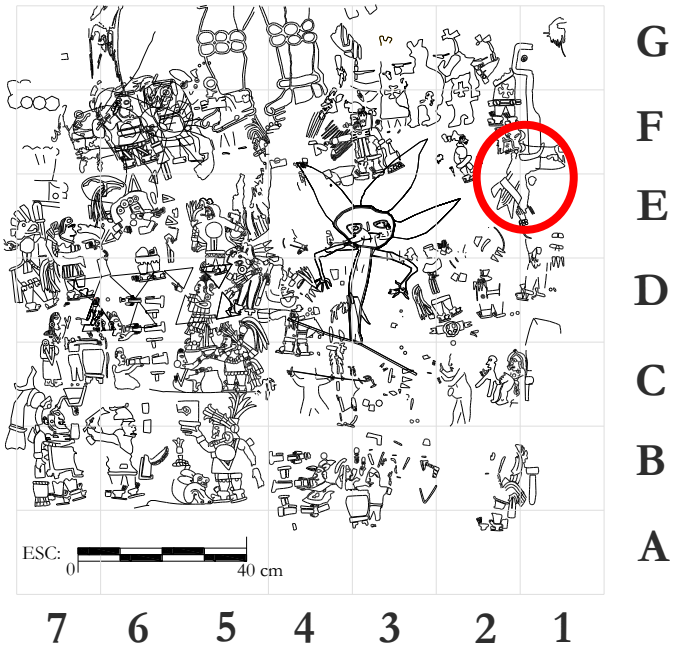


Fig.A.111. Grupo pictórico II. Ubicación, n.46.

GP. II: Núm. 46

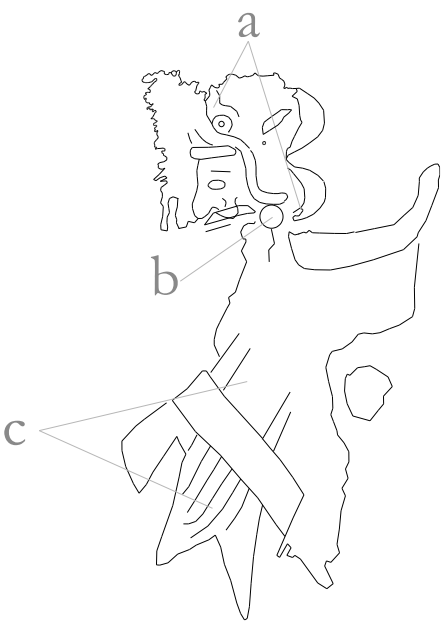


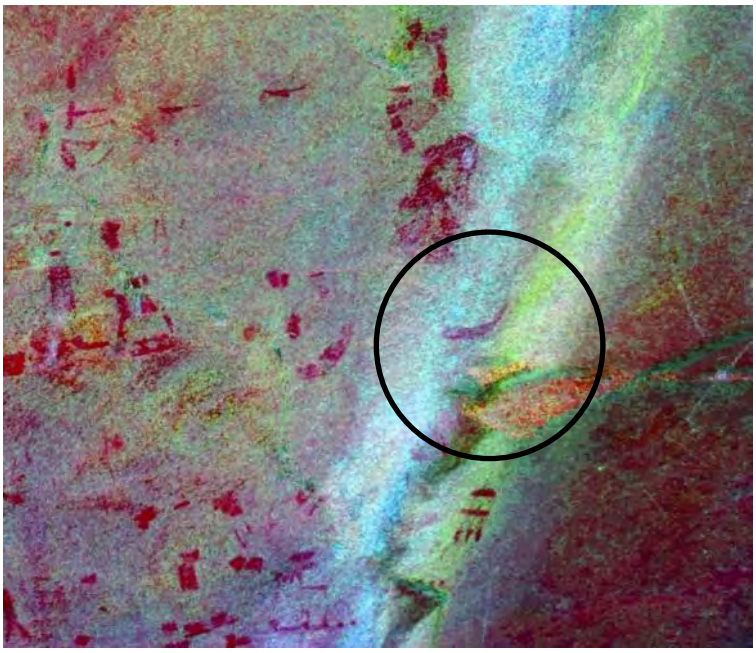
Fig.A.112. Grupo pictórico II. Unidades descritas. n.46





Fig.A.113. Grupo pictórico II, n.46. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. II: Núm. 46



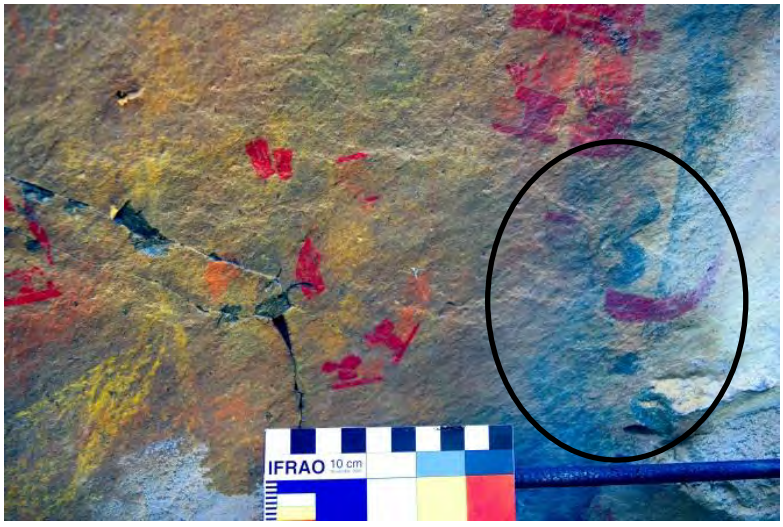


Fig.A.114. Grupo pictórico II, n.46. Fotografías con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 47

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.47** Línea en media luna: primer conjunto (izquierda**)**	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
7DE	Alto: 27 cm Ancho: 15 cm	Delineado: negro Color: ocre, rojo, verde	Guerrero con yelmo de ave rapaz

Elementos descritos:

Los siguientes tres personajes (n.47, n.48 y n.49) se ubican al extremo izquierdo del panel, conforman el primer conjunto de tres figuras. Ellos y el segundo conjunto de tres figuras, situadas enfrente del primer conjunto, forman una serie de guerreros y sacerdotes reunidos en media luna enmarcando por arriba la escena central.

El individuo n.47 es un guerrero con yelmo de ave rapaz, situado atrás del sacerdote n.48. Su rostro está de perfil, los hombros los coloca de frente, en tanto la cadera la gira en tres cuartos, las plantas de los pies expresan movimiento, es decir sigue a los dos personajes situados al frente de él. Mira a la derecha, costado donde se encuentran los otros dos personajes y levanta la mano a la altura de su cabeza.

(a). Tocado: Por arriba de la cabeza salen cuatro bandas anchas color verde de punta roma, probablemente representan las plumas del yelmo.

(b). Yelmo: Cubre toda la cabeza del personaje, tiene pico curvo indicando que se trata de un yelmo de ave rapaz en color ocre, tiene una protuberancia sobre el pico a manera de fosa nasal, el espacio entre la mandíbula y el pico fue coloreado en rojo. Debajo de la mandíbula se representó el cuello del ave por medio de una línea gruesa.

(c). Orejera: Circular, localizada por atrás del yelmo.

(d). Dardo: Al extremo derecho se aprecia un gran dardo delineado. En el borde superior tiene una pequeña franja redondeada que lo remata, en la parte media presenta un amarre horizontal. El dardo desaparece por atrás del hombro, para reaparecer justo arriba del pie a la derecha.

(e). Pectoral: Es un gran círculo delineado en color negro y coloreado en ocre que cubre todo el pecho del guerrero. Sobre el hombro se aprecia una franja diagonal del mismo color que probablemente sirve para sostener este accesorio al cuello. Del borde inferior cuelgan dos plumas gruesas, una roja y la otra únicamente delineada, representando probablemente el color blanco.

(f). (*-¿Xicolli?*): No se conservó de manera íntegra, sin embargo, es posible apreciar el delineado de esta prenda sobre el hombro. La vestimenta remata por debajo de las costillas con dos líneas curvas rojas que se abren hacia afuera. El borde derecho tiene cuatro pequeñas líneas negras transversales. Bajo el extremo inferior caen dos listones gruesos, el listón a la izquierda solamente está delineado, mientras el listón a la derecha es rojo. Del borde izquierdo se extienden dos largas cintas que bajan hasta la altura del tobillo, ambas cintas mantienen el patrón rojo al costado izquierdo y sin color al costado derecho.

(g). Faldilla: Recta y coloreada en amarillo, en su extremo inferior fueron pintados tres cuadrados rojos.

(h) Rodilleras: Se aprecian tres formas rectangulares, pero con su borde inferior formando dos semicírculos.

(i). Sandalias: Tipo "T" de talonera abierta, únicamente delineadas y sin color al interior, representando el color blanco. Sobre el empeine a la derecha hay dos plumones también delineados.

GP. II: Núm. 47

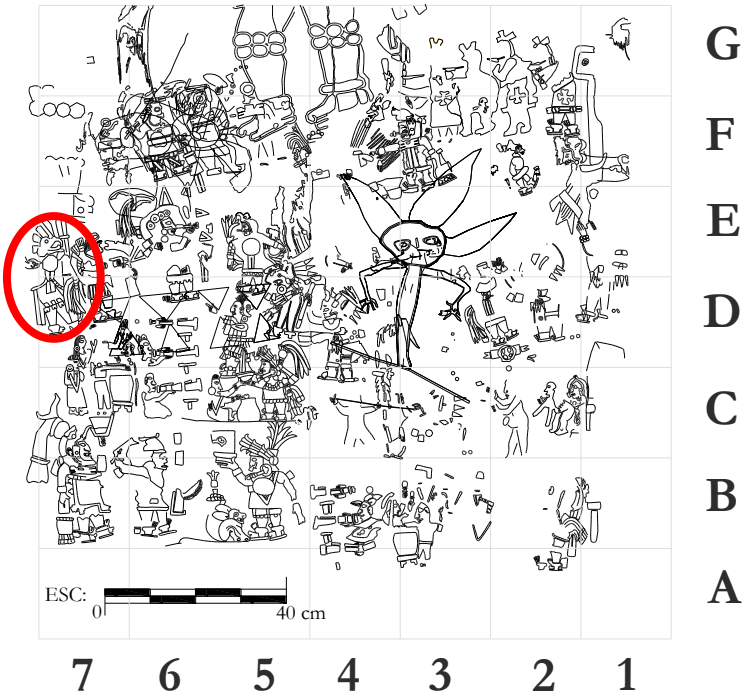


Fig.A.115. Grupo pictórico II. Ubicación n.47.

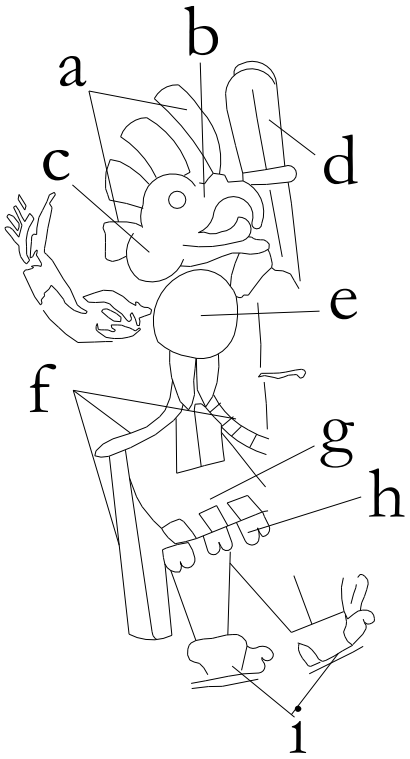


Fig.A.116. Grupo pictórico II., n47. Unidades descritas

GP. II: Núm. 47



Fig. A.117. Grupo pictórico II, n.47. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

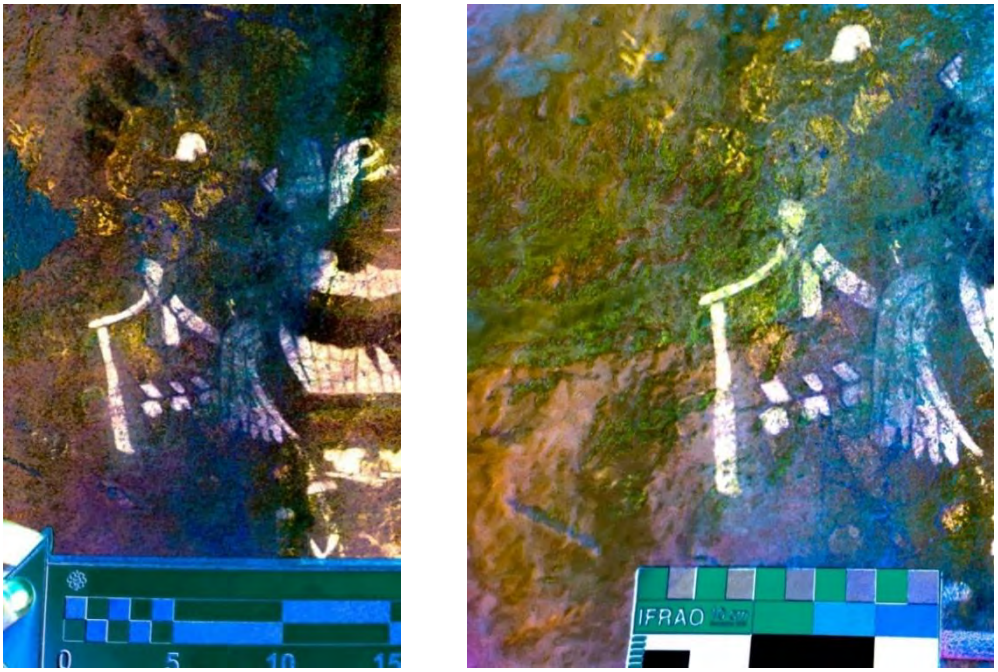


Fig. A.118. Grupo pictórico II, n.47. Fotografías con Dstretch: H. Ibar 2019.



GP. II: Núm. 48

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.48** Línea en media luna: primer conjunto (izquierda)	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
7DE	Alto: 20 cm Ancho: 15cm	Delineado: negro Color: rojo, verde, ocre.	Sacerdote

Elementos descritos:

El segundo personaje de este conjunto tiene la misma postura que el guerrero con yelmo de ave rapaz (n.47), ubicado a su espalda. Se conserva parcialmente la silueta de la frente, la nariz y la boca. El brazo a la izquierda no se puede observar. A la derecha, aunque el brazo no es claro, es posible apreciar algunos manchones de la mano, la cual probablemente sostenía una bolsa.

(a). Tocado: Sobre la frente se aprecia un fleco corto, formado por pequeñas líneas rojas que probablemente representan al cabello. Se han borrado los rasgos del tocado por encima del fleco, pero sobre el borde superior existe un círculo al negativo (sin color), atrás se encuentran largas líneas negras que posiblemente ilustran la textura del cabello. A la altura de la nuca se observan dos manojos de plumas cortas rojas; el primero consiste en cuatro plumas amarradas por dos listones del mismo color en su parte inferior, el otro tiene tres plumas cortas de punta roma. Más abajo de este par de manojos las características del tocado se han perdido, pero los elementos de este accesorio se extienden a un costado del pectoral por medio de rectángulos rojos, posteriormente reaparecen después del disco verde que rodea el cuerpo del sacerdote, justo a la altura de la cadera presenta cuatro semicírculos únicamente delineados, unidos a un haz de seis plumas largas rojas que caen hasta el plumón de la sandalia del personaje n. 47.

(b). Pectoral: Consiste en una placa roja alrededor del cuello, subdividida hacia el costado derecho por tres líneas gruesas, hacia el costado izquierdo tiene una franja ancha con una muesca en el extremo superior que sirve para dejar libre el cuello.

(c) Disco: Abajo del pectoral descansa un semicírculo verde que recorre la cintura, la espalda, y reaparece a la altura del rostro justo al lado del rayo solar del siguiente personaje n.49.

(d). (-*¿Bolsa?*): El brazo a la derecha debió estar extendido de forma horizontal, se observan los dedos color ocre. Por arriba y debajo de los dedos perviven los restos probablemente de una bolsa, consistente en una ancha franja roja y tres líneas curvas ocre, así como los vestigios de la agarradera.

(e). Faldilla: Recta color rojo, formada por siete líneas verticales que caen desde la cintura y terminan a la altura de las rodillas.

(f). Sandalias: Tipo "T" de talonera abierta color rojo.

GP. II: Núm. 48

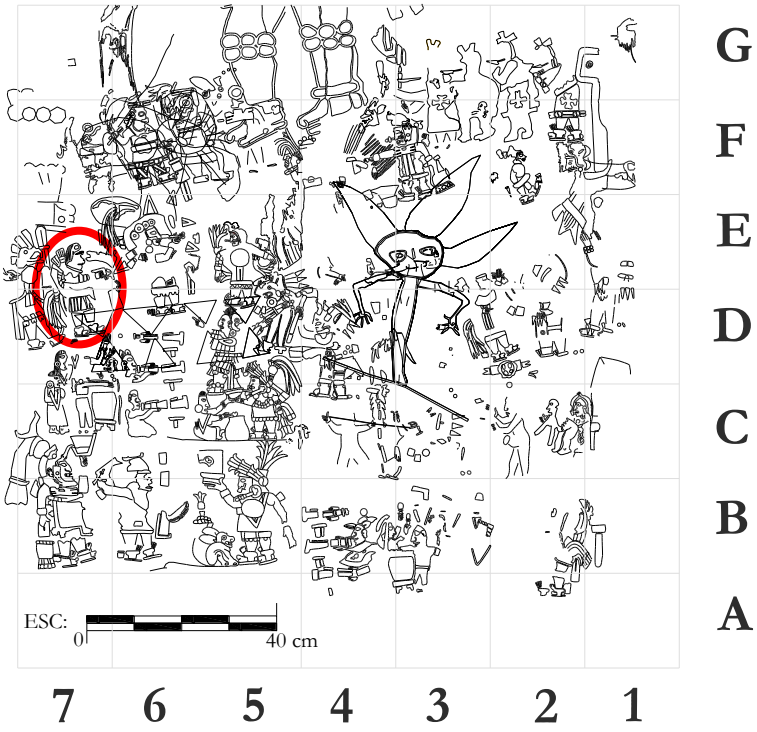


Fig.A.119. Grupo pictórico II. Ubicación n.48.

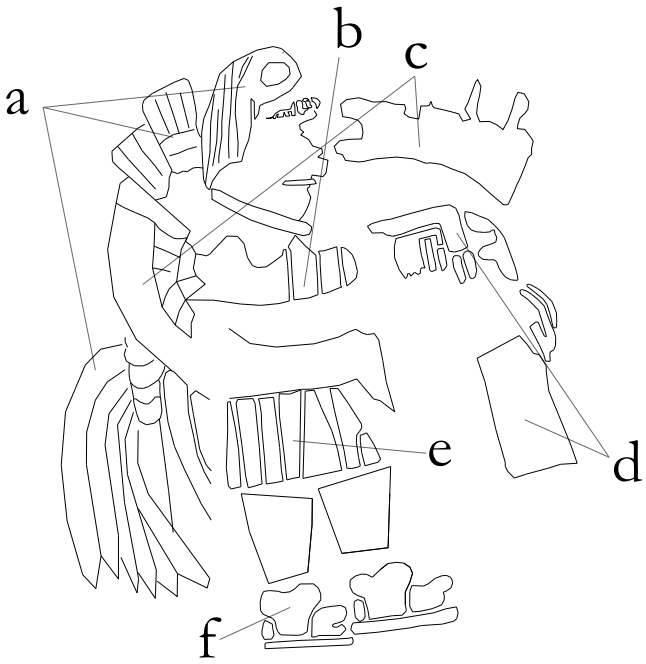


Fig. A.120. Grupo pictórico II, n.48. Unidades descritas.

GP. II: Núm. 48



Fig. A.121. Grupo pictórico II, n.48. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

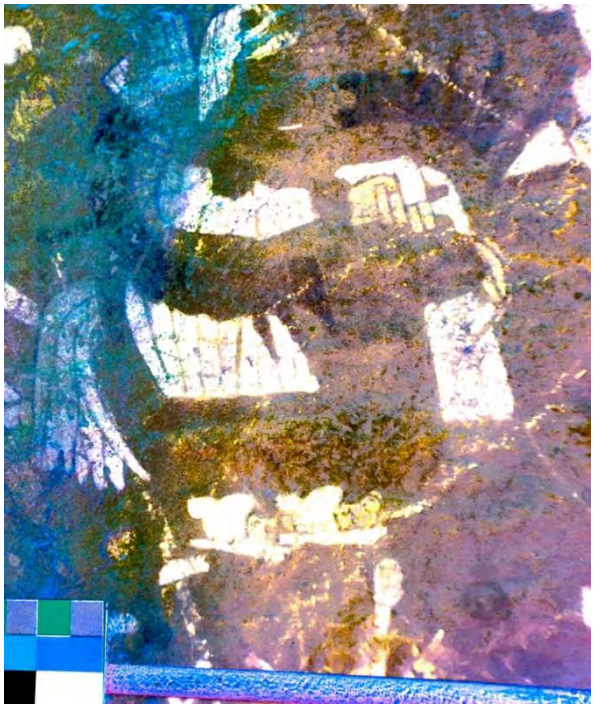


Fig. A.122. Grupo pictórico II, n.48. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



GP. II: Núm. 49

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.49** Línea en media luna: primer conjunto (izquierda)	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6DE	Alto: 21.4cm Ancho: 16.5cm	Delineado. negro. Color: rojo, ocre, verde.	Señor solar

Elementos descritos:

El último personaje de este conjunto es un guerrero con características solares, está situado de perfil, su piel es color ocre, probablemente guía a sus acompañantes ubicados atrás de él. También mira a la derecha, extremo por donde se encuentra el primer personaje (n.50) de la siguiente serie de tres figuras: n.50, n.51 y n.52, dispuestas también en media luna, pero en el costado opuesto.

(a). Tocado: Sobrevive un haz de plumas largas color verde, debieron unirse por un amarre al círculo exterior del disco solar.

(b). Disco solar: La cabeza, los hombros y la parte superior del torso están contenidos dentro del disco. Este elemento estaba formado por dos círculos concéntricos de color rojo, no obstante, solamente sobreviven pequeñas secciones del círculo exterior, del cual salen cuatro rayos compuestos por un triángulo central rojo enmarcado por otro triángulo verde. Del círculo interior perdura una sección sobre la cabeza, costado donde puede apreciarse un gran rayo, unido al círculo interno, también sobrevive una sección del rayo entre el tocado y la nuca, ilustrados de la misma manera que los rayos exteriores. Al extremo inferior se ha perdido completamente el disco solar.

(c). Diadema: Sobre la frente lleva una banda roja, por arriba de ésta ostenta cuatro grandes cuentas color verde.

(d). Nariguera: Barra únicamente delineada con remates esféricos, atraviesa el septum.

(e). Orejera: Circular de color verde, debajo de ella se observan otro círculo del mismo color.

(f). Lanzadardos: El brazo está flexionado hacia arriba, con la mano sujeta la empuñadura del arma, los dedos índice y cordial los introduce dentro de dos orificios. La orientación del lanzadardos –a la altura de la cara y en posición horizontal– indica claramente que su propulsor apunta en dirección al primer personaje del conjunto contrario (n.50).

(g). Pulsera: Sencilla de una sola vuelta, únicamente delineada. Este accesorio sobrevive exclusivamente en el brazo que sostiene al propulsor.

(h). (*-¿Arma curva?*): Por la posición de la mano, el brazo debió estar extendido hacia abajo. Entre la mano existen dos franjas color rojo (probablemente dardos) que caen hasta la altura de la pierna. Puede apreciarse la huella semicircular que posiblemente indica la presencia del arma curva, la cual no se ha conservado.

(i). (*-¿Dardos?*): Dos franjas rojas dispuestas por debajo de la huella semicircular que dejó el arma curva. Tanto el arma curva de Tonátiuh (n.3) como la propia de Tlahuizcalpantecuhtli (n.4), ambas figuras del Grupo pictórico I, tienen por atrás los dardos, solución plástica similar para el señor solar descrito en esta ficha. Lo anterior nos permite suponer la presencia de esta arma y dardos, elementos prácticamente desaparecidos actualmente.

(j). Rodilleras: Sencillas de una vuelta, sobre el borde inferior tienen pequeñas borlas, han perdido su color, conservándose solamente el delineado.

(k). Sandalias: Tipo "T" de talonera abierta, simplemente delineadas.

GP. II: Núm. 49

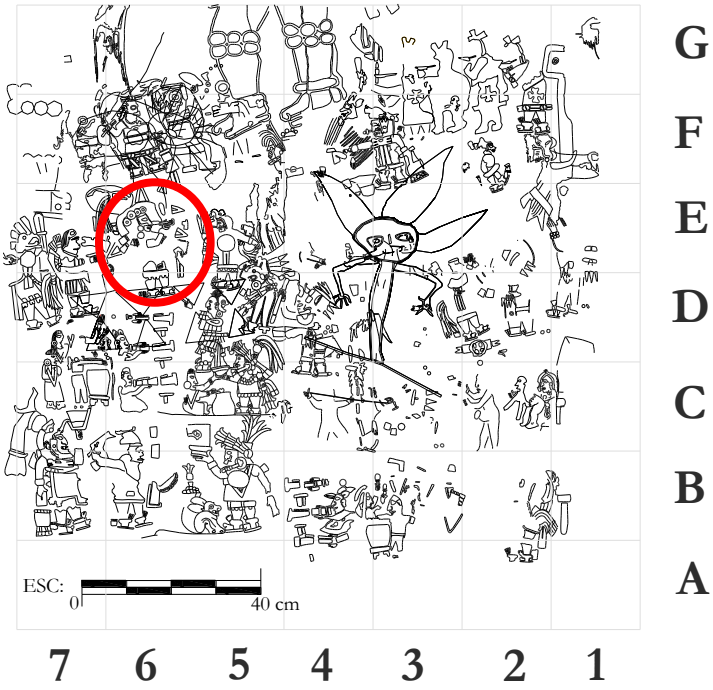


Fig.A.123. Grupo pictórico II. Ubicación

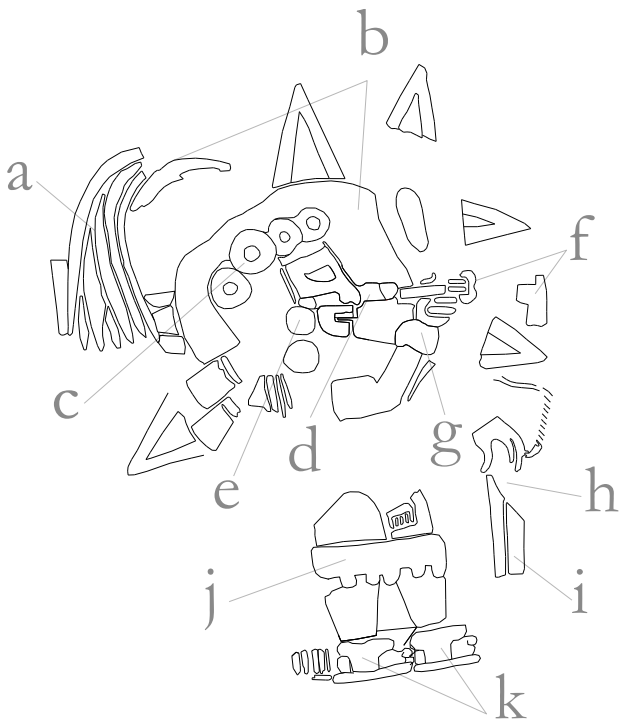


Fig. A.124. Grupo pictórico II, n.49. Unidades descritas.

GP. II: Núm. 49



Fig. A.125. Grupo pictórico II, n.49. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

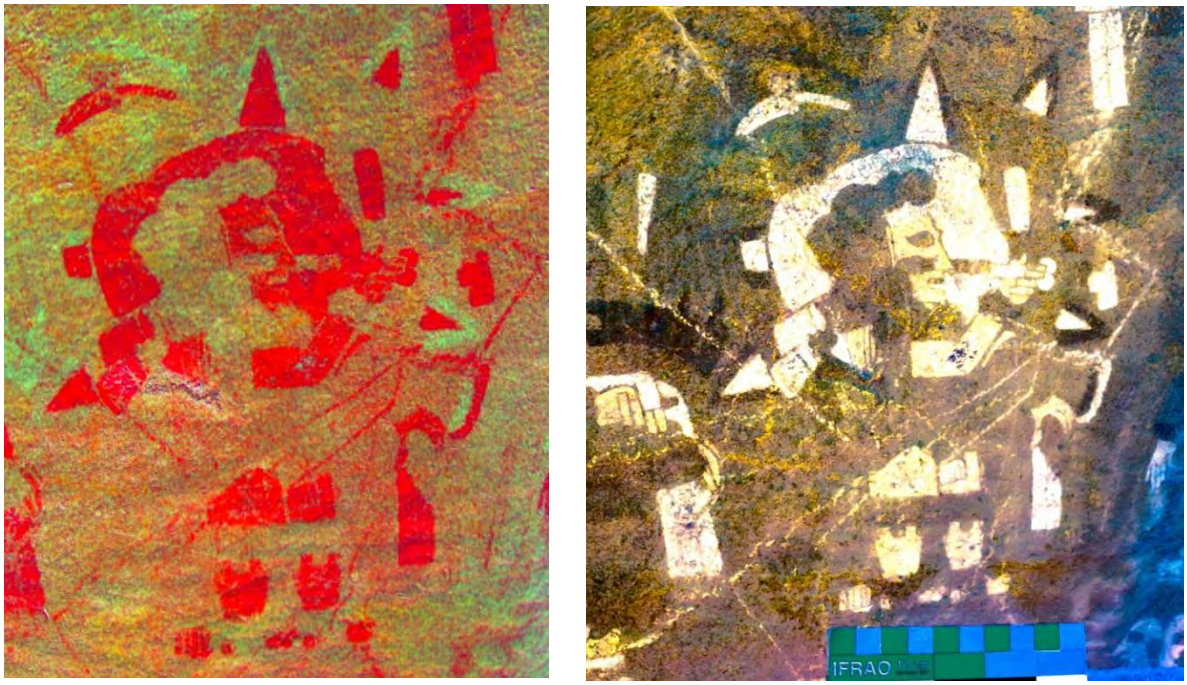


Fig. A.126. Grupo pictórico II, n.49. Fotografías con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 49A

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.49A**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6-7E	Alto: 7 cm Ancho:12 cm	Color: Rojo	Rostro

Elementos descritos:
Rostro ovoide con ojos, la base de la nariz se une a las cejas, no fue representada la boca. El tocado del señor solar n.49 fue superpuesto a este diseño.

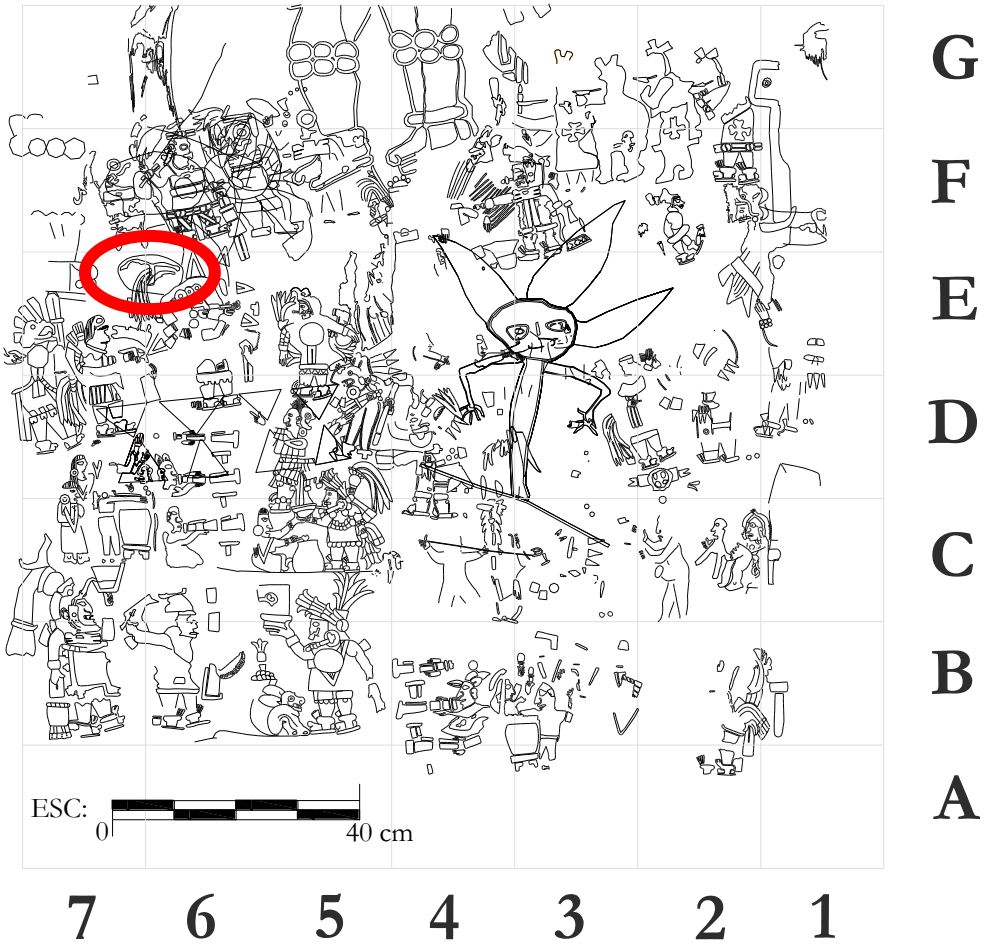


Fig.A.127. Grupo pictórico II. Ubicación n.49A.

GP. II: Núm. 49A



Fig.A.128. Grupo pictórico II, n.49ª. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



Fig.A.129. Grupo pictórico II, 49A. Dibujo: H. Ibar. 2019

GP. II: Núm. 50

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.50** Línea en media luna: segundo conjunto (derecha)	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5E	Alto: 16.2cm Ancho: 11.1cm	Delineado: negro Color: amarillo, ocre, verde, rojo	Guerrero Ave Rapaz

Elementos descritos:

El segundo conjunto de tres personajes (n.50, n.51 y n.52), dispuestos en media luna sobre la escena central, se inicia a la izquierda con el guerrero Ave Rapaz n.50. Él mantiene el rostro de perfil mirando hacia el señor solar n.49, mientras sus hombros los dispone frontalmente, gira su cadera en tres cuartos colocando sus piernas de perfil. Tanto la piel del rostro como las manos son color ocre, pero sus pies son rojos. Viste un traje de ave en tono verde, conformado por el yelmo con pico curvo, plumas en los brazos y patas amarillas con bordes convexos en sus costados inferiores, estos últimos rasgos expresan el desollamiento de las patas del volátil. Al igual que el señor solar, este guerrero es seguido por otros dos personajes, ubicados un poco más abajo, composición que indica claramente que ambos son los líderes de su respectivo grupo.

(a). Yelmo: Sobre la frente utiliza una banda roja. Arriba de la frente se aprecia el pico amarillo de un ave, además puede observarse la órbita ocular del volátil, ubicada atrás del pico.

(b). Nariguera: La barra atraviesa el septum, se aprecian en ambos extremos dos remates esféricos. Accesorio en color ocre.

(c). Traje: El yelmo de ave se une al traje, ambos de color verde. A la izquierda, sobre el brazo, sobreviven pequeñas placas rectangulares, las cuales probablemente decoraban toda la prenda. Encima del hombro existe un haz de siete plumas largas que se dirigen hacia arriba, amarradas en su base por un cuadro amarillo. A la derecha, por debajo de la axila, tiene otro manojo de siete plumas largas, las puntas se doblan de forma horizontal hasta tocar la mano.

(d). Pectoral: Lleva un gran círculo color ocre que cubre prácticamente todo el pecho, por abajo caen dos listones color rojo que terminan en el borde superior de las rodilleras.

(e). Pulseras: Sencillas de una sola vuelta color verde.

(f). Rodilleras: De una sola vuelta en color verde, al borde inferior se unen cinco elementos amarillos trilobulados.

(g). Sandalias: Tipo "T" de talonera abierta, tanto el amarre como las suelas son rojas al igual que el color de los pies.

(h). Vestigio: Por arriba del brazo a la derecha se encuentra una forma rectangular con pequeñas líneas en la esquina inferior derecha, no es clara su función.

GP. II: Núm. 50

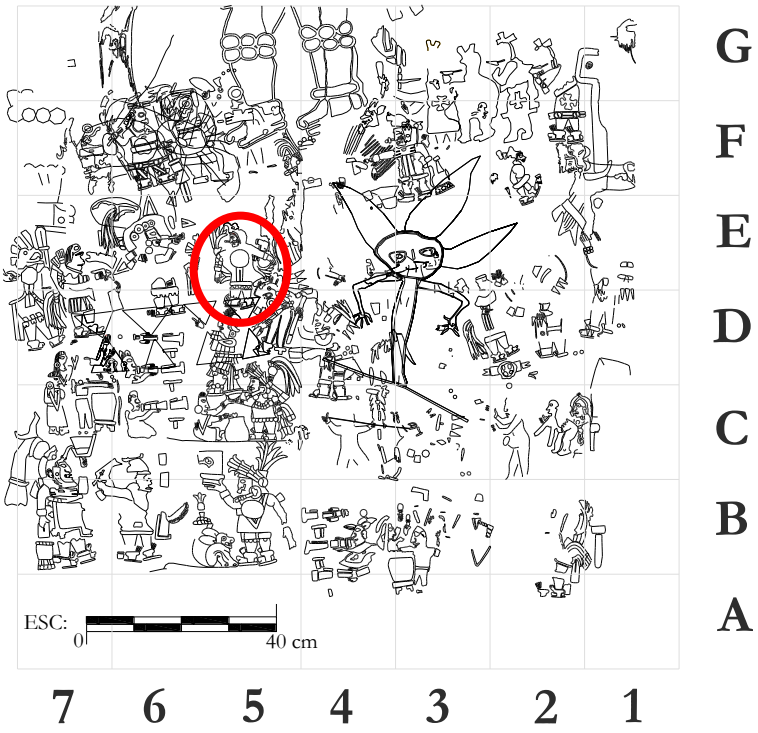


Fig.A.130. Grupo pictórico II. Ubicación n.50.

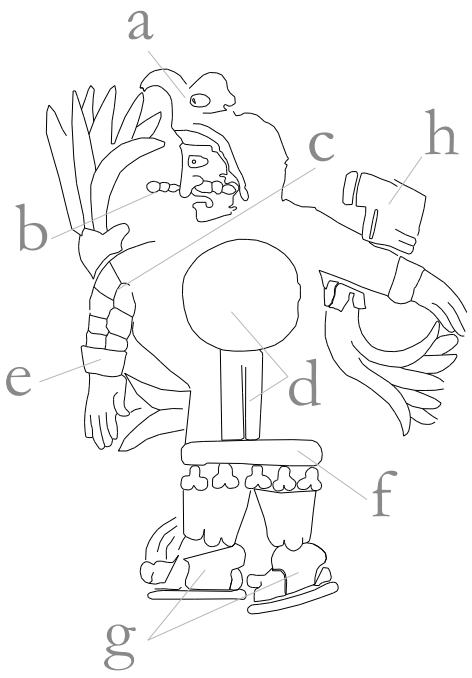


Fig.A.131. Grupo pictórico II, n.50. Unidades descritas.

GP. II: Núm. 50

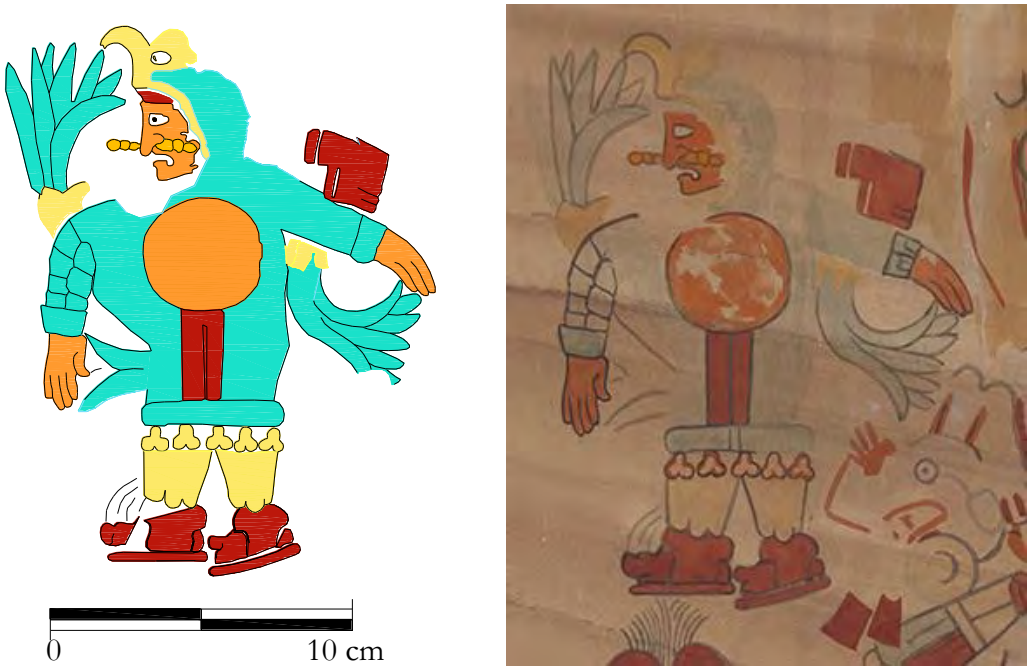


Fig. A.132. Grupo pictórico II, n.50. Dibujo: H. Ibar 2019, y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

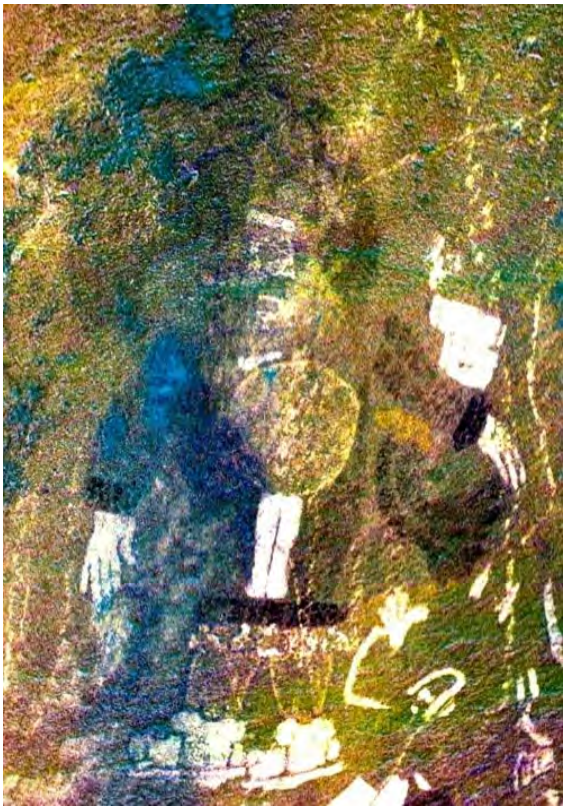


Fig. A.133. Grupo pictórico II, n.50. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



GP. II: Núm. 51

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.51** Línea en media luna: segundo conjunto (derecha)	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5D	Alto: 18 cm Ancho: 13 cm	Delineado: negro. Color: ocre, rojo, verde, amarillo	Guerrero con yelmo de cánido

Elementos descritos:

Es un guerrero con yelmo zoomorfo probablemente de cánido, se encuentra por atrás del señor con traje de ave rapaz (n.50). Este personaje está situado de perfil, el brazo a la izquierda lo levanta por arriba de la frente, mientras la otra mano está colocada sobre la cintura, sujetando un bastón doble. Conserva el delineado negro en el yelmo y las piernas, las orejas del yelmo y las extremidades inferiores tienen restos de color ocre, probablemente señalando la coloración de su atavío. Además, la piel de las manos es ocre.

(a). Yelmo: Sobre la cabeza sobresalen dos largas orejas con las puntas delineadas y el pabellón representado por dos líneas ocre. La órbita es circular con punto central a manera de pupila, hacia atrás del ojo se desprende una línea curva que se une con la orejera. Mantiene abierto el hocico. Probablemente este accesorio representa a un coyote.

(b). Tocado: Por atrás de las orejas del yelmo perviven tres plumas largas amarradas en su base por una cinta roja, el cuerpo de las plumas está delineado en color negro, la ausencia de coloración indica que éstas son blancas, mientras sus puntas son rojas y no tienen delineado.

(c). (*-No identificado*): A la izquierda el brazo levantado sostiene algo de forma rectangular color amarillo y bordes curvos.

(d). Orejera: Ovoide solamente delineado, unido a la órbita por una línea curva.

(e). (*-No identificado*): Entre la pluma inferior del tocado y el hombro perviven dos manchones rojos, no sabemos a qué pertenecían. Al frente del personaje, entre el pectoral y el bastón doble, pueden apreciarse otras dos manchas rojas.

(f) . Pectoral: Bajo el hocico presenta un gran círculo delineado en color negro, con otro círculo al centro. El pectoral se une a una línea curva negra, la cual a su vez se dirige a varios círculos que caen sobre el hombro y el brazo a la derecha.

(g). Bastón doble: El brazo flexionado sobre la cintura sostiene un bastón doble. Los costados próximos al puño son amarillos, en tanto el extremo superior es verde y el inferior es color rojo. Al flanco superior tiene un círculo delineado a manera de remate. El bastón está amarrado por una cinta transversal amarilla, además tiene líneas negras al interior.

(h). Sandalias: Tipo "T" de talonera abierta con plumones sobre el empeine. Solamente fueron delineadas en color negro. No se conservaron los pies.

GP. II: Núm. 51

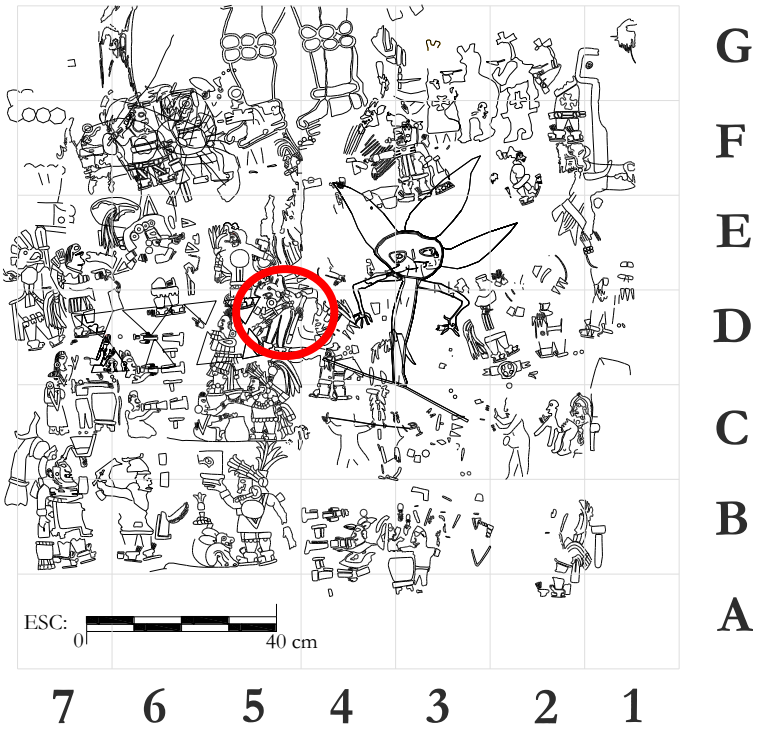


Fig.A.134. Grupo pictórico II. Ubicación n.51.

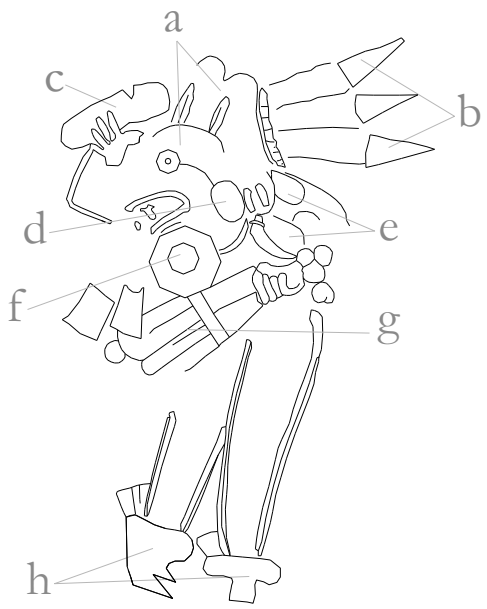


Fig. A.135. Grupo pictórico II, n.51. Unidades descritas.

GP. II: Núm. 51



Fig. A.136. Grupo pictórico II, n.51. Fotografía Dstretch: H. Ibar 2019.





Fig. A.137. Grupo pictórico II, n.51. Dibujo: H. Ibar, y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



GP. II: Núm. 52

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.52** Línea en media luna: segundo conjunto (derecha)	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
4D	Alto: 22.5cm Ancho: 16cm	Delineado: ocre. Color: amarillo, rojo, verde, ocre	Sacerdote-Guerrero

Elementos descritos:

Último personaje del segundo conjunto de tres figuras, las cuales rodean la escena central. Tiene características guerreras y sacerdotales. Está erguido, el rostro colocado de perfil mira hacia la izquierda directamente a la figura n.56. Flexiona el brazo hacia arriba, la mano sostiene el cabo de un propulsor. El brazo contrario está doblado sobre la cintura, con esa mano agarra el mango de un incensario. El rostro, brazo y piernas están delineados en ocre, mientras sus manos son color ocre, los empeines también muestran pequeños manchones de ese color.

(a). Tocado: Sobre la frente tiene tres manchas en color amarillo, no es clara su forma ni a qué elemento pertenecían. Más atrás se presentan tres secciones en color rojo: la sección superior tiene forma de trapecio, la siguiente es una media luna con pequeñas puntas que salen de su borde inferior, la última está formada por tres triángulos que debieron ser los extremos de sendas plumas amarradas a las dos secciones anteriores. Finalmente, por arriba se aprecian cinco plumas largas verdes que remataban el tocado.

(b). Lanzadardos: Sólo se conserva el cabo rojo del propulsor, por donde introduce el dedo índice y medio. Sobre esta arma se aprecia un largo dardo.

(c). Dardo: En color amarillo y con la punta roja. El dardo cae verticalmente, está rematado en color rojo, al extremo superior puede observarse un vestigio rectangular.

(d). Nariguera: No es clara su forma, ya que se conserva únicamente un manchón verde, colocado por abajo del ojo y por atrás de la nariz.

(e). Pectoral: En mal estado de conservación, solamente sobreviven vestigios horizontales sobre el cuello y una forma en media luna más abajo, todo en color verde.

(f). Incensario: El mango es amarillo, mientras la cazoleta está decorada con tres anchas franjas, la inferior solamente está delineada en color negro, la intermedia es roja y la franja superior es color verde. El guerrero-sacerdote extiende hacia el frente su incensario.

(g). *Maxtlatl*: Sobre la cintura, bajo la mano, se observa la cinta roja amarrada al frente con un nudo del cual salen los dos extremos de la prenda, cada uno rematado por dos puntas. Por debajo de la cintura existen vestigios en color verde que debieron formar parte del atuendo del personaje.

(h). Rodilleras: Cinta de una vuelta en color verde, accesorio rematado por dos círculos amarillos.

(i). Sandalias: Solamente se conserva la cinta de amarre en color rojo, de la cual sobresalen por arriba dos plumones.

(j). (-*No identificados*): Sobre la espalda se aprecian tres círculos verdes y una mancha rectangular roja. Estas formas debieron ser parte del atuendo, pero no sabemos cuál era su función.

GP. II: Núm. 52

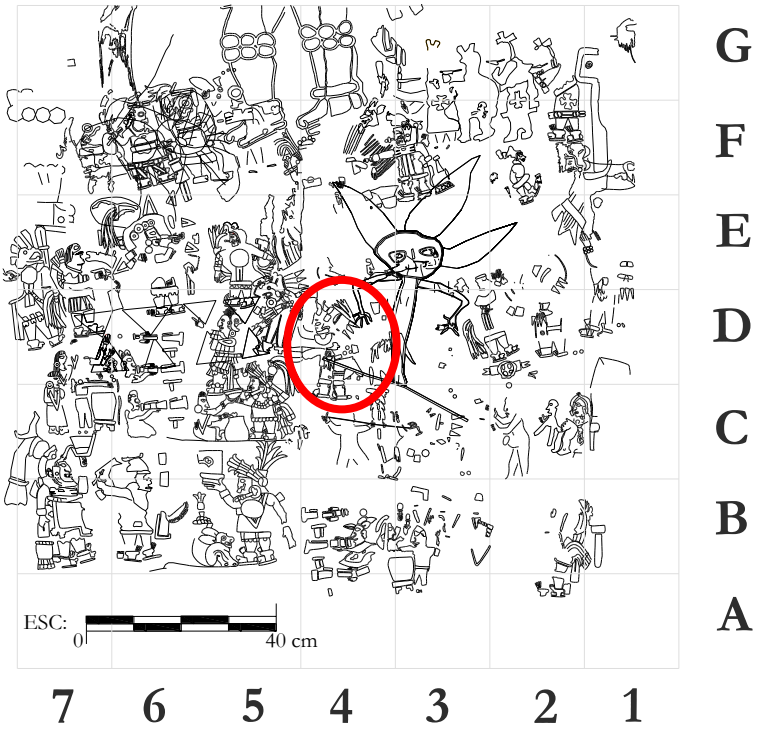


Fig..A.138. Grupo pictórico II. Ubicación n.52.

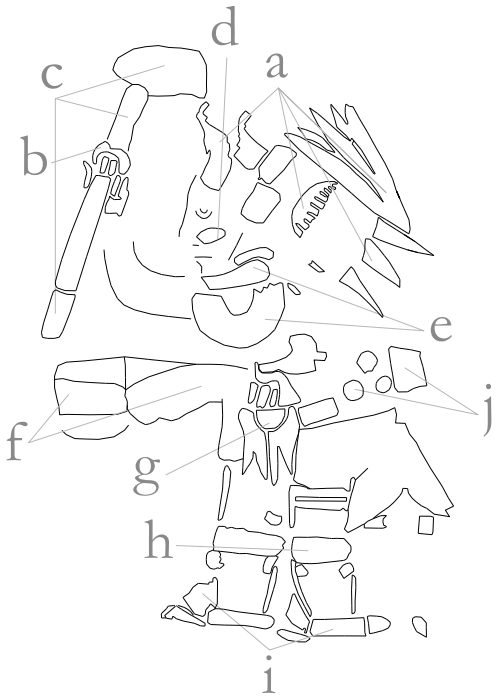


Fig.A.139. Grupo pictórico II, n.52. Unidades descritas.

GP. II: Núm. 52



Fig..A.140. Grupo pictórico II, n.52. Dibujo: H. Ibar 2019, y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

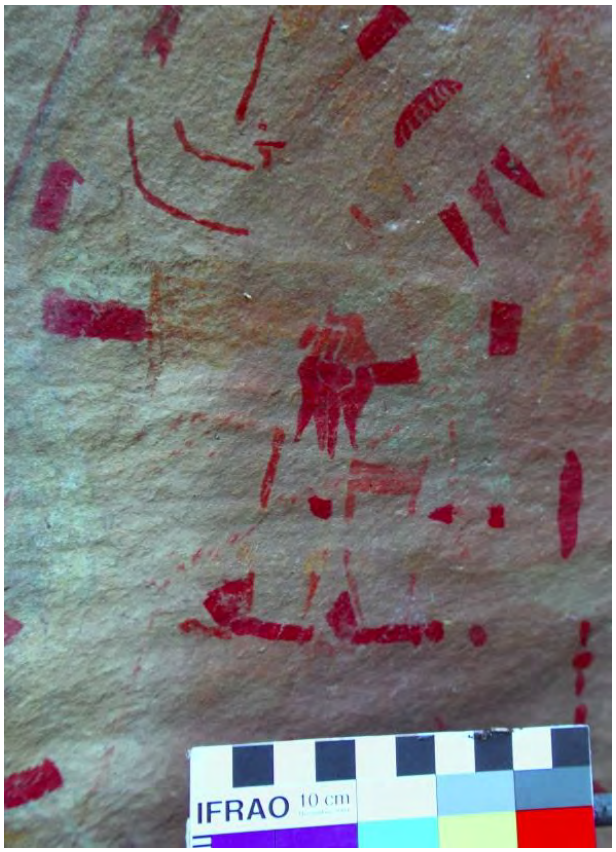


Fig. A.141. Grupo pictórico II, n.52. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



GP. II: Núm. 53

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.53**	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
3-2DE	**N.53-1**: Alto: 19 cm Ancho: 13 cm **N.53-2:** Alto: 23 cm Ancho: 17 cm	Delineado: negro y ocre. Color: rojo, ocre, verde	Dos personajes chocando las manos

Elementos descritos:

Al costado derecho del panel, entre el guerrero-sacerdote n.52 a la izquierda y el señor con sandalias de obsidiana n.54 a la derecha, se ubican dos figuras que chocan sus palmas. Ambos se están mirando, el personaje n.53-1 camina al encuentro de su acompañante, su dedo índice señala al personaje n.53-2, este último probablemente extiende un sahumador hacia el primero.

Personaje n.53-1.

(a). Tocado: No es posible conocer las características de este accesorio, solamente sobrevive una banda roja sobre la frente y vestigios del mismo color por atrás de la nuca.

(b). Pulsera: Accesorio sobre la muñeca del brazo levantado. Pulsera simple y delineada en color negro.

(c). Pectoral: Placa rectangular color rojo.

(d). Listones: Bajo el pectoral caen tres listones largos color rojo.

(e). Haz de plumas: Manojo de seis plumas largas color verde, caen a partir de la cintura y llegan hasta la altura de los tobillos.

(f). Rodilleras: Sencillas de una vuelta en color rojo.

(g). (-*Vestigios*): Abajo del haz de plumas sobrevive un rectángulo rojo sin identificación.

(h). Sandalias: Tipo "T" de talonera abierta color rojo, los pies al igual que las manos son color ocre.

Personaje n.53-2.

(a). Tocado: Solamente pueden observarse los vestigios conformados por tres secciones en color rojo: la primera en forma de trapecio, la segunda en media luna y la tercera compuesta por tres triángulos que representaban las puntas de sendas plumas, además existe una línea curva en color gris sobre el tocado que también debió ser parte del mismo.

(b). (-*¿Sahumador?*). Sobre la cintura puede observarse el puño cerrado de la mano. Solamente sobreviven manchones rojos con forma cuadrada al frente de la mano, proponemos que posiblemente sostenía un sahumador, ya que la posición de la mano y su ubicación es muy similar a la correspondiente del guerrero-sacerdote n.52., el cual sostiene un sahumador.

(*c). Maxtlatl*: Por debajo de la mano pueden apreciarse los vestigios del braguero, conformados por triángulos rojos.

(d). Rodilleras: A la derecha sobre la pierna lleva una rodillera sencilla de una sola vuelta, en tanto en la pierna contraria se encuentra un círculo rojo. Las piernas están delineadas en color ocre.

(e). Ajorca: En el tobillo derecho se conserva una línea delgada ocre a manera de ajorca.

(f). Sandalias: Solamente sobreviven los amarres, ambos tienen dos plumones rojos dirigidos hacia arriba.



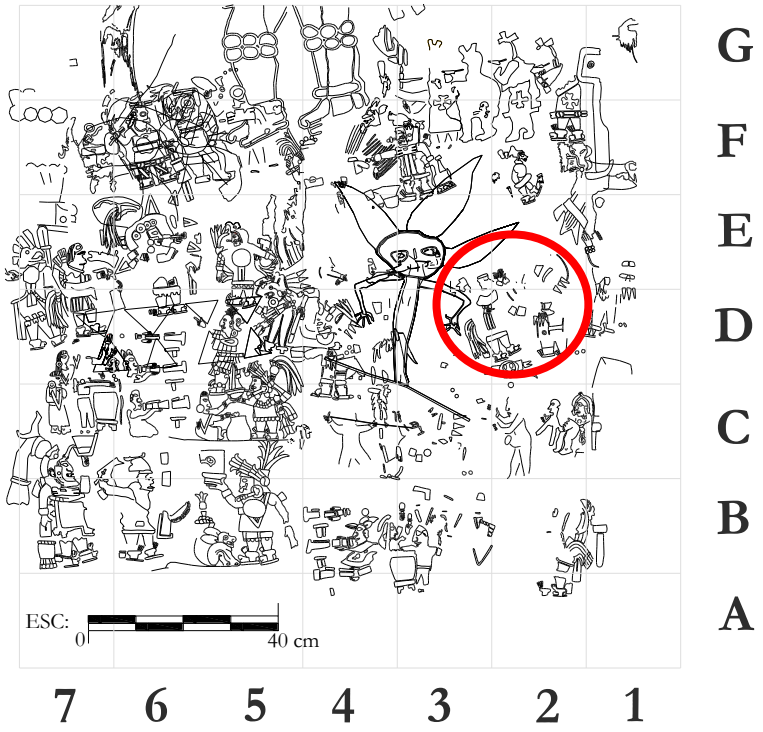


Fig. A.142. Grupo pictórico II. Ubicación n.53.

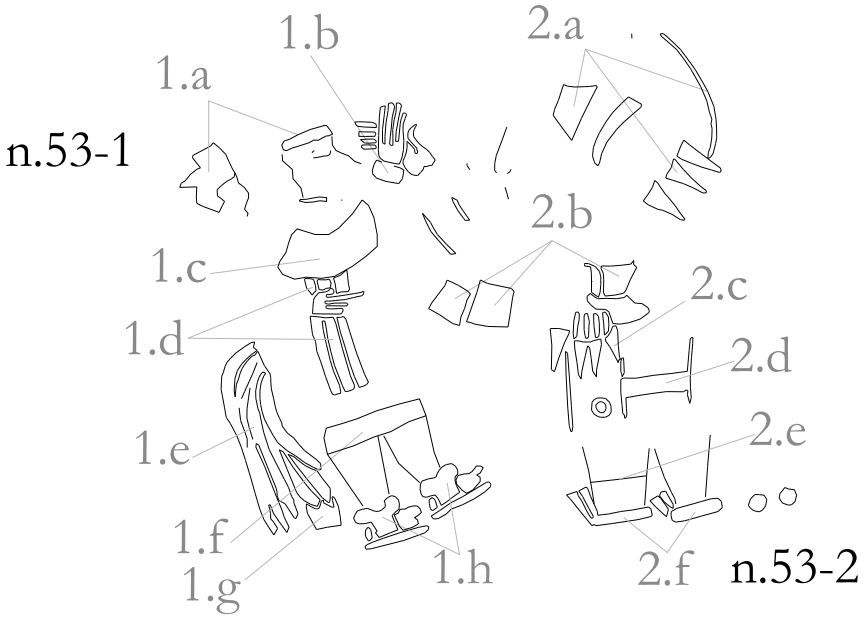


Fig. A.143. Grupo pictórico II, n.53. Unidades descritas.

GP. II: Núm. 53

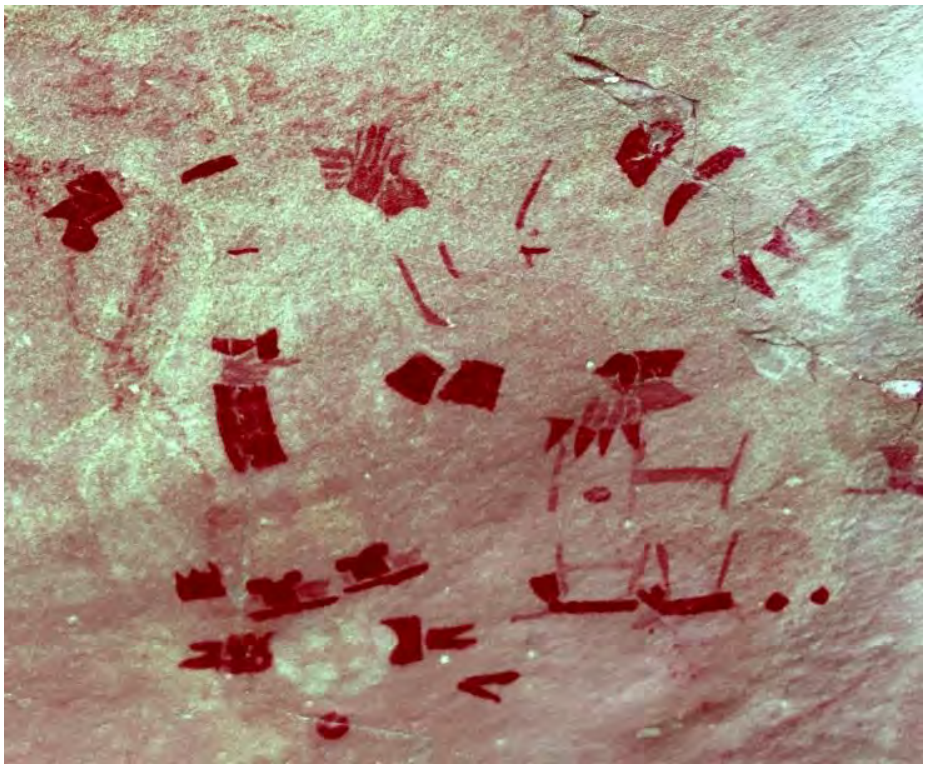


Fig. A.144. Grupo pictórico II, n.53. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

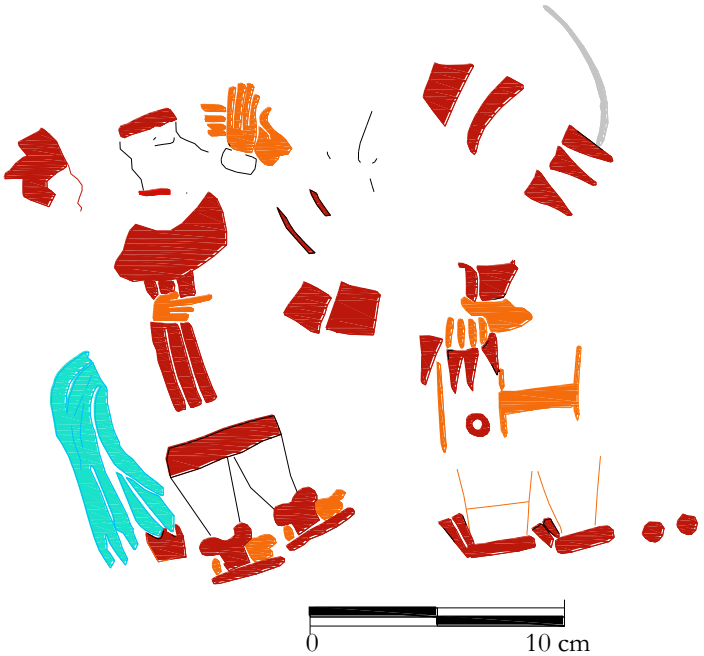


Fig. A.145. Grupo pictórico II, n.53. Dibujo: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 53



Fig. A.146. Grupo pictórico II, n.53. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



GP. II: Núm. 54

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.54**	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
1DE	Alto: 22.5cm Ancho: 11.5cm	Delineado: negro y rojo. Color: rojo, gris	Señor con sandalias de obsidiana

Elementos descritos:

Al costado derecho del panel, justo atrás de la figura n.53-2, se observa otro personaje erguido y acomodado de perfil. El rostro, los hombros y uno de los brazos han desaparecido, aunque son claras las puntas de ambos pies dirigidas a la izquierda. Este individuo mantiene flexionado el brazo hacia arriba, esta postura es la misma en los personajes n.53-1 y 53-2. Es importante señalar que la mano está delineada en color negro y pintada en rojo, mientras que el cuerpo y las piernas están delineadas en rojo.

(a). Tocado: Este atavío es similar al tocado del personaje n.53-2, formado por tres secciones: la superior es una ancha banda, la siguiente es una franja con un punto gris al centro, y la inferior está formada por tres plumas rojas con las puntas dirigidas hacia abajo. Por la posición de estos vestigios, sabemos que su cabeza estaba flexionada hacia atrás, lo que le permitía elevar su mirada.

(b). Pulsera: Formada por dos hilos, cada uno de ellos con tres círculos solamente delineados.

(c). *Maxtlatl*: No se conserva de manera total, sobrevive el nudo que cae sobre los muslos, formado por dos listones rojos. También puede observarse una pequeña sección de la cinta sobre la cintura. Por abajo del amarre existen algunos vestigios delineados en color negro y pintados en color gris.

(d). Sandalias: De talonera cerrada, la sandalia a la izquierda tiene dos triángulos con las puntas hacia abajo, delineados en color negro, el resto de la talonera es color gris. Sobre el empeine a la izquierda presenta el nudo del cual sale una cinta. Tanto el pie como la suela fueron delineados en color negro, pero sobre el límite del empeine y hasta el dedo gordo tiene otro delineado en color rojo. Estas características hacen únicas las sandalias de este personaje; calzado similar al que tiene Tlatlauhqui Tezcatlipoca del Grupo pictórico I (Hernández Ibar 2016:116-117). Tipo identificado por Olivier (2004:121) como *iztacactli* o sandalias de obsidiana.

GP. II: Núm. 54

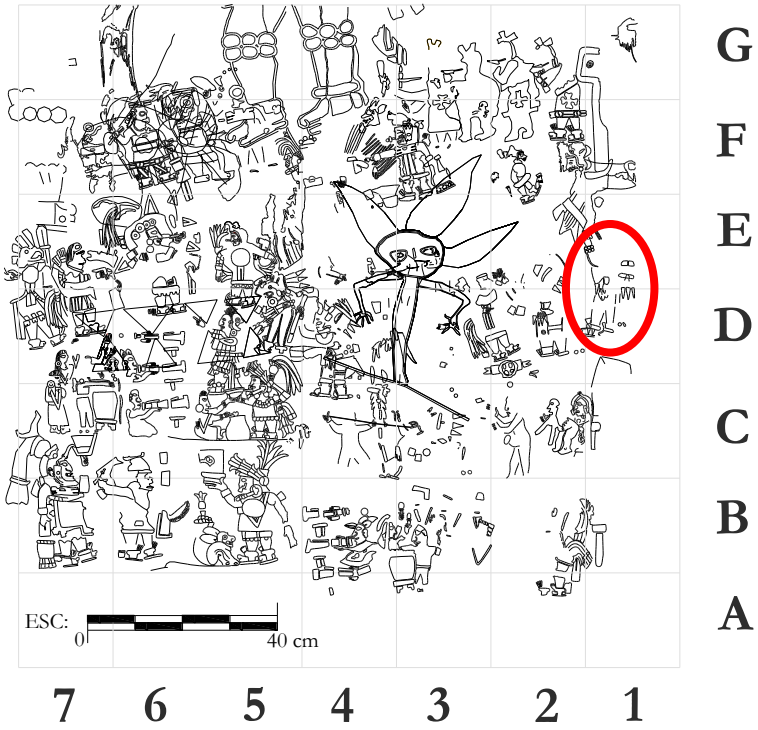


Fig. A.147. Grupo pictórico II. Ubicación n.54.

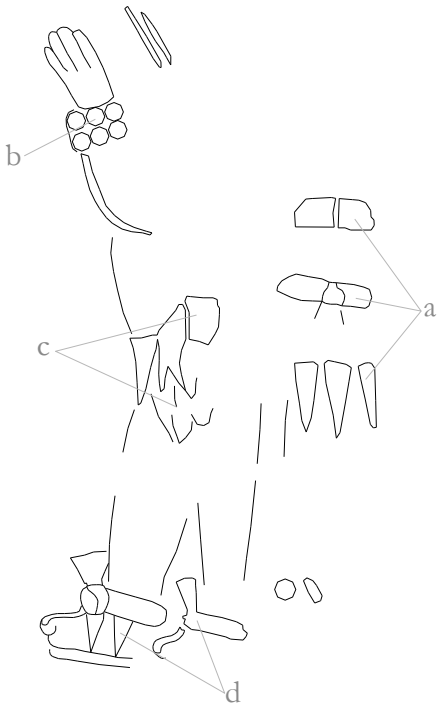


Fig. A.148. Grupo pictórico II, n.54. Unidades descritas.



Fig..A.149. Grupo pictórico II, n.54. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM): Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

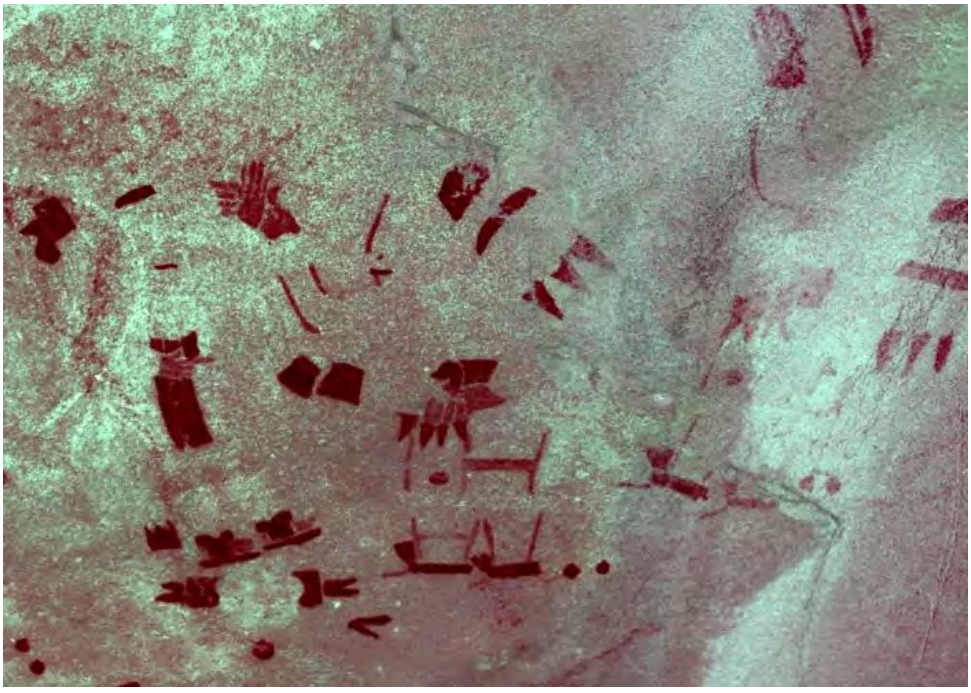


Fig. A.150. Grupo pictórico II, n.54. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



GP. II: Núm. 55

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.55** Primer grupo de músicos	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño General	Color	Identificación
6-7CD	Alto: 17.2 cm Ancho: 25 cm	Delineado: negro Color: ocre, rojo, verde	Músicos y mujeres acompañantes

Elementos descritos:

Grupo de músicos y acompañantes ubicados al extremo inferior izquierdo del panel, aquí se reúnen nueve personajes. Tres mujeres (n.55-1, n.55-2 y n.55-3) erguidas y de perfil, miran hacia la derecha, costado por donde se disponen seis músicos formando dos grupos. La primera mujer (n.55-1) mantiene la boca abierta como si estuviera cantando, no es posible saber si las otras dos mujeres tenían la boca abierta. El primer grupo de músicos se localiza entre las mujeres y tres trompeteros que cierran la escena en el costado opuesto; estos tres músicos (n. 55-4, n.55-5 y n.55-6) también están dispuestos de perfil y en pie, aunque la cabeza de los personajes n.55-4 y n.55-5 no se conservó, su posición corporal demuestra que miran hacia los trompeteros, en tanto el personaje n.55-5 no pierde de vista a las mujeres. Los tres trompeteros están colocados uno abajo del otro, únicamente es posible ver el cuerpo del trompetero n.55-9 localizado en primer plano, él está sentado sobre sus piernas, posiblemente los otros dos trompeteros debieron estar también sentados, pero el rostro y cuerpo del músico n.55-7 no ha sobrevivido, aunque sus manos están colocadas de la misma manera que los trompeteros dispuestos debajo de él.

Mujer n.55-1.

(a). Peinado: Utiliza un fleco corto color rojo que cae sobre su frente con varias líneas verticales del mismo color, las cuales representan la textura del cabello. Por atrás del fleco caen dos mechones de cabello que terminan sobre el pecho, éstos perdieron su color, conservándose únicamente el delineado negro.

(b). Orejera: Circular en color verde con otro círculo al interior.

(c). *Quechquemitl*: El borde triangular de la prenda es rojo y delineado, cae desde los hombros y termina por debajo de la cintura, presenta otro triángulo interior también color rojo. Bajo el borde del *quechquemitl* la mujer flexiona el brazo de manera horizontal.

(d). Falda: Recta de color verde, baja hasta terminar arriba de los tobillos. No lleva sandalias, pueden apreciarse los maléolos externos de ambos tobillos.

Mujer n. 55-2.

(a). Peinado: Al igual que la mujer anterior utiliza un fleco corto en color rojo. También caen por atrás del fleco dos mechones de cabello. Al igual que el fleco en ambos mechones tiene delgadas líneas negras que representan la textura del cabello.

(b). Orejera: Utiliza una orejera solamente delineada y con un pequeño círculo interior.

(c). *Quechquemitl*: El borde rojo es más corto que el de la mujer n.55-1, mientras el triángulo interior es color verde.

Mujer n.55-3.

(a). Peinado: Solamente es posible observar el fleco corto en color rojo, formado por pequeñas líneas que caen sobre la frente.

(b). *Quechquemitl*: Borde largo en color rojo, el triángulo interior no tiene evidencia de color.

Músico n.55-4.

De este personaje solamente sobreviven ambos brazos flexionados hacia arriba, el brazo con la sonaja es color ocre y el otro es rojo.

(a). Sonaja: A la izquierda con la mano sostiene el cabo de un instrumento musical que se va ensanchando hacia su extremo superior. Este personaje probablemente sostenía una sonaja similar con la otra mano, ya que tanto el brazo como la mano tienen una postura semejante, es decir los dedos pulgar e índice están extendidos mientras los demás están flexionados.

Músico n.55-5.

Este personaje está de pie y mira hacia las mujeres. Solamente es claro su rostro, el cuello y parte de la silueta del cuerpo, así como una mano. A la altura del hombro hay dos círculos rojos. Los dedos están flexionados y el pulgar lo mantiene extendido de forma similar a la postura de las manos del músico n.55-4 situado arriba de él, por lo que proponemos que también tañe una sonaja.

Músico n.55-6.

(a). (-*Vestigios*): No es posible observar su cabeza, pero sobre los hombros existen manchas verdes. La mancha circular a la altura del cuello posiblemente era su orejera, además puede observarse una franja por atrás de la nuca que probablemente pertenece a su tocado.

(b). *Maxtlatl*: Sobre el talle puede apreciarse la huella vertical de esta prenda, no se conservó el delineado ni el color del braguero.

(d). Tambor: Los brazos están extendidos sobre un gran tambor, formado por tres secciones rojas. La superior es la caja de resonancia, la base está conformada por una gruesa línea horizontal y dos soportes en forma de "L" invertida.

(c). Sandalias: No es posible observarlas, aunque sobrevive la marca que dejaron sobre los pies, señalando la presencia de calzado tipo "T" de talonera abierta.

Trompetero n.55-7.

Se ha borrado todo su cuerpo, excepto las manos. Las palmas están extendidas sobre el tubo de la trompeta.

(a). (-*¿Orejera?*): A la altura del espacio donde debió estar su rostro se aprecia un círculo verde, el cual corresponde probablemente a este accesorio.

(b). Trompeta: Instrumento en color rojo, está compuesto de la boquilla, el tubo y la bocina. Entre cada sección del tubo hay espacios vacíos, probablemente estos espacios estaban únicamente delineados en negro, como se hizo para las trompetas del Grupo pictórico I (Hernández Ibar 2016:146). Otra característica son las franjas situadas por encima del tubo, probablemente éstas permitían modular el sonido.

(c). Pedestal: Las trompetas son tan largas que necesitan estar recargadas sobre un pedestal. En este caso, como en los otros dos instrumentos de viento, puede observarse una gruesa línea vertical roja sobre la que fue pintada una franja horizontal verde a manera de base, sobre la cual la trompeta era colocada para ayudar al músico con el peso del instrumento.

Músico n.55-8.

La piel del rostro y brazos es ocre, no tiene pelo. La órbita es grande en forma de almendra, sus labios están abiertos y muy cerca de la boquilla de la trompeta, puede apreciarse su oreja.

(a). (-*¿Tocado?)* Sobre la cabeza presenta dos largas orejas levantadas y con el pabellón auricular marcado, por sus características y posición deben representar las orejas de algún animal, probablemente cánido.

(b). (-*¿Nariguera?*): Debajo de la nariz se observa un espacio sin pigmento que se prolonga por arriba de la aleta nasal, por lo que proponemos la existencia de una nariguera en media luna.

(c). Trompeta: Es similar al instrumento del músico localizado arriba, las franjas por encima del tubo están situadas en las dos secciones más cercanas a la bocina.

(d). Pedestal: Está conformada de igual manera a los pedestales de los otros dos trompeteros.

Músico n.55-9

Aparte del rostro es posible ver la postura del cuerpo ya que este músico se presenta en primer plano, por lo que sabemos que está sentado sobre sus piernas, aunque sus piernas no fueron ilustradas claramente. La cabeza sin pelo, la órbita en forma de almendra y la boca entreabierta son características idénticas al trompetero n.55-8, además también es claro el pabellón auricular.

(a). (-*¿Nariguera?*): También sobrevivió la huella en media luna de su nariguera.

(b). Orejera: Bajo la oreja y sobre la mejilla es posible observar la huella en medio círculo de este accesorio.
(c). (-*¿Pectoral?*): Sobre el pecho probablemente utilizaba un pectoral de bordes curvos, es posible apreciar estos bordes sobre el color ocre del cuerpo, aunque el pectoral ha desaparecido.
(d). Trompeta: Es similar a las otras dos trompetas, pero la franja por encima del tubo sólo se encuentra en una sección.
(e). Pedestal: Idéntico a los otros pedestales.

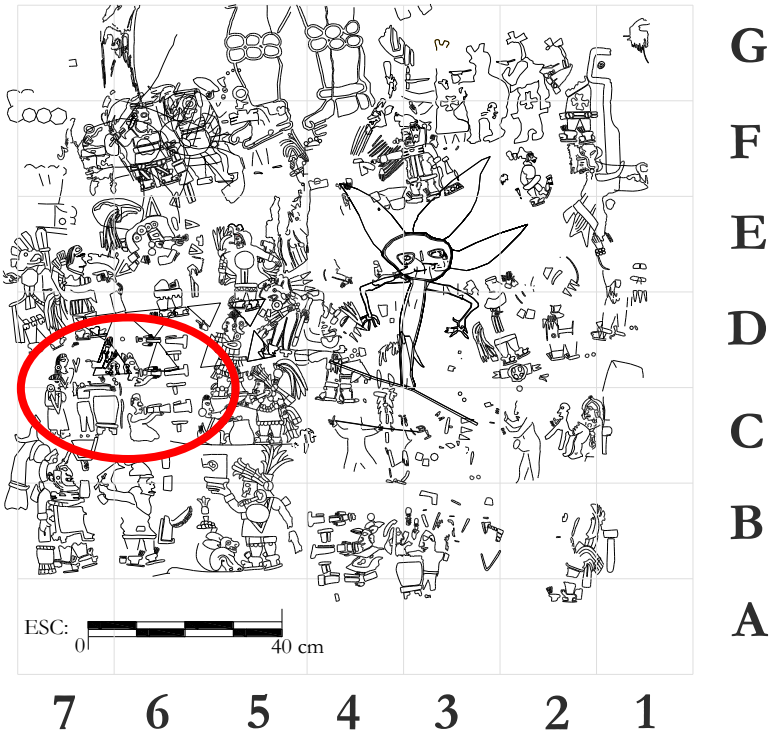


Fig. A.151. Grupo pictórico II. Ubicación n.55.

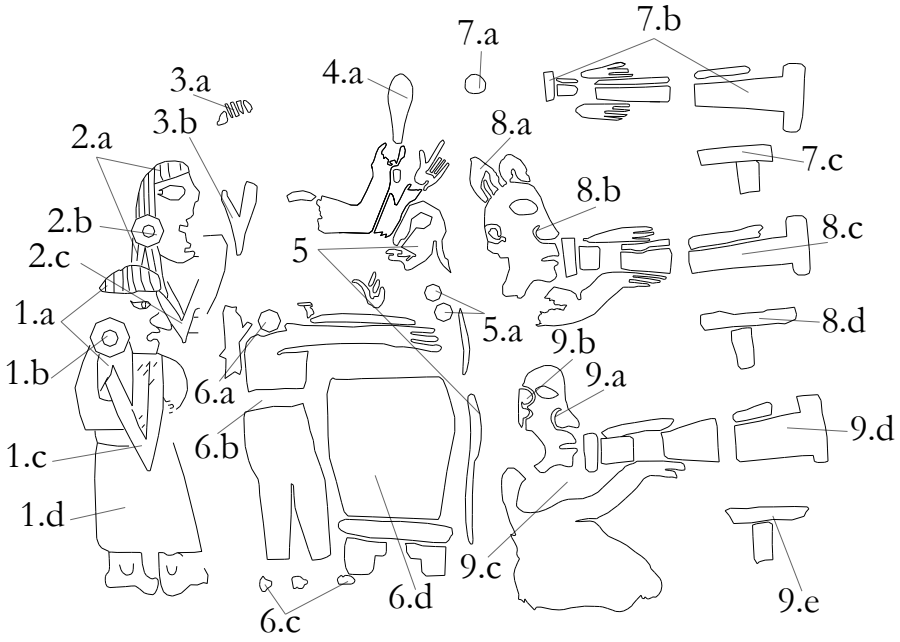


Fig. A.152. Grupo pictórico II, n.55. Unidades descritas.



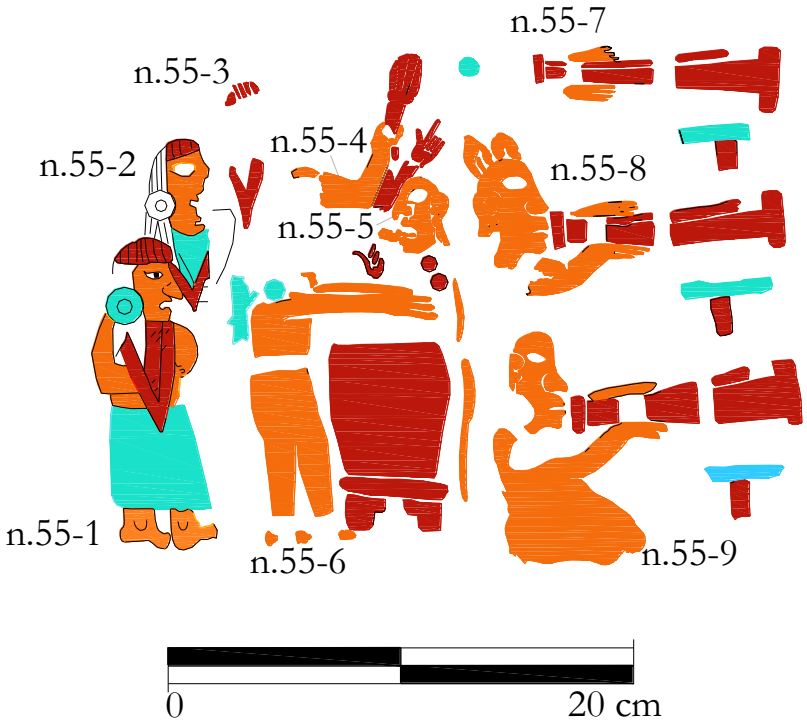


Fig. A.153. Grupo pictórico II, n.55. Personajes.



Fig. A.154. Grupo pictórico II, n.55. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. II: Núm. 55

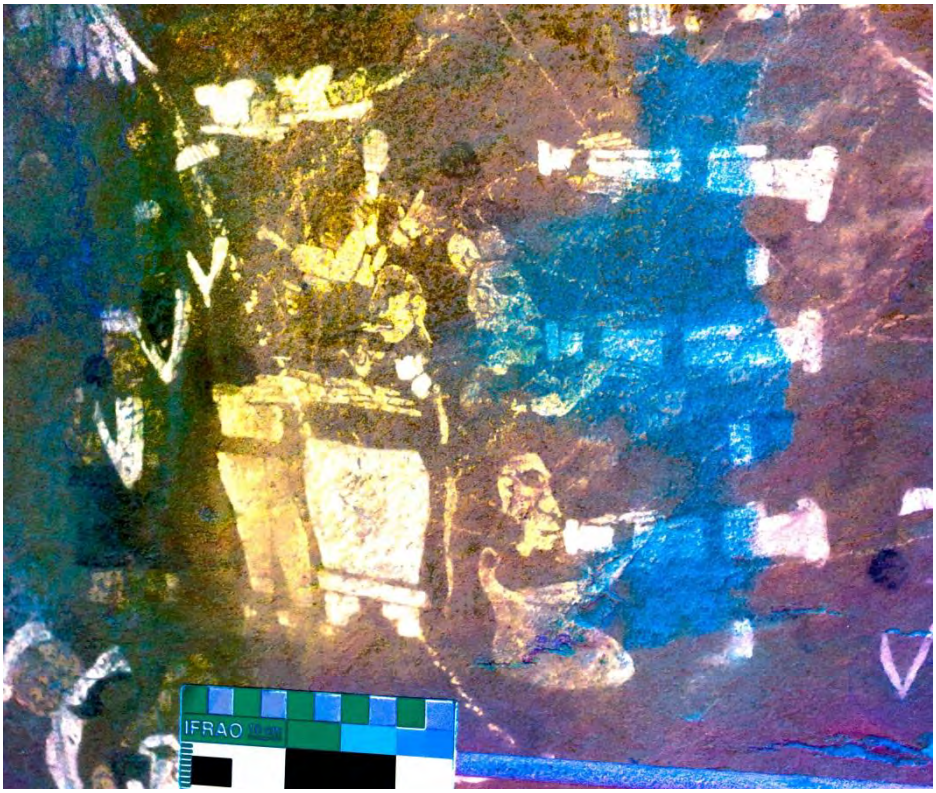


Fig. A.155. Grupo pictórico II, n.55. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



GP. II: Núm. 56

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.56** Escena central: episodio 1	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5D	Alto: 16.2cm Ancho: 14.2cm	Delineado: negro Color: rojo	Doble perfil: humano y mono

Elementos descritos:

Se ubica en la parte central del panel, directamente por debajo de los dos conjuntos de guerreros o sacerdotes (n.47, n.48, n.49, n.50, n.51, n.52). Se mantiene erguido, el cuerpo está colocado de frente, pero gira el rostro hacia la izquierda, unido a la nuca se localiza el perfil de un mono que mira al lado contrario. Entre ambos perfiles se encuentran representados los cabellos por medio de líneas largas negras que se dirigen hacia arriba.

Cada perfil tiene características diferentes: la órbita humana tiene forma de almendra con un punto negro a manera de pupila, mientras la órbita del mono es redonda con un gran círculo al centro, además la nariz del personaje es grande y aguileña, mientras que la nariz del mono es corta y respingada, el personaje tiene la boca abierta enseñando dos grandes dientes, la boca del mono está sonriendo y no muestra los dientes.

Los brazos están extendidos hacia arriba, a la izquierda la mano apunta con el dedo índice al señor solar (n.49), en tanto la mano contraria mantiene los dedos extendidos tocando el doble bastón del personaje con yelmo de cánido (n. 51). Tanto la piel en ambos rostros, las manos y los pies son color rojo, mientras que las piernas y gran parte del atuendo solamente están delineados en negro.

(a). Nariguera: El rostro humano ostenta una nariguera en media luna, la cual puede observarse por atrás de la aleta nasal, espacio donde la línea en media luna no fue coloreada.

(b). Orejera: El lóbulo alargado de la oreja sostiene una orejera redonda con un pequeño circulo al centro, delineada en color negro.

(c). Traje: Delineado en negro y sin color al interior. Sobre el antebrazo a la izquierda presenta dos filas rectangulares, no se conserva el brazo derecho, pero se aprecia un conjunto de plumas blancas sobre la muñeca: dos plumas cortas colocadas por arriba y una pluma larga representada sobre la muñeca, por abajo se observan las puntas de tres plumas largas que caen de manera diagonal. Es importante mencionar que el mismo remate de plumas cortas y largas estaba en el brazo a la izquierda, ya que por abajo del antebrazo es posible apreciar una línea diagonal perteneciente a la primera pluma del remate. Proponemos que el brazo a la derecha también debió tener las dos filas rectangulares. El traje está compuesto por una fila superior de cinco plumas anchas que caen del brazo, así como del pectoral; más abajo hay una fila de por lo menos cuatro rectángulos, ubicados sobre la cintura. El traje continúa sobre los muslos, a la izquierda el muslo tiene dos filas de plumas cortas, para el muslo contrario solamente subsisten los bordes de dos plumas, por lo que el traje aquí debió ser similar a las características ilustradas sobre el otro muslo.

(d). Pectoral *oyohualli*: Accesorio únicamente delineado, diseñado con forma de gota. A la izquierda el extremo termina en punta, en tanto el costado contrario tiene su borde redondeado. Una forma similar, pero más pequeña, se localiza al interior.

(e). Faja: Accesorio sobre el traje a la altura del talle, conformado por una fila de pequeños cuadrados delineados, alternados con cuadrados rojos. Al costado izquierdo sobresale el listón de amarre que cae verticalmente sobre el muslo, rematado por un nudo blanco con un punto rojo en el borde superior, de éste salen dos cintas una roja y la otra blanca.

(f). Listones: Entre las piernas caen dos listones largos que tocan la vasija ofrecida por la señora sentada (n. 59-1) a su compañero (n.59-2). El listón a la izquierda está únicamente delineado y el de la derecha además está coloreado en rojo.
(g). Rodilleras: Ambas rodilleras tienen una banda de una sola vuelta, con una fila alternada de rectángulos rojos y blancos. En el borde inferior de la rodillera a la izquierda se observa un círculo rojo y un elemento trilobulado, mientras la otra rodillera muestra únicamente dos rectángulos.
(h). Ajorca: Sólo se ve la del tobillo a la izquierda. Formada por una fila de tres círculos delineados, sobre el círculo externo se aprecian dos plumas blancas con sus puntas hacia abajo.
(i). Sandalia: Tipo "T" de talonera abierta, delineada en color negro. Se conserva únicamente la sandalia a la izquierda.

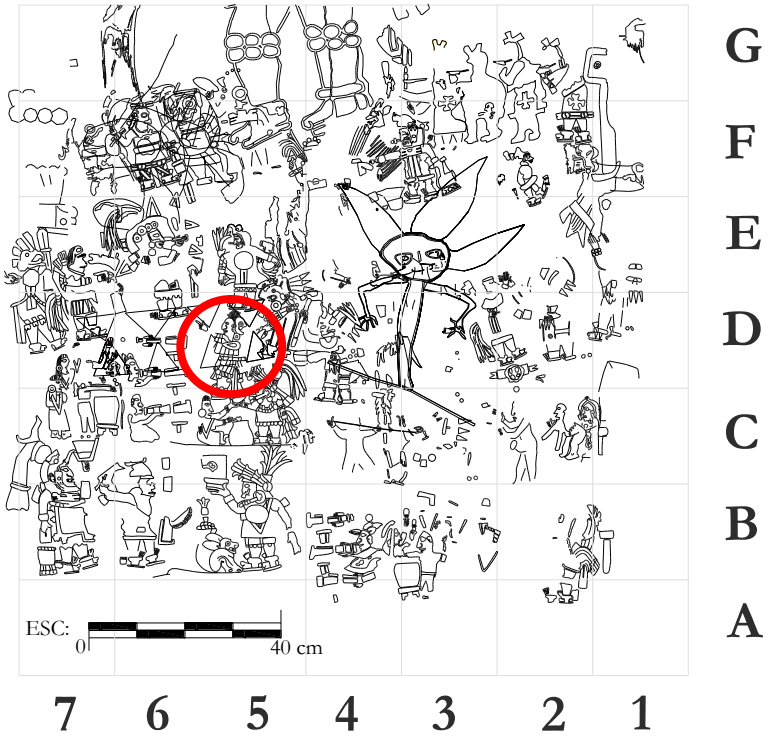


Fig. A.156. Grupo pictórico II. Ubicación n.56.



GP. II: Núm. 56

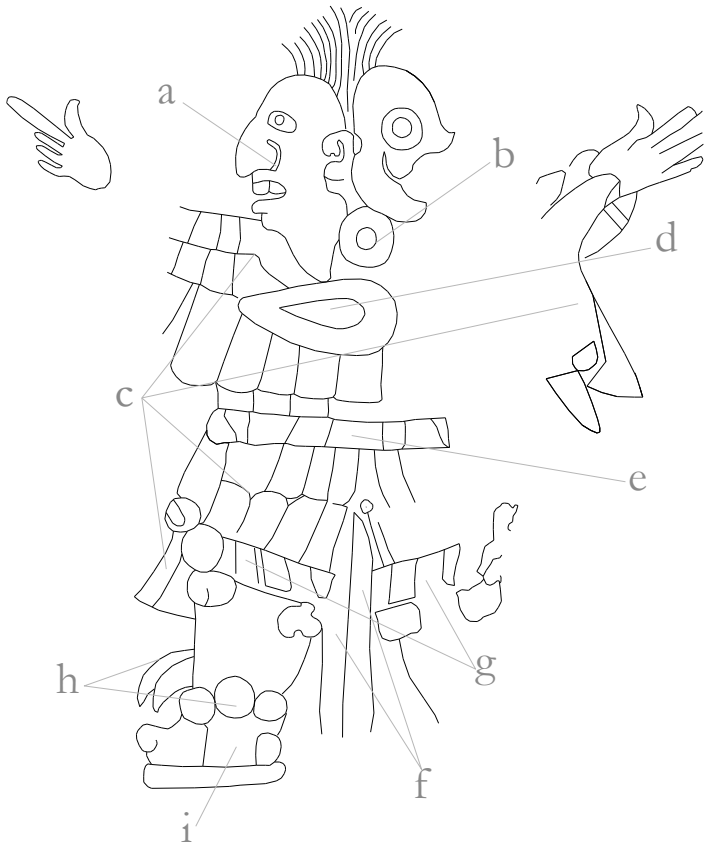


Fig. A.157. Grupo pictórico II, n.56. Unidades descritas.

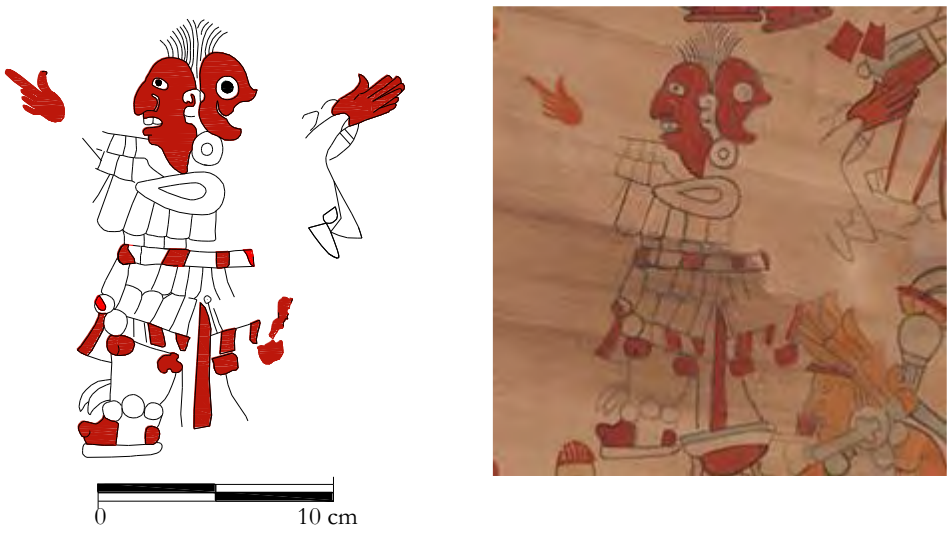


Fig. A.158. Grupo pictórico II, n.56. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. II: Núm. 56



Fig. A.159. Grupo pictórico II, n.56. Fotografía Dstretch: H. Ibar 2019.



Fig.A.160. Grupo pictórico II, n.56. Dibujo: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm.57

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.57**	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño General	Color	Identificación
3-4C	Alto: 32.5cm Ancho: 35cm	Delineado: ocre. Color: rojo, ocre, verde	Captor y cautivo

Elementos descritos:

Captor y cautivo ubicados a los costados de un "estandarte" (elemento n.57-2). Las tres figuras están abajo del guerrero-sacerdote n.52, es difícil observarlas ya que tienen mal estado de conservación.

Captor 57-1.

Situado de frente, la cara gira hacia la derecha, la silueta está delineada en color ocre. Los brazos están extendidos hacia arriba, cierra los dedos de ambas manos para asir una larga cuerda con la cual sujeta el cuello del cautivo n.57-3, en tanto los pulgares están extendidos hacia arriba, ambas manos son ocres. Las piernas están abiertas, aunque solamente se conservan los muslos. No lleva ningún atavío.

-Elemento 57-2 (*¿estandarte?*).

La pértiga está seccionada, al extremo inferior es roja y al extremo superior ocre, debió existir otro color entre los espacios vacíos. Al costado superior se conservan manchas ocres y verdes, debajo de ellas pueden observarse dos conjuntos de por lo menos tres plumas cortas delineadas en verde, situadas a cada lado de la vara.

Cautivo 57-3.

Personaje de pie, pero con el cuerpo inclinado hacia atrás y con un brazo levantado hacia el estandarte n.57-2. Aunque es difícil de apreciar, por su mal estado de conservación, sobreviven un brazo, una pierna y ambos pies. También es posible observar la boca y dos orejas en punta muy parecidos al yelmo zoomorfo del personaje n. 51. Puede apreciarse el tocado dispuesto por atrás de las orejas.

(a). (*-¿Yelmo?*): Probablemente el personaje lleva un yelmo zoomorfo del cual sobrevive una gran boca y dos orejas en punta, todo en color ocre.

(b). Tocado: Formado por una cinta de amarre roja de la cual sobresalen tres triángulos del mismo color, los cuales corresponden a los extremos de tres plumas. Alrededor perduran varias manchas rojas que debieron formar parte del tocado.

(c). *Maxtlatl*: Sobre la cintura puede observarse el amarre del braguero en color ocre.

(d). Sandalias: Solamente sobrevivieron las suelas, a la derecha se observa un punto rojo que probablemente representaba el dedo gordo del pie.

GP. II: Núm.57

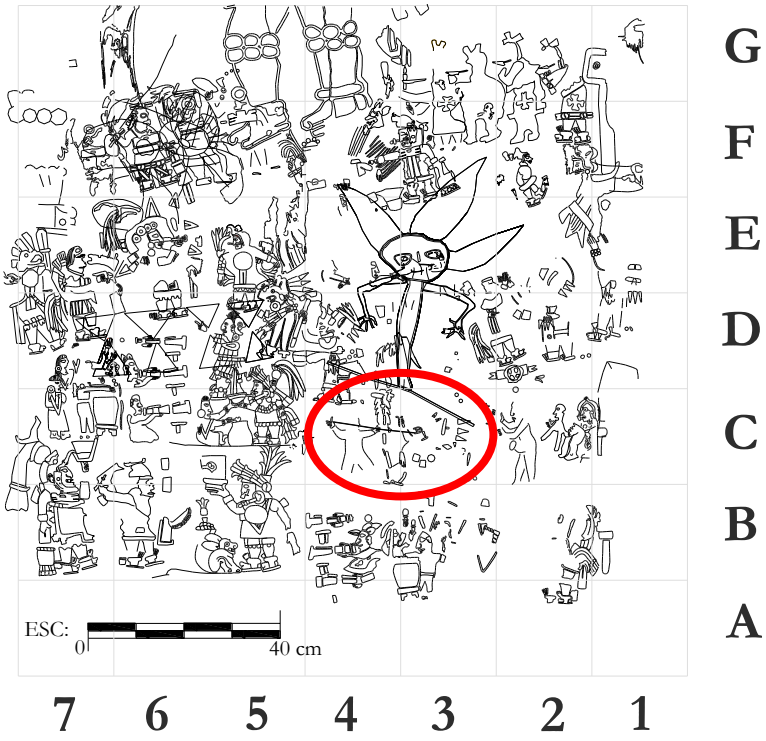


Fig. A.161. Grupo pictórico II. Ubicación, n.57.

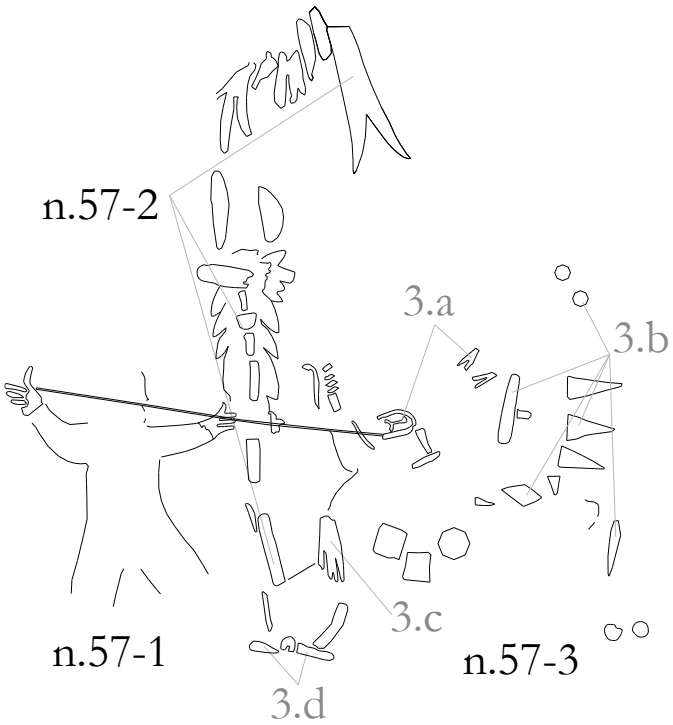


Fig. A.162. Grupo pictórico II, n.57-1 y n.57-2. Unidades

GP. II: Núm.57



Fig. A.163. Grupo pictórico II, n.57-1 y n.57-2. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

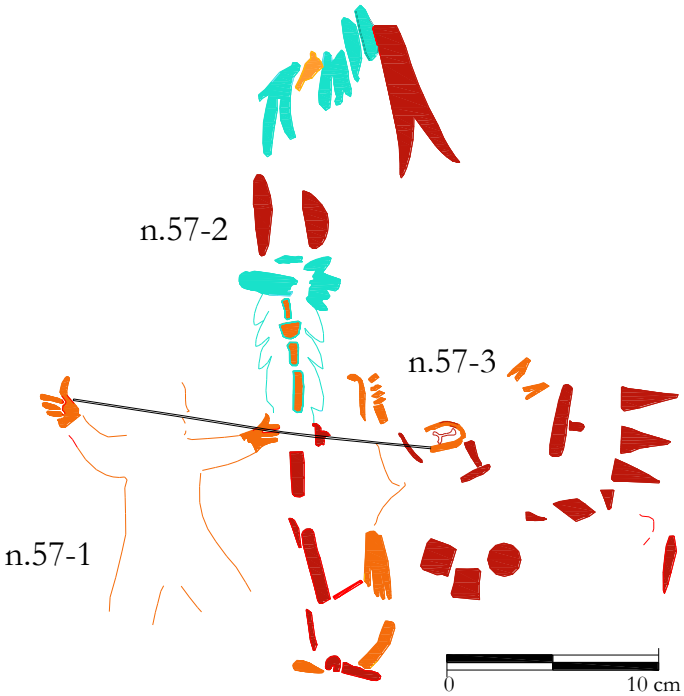


Fig. A.164. Grupo pictórico II, captor n.57-1, cautivo n.57-2.

GP. II: Núm.57



Fig. A.165. Grupo pictórico II, n.57-1 y n.57-2. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



Fig. A.166. Grupo pictórico II, n.57. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 58

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.58**	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño General	Color	Identificación
1-2CD	Alto: 27cm Ancho: 35cm	Delineado: negro, rojo. Color: ocre, rojo, negro	Personaje itifálico y pareja copulando sobre una plataforma

Elementos descritos:

Escena conformada por tres personajes desnudos y un elemento arquitectónico, situados al costado medio del panel y a la derecha de las figuras n. 57.

Señor itifálico n.58-1.

En primer lugar, de izquierda a derecha, se localiza un personaje desnudo erguido. La silueta está delineada en color rojo, se observa la nariz y la boca con las comisuras hacia abajo. Ambos brazos están levantados, los pulgares están extendidos hacia arriba, dando a entender que con ambas manos agarraba un elemento actualmente desaparecido. Se han perdido sus pies, aunque la postura de las piernas expresa movimiento, es decir el personaje está caminando hacia los personajes de la escena central.

(a). Genital: Se observa el pene erecto, el glande está conformado por un círculo rojo.

(b). Símbolo *tonallo*: Directamente arriba de este personaje se encuentra un círculo verde con cuatro puntos pequeños al interior. A cada extremo sobresalen dos listones rojos rematados en cola de golondrina, debajo pervive un punto rojo, y a su derecha otro remate en cola de golondrina. Posiblemente este diseño representa un símbolo solar, conocido en la tradición nahua como *tonallo*, probablemente formaba parte de la insignia unida a una larga vara, la cual era sostenida por el señor itifálico.

Personaje n.58-2.

El siguiente individuo se encuentra inclinado hacia el frente, mantiene la boca abierta y ambos brazos extendidos hacia abajo. Su silueta está delineada en color negro y pintada en ocre, se aprecia el maléolo externo del tobillo. Es penetrado por el individuo dispuesto a su espalda n.58-3.

(a). (-*No identificado*): Bajo la boca y por arriba del brazo puede observarse una forma roja, plasmada de manera similar a una mano. No estamos seguros cuál era su función, podría representar una mancha de sangre, o tal vez es una vírgula que expresa el sonido que emite el personaje.

Personaje n.58-3.

El último individuo está de pie sobre una plataforma en talud, recarga su cuerpo en la entrada de una casa. Sus brazos están levantados por arriba de la cabeza uniendo las manos, mientras penetra al personaje inclinado enfrente de él. Su piel probablemente estaba pintada en color negro, debido a que los brazos conservan esta pigmentación.

(a). Rostro: Órbita circular con un punto al centro a manera de pupila, la nariz es grande y aguileña, mantiene la boca abierta mostrando la lengua, no se observan los dientes. El lóbulo de la oreja es largo, pero no se aprecia orejera alguna. Su cuello tiene varias líneas que posiblemente indican arrugas, aspecto que podría expresar que se trata de un anciano.

(b). Pectoral: Sobre el pecho pueden observarse dos círculos delineados.

(c). Pene: Órgano genital rojo ubicado directamente atrás de los glúteos del personaje inclinado n.58-2. Se observa únicamente la base del pene, solución plástica que señala que este órgano está penetrando al personaje inclinado.

(d). Piernas: Las piernas están sobre una pequeña plataforma en talud, no se conservaron los pies.

Elemento arquitectónico n.58-4.
(a). Plataforma: El personaje n.58-3 está ubicado sobre una plataforma que tiene un pequeño talud. Plataforma delineada en color negro.
(b). Jamba: Por atrás del personaje n.58-3 se observa la jamba en forma de "T", coloreada en rojo.
(c). Muro: Más arriba de la jamba existe una línea vertical negra que se va estrechando hacia arriba, terminando en punta, representando la silueta del muro que sostiene al techo.
(d). Techo: Está ilustrado por líneas negras, unidas arriba del muro.

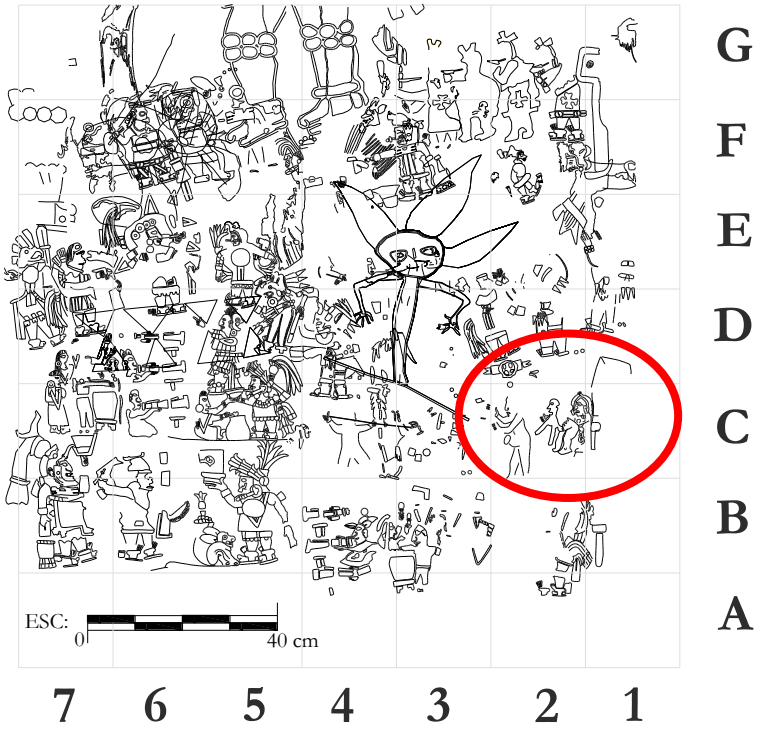


Fig. A.167. Grupo pictórico II. Ubicación n.58.

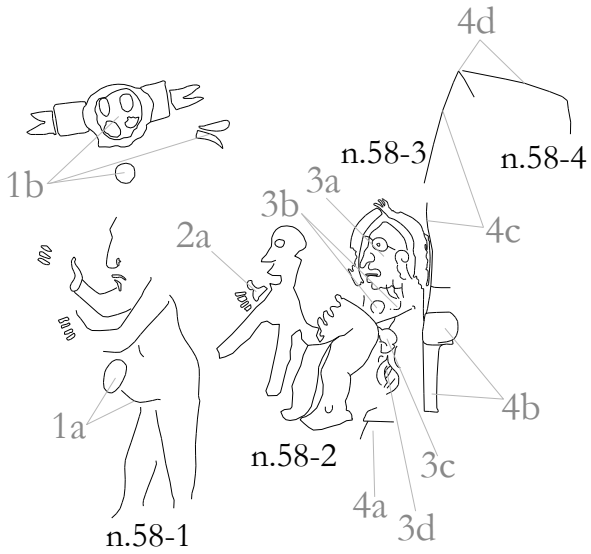


Fig. A.168. Grupo pictórico II, n.58. Unidades descritas.

GP. II: Núm. 58



Fig. A.169. Grupo pictórico II, n.58. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía Ricardo Alvarado 2014.

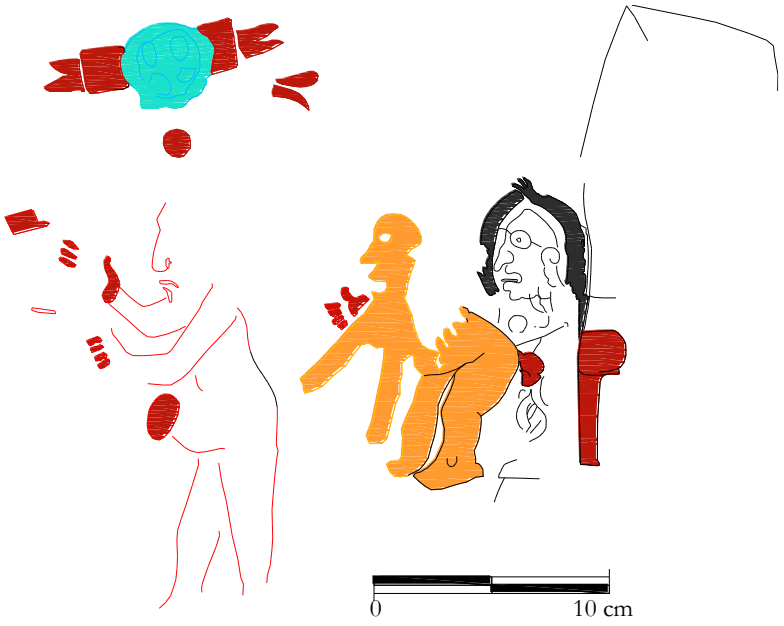


Fig. A.170. Grupo pictórico II, n.58. Dibujo: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 58

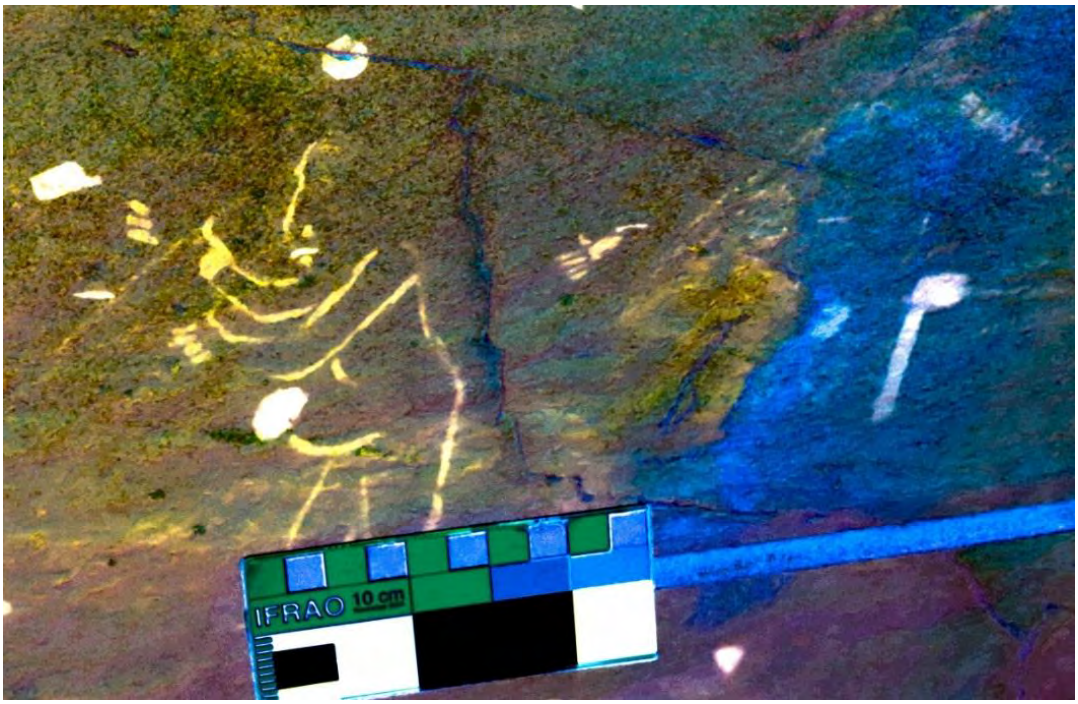


Fig. A.171. Grupo pictórico II, n.58. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

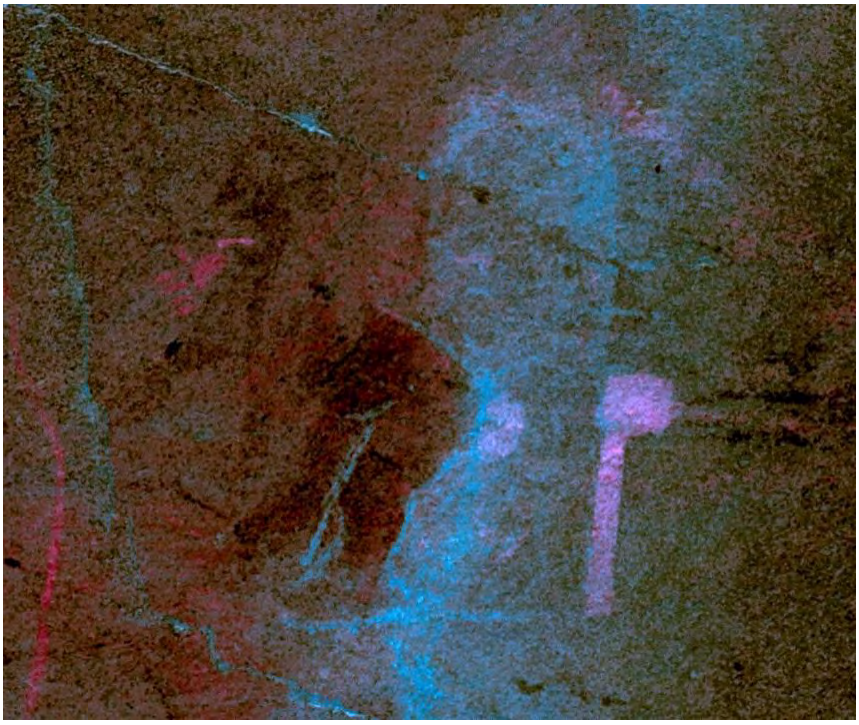


Fig. A.172. Grupo pictórico II, n.58. Fotografía con Dstrech: H. Ibar 2019.



GP. II: Núm. 59

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.59** Escena central: episodio 2	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5-6CD	**N.59-1:** Alto: 11cm Ancho: 9 cm **N.59-2:** Alto: 18cm, Ancho: 16 cm	Delineado: negro Color: rojo, ocre, verde	Mujer sentada ofreciendo una vasija a un Señor

Elementos descritos:

Pareja localizada en el área central del panel, ubicada directamente abajo del personaje con doble perfil n.56. Constituida por una mujer sentada (n.59-1) con las piernas cruzadas, su piel tiene un tono de ocre claro, ambos brazos los extiende hacia el frente, con una mano empuña una cuchara, con la cual extrae algún material de la gran olla colocada enfrente de ella. En tanto con la otra mano sostiene una vasija que ofrece al señor n.59-2, ubicado entre ella y la olla. Este último personaje extiende su brazo para recibir la vasija, está ricamente ataviado, se presenta de pie y mira a la mujer, el color de su piel es ocre. Bajo ambos personajes existe una delgada línea dibujada horizontalmente.

Mujer sentada n.59-1.

(a). Peinado: Utiliza un fleco corto que cae sobre su frente en color rojo, el cabello baja hasta la cintura.

(b). Rostro: Colocado de perfil, la órbita es almendrada, se aprecia un círculo delineado en color negro representando la pupila, mira al personaje n.59-2 dispuesto enfrente de ella. La nariz es larga, la boca está abierta, pero no se aprecia diente alguno.

(c). Orejera: Consiste en un gran círculo verde que cubre todo el pabellón auricular.

(d). Pulseras: Dos hilos formados cada uno por tres cuentas verdes.

(e). *Quechquemitl*: El borde es color rojo, cae sobre la falda, mientras el resto de la prenda solamente está delineada.

(f). Falda: Saya recta únicamente delineada, termina por arriba de las rodillas.

(g). Cuchara: Utensilio rojo, el mango es sostenido por la mano derecha, la pala es cóncava. Está ubicada sobre la boca de la olla.

(h). Vasija: De paredes convergentes delineada en negro, decorada con tres franjas de distintos colores: el fondo es color rojo, el cuerpo blanco y el borde verde. Sostenida por la mano izquierda de la mujer, el señor n.59-2 toca la vasija con el dedo pulgar.

(i). Olla: De fondo plano y cuerpo globular angostándose hacia el cuello, el borde es curvo divergente, únicamente delineada.

Señor n.59-2

(a). Tocado: Está compuesto por tres filas de plumas ocre. La hilera de plumas hacia el extremo inferior está unida a un nudo circular: ocre y verde, localizado por atrás de la nuca. Por arriba el círculo se une al remate del tocado, mientras abajo sobresalen dos listones largos situados por encima del hombro; el listón interior solamente está delineado, en tanto el exterior es color verde, ambos con puntas rectangulares color rojo que terminan a la altura de la pulsera. Finalmente, bajo el tocado y sobre la frente se aprecia una banda bicolor: roja y verde.

(b). Remate: Unido al nudo circular del tocado, formado por un poste corto verde que sostiene una gran esfera del mismo color, más arriba tiene un amarre en media luna compuesto por dos franjas, la inferior es ocre con pequeñas líneas negras radiales, unida a la franja superior en color rojo. Estas franjas amarran cuatro plumas largas color verde que bajan hasta los listones del tocado.

(c). Nariguera: Abajo de la nariz se localiza una placa rectangular en color rojo.

(d). Orejera: Tipo "Q" en color verde, formada por un círculo atravesado diagonalmente por una barra. La barra se inicia sobre el círculo en forma trilobulada y remata con dos cuentas esféricas.
(e). Collar: Formado por un hilo de cinco esferas, tres de ellas verdes y dos colocadas sobre el antebrazo a la izquierda, solamente delineadas.
(f). Pectoral: Tipo "*ik*" o viento. Compuesto por tres secciones: la primera sección es una placa gruesa en forma de "T" color verde, unida a pequeñas placas dispuestas en la parte inferior también verdes, la tercera sección está formada por una fila de seis placas rectangulares, y una placa circular rematando el extremo derecho, todas en color ocre.
(g). Pulseras: Formadas por dos hilos, cada uno con tres cuentas en color verde.
(h). Faldilla: La prenda es recta, solamente está delineada. Termina a la altura de las rodillas, está rematada por siete círculos color verde.
(i). (-*¿Bastón curvo?*): La mano a la derecha empuña probablemente un bastón curvo, ubicado a un costado de la mano, cae apuntando hacia abajo, al centro tiene una línea longitudinal que acaba en dos cuadrados rojos. Este accesorio está decorado con un remate de plumas, localizado por debajo de los dedos, conformado por un gran círculo delineado del cual sobresale una especie de guirnalda, formada por tres filas de plumas cortas en color ocre. El remate está ilustrado de manera similar a las plumas del tocado.
(j). Sandalias: Tipo "T" de talonera abierta en color rojo, con plumones cortos unidos al amarre.
(k). (-*Vestigios*): Al extremo inferior derecho perviven manchones sin forma clara rojos y negros. Es probable que estos vestigios hayan sido parte del signo onomástico de este personaje.

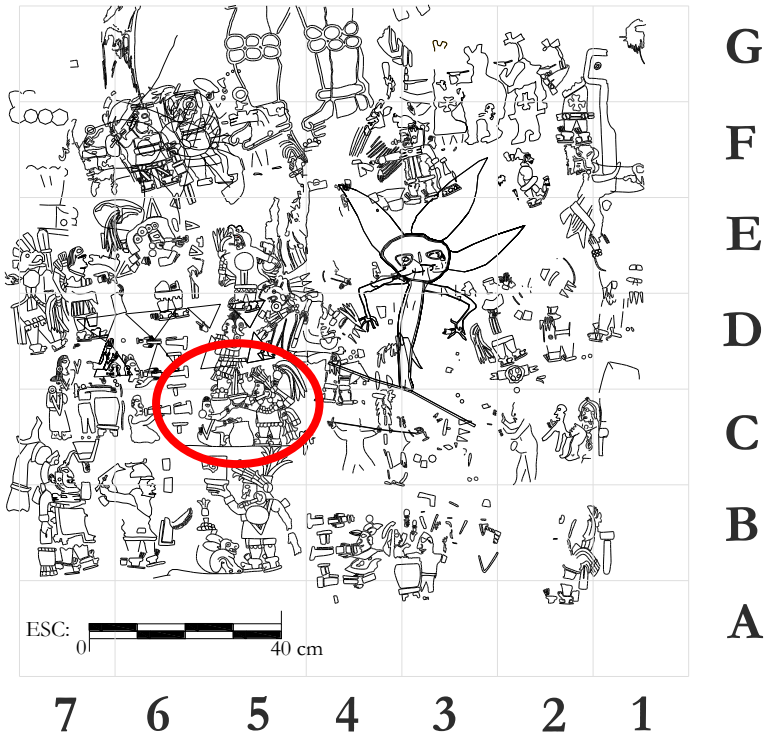


Fig. A.173. Grupo pictórico II. Ubicación n.59.

GP. II: Núm. 59

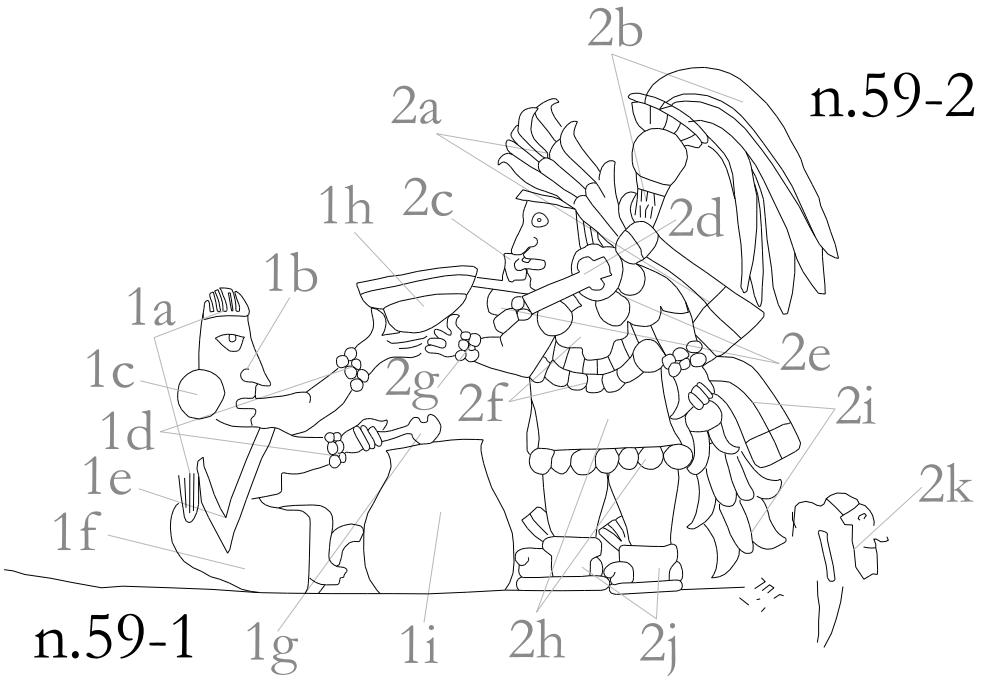


Fig. A.174. Grupo pictórico II, n.59. Unidades descritas.



Fig. A.175. Grupo pictórico II, n.59. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. II: Núm. 59

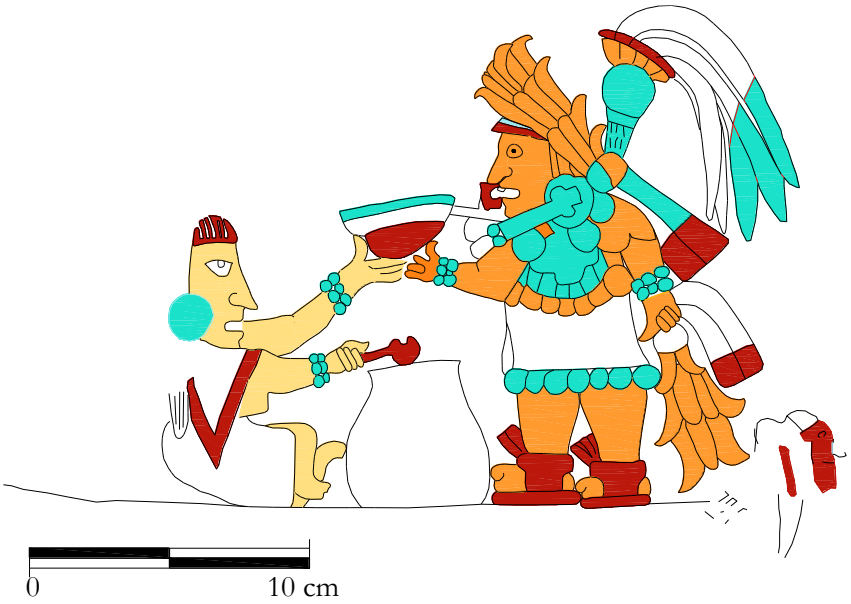


Fig. A.176. Grupo pictórico II, n.59. Dibujo: H. Ibar 2019.

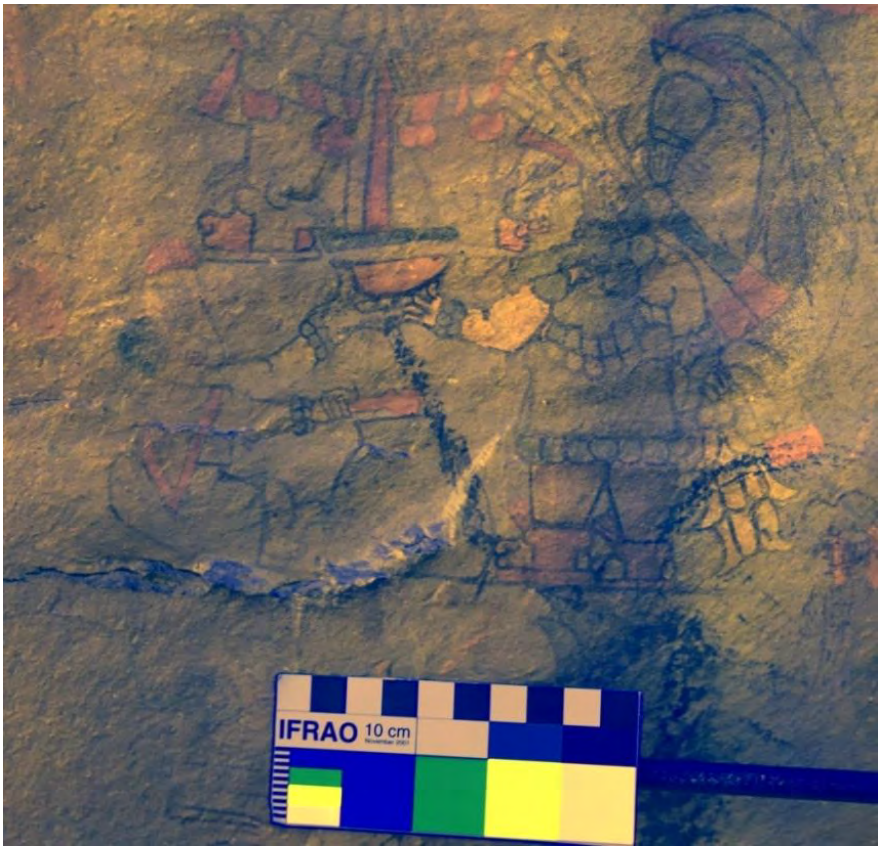


Fig. A.177. Grupo pictórico II, n.59. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 60

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.60**	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
7BC	Alto: 27cm Ancho: 11.2cm	Delineado: negro Color: rojo, verde, ocre	Señor con yelmo

Elementos descritos:

Personaje con yelmo de ave localizado al costado inferior izquierdo del panel, dirige la mirada hacia los individuos n.61 y n.62. El brazo a la izquierda está extendido hacia abajo, con esa mano agarra una bolsa. Levanta el brazo contrario a la altura de la frente, cerrando la mano para sostener una vasija.

(a). Tocado: Por arriba del yelmo sobresale un gran círculo ocre, el borde superior está rodeado por una franja roja que sirve para atar un haz de plumas color verde. Las plumas caen por abajo del hombro, al extremo inferior están unidas por una cinta roja. En la parte superior del tocado sobresalen dos plumas que doblan sus puntas hacia arriba.

(b). Yelmo: El rostro está saliendo del hocico ocre de un ave, se observa claramente el pico del volátil, la órbita ocular está delineada y la ceja supra orbital es color verde. Es posible apreciar sobre el pico y justo arriba de la frente del personaje un círculo delineado con otro pequeño círculo al centro. Entre el tocado y el yelmo existen dos franjas rojas curvas que rodean el yelmo.

(c). Vasija: Contenedor de paredes rectas levantado por el personaje. Al extremo inferior de la vasija se observa una franja en color verde.

(d). Orejera: Placa rectangular verde con bordes ondulados, al centro tiene un círculo rojo.

(e). Pectoral: Tipo mariposa en color verde, al interior conserva un pequeño rectángulo que probablemente perdió su color.

(f). Collar: Por abajo del pectoral tiene un hilo ocre dividido por pequeñas líneas.

(g). Túnica: Es difícil de observar claramente debido a su mal estado de conservación, únicamente sobrevive el borde de la prenda en color rojo. A lo largo del borde perviven vestigios verdes, ocres y rojos.

(h). Pulsera: Sencilla de una vuelta, color verde.

(i). Bolsa: La mano a la izquierda agarra una gruesa correa en color rojo, la cual está unida a una bolsa roja con bordes en ocre. El extremo inferior tiene cuatro pares de puntos negros, una línea horizontal y más arriba cuatro líneas verticales, esta decoración indica que el remate probablemente era de papel.

(j). Sandalias: Tipo "T" de talonera abierta color verde. El amarre sobre los tobillos es rojo con dos plumones situados sobre el empeine.

GP. II: Núm. 60

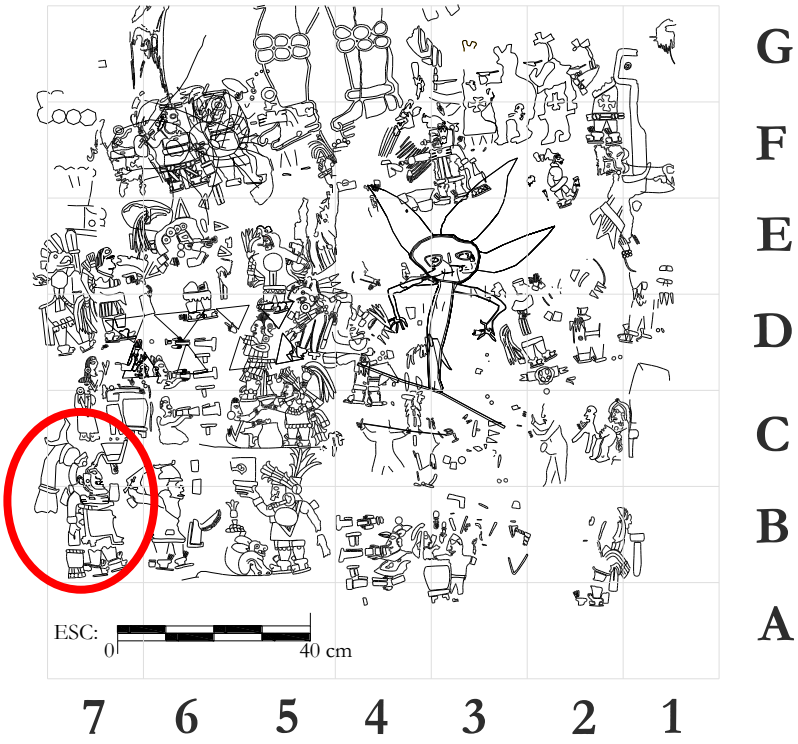


Fig. A.178. Grupo pictórico II. Ubicación n.60.

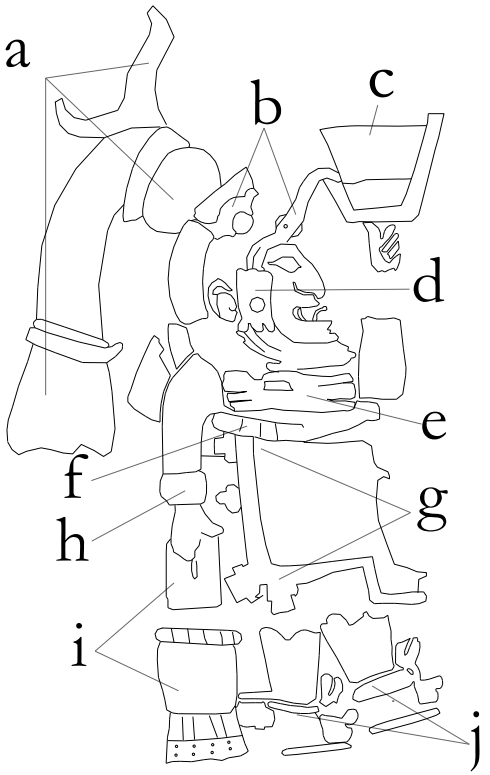


Fig. A.179 . Grupo pictórico II, n.60. Unidades descritas.

GP. II: Núm. 60

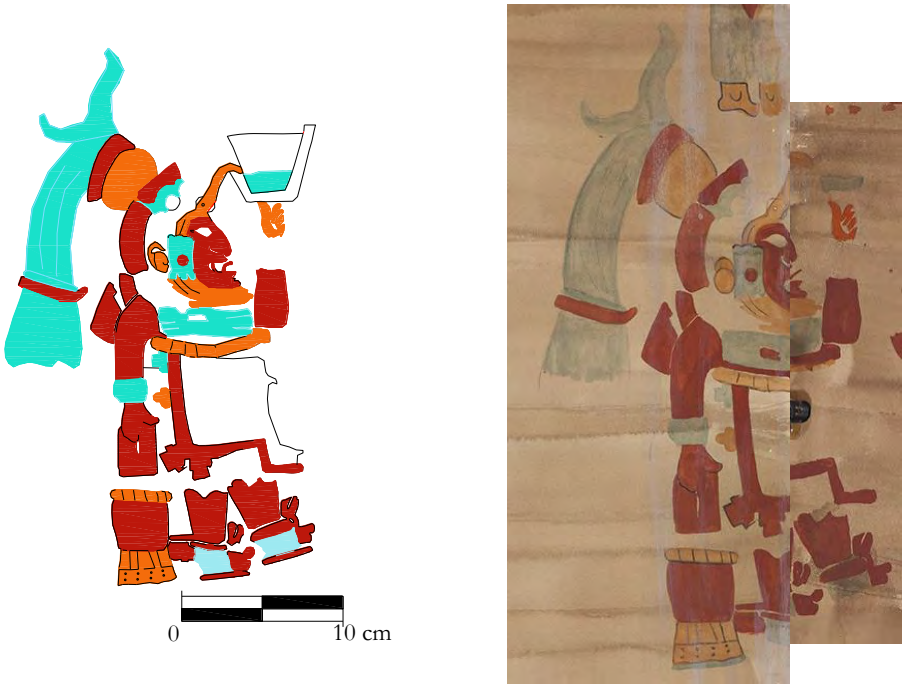


Fig. A.180. Grupo pictórico II, n.60. Dibujo: H.Ibar 2019, y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

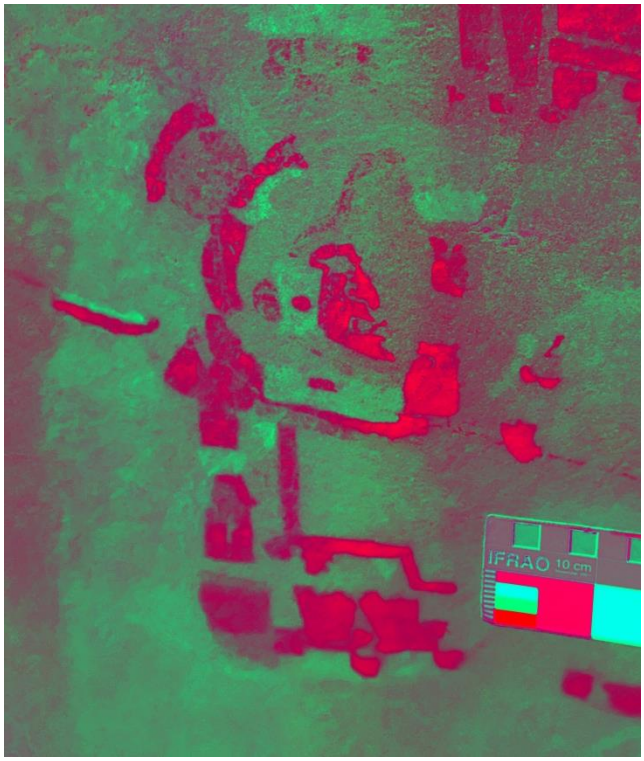


Fig. A.181. Grupo pictórico II, n.60. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 61

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.61**	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6BC	Alto: 23 cm Ancho: 18 cm	Delineado: negro Color: Rojo, verde	Personaje con bolsa

Elementos descritos:

Este individuo sostiene una bolsa roja, ubicado entre el señor con yelmo de ave n.60 y el señor Flor 9-Conejo n.62. La figura prácticamente ha desaparecido, solamente perviven sectores de su silueta y algunos manchones en color rojo. Sabemos que estaba de pie mirando hacia el señor Flor 9-Conejo, además los restos del brazo a la izquierda revelan que lo mantenía levantado.

(a). Tocado: Sobre la frente utiliza una banda roja, arriba pueden apreciarse restos del tocado, pero sin forma clara.

(b). (-*Vestigios*): Frente al rostro sobreviven dos rectángulos rojos, ubicados uno encima del otro. No sabemos a qué pertenecían.

(c). (-*Vestigio*): El brazo a la izquierda probablemente sostenía algún accesorio, únicamente han sobrevivido manchones poco claros.

(d). (-*¿Bolsa de material aromático?*): Accesorio localizado al costado derecho del personaje. Tiene una gruesa franja roja enmarcando a un rectángulo del mismo color. Estos rasgos son semejantes a la bolsa del personaje n.48. Sobre el costado superior derecho presenta una franja verde situada por arriba de pequeñas líneas rojas. Ambas franjas casi tocan a la flor perteneciente a los signos onomásticos del señor Flor 9-Conejo, proponemos que están ilustrando la fragancia que sale de la bolsa.

(e). Rodilleras: Sencillas de una vuelta color rojo.

(f). Sandalias: Tipo "T" de talonera abierta en color rojo, sobre el borde superior del amarre tienen tres borlas del mismo color.

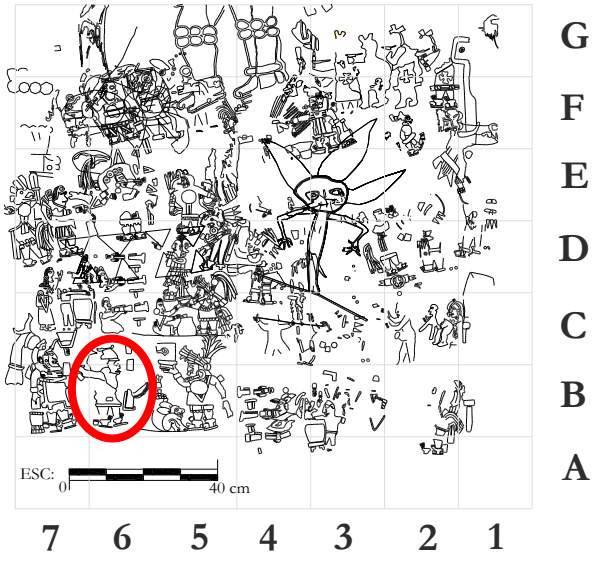


Fig. A.182. Grupo pictórico II. Ubicación n.61.

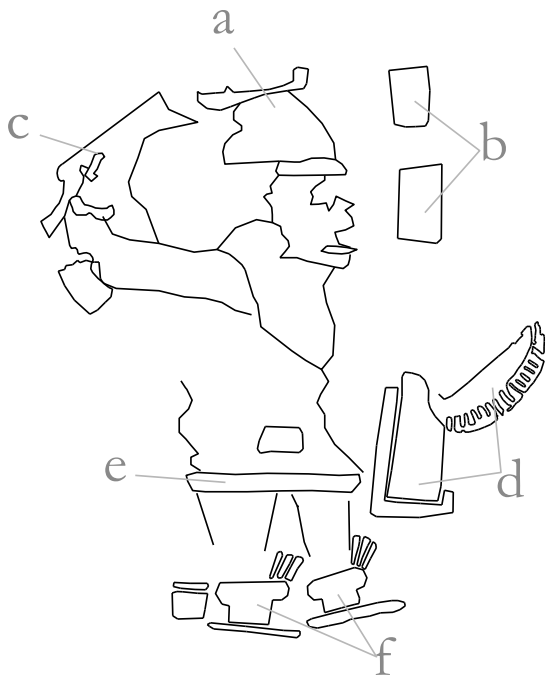


Fig. A.183. Grupo pictórico II, n.61. Unidades descritas.

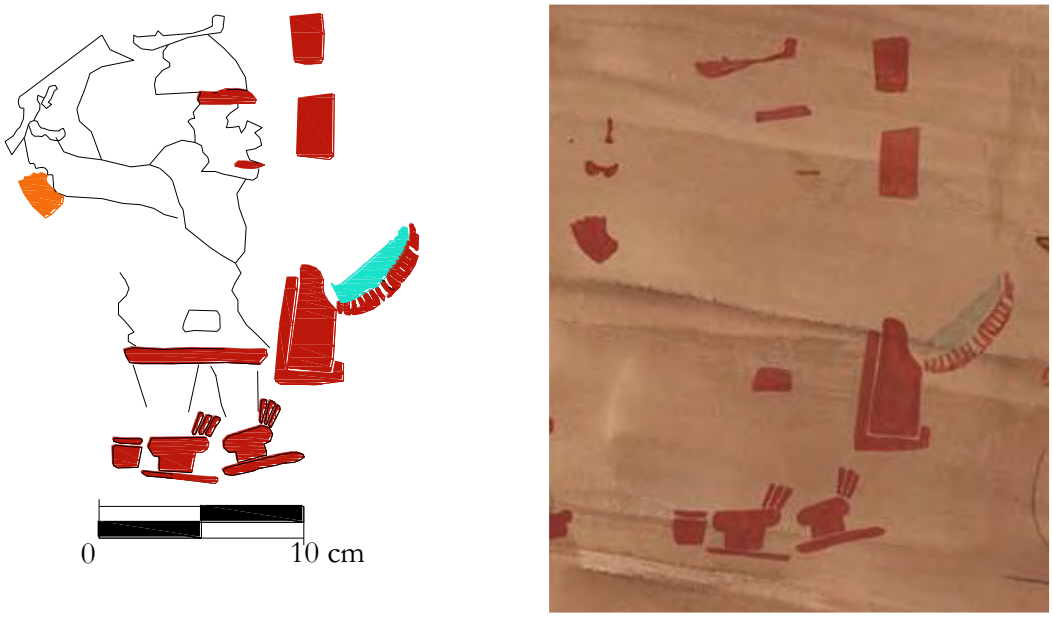


Fig. A.184. Grupo II pictórico, n.61. Dibujo: H. Ibar 2019, y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. II: Núm. 61



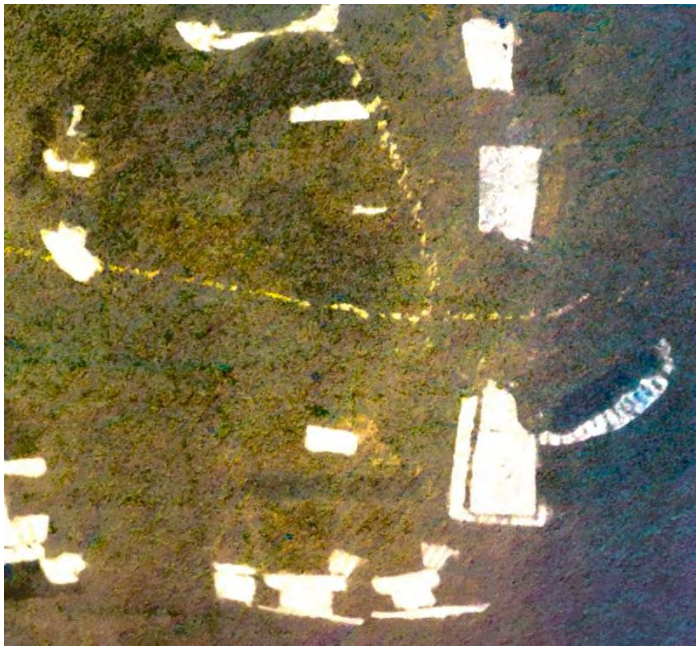


Fig. A.185. Grupo pictórico II, n.61. Fotografías con Dstretch: H. Ibar 2019.



GP. II: Núm. 62

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.62** Escena central: episodio 3	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5-6BC	Alto: 26 cm Ancho: 22 cm	Delineado: negro. Color: ocre, verde, rojo	Señor Flor 9-Conejo

Elementos descritos:

Personaje con sus signos onomásticos ubicados a un costado, los cuales lo designan como señor Flor 9-Conejo. Localizado directamente debajo de la pareja n.59, tanto este individuo como la pareja son figuras centrales en la composición del estilo polícromo en el Grupo II.

Se encuentra de pie, su rostro mira hacia la izquierda, costado por donde se ubican el señor con yelmo de ave (n.60) y el personaje con bolsa aromática (n.61). El brazo a la derecha lo mantiene paralelo al cuerpo, en tanto el otro brazo lo levanta, mientras que su mano, extendida a la altura del rostro, sostiene una vasija. Ambos pies están dirigidos a la izquierda, apuntando directamente al conejo que se encuentra por ese costado. Al igual que la pareja n.59 tiene una delgada línea negra sobre la cual se dispone él y el conejo.

(a). Tocado: En la frente utiliza una banda roja, sobre ella presenta cuatro filas de plumas cortas color ocre. En contacto con la última fila hay un nudo solamente delineado, un poco más abajo puede observarse los vestigios de la cinta de amarre rematada por un rectángulo rojo. El tocado es muy parecido al del personaje ubicado directamente arriba n.59-2.

(b). Remate: Por arriba del tocado emerge un rectángulo verde del cual salen varias prolongaciones que terminan en punta. Probablemente este remate representa a la planta del maguey.

(c). Vasija: De paredes rectas y borde convergente, solamente fue delineada. Por arriba de la vasija descuella un elemento rectangular también delineado, posiblemente representa una hoja de papel o tela, a su costado izquierdo pueden observarse los vestigios de un diseño verde incompleto.

(d). Nariguera: En media luna con saliente rectangular, color ocre.

(e). Orejera: Tipo "Q" en color ocre, constituida por una placa circular unida a una barra que se prolonga diagonalmente. La barra inicia a partir de una forma trilobulada, terminando con cuatro cuentas esféricas.

(f). Pulsera: Solamente es clara sobre la muñeca a la izquierda. Es sencilla de una sola vuelta, color ocre.

(g). Túnica: Conformada por bordes rojos sobre los hombros, los cuales se unen en punta. La prenda, abajo del cuello, es color verde con líneas negras que cruzan sobre el hombro izquierdo y líneas paralelas por abajo del pectoral. La túnica cae de manera recta para terminar arriba de las rodillas, sección delineada y sin color al interior.

(h). Pectoral: Sobre el pecho ostenta un gran círculo color ocre.

(i). Rodilleras: Sencillas de una sola vuelta en color verde, están rematadas por borlas.

(j). Sandalias: Tipo "T" de talonera abierta color rojo, sobre el empeine tienen una cinta ancha de amarre.

(k). Flor: Directamente por debajo de la mano se encuentra una flor en color ocre. Presenta en su base un rectángulo verde, probablemente corresponde a una barra seccionada que une al signo con el numeral ubicado abajo.

(l). Numeral: Entre la flor y las orejas del conejo pueden observarse dos filas de círculos en color ocre. La fila superior tiene cuatro círculos y la inferior cinco. Uniendo al numeral nueve y al conejo se observa otro rectángulo verde.

(m). Conejo: Animal dispuesto al costado inferior izquierdo del personaje n.62. Está sentado, las patas traseras las flexiona, mientras las delanteras las extiende al frente. Solamente fue delineado, tiene grandes orejas, su ojo es circular con un punto al centro a manera de pupila, el hocico está abierto permitiendo observar los dientes frontales, el interior de la boca está coloreado en ocre, la nariz es chata, su cola es larga y curva.
La flor, el numeral nueve y el conejo conforman los signos onomásticos de este personaje.

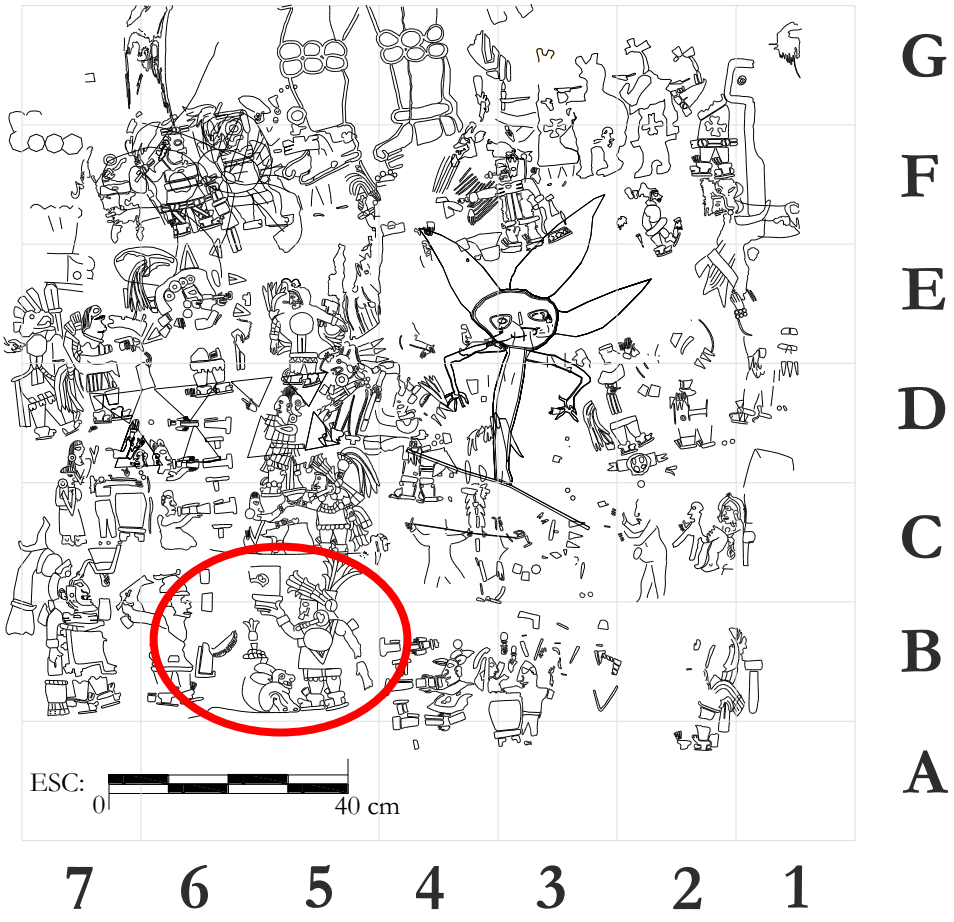


Fig. A.186. Grupo pictórico II n.62. Ubicación.

GP. II: Núm. 62

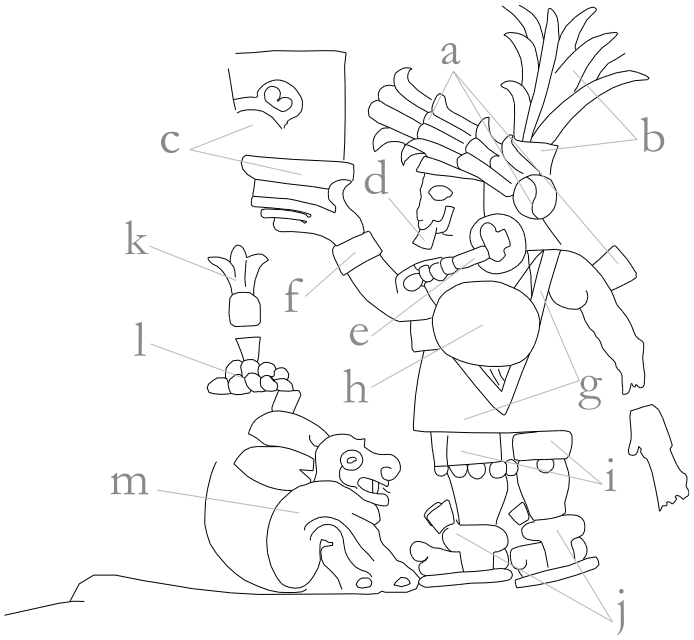


Fig. A.187. Grupo pictórico II, n.62. Unidades descritas.

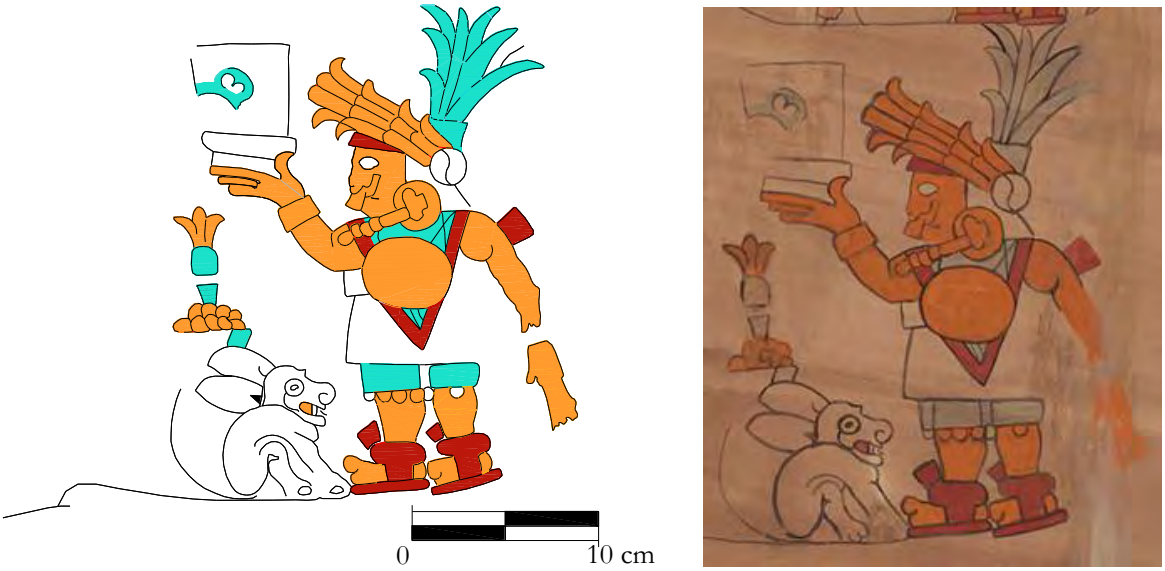


Fig. A.188. Grupo pictórico II, n.62. Dibujo: H. Ibar 2019, y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. II: Núm. 62

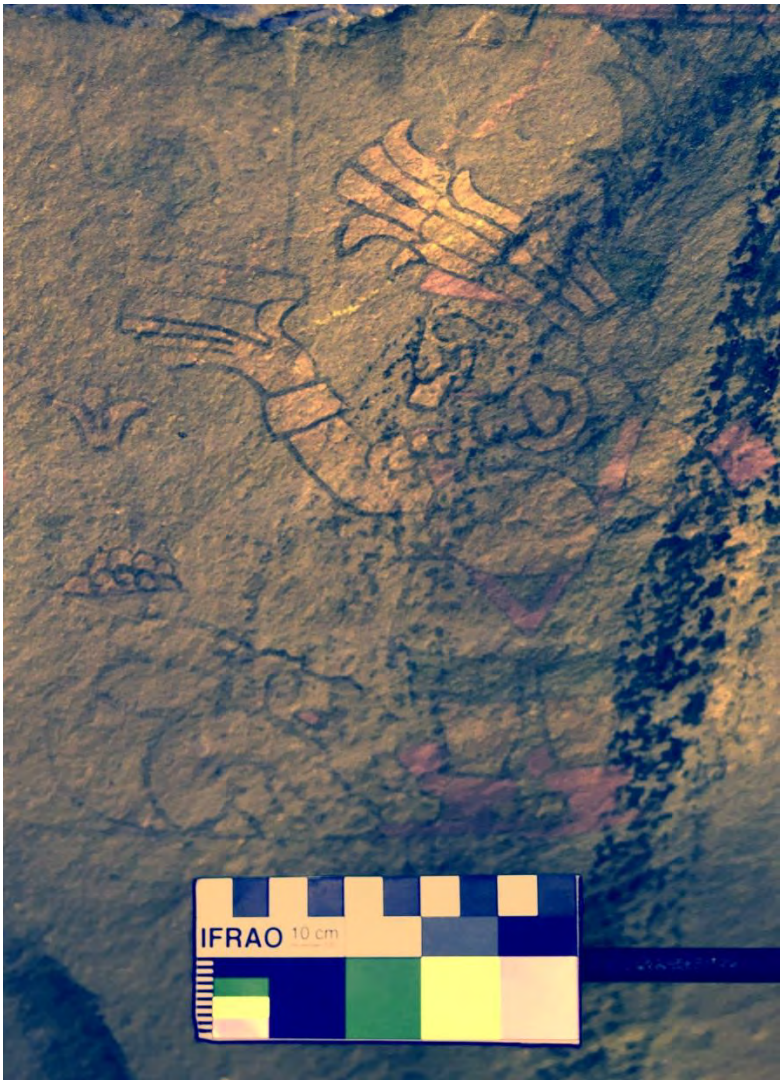


Fig. A.189. Grupo pictórico II, n.62. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



GP. II: Núm. 63

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.63** Segundo conjunto de músicos	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño General	Color	Identificación
3-4AB	Alto: 24 cm Ancho: 40 cm	Delineado: negro. Color: ocre, rojo, verde	Segunda escena con músicos y mujeres acompañantes

Elementos descritos:

Segunda escena de músicos y mujeres acompañantes, localizada al extremo inferior derecho del panel, conformada por: tres trompeteros (n.63-1, n.63-2, n.63-3), tres percusionistas (n.63-4, n.63-5, n.63-6) y cuatro mujeres (n.63-7, n.63-8, n.63-9, n.63-10). Escena similar a la primera reunión de músicos (n.55), pero en este caso las trompetas están dirigidas al Señor Flor 9-Conejo (n.62), además aquí fueron representadas cuatro mujeres; por lo demás la composición es prácticamente idéntica a la primera reunión de músicos y mujeres acompañantes. Disposición relevante ya que ambas escenas guardan simetría y subrayan la relevancia tanto del Señor Flor 9-Conejo y de la pareja ubicada directamente arriba de él.

Trompetero n.63-1.

(a). Cuerpo: Solamente es posible apreciar las manos extendidas a los extremos de la trompeta, además debajo de la orejera perviven restos del cuerpo de este músico.

(b). Orejera: La cabeza ha desaparecido completamente, pero se ha conservado la orejera, formada por un círculo verde.

(c). Pectoral: Tipo *oyohualli* en color verde, accesorio ubicado directamente arriba del tocado del trompetero n.63-2.

(d). Trompeta: Instrumento rojo, el tubo está seccionado por dos líneas verticales intercaladas con dos líneas gruesas horizontales. Entre el tubo y la bocina hay un espacio vacío, el cual probablemente contenía otra pigmentación. Además, hay una línea fraccionada paralela al tubo y la bocina que posiblemente funcionaba para modular el sonido.

(e). Pedestal: El instrumento es tan largo que requiere un soporte para descansarlo, al igual que las trompetas de la escena n.55. El pedestal consiste en una franja horizontal verde, unida a dos gruesas líneas una roja y la otra verde.

Trompetero n.63-2.

(a). Cuerpo: De los tres trompeteros es el único que conserva gran parte de su cuerpo y rostro. Está situado de perfil, tanto el rostro, los brazos como el cuerpo son color ocre. La oreja es grande y bien definida, pero no es posible saber si utilizaba orejera. Acerca la boca entre abierta a la boquilla del instrumento, las manos están extendidas a cada lado del tubo de la trompeta. No es clara la posición del cuerpo ya que no es posible apreciar las piernas, debido a que el color del cuerpo se está desintegrando, pero por el manchón sobreviviente es posible proponer que este músico se encontraba sentado sobre sus piernas.

(b). Tocado: Por arriba de la frente emplea un tocado compuesto por dos orejas anchas, a la derecha la oreja presenta el pabellón auricular. Este tocado es muy similar al que lleva el trompetero de la primera escena de música n.55-8.

(c). Nariguera: Por debajo de la nariz es posible observar la huella en media luna de este accesorio.

(d). Trompeta: Es similar a la trompeta del músico n.63-1, pero ha desaparecido la segunda franja vertical, además la franja horizontal sobre el tubo solamente se aprecia en la sección adyacente a la bocina.

(e). Pedestal: Conformada de la misma manera que la base anterior, es decir una línea horizontal verde y dos verticales una roja y otra verde.

Trompetero n.63-3.

(a). Cuerpo: Solamente se conservaron ambas manos en color ocre, situadas a cada extremo del tubo de la trompeta.

(b). Trompeta: Es más larga que las dos anteriores, no se conservó la boquilla. El tubo también está fraccionado, pero aquí no sobrevivieron las franjas verticales entre cada una de las secciones. La franja horizontal sobre el tubo, al igual que en la trompeta 63-1, está dividida en dos partes. La bocina está separada del tubo.

(c). Pedestal: Sobrevivió únicamente la franja vertical roja.

Músico n.63-4.

Este músico, a diferencia de todos los personajes de esta escena, mira al costado derecho. Probablemente está apostado de pie, si bien solamente se han conservado los hombros, brazos y rostro. Los brazos están extendidos hacia arriba, ambas manos sostienen los mangos de sonajas en color rojo.

(a). (*-¿Tocado?*): Subsiste una mancha verde por arriba de la cabeza, probablemente es el vestigio del tocado.

(b). Sonajas: Instrumentos color rojo formados por: el mango, el cuerpo semiesférico y una franja horizontal entre ambas partes.

Percusionista n.63-5.

Músico situado de pie, mira hacia el señor Flor 9-Conejo. Todo el cuerpo es ocre, la boca está entreabierta, es posible observar su lengua. Extiende el brazo sobre el tambor localizado enfrente de él.

(a). (*-¿Nariguera?*): En media luna, representada al negativo por debajo de la nariz.

(b). *Maxtlatl*: Sobre el talle sobreviven vestigios del braguero, probablemente éste tenía un listón que caía por atrás de los glúteos.

(c). Tambor: Instrumento rojo conformado por tres partes: arriba está la caja de resonancia; la intermedia es la base, representada por una franja horizontal; la última sección son los soportes en forma de "L" invertida, situados a ambos extremos de la base.

Músico n.63-6.

Por atrás del percusionista n.63-5 sobreviven las manos en color ocre de este músico, la posición de los dedos y su ubicación posiblemente indican que también sostenía sonajas, actualmente desaparecidas. Un poco más a la derecha sobrevive la silueta de la cabeza en color rojo.

Mujer n.63-7.

Por arriba del músico n.63-5 se localizan los vestigios de una mujer. Puede apreciarse el borde rojo de su *quechquemitl*, más arriba una pequeña línea a la altura de su boca, y finalmente restos del pelo. El fleco está ilustrado en color rojo. Estos vestigios indican que ella miraba también al señor Flor 9-Conejo.

Mujer n.63-8.

Por atrás de la mujer anterior se aprecia una sección del fleco, una pequeña línea a la altura donde debió estar la boca y un costado del borde del *quechquemitl.*

Mujer n.63-9.

Atrás de la mujer n.63-8 se observa el fleco rojo, la misma pequeña línea a la altura de la boca y el borde rojo del *quechquemitl*, prenda coloreada al interior en ocre.

Mujer n.63-10.

Situada por debajo de la figura n.63-9. También ostenta el fleco rojo, pero su peinado está seccionado. Además, es posible observar el borde rojo del *quechquemitl.*

GP. II: Núm. 63

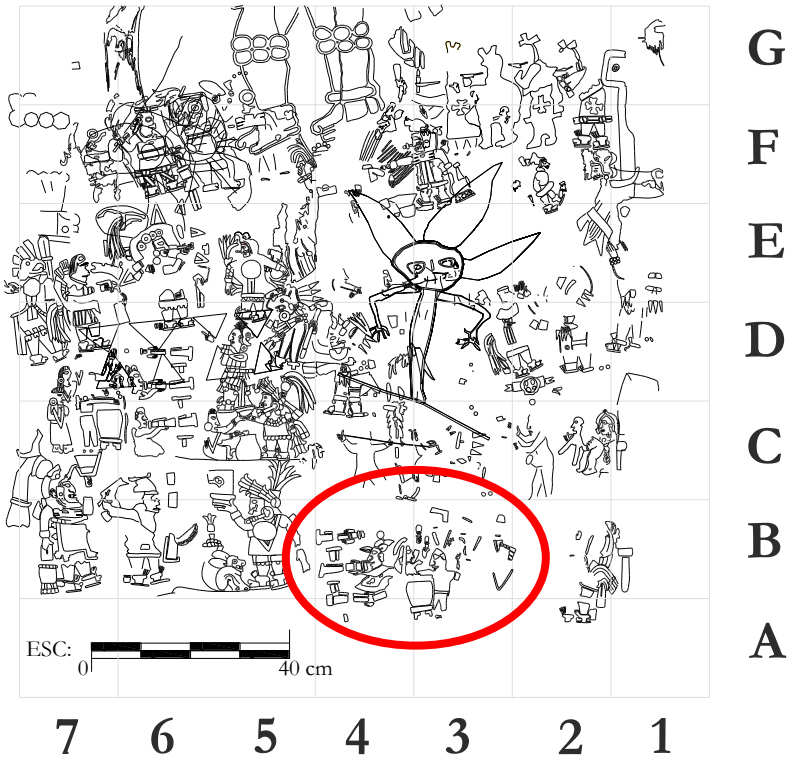


Fig. A.190. Grupo pictórico II n.63. Ubicación.

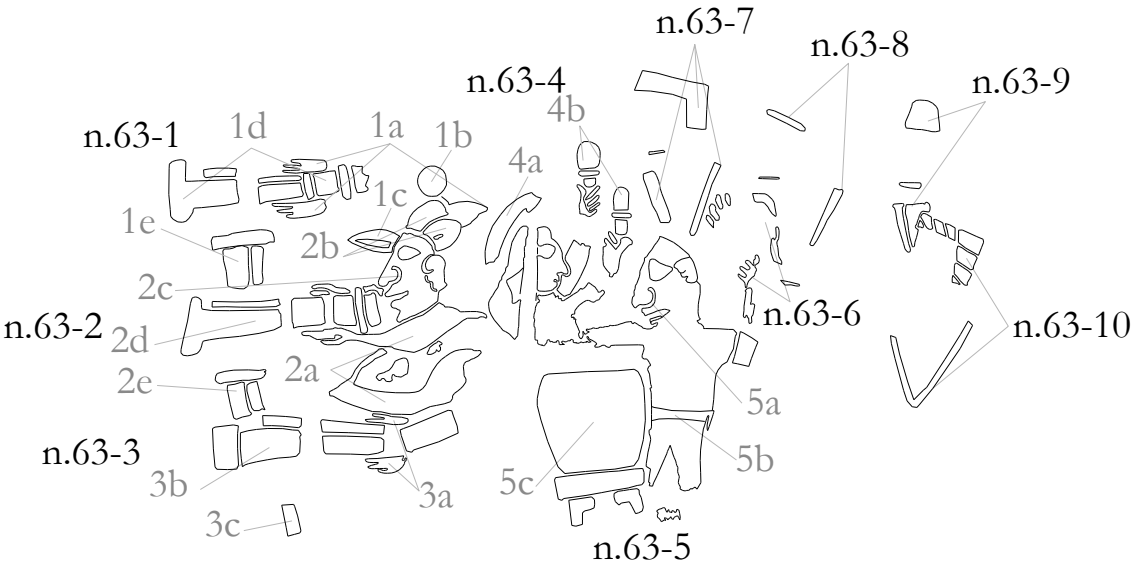


Fig. A.191. Grupo pictórico II, n.63. Unidades descritas.

GP. II: Núm. 63



Fig. A.192. Grupo pictórico II, n.63. Dibujo: H. Ibar 2019.



Fig. A.193. Grupo pictórico II, n.63. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. II: Núm.63

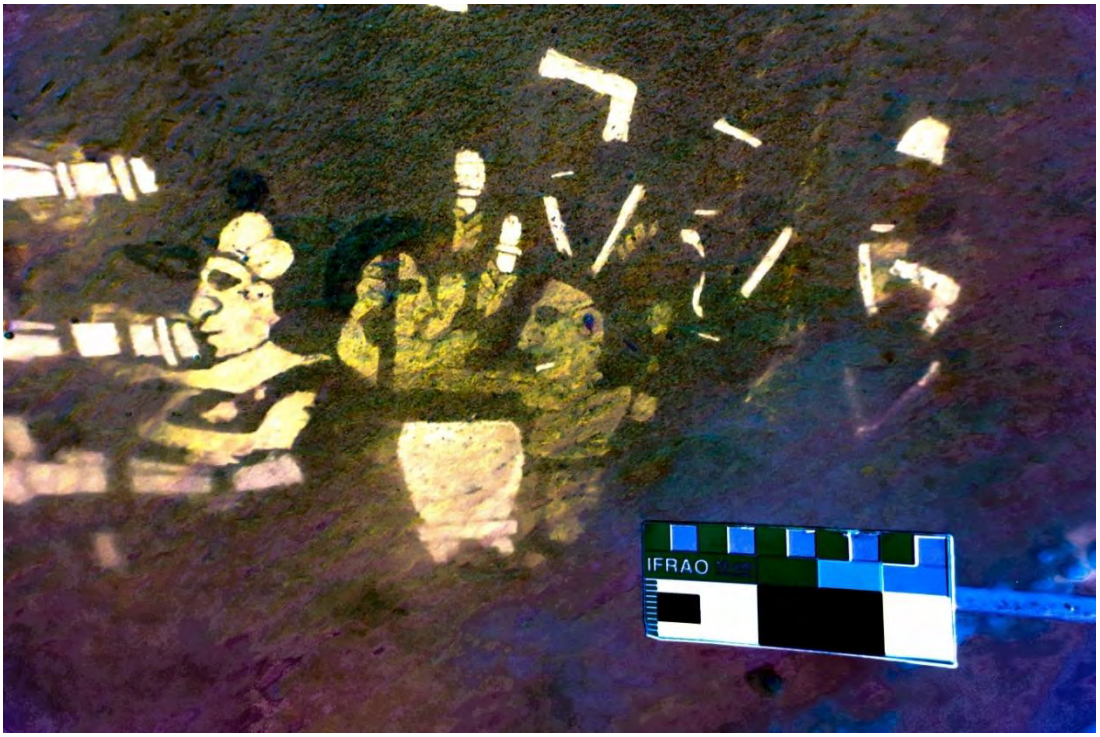


Fig. A.194. Grupo pictórico II, n.63. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



Fig.A.195. Grupo pictórico II, n.63. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. II: Núm. 64

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo II: **n.64**	Estilo: Polícromo en formato pequeño

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
1-2AB	Alto: 21 cm Ancho: 14 cm	Delineado: negro Color: ocre, rojo, verde	Señor con pedestal

Elementos descritos:

La última figura al extremo inferior derecho del panel es un personaje de pie, se ha borrado el rostro y el costado a la izquierda de su cuerpo. El brazo a la derecha está extendido hacia abajo, con esa mano agarra una barra roja. Las puntas de sus pies se dirigen hacia la izquierda, costado donde se encuentra el segundo conjunto de músicos (n.63). Atrás de este personaje puede apreciarse un pedestal rojo que sostiene los vestigios de un cuerpo escalonado.

(a). Tocado: Al extremo superior se observa un triángulo rojo del cual salen por debajo dos largas plumas color verde, atrás del triángulo pueden apreciarse vestigios ocre y verde que tal vez pertenecían al tocado.

(b). (*-¿Atavío?)*: No sobrevivió prácticamente nada de su atuendo, pero hay pequeñas líneas curvas negras a un costado del brazo. Pervive una manta doblada sobre el brazo, la cual cae por atrás del personaje, éste elemento tiene líneas negras paralelas, en el extremo inferior se observa una cinta transversal verde que permitía amarrar la manta. Sobre el muslo sobrevive una línea roja que posiblemente formaba el borde inferior de la faldilla del personaje.

(c). (*-¿Barra?*): La mano sostiene una barra roja, ésta tiene una especie de acanaladura al interior. Por arriba de la manta doblada probablemente la barra se une a tres cintas color ocre.

(d). Sandalias: Tipo "T" de talonera abierta en color rojo y con cuatro borlas sobre el amarre.

(e). *Pedestal*: Atrás del personaje se aprecia la base vertical rematada por una cornisa horizontal más pequeña, formas muy similares a las bases para las trompetas descritas anteriormente. El pedestal sirve para sostener un diseño escalonado, del cual sólo sobrevive el costado a la izquierda, extremo delineado y con restos en color verde al interior.

GP. II: Núm. 64

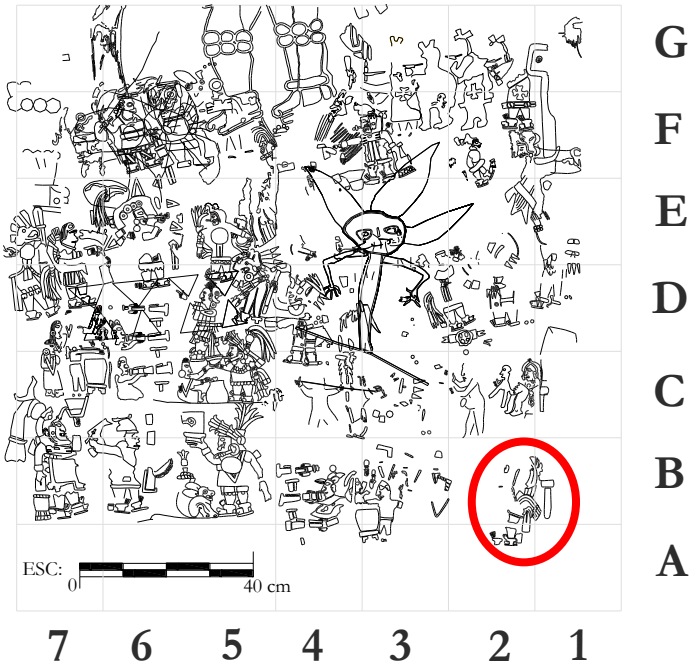


Fig. A.196. Grupo pictórico II. Ubicación n.64.

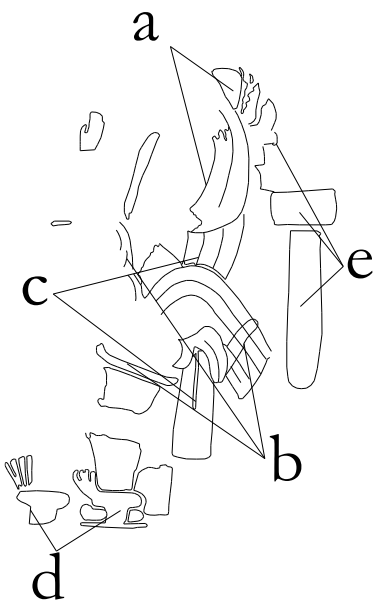


Fig. A.197. Grupo pictórico II, n.64. Unidades descritas.

GP. II: Núm. 64



Fig. A.198. Grupo pictórico II, n.64. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig. A.199. Grupo pictórico II, n.64. Fotografía con Dstretch: H.Ibar 2019.

A.3. Grupo pictórico III

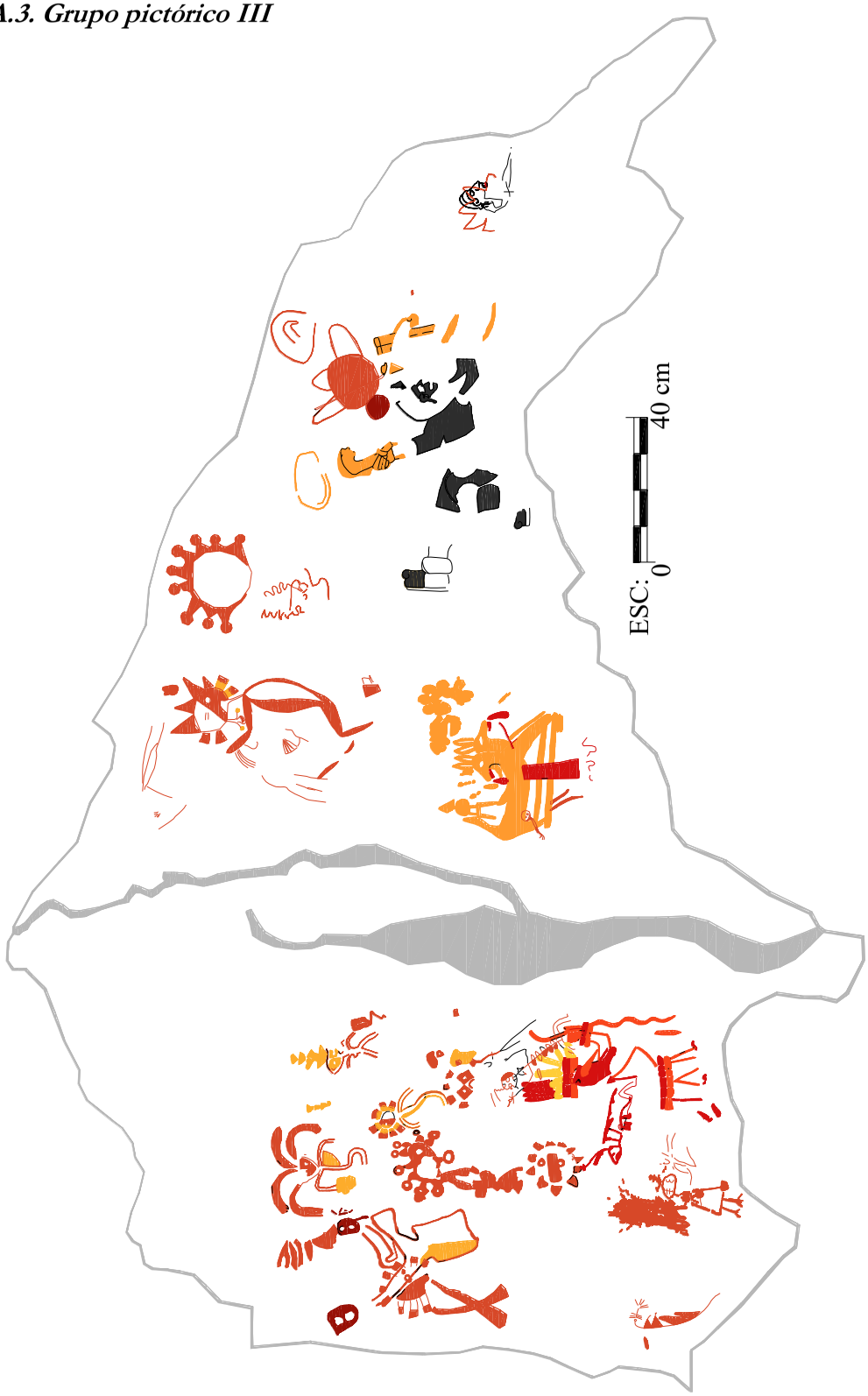


Fig. A.200. Grupo pictórico III. Panel y restitución cromática. Dibujo: H. Ibar 2021.

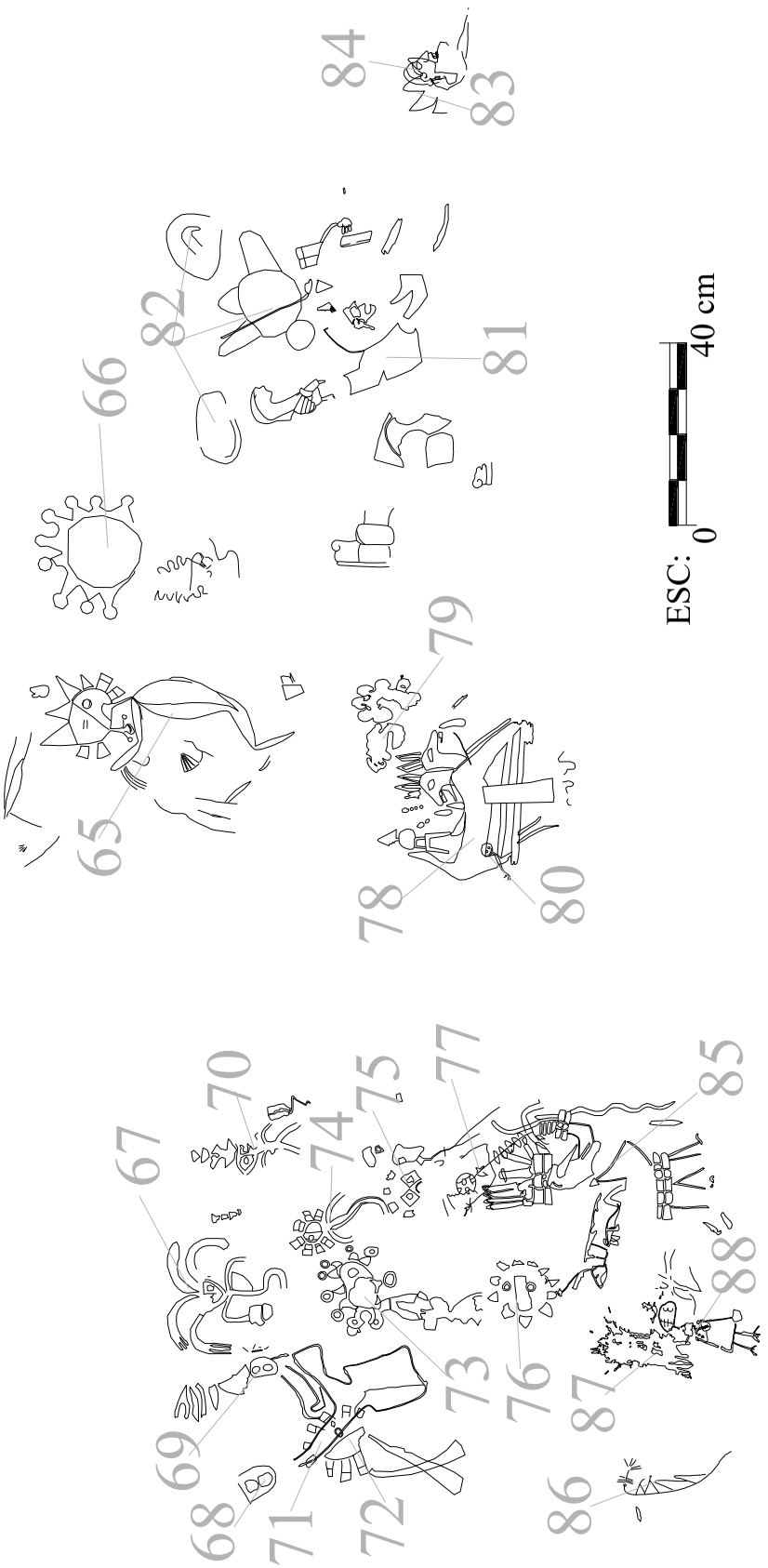


Fig. A.201. Grupo pictórico III. Ubicación general de acuerdo con el número de cédula.

GP. III: Núm. 65

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.65**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5-6EF	Alto: 57 cm Ancho: 25 cm	Delineado: Rojo Color: Rojo, ocre	Personaje con rayos

Elementos descritos:

Es una figura con el cuerpo de perfil y el rostro de frente, ubicada en el costado medio superior del panel.

(a). Rostro: Está conformado por un gran círculo dividido diagonalmente en dos secciones, la mitad izquierda solamente conserva dibujada su circunferencia, además mantiene los vestigios de la órbita ocular por medio de líneas horizontales. La otra mitad está pintada en color rojo, los espacios sin color señalan el ojo y la boca.

Del rostro salen dos líneas verticales que van doblándose hacia afuera, rematadas por dos puntos color ocre. Entre ambas líneas existe una esfera con una pequeña raya curva.

Tiene cuatro rayos triangulares en color rojo localizados sobre la cabeza. A los costados de la cabeza tiene cuatro rayos rectangulares dispuestos en pares. Los rayos del costado derecho están pintados en color ocre en su base y rematados en color rojo, en tanto los rayos contrarios son totalmente rojos.

(b). Cuerpo: El cuello es extremadamente delgado en comparación a la cabeza y el torso. El torso se ensancha al centro, el costado izquierdo es rojo y el derecho simplemente está delineado; muestra una pierna con la rodilla flexionada.

(c). Brazos: A la izquierda se encuentra un brazo delgado color rojo del cual caen verticalmente pequeñas rayas curvas del mismo color. Más abajo también existen pequeñas rayas curvas, probablemente estaban asociadas al otro brazo actualmente desaparecido.

(d). (-*Vestigios*): En el costado medio y enfrente de esta figura perviven líneas horizontales y verticales, las cuales son rasgos sobrevivientes de otra forma poco clara.

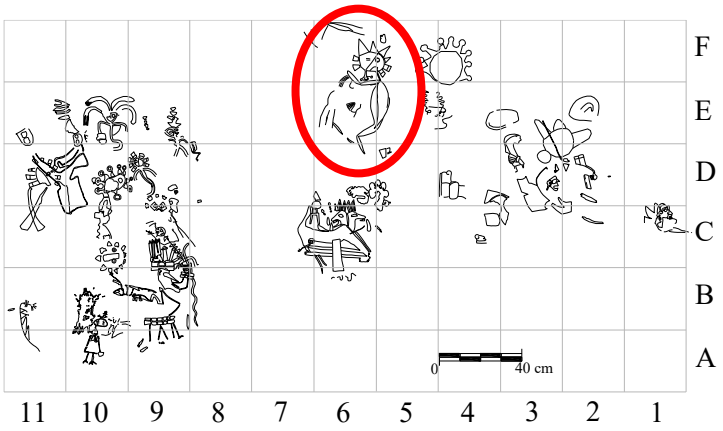


Fig. A.202. Grupo pictórico III. Ubicación n.65.

GP. III: Núm. 65

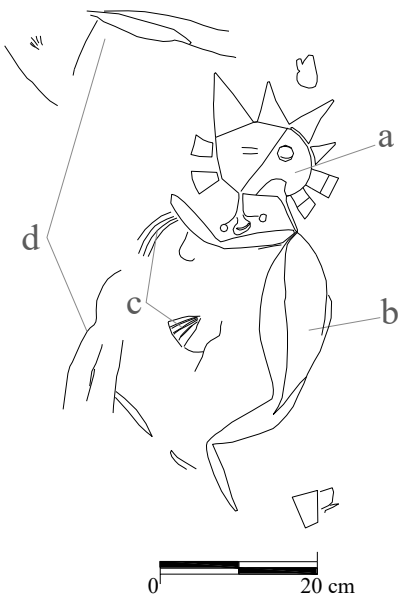


Fig. A.203. Grupo pictórico III, n.65. Unidades descritas.



Fig. A.204. Grupo pictórico III, n.65. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. III: Núm. 65

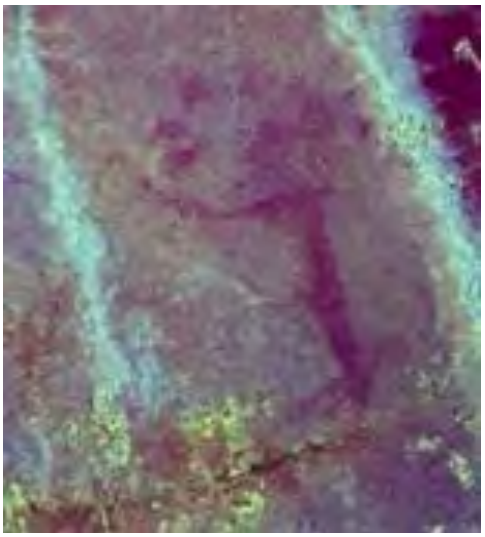


Fig.A.205. Grupo pictórico III, n.65. Fotografía con Dstretch: H.Ibar 2019.



Fig.A.206. Grupo pictórico III, n.65. Fotografía con Dstrech: H. Ibar 2019.

GP. III: Núm. 66

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.66**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
4-5F	**n.66-1:** Alto: 25 cm Ancho: 27 cm **n.66-2:** Alto: 20 cm Ancho:11 cm	Rojo	**n.66-1:** Círculo con rayos y puntos **n.66-2:** Vestigio

Elementos descritos:
Dos diseños localizados al costado superior derecho del panel. **N.66-1:** Figura conformada por un círculo rojo. Hacia la mitad media y superior el círculo tiene nueve rayos triangulares, rematados con igual número de puntos en cada vértice. **N.66-2:** Abajo del diseño anterior sobreviven los vestigios de dos líneas paralelas onduladas, éstas debieron constituir una sola figura, sin embargo en su extremo superior la línea ha desaparecido.

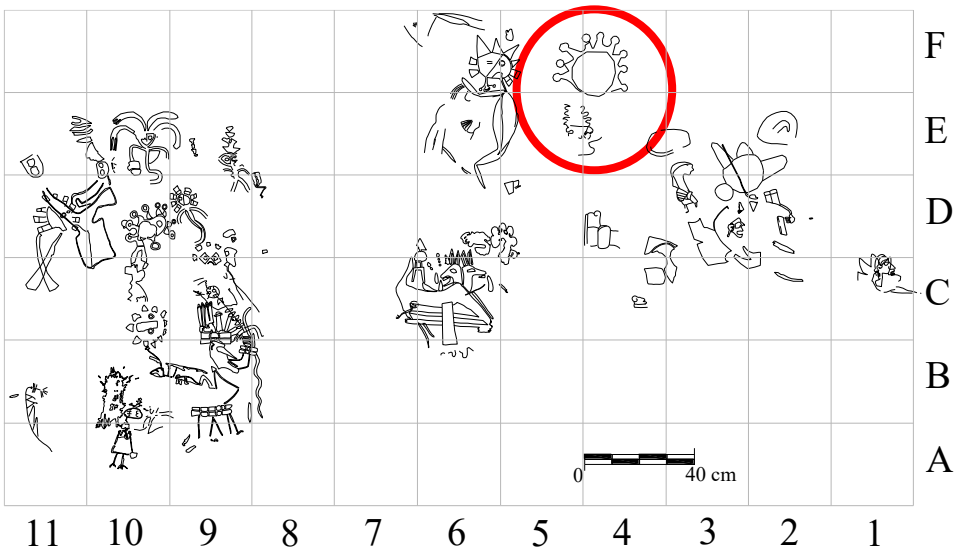


Fig. A.207. Grupo pictórico III. Ubicación n.66.

GP. III: Núm. 66

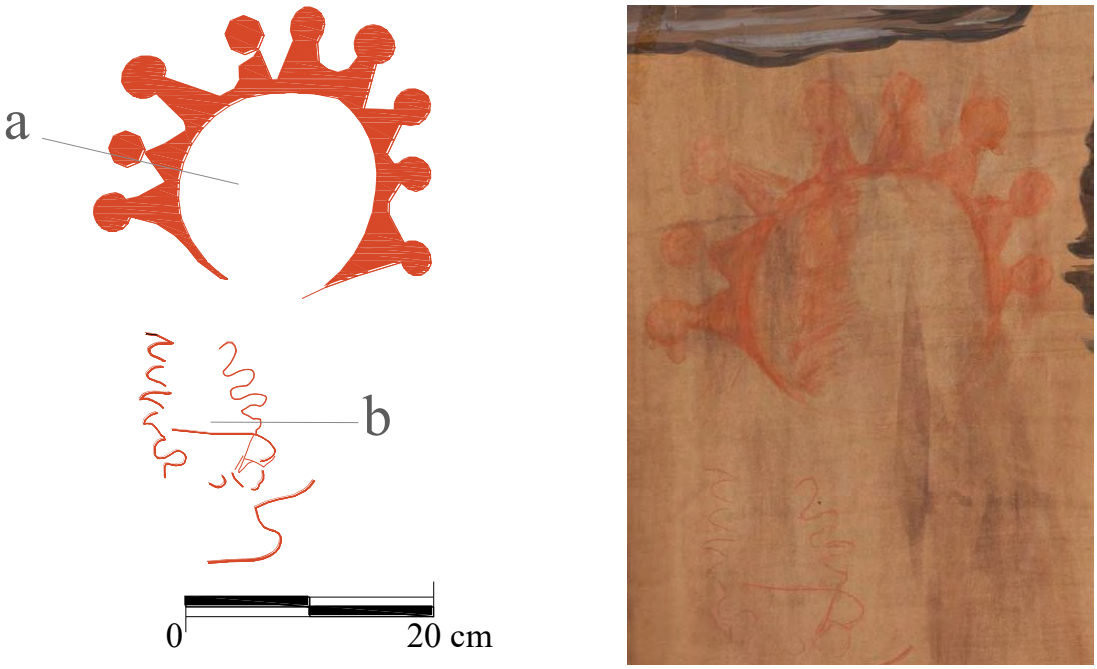


Fig. A.208. Grupo pictórico III, n.66. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig.A.209. Grupo pictórico III, n.66. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. III: Núm. 67

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.67**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
10E	Alto: 27 cm Ancho: 26 cm	Delineado: Rojo Color: Rojo, ocre	Personaje con semblante triangular

Elementos descritos:

Figura localizada al extremo superior izquierdo del panel. Es un personaje delineado en color rojo, está dispuesto de frente con dos brazos largos flexionados hacia abajo. El cuerpo está ondulado de la cintura hacia abajo, no tiene piernas.

(a). Tocado: Formado por cuatro manojos largos de cabello en color rojo, sus puntas caen y se abren.

(b). Rostro: Triangular en color rojo, al interior se aprecia claramente el ojo rectangular a la derecha, y una fracción de la nariz, al costado contrario el color se ha perdido por lo que no sobrevivió el contorno de ese ojo.

(c). Pecho: Al costado derecho se aprecia una forma triangular color ocre.

(d). (*-No identificado*): A la izquierda el brazo sostiene un elemento rectangular ocre que está seccionado en dos partes.

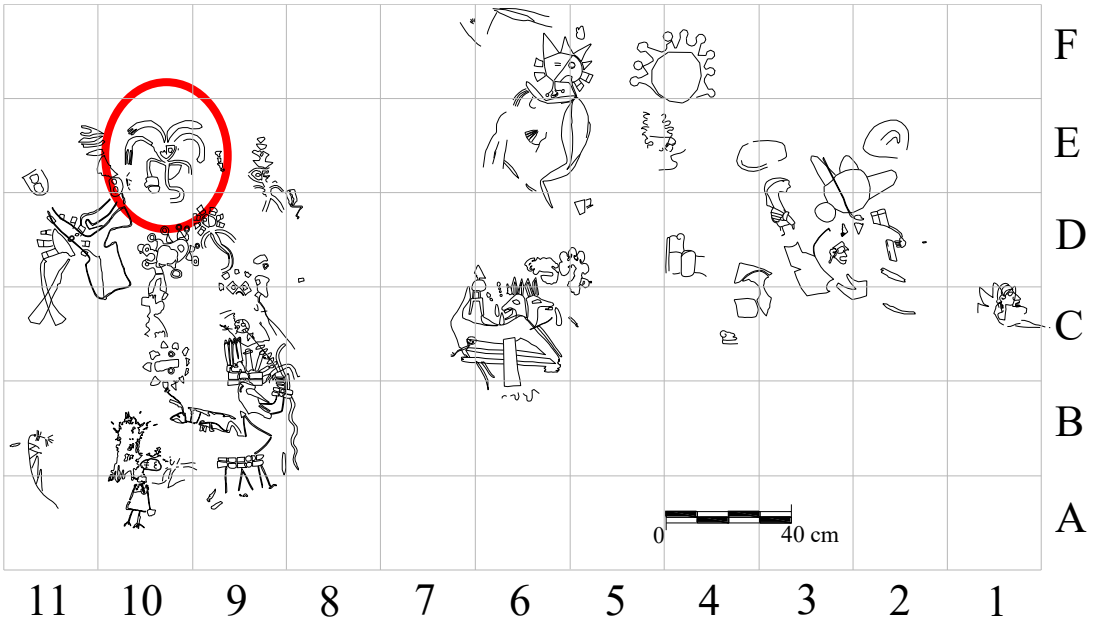


Fig. A.210. Grupo pictórico III. Ubicación n.67.

GP. III: Núm. 67



Fig. A.211. Grupo pictórico III, n.67. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

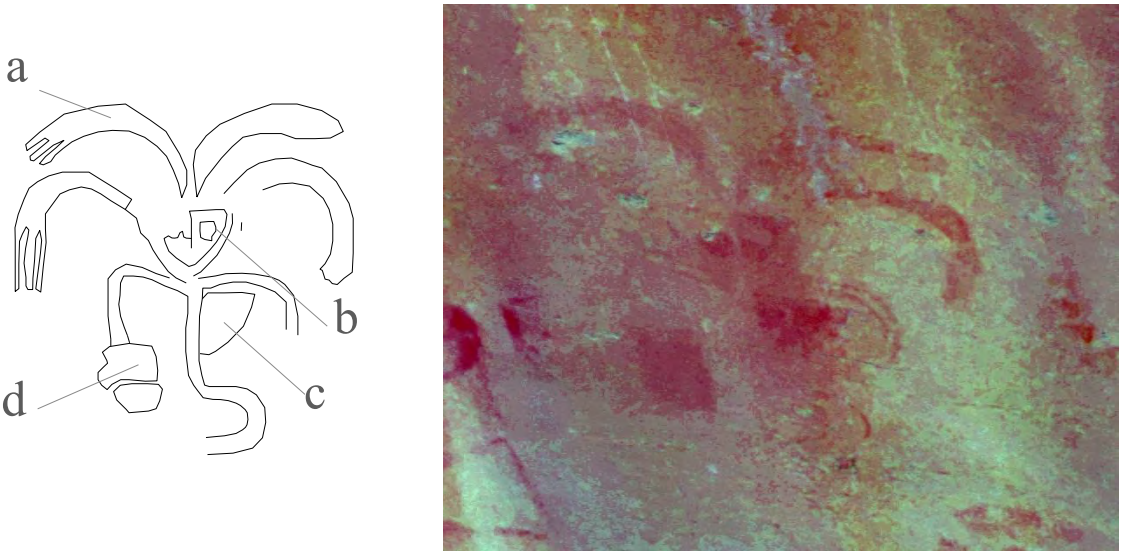


Fig. A.212. Grupo pictórico III, n.67. Unidades descritas y fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. III: Núm. 68

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.68**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
11E	Alto: 8 cm Ancho: 8 cm	Rojo	Rostro

Elementos descritos:

Rostro localizado al extremo superior izquierdo del panel, mantiene relación espacial con la figura n.71 dispuesta más abajo.
La figura tiene una forma análoga a los rostros con rayos pintados en todo el lugar. En este caso no se observan los rayos, sin embargo, es clara la forma rectangular con bordes redondeados y dos círculos al interior, características que permiten identificarlo como un rostro.

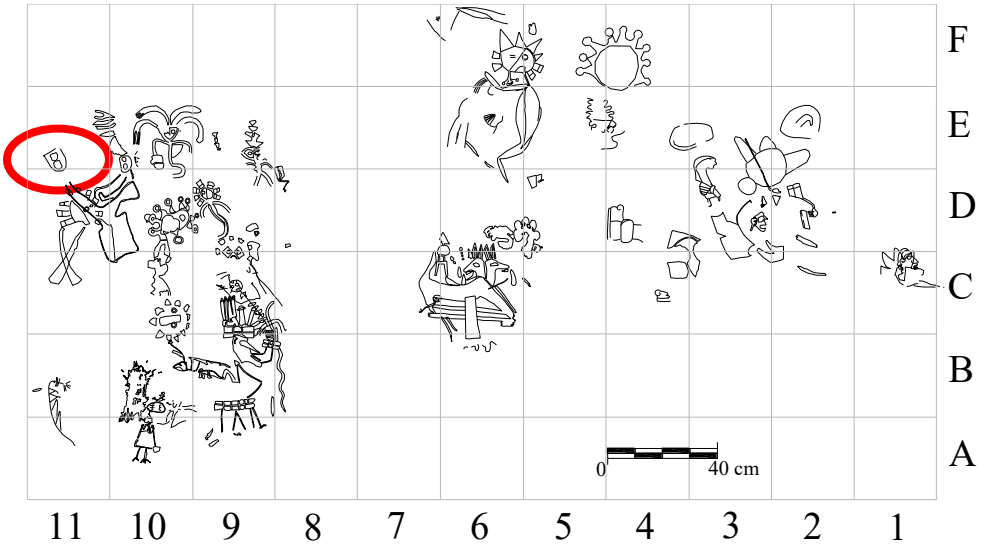


Fig. A.213. Grupo pictórico III. Ubicación n.68.

GP. III: Núm. 68

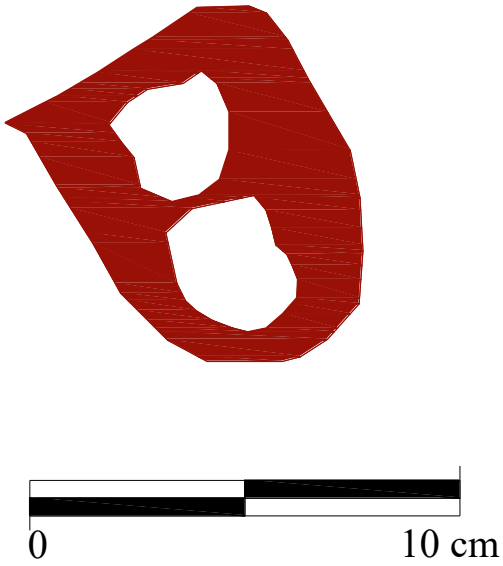


Fig. A.214. Grupo pictórico III, dibujo n.68.



Fig. A.215. Grupo pictórico III, n.68. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019, y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. III: Núm. 69

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.69**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
10DE	Alto: 24 cm Ancho: 14 cm	Dos tonos de rojo	Rostro con rayos

Elementos descritos:

Es un rostro rojo con sendos ojos al interior, ubicado al costado derecho del rostro anterior (n.68) y a la izquierda del personaje de semblante triangular (n.67). Está vinculado al motivo n.71 dispuesto abajo, ya que remata su extremo derecho.
(a). (-Vestigios): Cinco rayas horizontales, abajo está el vestigio de un rayo unido al rostro.
(b). Rostro: Semirectangular con vértices redondeados y dos grandes círculos al interior.
(c). (-Vestigios): Líneas rojas al costado derecho.

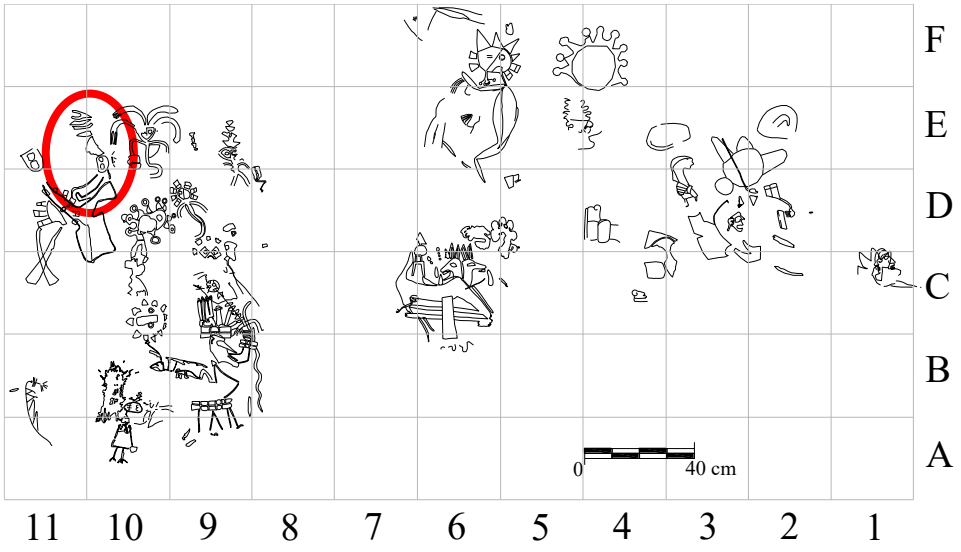


Fig. A.216. Grupo pictórico III. Ubicación n.69.

GP. III: Núm. 69

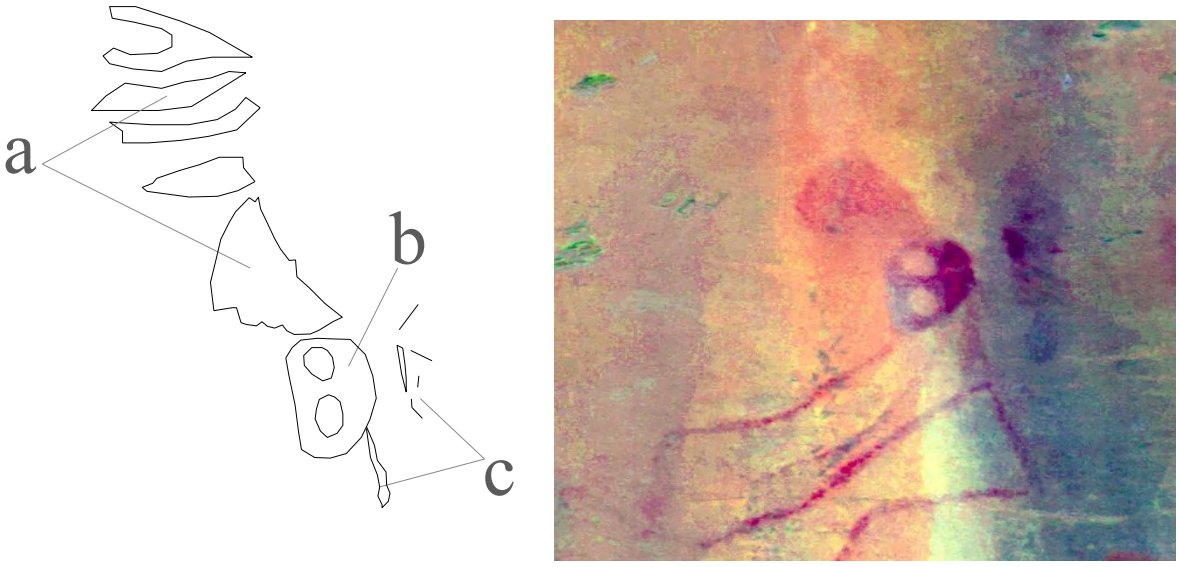


Fig. A.217. Grupo pictórico III, n.69. Unidades descritas y fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



Fig. A.218. Grupo pictórico III, n.69. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. III: Núm. 70

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.70**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
8-9DE	Alto: 26 cm Ancho: 18 cm	Rojo, ocre	Personaje de cabeza ovalada

Elementos descritos:

Figura erguida de cabeza ovalada y cuerpo esbelto, localizada a la derecha del personaje con cara triangular y largos cabellos (n.67). Se presenta únicamente delineada en rojo, tanto los brazos y las piernas están abiertas.
(a). Tocado: Sobre la cabeza se observan los vestigios ocres de cuatro trapecios apilados uno encima del otro.
(b). Pintura facial: El rostro tiene dos rectángulos color ocre alrededor de los ojos.
(c). (-*No identificado*): Bajo el brazo a la derecha puede apreciarse un rectángulo rojo rematado por una línea zigzagueante, este elemento probablemente es sostenido por el personaje.
(d). (-*Vestigios*): Arriba a la izquierda pueden apreciarse manchones en color ocre, tienen similitud a la forma del tocado de este personaje. Probablemente pertenecen a una figura semejante a la descrita en esta ficha, pero de la cual no queda más que estos vestigios.

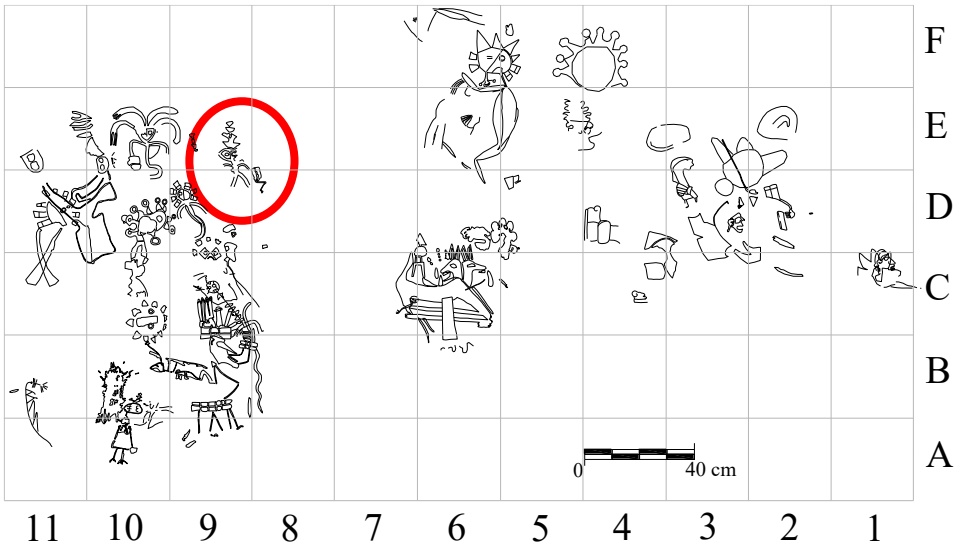


Fig. A.219. Grupo pictórico III. Ubicación n.70.

GP. III: Núm. 70

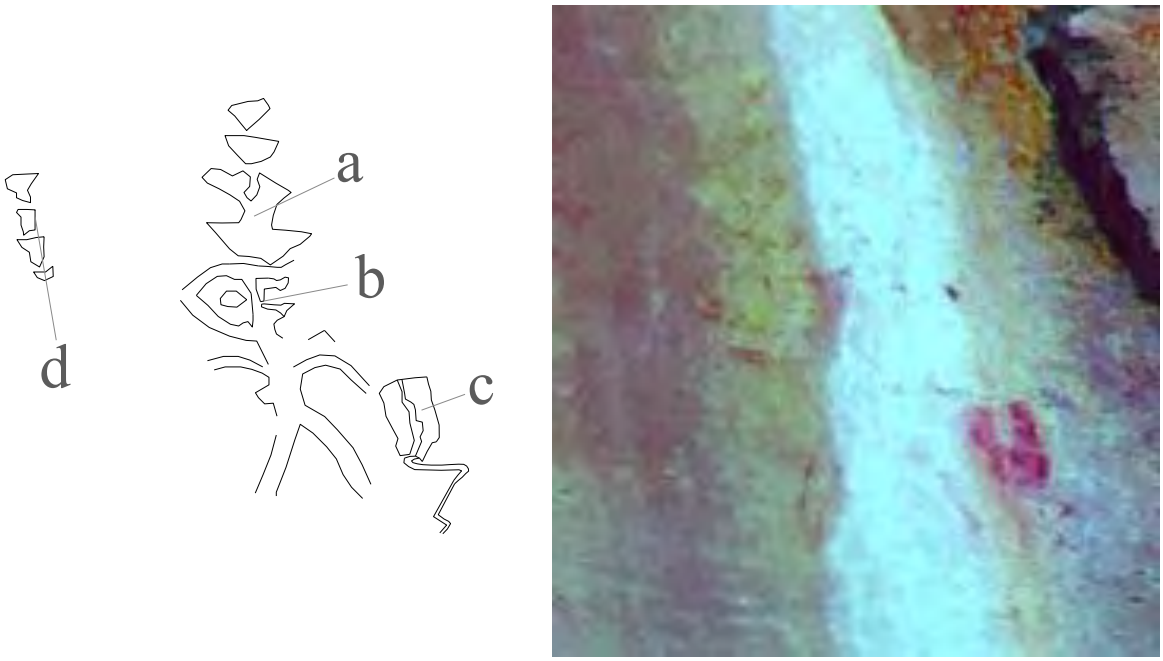


Fig. A.220. Grupo pictórico III, n.70. Unidades descritas y fotografía con Dstrecth: H. Ibar 2019.



Fig. A.221. Grupo pictórico III, n.70. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. III: Núm. 71

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.71**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
10-11D	Alto: 35 cm Ancho: 28 cm	Delineado: Rojo Color: Ocre	Geométrico

Elementos descritos:
Al extremo superior izquierdo se sitúa un diseño geométrico irregular delineado en color rojo. En su costado inferior izquierdo tiene restos de color ocre. La base es rectangular, de la cual salen dos franjas que se abren hacia ambos costados, la franja izquierda está rematada por el rostro rojo (n.68), en tanto al centro se puede observar una tercera franja que se dirige hacia la derecha, costado donde se ubica el rostro con rayos (n.69). Esta forma está superpuesta al rostro circular con rayos y listones (n.72) (fig.A.224).

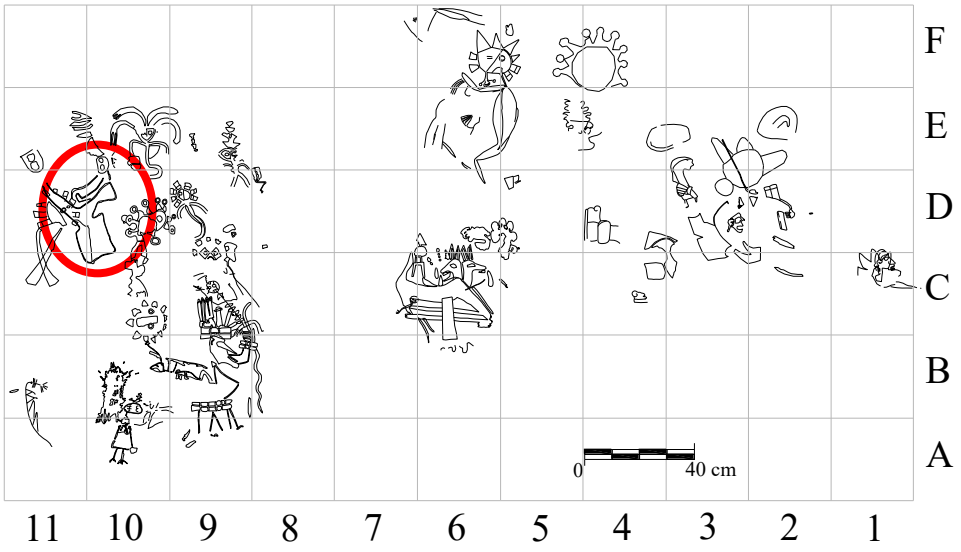


Fig. A.222. Grupo pictórico III. Ubicación n.71.

GP. III: Núm. 71

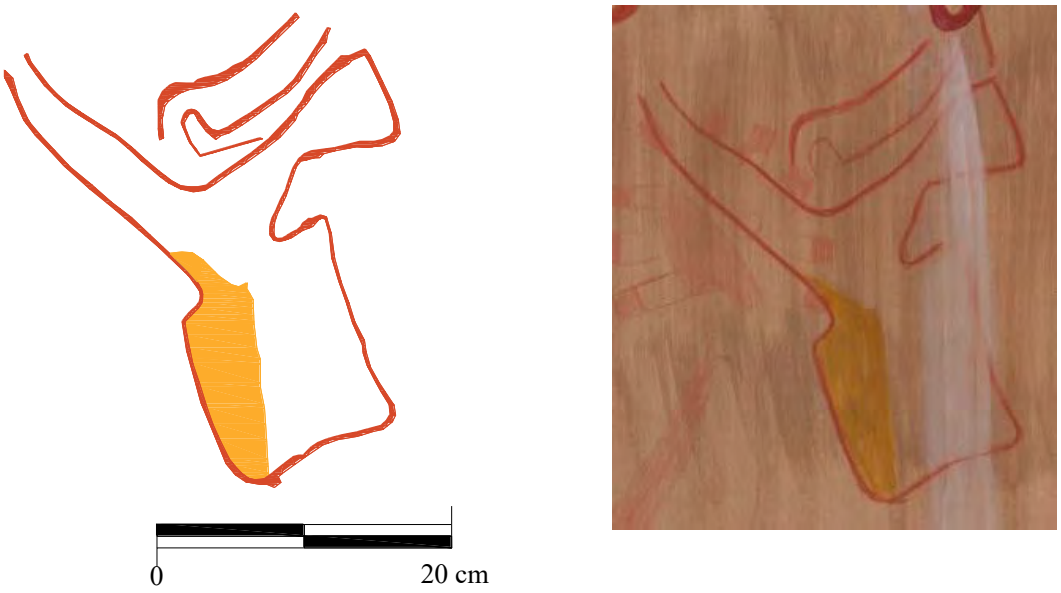


Fig. A.223. Grupo pictórico III, n.71. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig.A.224. Grupo pictórico III, n.71. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. III: Núm. 72

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.72**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
11CD	Alto: 36 cm Ancho: 14 cm	Delineado: Rojo Color: Rojo	Rostro circular con rayos y listones

Elementos descritos:

Es un rostro circular delineado en color rojo, la mitad izquierda pintada de la misma coloración, en tanto el costado derecho solamente está delineado, además se puede observar un ojo.
(a). Rayos: Alrededor del círculo tiene nueve rayos rectangulares, sus extremos superiores están coloreados en rojo, las mitades inferiores solamente están delineadas.
(b). Listones: Sobre la base del rostro salen dos listones largos que se cruzan en su parte media.

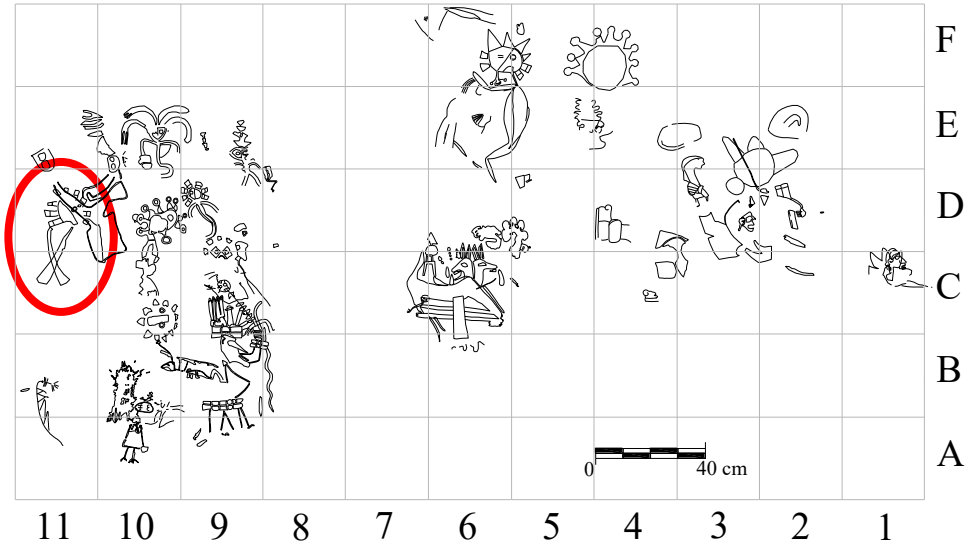


Fig. A.225. Grupo pictórico III. Ubicación n.72.

GP. III: Núm. 72

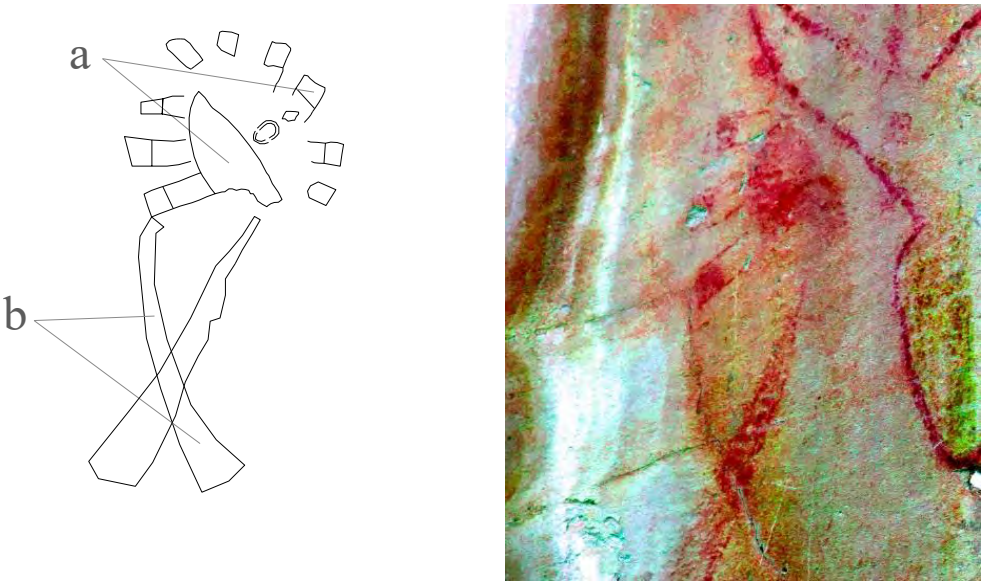


Fig. A.226. Grupo pictórico III, n.72. Unidades descritas y fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



Fig. A.227. Grupo pictórico III, n.72. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. III: Núm. 73

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.73**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
10CD	**(a)** Alto: 17 cm Ancho: 21 cm **(b-c)** Alto:24 cm Ancho:9 cm	Rojo	Círculos yuxtapuestos con rayos y aros

Elementos descritos:

Entre la figura (n.71) y el personaje con rayos (n.74) se encuentran dos semicírculos yuxtapuestos en color rojo.
(a). El de la derecha tiene un círculo menor al centro sin color, sobre su circunferencia tiene cinco rayos rematados por sendos aros.
(b). El de la izquierda tiene un círculo mayor al centro también sin color, con cuatro rayos alrededor, cada uno rematado por un aro.
(c). Al lado y abajo del círculo izquierdo se encuentran los vestigios en color rojo de una figura sin una forma clara.

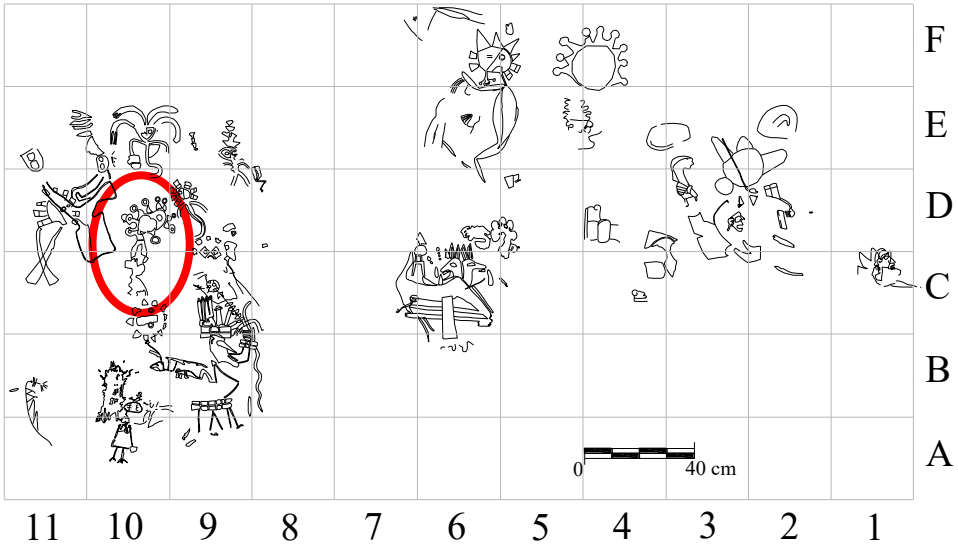


Fig. A.228. Grupo pictórico III. Ubicación n.73.

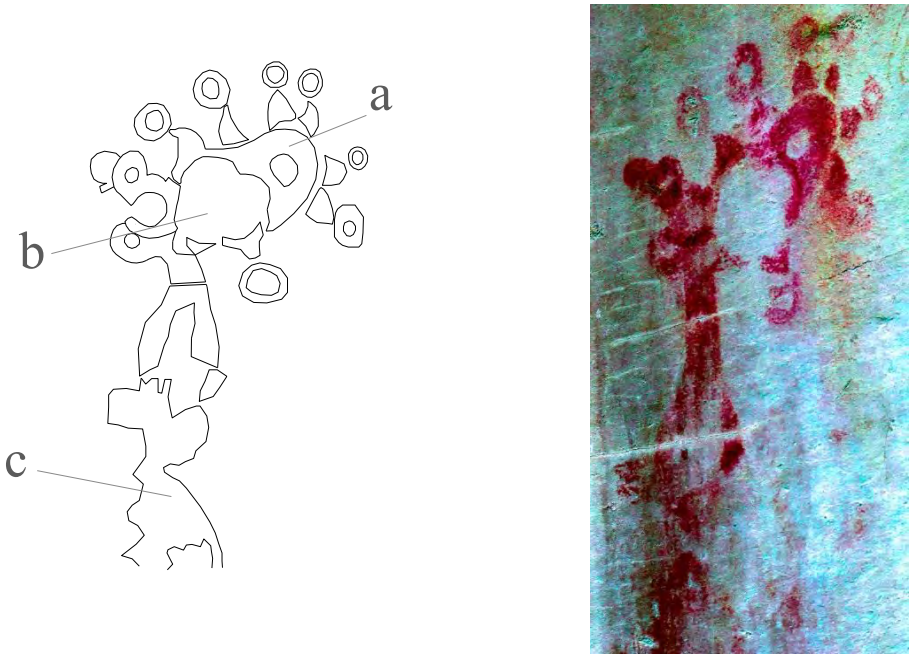


Fig. A.229. Grupo pictórico III, n.73. Unidades descritas y fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



Fig. A.230. Grupo pictórico III, n.73. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. III: Núm. 74

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.74**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
9D	Alto: 24 cm Ancho: 15 cm	Delineado: rojo, ocre Color: Rojo, ocre	Personaje con rayos

Elementos descritos:

La siguiente figura está ubicada a la derecha de los círculos yuxtapuestos con rayos (n.73), consiste en un personaje con rostro circular delineado en color rojo, la mitad izquierda combina el color ocre con el rojo, costado por donde se observa un ojo circular sin pigmento al interior. En tanto la otra mitad solamente está delineada. Alrededor de la cabeza tiene siete rayos de punta roma, sus extremos superiores son rojos, mientras los inferiores son color ocre. No es posible apreciar el cuello, pero en cambio ambos brazos son claros, están extendidos hacia abajo y delineados en rojo, el cuerpo tiene delineado ocre, ondulándose hacia abajo, no se observan las piernas.

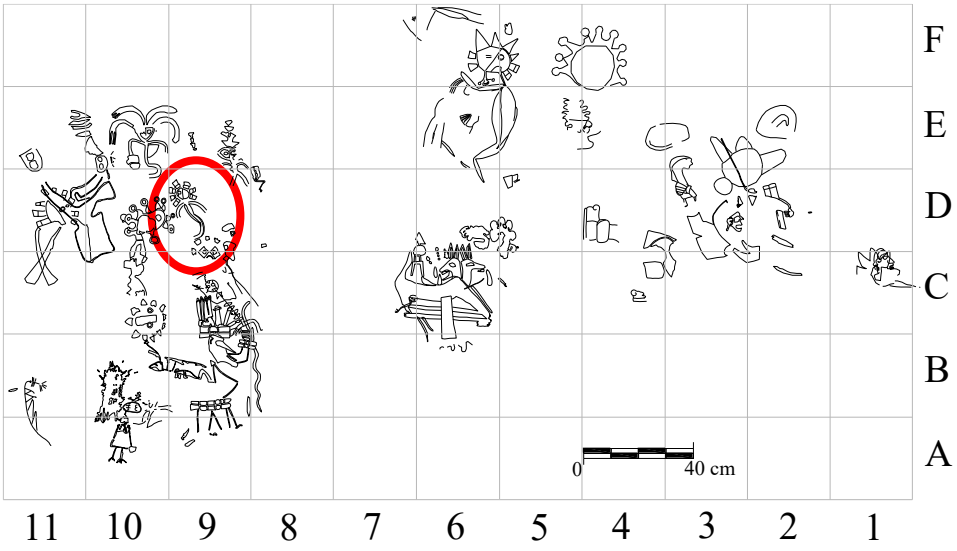


Fig. A.231. Grupo pictórico III. Ubicación n.74.

GP. III: Núm. 74

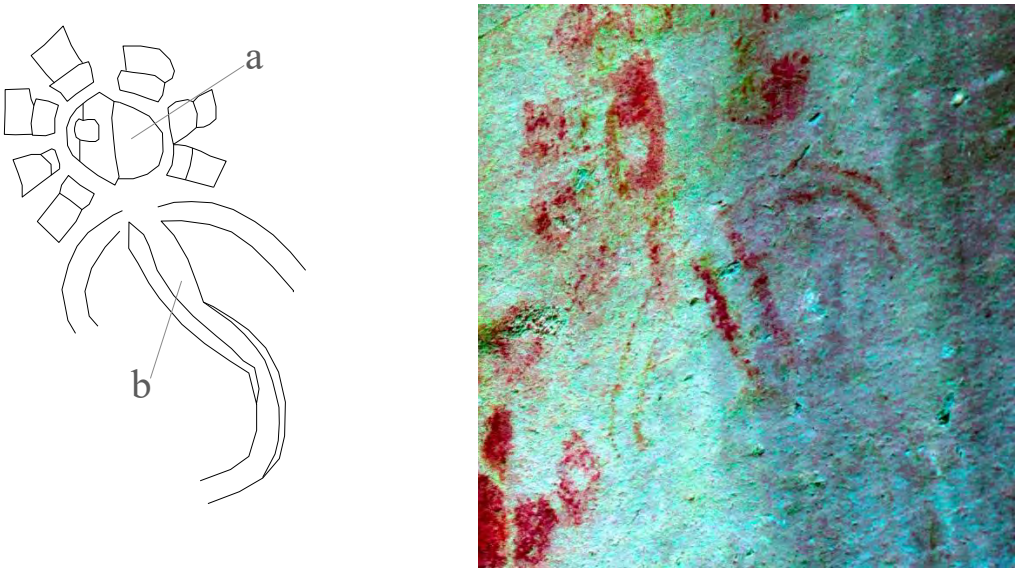


Fig. 4.232. Grupo pictórico III, n.74. Unidades descritas y fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

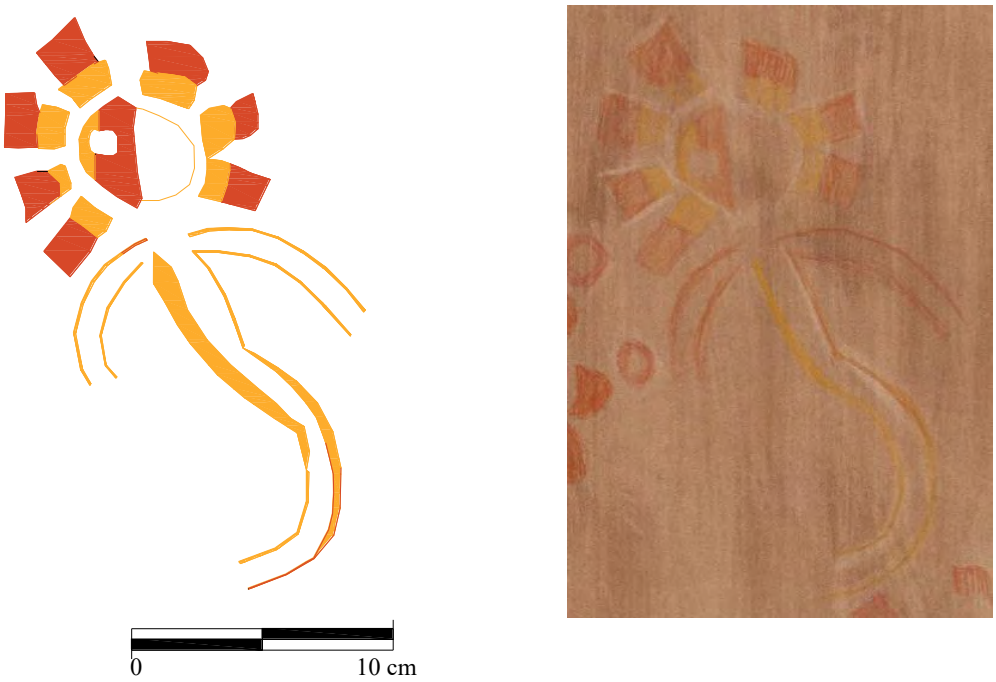


Fig. A.233. Grupo pictórico III, n.74. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. III: Núm. 75

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.75**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
9CD	Alto: 8 cm Ancho: 11 cm	Rojo	Rostro con rombos y rayos

Elementos descritos:

Abajo del personaje anterior (n.74) se localiza un rostro con rombos rojos sobre la cara, al interior de ambos rombos se encuentran las órbitas circulares de los ojos, la boca tiene la comisura de los labios doblada hacia abajo. No es posible apreciarla, pero la cabeza debió ser de forma ovalada, alrededor sobresalen seis rayos de punta roma color rojo. Al costado derecho hay un rectángulo ocre pintado por debajo de los rayos, sobre ese costado sobreviven varios vestigios sin forma clara.

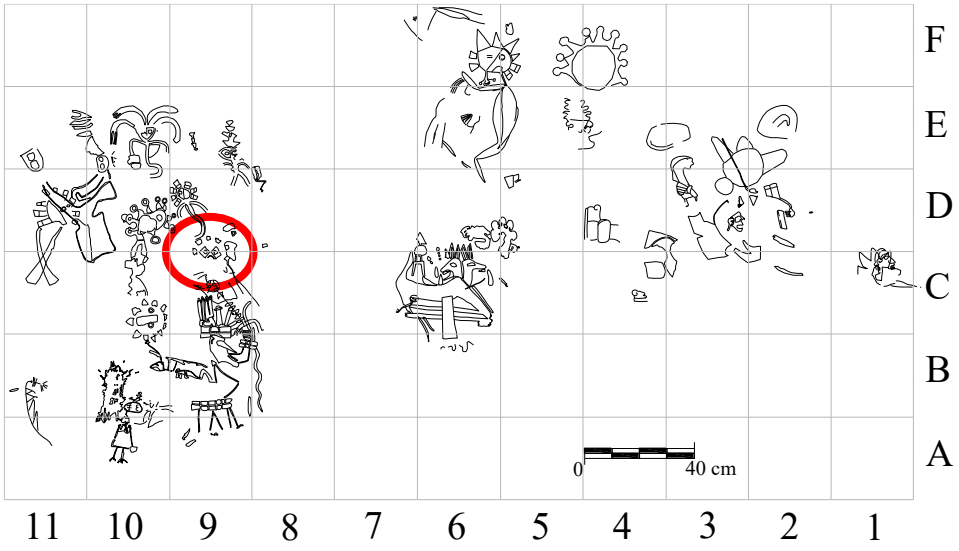


Fig. A.234. Grupo pictórico III. Ubicación n.75.

GP. III: Núm. 75

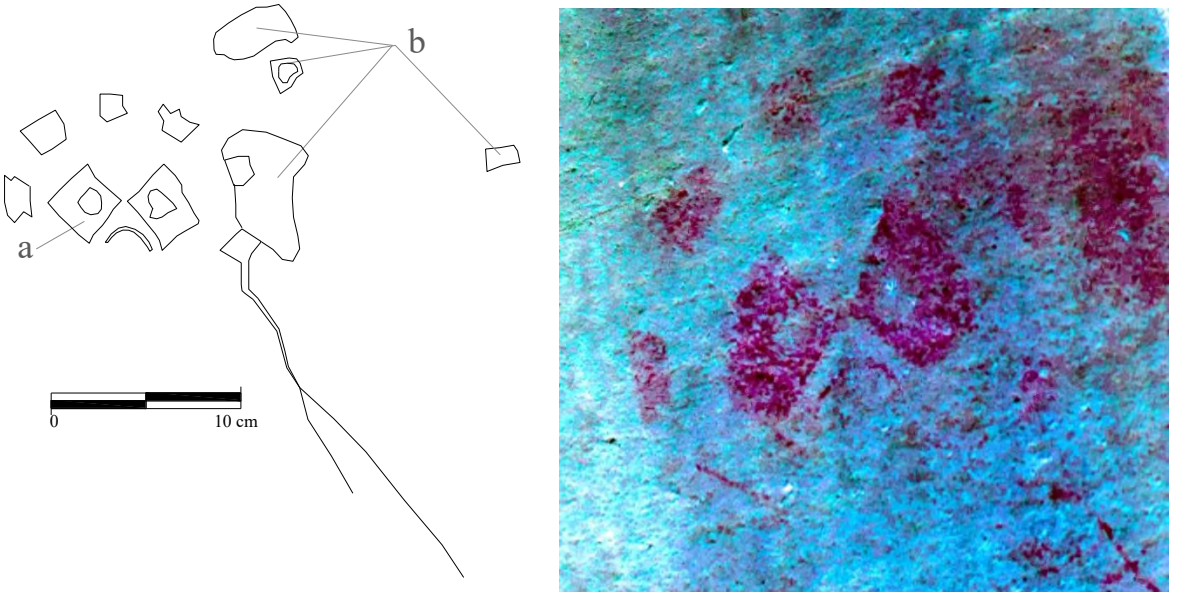


Fig. A.235. Grupo pictórico III, n.75. Unidades descritas y fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



Fig. A.236. Grupo pictórico III, n.75. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. III: Núm. 76

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.76**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
10C	Alto: 17 cm Ancho: 16 cm	Rojo	Rostro circular con rayos

Elementos descritos:
Rostro circular con rayos localizado al costado central izquierdo del panel, ubicado directamente abajo del elemento (n.73). Al interior presenta dos ojos delineados en color rojo y entre ambos un rectángulo de bordes redondos que cruza transversalmente casi todo el rostro. Alrededor del círculo tiene once rayos de cuerpo triangular en color rojo, varios de ellos están en proceso de borrarse por lo que no pueden verse completamente sus puntas.

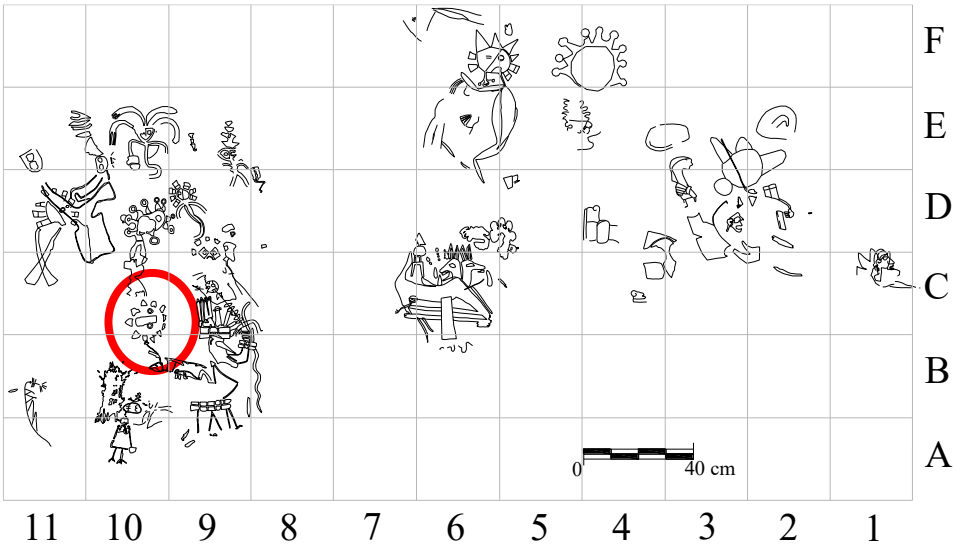


Fig. A.237. Grupo pictórico III. Ubicación n.76.

GP. III: Núm. 76

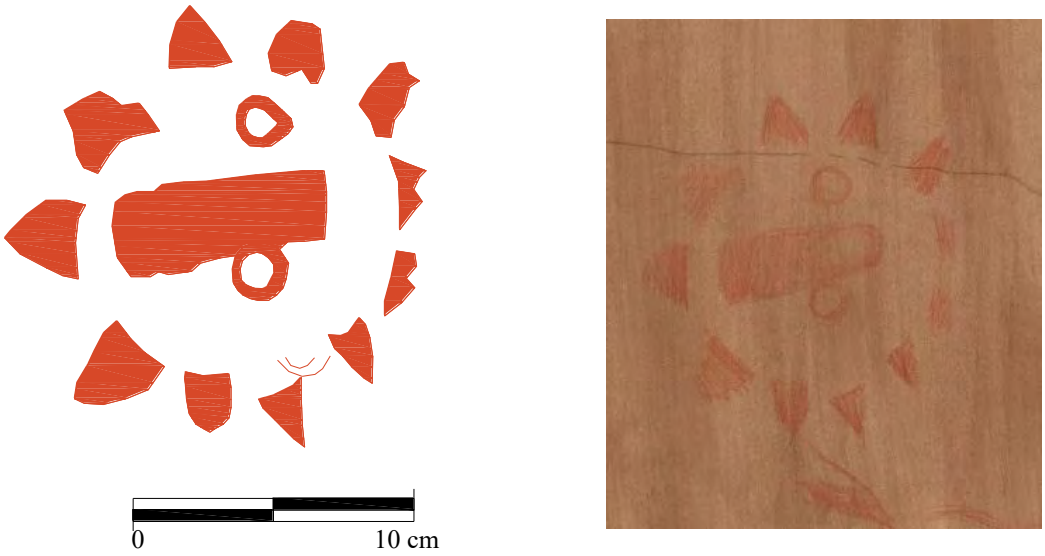


Fig. A.238. Grupo pictórico III, n.76. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

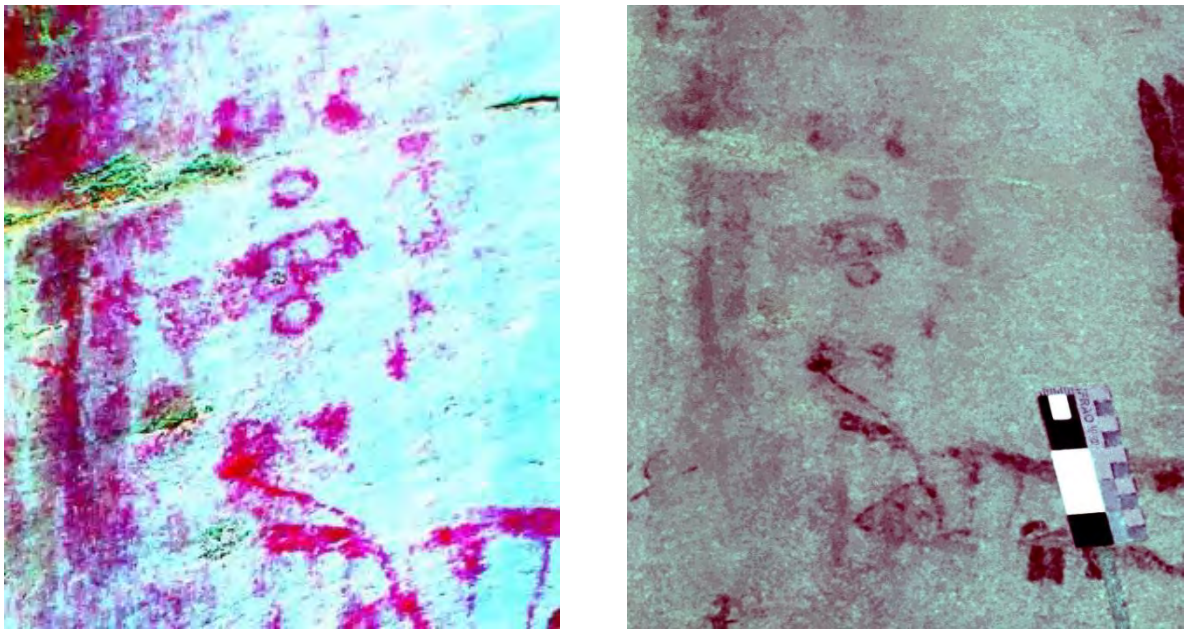


Fig.A.239. Grupo pictórico III, n.76. Fotografías con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. III: Núm. 77

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.77**	Estilo: Esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
9C	Alto: 24 cm Ancho: 26 cm	Delineado: Rojo Color: Rojo	Antropomorfo

Elementos descritos:

Es un antropomorfo de trazos esquemáticos en color rojo, fue pintado sobre el señor con bastón serpentiforme (n.85). El cuerpo está colocado de frente, los brazos están levantados y las piernas abiertas

(a). (-*Vestigios*): Por arriba de la cabeza hay líneas rojas verticales y horizontales sin identificación clara. La línea vertical ondula hasta tocar el costado izquierdo de la cabeza.

(b). Cabeza circular: Al interior se encuentran dos círculos para ilustrar los ojos, la comisura del labio está doblada hacia abajo, del cual salen tres líneas verticales. Sobre la frente presenta un pequeño triángulo con el vértice apuntando hacia los ojos.

(c). Cuerpo: Los brazos tienen pequeñas líneas representando los dedos de las manos. A la altura del cuello existen líneas diagonales. Más abajo y unidas al torso se pueden observar triángulos reunidos en pareja, tienen la particularidad que los triángulos a la izquierda son rojos y los de la derecha solamente están delineados. Las piernas fueron ilustradas más gruesas en comparación al torso y brazos, están abiertas y flexionadas, no se observan los pies.

La manera de representar esta figura es similar a un esqueleto, tal vez está refiriéndose a un personaje muerto.

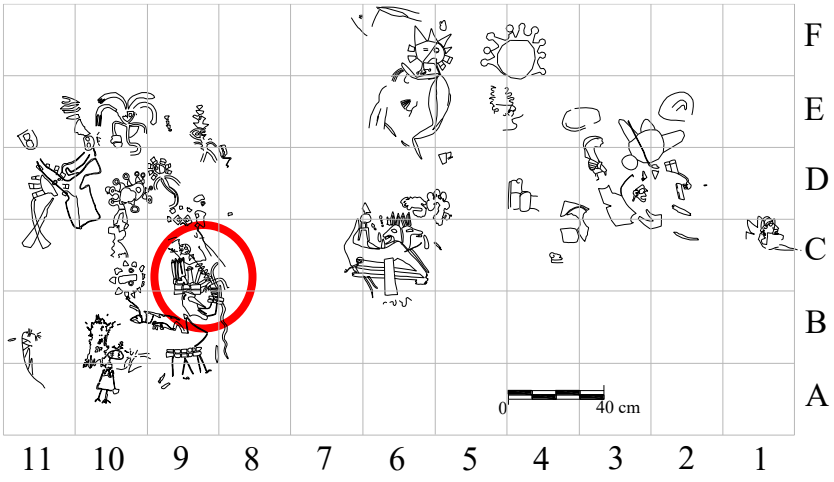


Fig. A.240. Grupo pictórico III. Ubicación n.77.

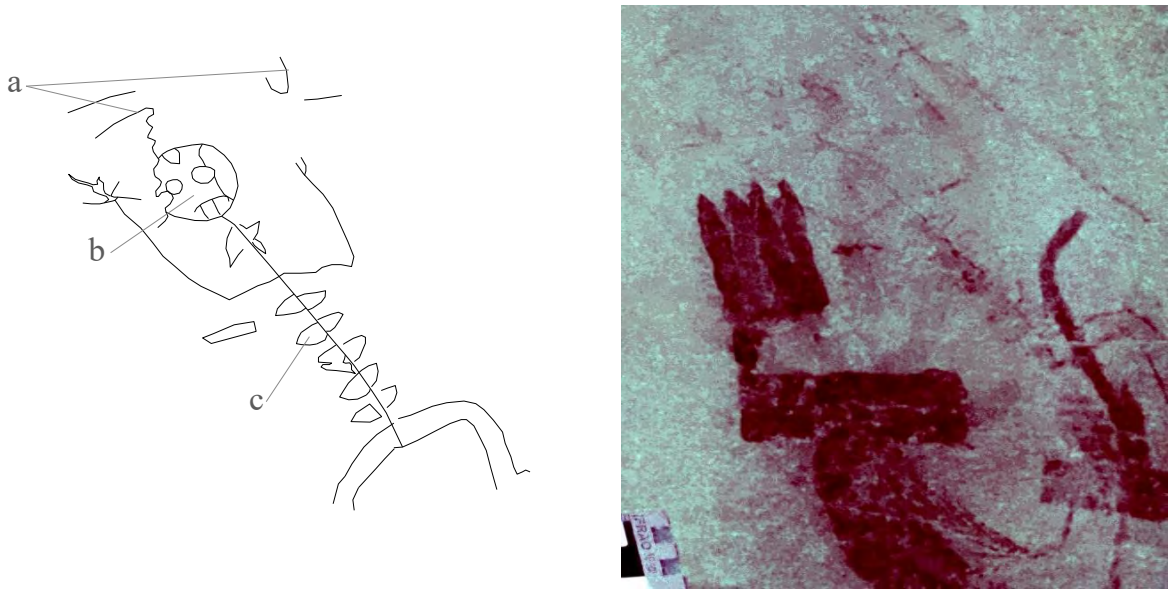


Fig. A.241. Grupo pictórico III, n.77. Unidades descritas y fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



Fig. A.242. Grupo pictórico III, n.77. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. III: Núm. 78

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.78**	Estilo: Polícromo en gran formato

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6-7C	Alto: 35 cm Ancho: 40 cm	Ocre, rojo	Dos venados superpuestos

Elementos descritos:

Dos venados superpuestos localizados al costado central inferior del panel. Junto con el guerrero horizontal (n.81) y el señor con bastón serpentiforme (n.85) son las figuras de mayor tamaño de todo este grupo. Los venados tienen relación espacial con una gran grieta central que corta longitudinalmente el panel; los cérvidos, junto con las dos figuras anteriores, deben mantener una relación simbólica, es decir emiten los tres un mensaje al observador que involucra a la grieta.

A simple vista parece la ilustración de un venado bicéfalo, sin embargo, cuando se observa detenidamente pueden apreciarse los cuerpos diferenciados para cada uno de los mamíferos. Un venado está en primer plano, la cabeza mira a su cola; en tanto el segundo venado está representado directamente atrás del primero y mantiene la cabeza dirigida al frente. El color de la piel en ambos casos es ocre, de sus hocicos caen a manera de gotas dos manchas rojas, probablemente expresando que ambos animales están sangrando.

(a). (*-¿Divisa?*): Por arriba de las colas se revela un símbolo compuesto por cuatro secciones. La superior es la punta de una flecha unida abajo por su cabo a una esfera que a su vez se ensambla a un cuadrado menor, que finalmente está adherido a una forma de herradura abierta hacia abajo, espacio donde se encuentra la cola del segundo cérvido. A la derecha de este símbolo hay pequeños puntos color ocre.

N.78-1: Primer venado: Gira la cabeza hacia atrás, las orejas están levantadas. Abajo del hocico tiene una línea roja ancha hacia el exterior que posiblemente representa su lengua, debajo de ésta se encuentra una gota roja, asociada a otra gota, pero en color ocre. Es posible apreciar la cola levantada y las patas delanteras y traseras, las extremidades están unidas por dos franjas horizontales también en color ocre.

(b). Cinta: A la altura de las costillas sobresale una ancha tira vertical color rojo, la cual cae más allá de las patas. Este motivo recuerda a la cinta de amarre de los bragueros.

N.78-2: Segundo venado: Representado directamente atrás del primero, pero con la cabeza mirando al frente, igualmente tiene las orejas levantadas, y la línea roja que se ensancha probablemente ilustrando la lengua. Bajo el hocico también tiene una gota roja. Solamente es posible observar la silueta de su pata delantera y una pequeña cola alzada.

GP. III: Núm. 78

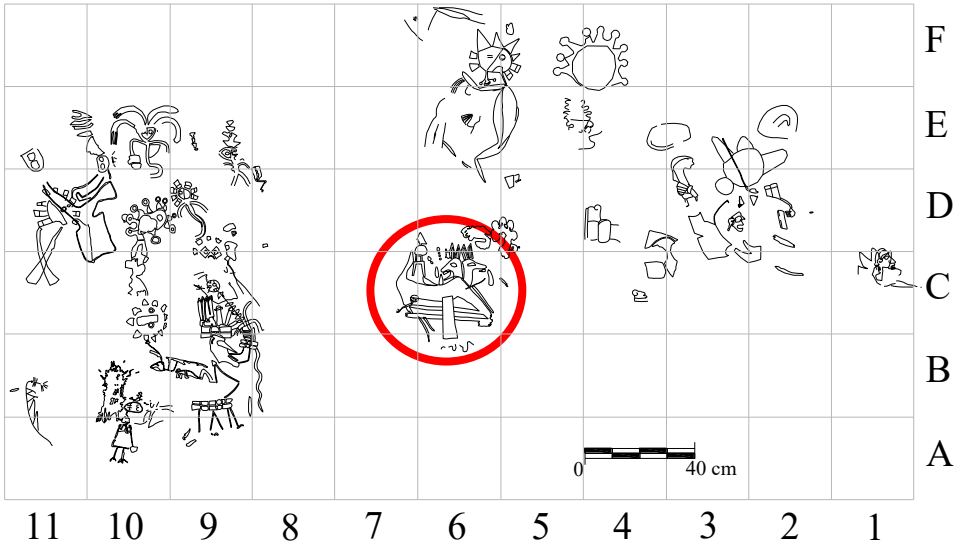


Fig. A.243. Grupo pictórico III. Ubicación n.78.

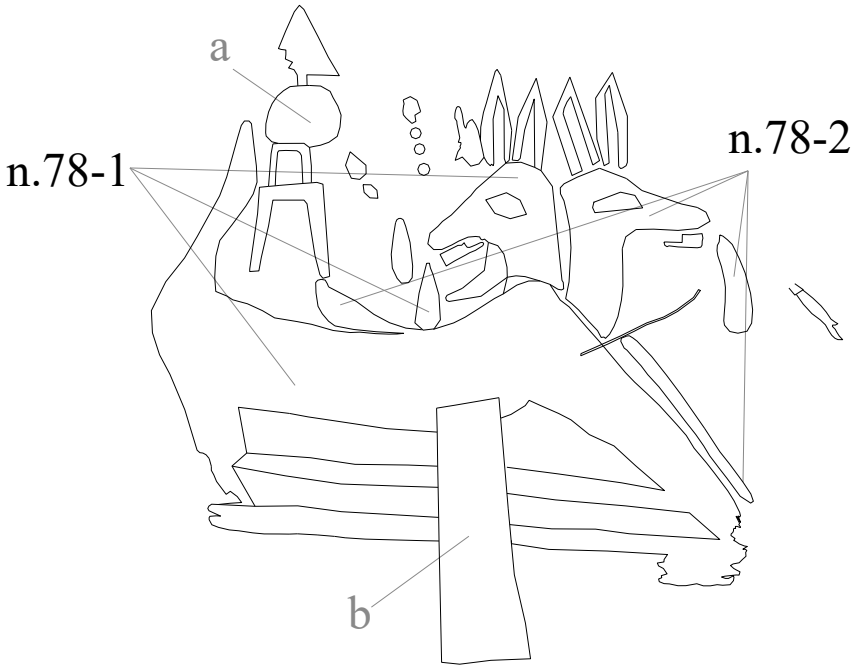


Fig. A.244. Grupo pictórico III, n.78. Unidades descritas.

GP. III: Núm. 78

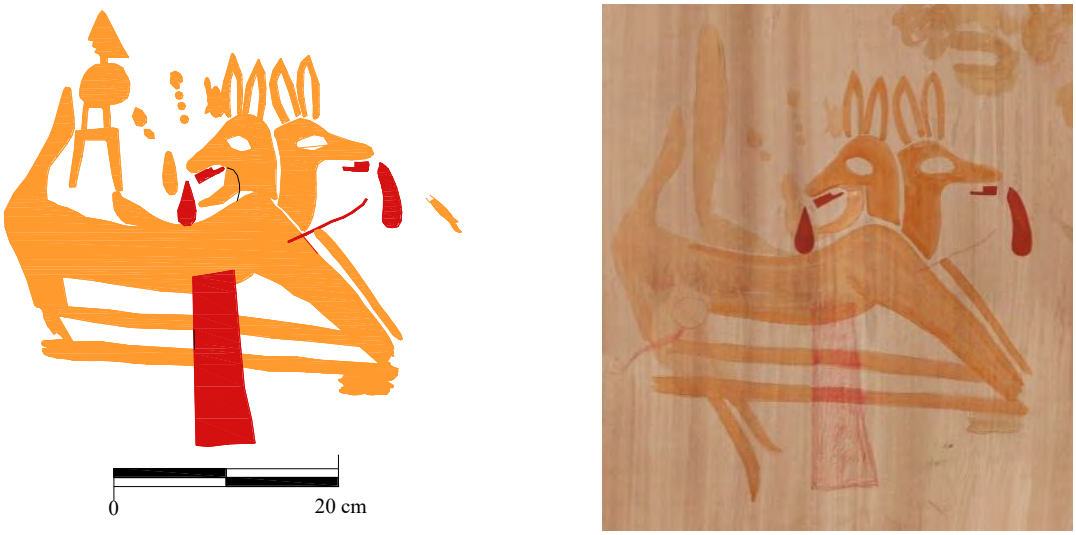


Fig. A.245. Grupo pictórico III, n.78. Dibujo: H. Ibar 2019 y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig.A.246. Grupo pictórico III, n.78. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



GP. III: Núm. 78

Fig.A.247. Grupo pictórico III, n.78. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

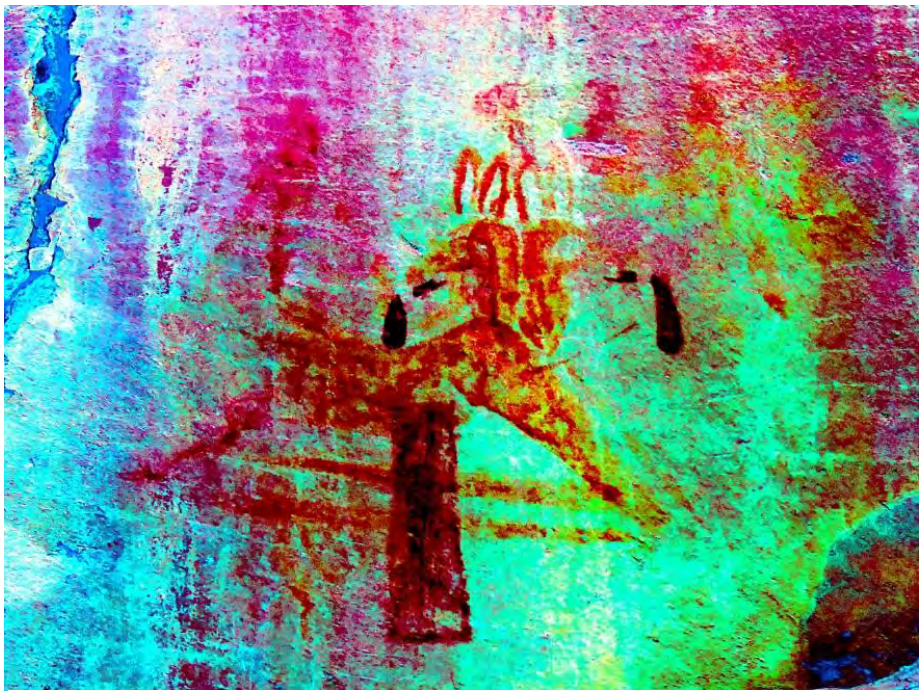


Fig.A.248. Grupo pictórico III, n.78. Fotografía con Dstretch: Fotografía: H. Ibar 2019.

GP. III: Núm. 79

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.79**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5-6D	Alto: 16 cm Ancho: 21 cm	Ocre	Geométricos

Elementos descritos:
Arriba a la derecha de los venados (n.78) se encuentran dos manchones ocres, el de la izquierda está muy deteriorado y no muestra una forma clara. Mientras que el de la derecha está un poco mejor conservado, apreciándose los restos de un círculo ocre con cinco pequeños puntos alrededor.

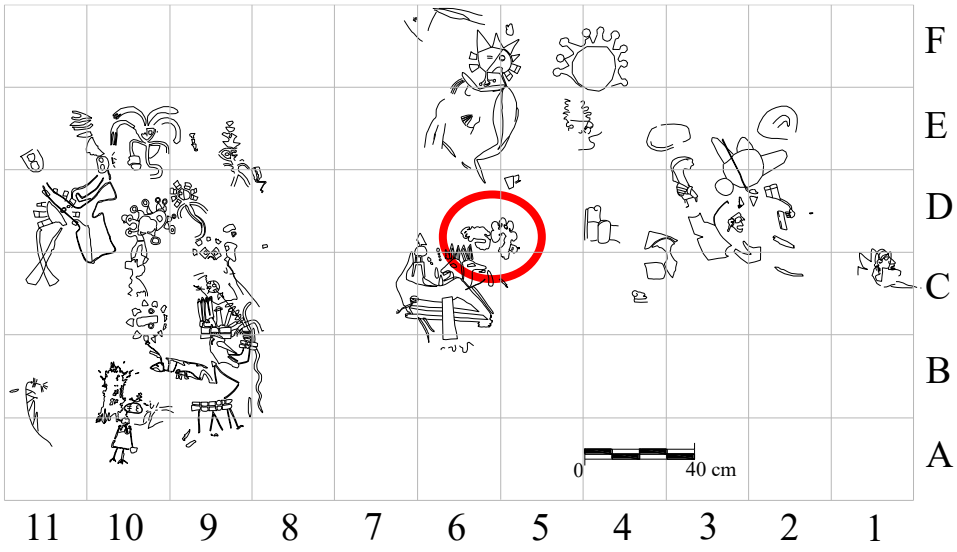


Fig. A.249. Grupo pictórico III. Ubicación n.79.

GP. III: Núm. 79

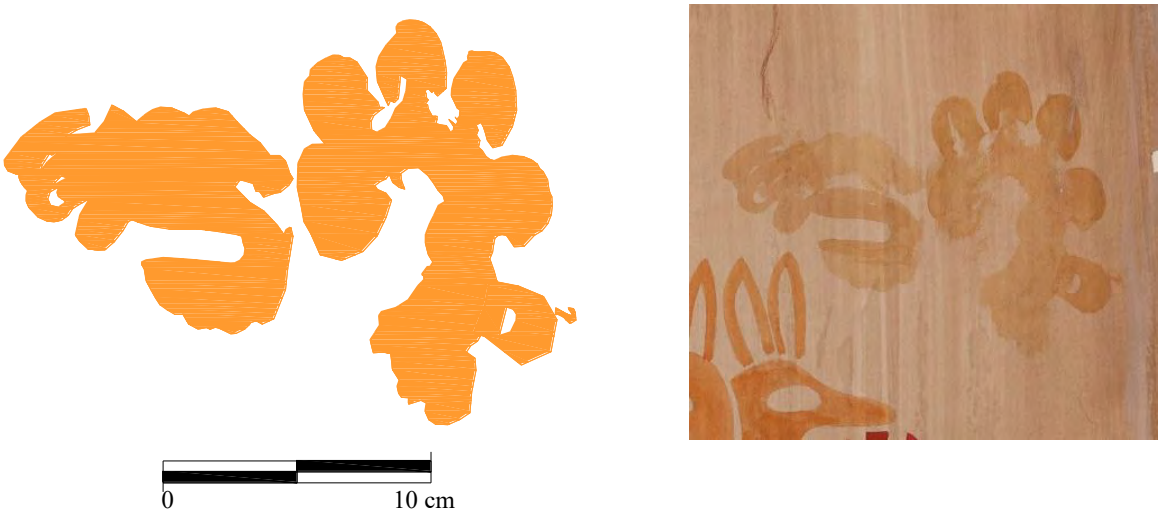


Fig. A.250. Grupo pictórico III, n.79. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

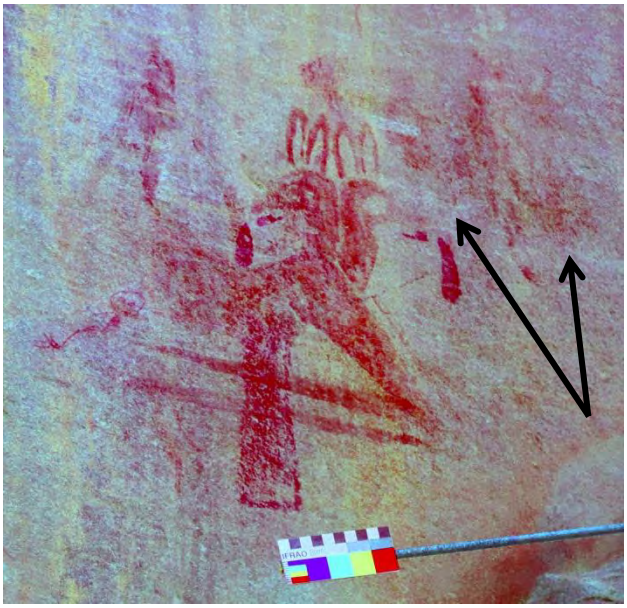


Fig.A.251. Grupo pictórico III, n.79. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019. Las flechas indican donde se encuentran los vestigios descritos.

GP. III: Núm. 80

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.80**	Estilo: Esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6-7BC	Alto: 13 cm Ancho: 15 cm	Delineado: Rojo Color: Rojo	Antropomorfo

Elementos descritos:

Antropomorfo esquemático pintado sobre y entre las patas traseras de los venados (n.78). La cabeza está delineada en rojo con dos círculos del mismo color a manera de ojos, sobre la barbilla sale un largo brazo extendido hacia abajo con tres pequeños dedos doblados hacia arriba, más abajo fueron ilustradas dos largas piernas.

Es importante notar que tanto los dos venados (n.78), como el señor de bastón serpentiforme (n.85), tienen superpuestos imágenes esquemáticas como ésta (n.88 y n.77). Proponemos que estos antropomorfos esquemáticos señalan a personajes muertos, con características comunes como: grandes órbitas oculares, no fue ilustrado el cabello y las extremidades son delgadas. Estos antropomorfos esquemáticos fueron pintados de manera posterior al estilo polícromo en gran formato, pero están vinculados directamente a las figuras polícromas, probablemente comunicando algo referido a ellas.

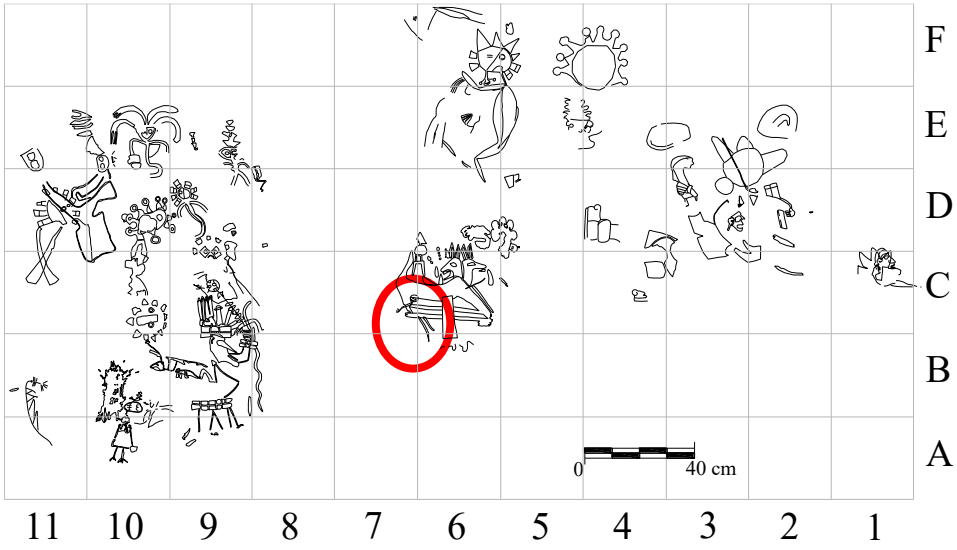


Fig. A.252. Grupo pictórico III. Ubicación n.80.

GP. III: Núm. 80

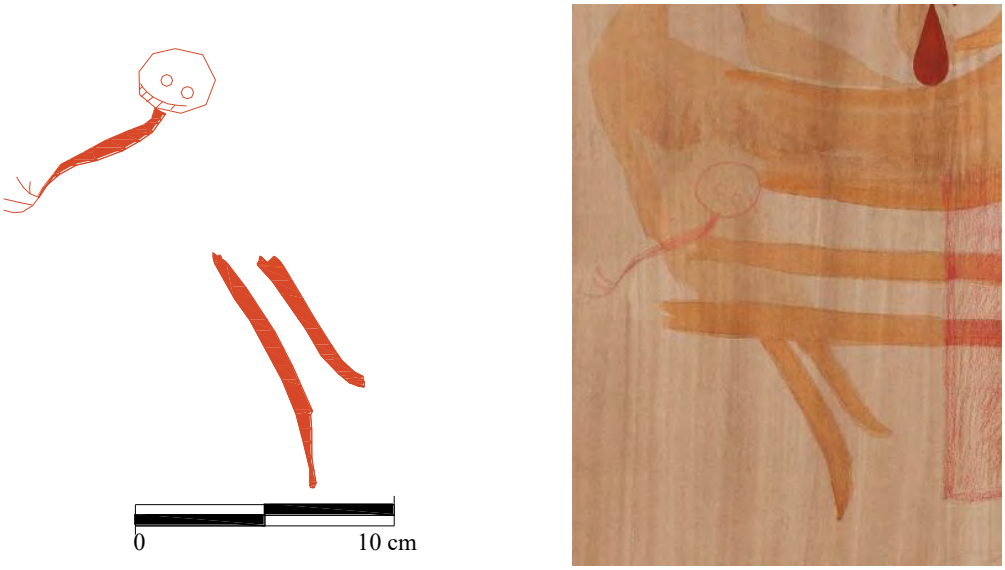


Fig. A.253. Grupo pictórico III, n.80. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

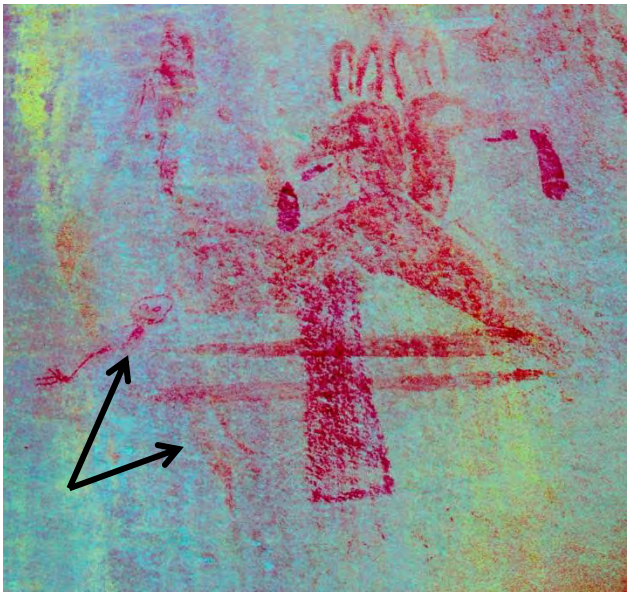


Fig.A.254. Grupo pictórico III, n.80. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019. Las flechas indican donde está el elemento descrito.



GP. III: Núm. 81

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.81**	Estilo: Polícromo en gran formato

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2-4CDE	Alto: 40 cm Ancho: 59 cm	Delineado: negro Color: negro, ocre	Guerrero horizontal

Elementos descritos:

Figura ubicada al extremo inferior derecho del panel, es un guerrero colocado horizontalmente. Mira hacia la derecha por donde se encuentra el Grupo pictórico I, levanta el brazo sosteniendo un arma curva, del otro brazo solamente se ha conservado el hombro y una sección del antebrazo, posiblemente ilustrando que estaba extendido hacia el frente. Las piernas están abiertas, el dedo gordo del pie, situado en el extremo superior, se dirige hacia arriba; aunque la pierna contraria no se conserva, la punta del pie está emplazada de manera paralela al horizonte y dirigida hacia la izquierda. La piel de este personaje es color negro, el ojo es almendrado, la nariz recta y la boca está abierta. Junto con los venados (n.78) y el señor con bastón serpentiforme (n.85), dominan visualmente la composición de este grupo pictórico.

(a). Arma curva: Delineada en negro y pintada en color ocre, el cabo está empuñado por la mano. Arriba el arma se dobla hacia la derecha, rematando de manera ondulante en ese extremo.

(b). Mano: Es color ocre, sostiene el arma curva.

(c). Ajorcas: Sencilla de una sola vuelta, delineada en negro y sin color al interior. Únicamente sobrevive la ajorca de una pierna.

(d). Sandalias: De talonera cerrada, delineada en negro. Solamente perdura una suela y un fragmento de la suela contraria.

(e). Disco: El rostro está enmarcado por un semicírculo de contorno negro, el cual se dispone por atrás de la nuca. Por su estado de conservación es difícil saber si este elemento rodeaba toda la cabeza. Se aprecia un pequeño triángulo negro arriba de la frente del personaje.

(f). (*-¿Orejera?*): Sobresale una barra diagonal a partir del lóbulo, la barra al igual que la piel es color negro.

(g). Dardos: Al extremo derecho se encuentran las puntas romas de dos dardos delineados en negro, y pintados en color ocre.

GP. III: Núm. 81

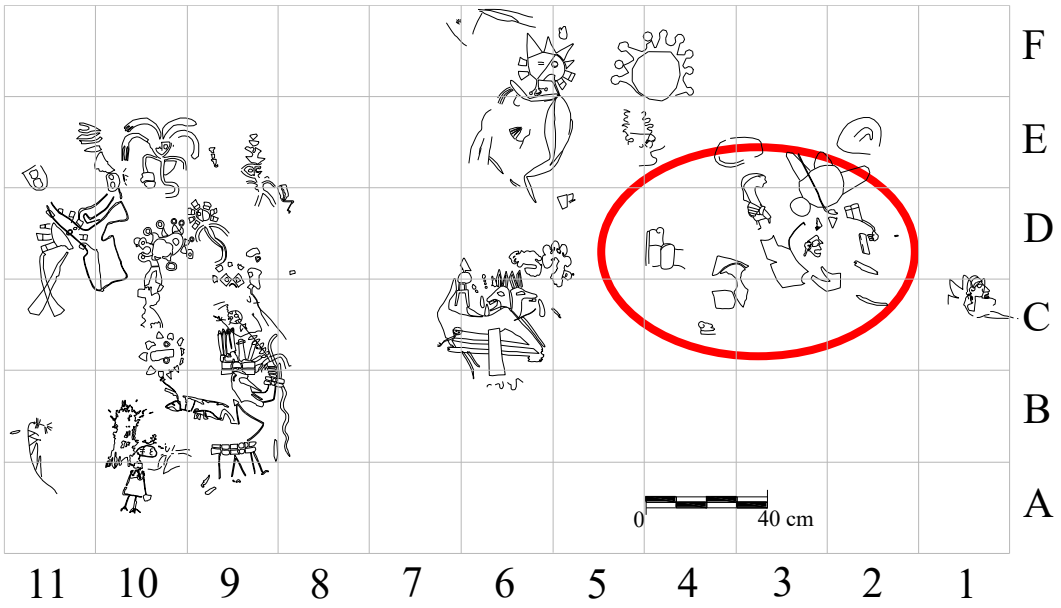


Fig. A.255. Grupo pictórico III. Ubicación n.81.

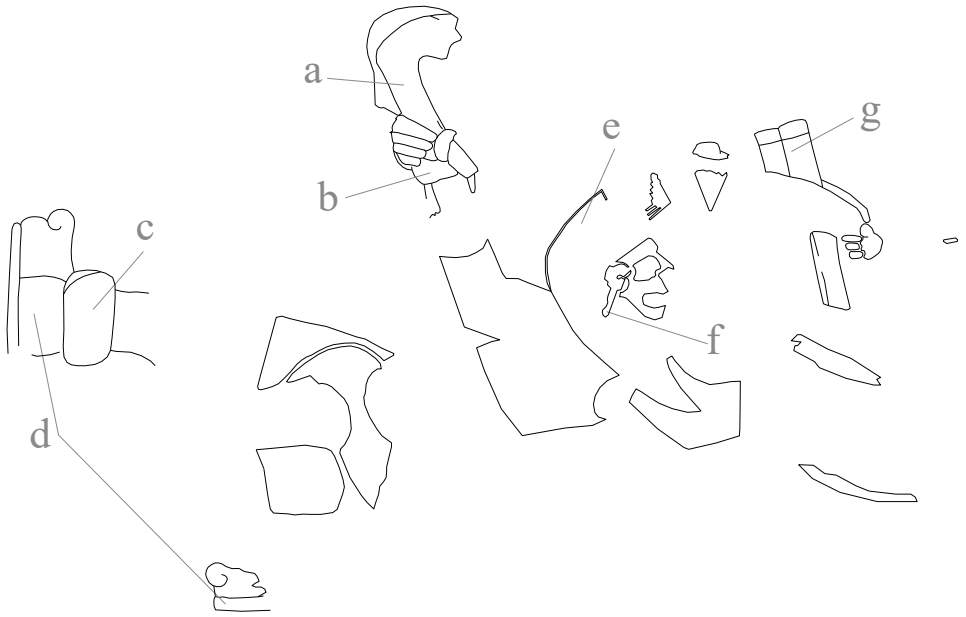


Fig. A.256. Grupo pictórico III, n.81. Unidades descritas.

GP. III: Núm. 81



Fig. A.257. Grupo pictórico III, n.81. Dibujo: H. Ibar 2019.



Fig. A.258. Grupo pictórico III, n.81. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. III: Núm. 82

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.82**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2-4E	**N.82-1:** Alto: 10cm Ancho: 17cm **N.82-2:** Alto:13cm Ancho:15 cm **N.82-3:** Alto:19 cm Ancho: 28 cm	Rojo, ocre	**N.82-1:** Geométrico **N.82-2:** Geométrico **N.82-3:** ¿Rostro con rayos y círculos?

Elementos descritos:

Arriba del guerrero horizontal (n.81) se ubican los vestigios de cuatro círculos.
N.82-1: Sobre el arma curva del guerrero horizontal (n.81), pueden observarse los vestigios de un círculo ocre que presenta al interior los restos de otra forma concéntrica.
N.82-2: Círculo rojo que al interior tiene una forma doblada de manera similar a un gancho. Fue registrado en la calca de Villagra, sin embargo, la roca se desprendió, por lo que actualmente la figura ha desaparecido, excepto en el extremo inferior, espacio donde quedan vestigios de ella (fig. 4.262, 4.263).
N.82-3: Diseño similar a los rostros con rayos descritos en el Grupo II, no es claro si tiene ojos o nariz, aunque sobre su circunferencia existen tres rayos. Sobre el límite inferior, abajo a la izquierda, tiene un círculo sobrepuesto más pequeño.

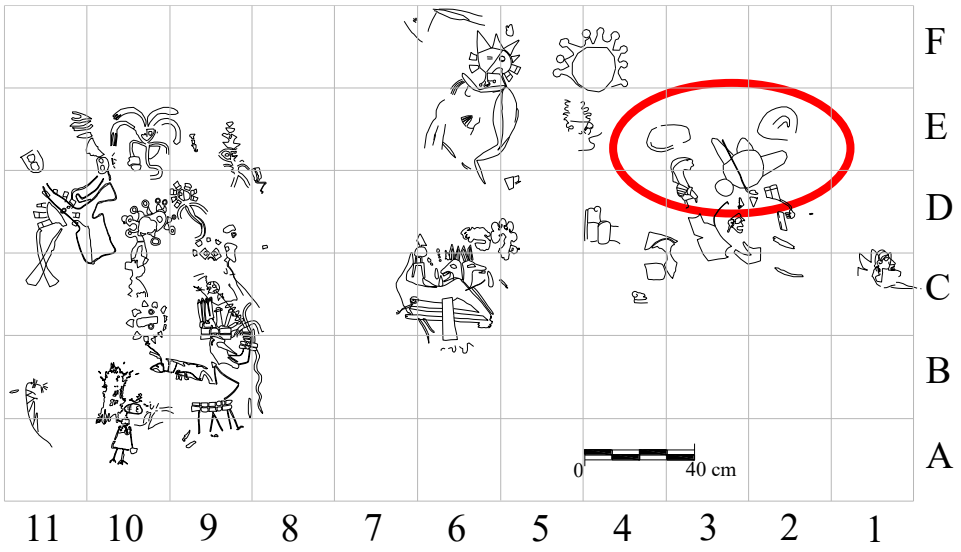


Fig. A.259. Grupo pictórico III. Ubicación n.82.

GP. III: Núm. 82

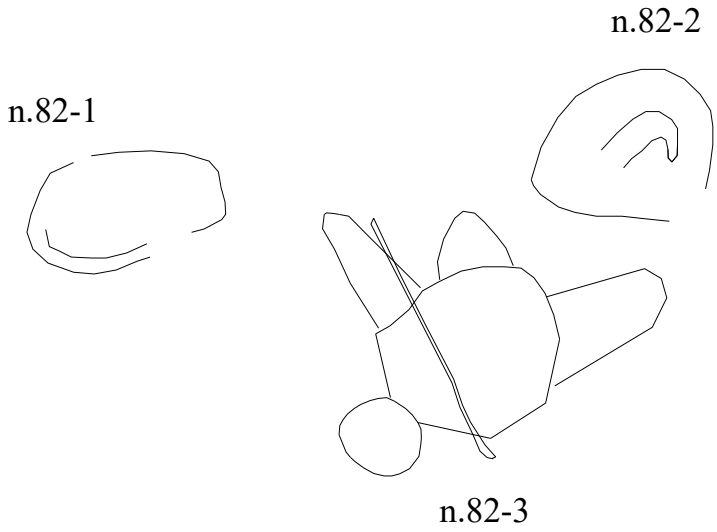


Fig. A.260. Grupo pictórico III, n.82. Unidades descritas.



Fig. A.261. Grupo pictórico III, n.82. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. III: Núm. 82

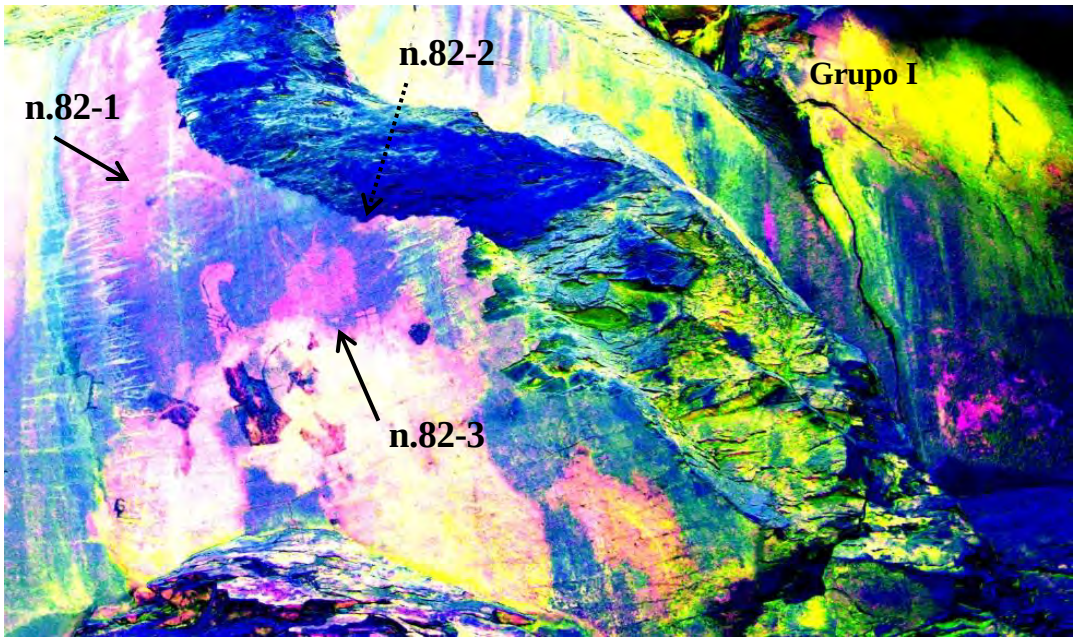


Fig.A.262. Grupo pictórico III, n.82. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019. Las flechas indican el lugar de los elementos descritos. La flecha punteada señala el desprendimiento de la roca, la cual eliminó casi totalmente al elemento n.82-2.

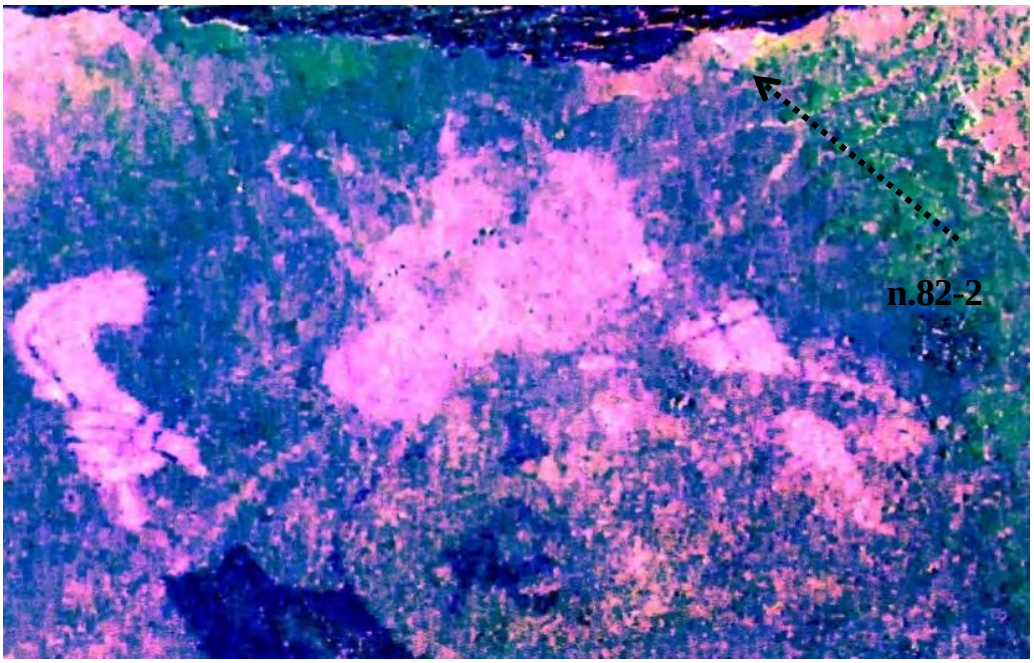


Fig.A.263. Grupo pictórico III, n.82. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. III: Núm. 83

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.83**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
1C	Alto: 10 cm Ancho: 15 cm	Rojo	Rayos

Elementos descritos:

Es una figura delineada en color rojo, conformada por cinco rayos triangulares con sus puntas dirigidas hacia arriba. Está ubicada al extremo inferior derecho del panel, tiene rasgos similares a los rayos con rostro descritos anteriormente. No obstante, en este caso no se observa ninguna evidencia de ojos o nariz, además sobre esta forma fue pintada la cabeza de un personaje de perfil (n.84) (fig. 4.269).

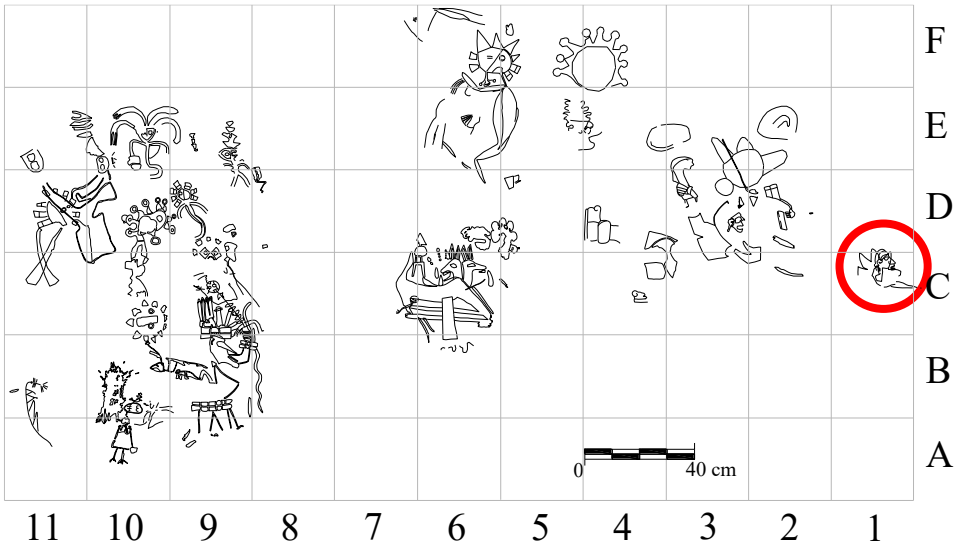


Fig. A.264. Grupo pictórico III. Ubicación n.83.

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

GP. III: Núm. 83

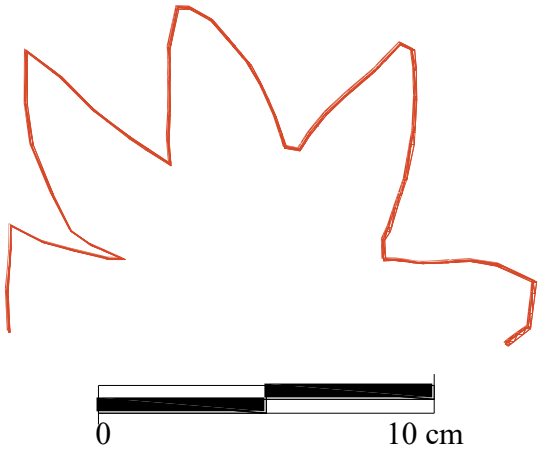


Fig. A.265. Grupo pictórico III, n.83. Dibujo: H. Ibar 2019.

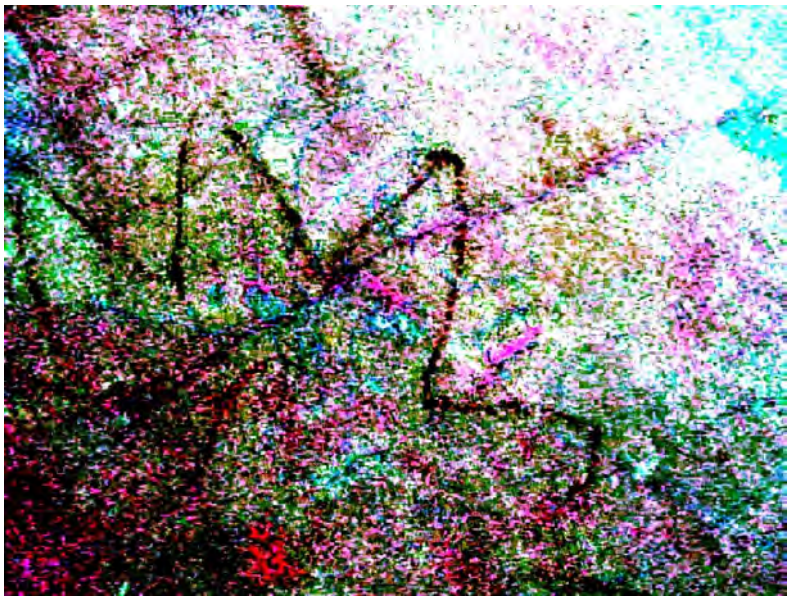


Fig.A.266. Grupo pictórico III, n.83. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. III: Núm. 84

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.84**	Estilo: Polícromo en gran formato

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
1C	Alto: 14 cm Ancho: 15 cm	Delineado: negro Color: rojo	Rostro de perfil

Elementos descritos:

Rostro situado de perfil, superpuesto al motivo anterior (n.83) (fig. 4.269). Dirige su mirada al costado derecho, espacio donde se encuentra el Grupo pictórico I.
(a). Banda: Sobre la frente utiliza una banda, el pelo cae por atrás de la nuca y termina en el hombro.
(b). Oreja: Es clara la manera de representar el pabellón auricular, pero es imposible saber si el personaje utiliza orejera.
(c). Ojo: Almendrado, no se observa la representación de la pupila.
(d). Nariz: La aleta nasal ocupa gran parte del rostro.
(e). Boca: Muestra los dientes, la lengua fue representada con una delgada línea roja.
(f). Cuerpo: Aunque poco claro fue esbozado el cuello y parte del pecho. Probablemente el personaje estaba de pie, debido a que perviven manchones de pigmento justo debajo de su cuello que terminan hasta el borde inferior del panel.

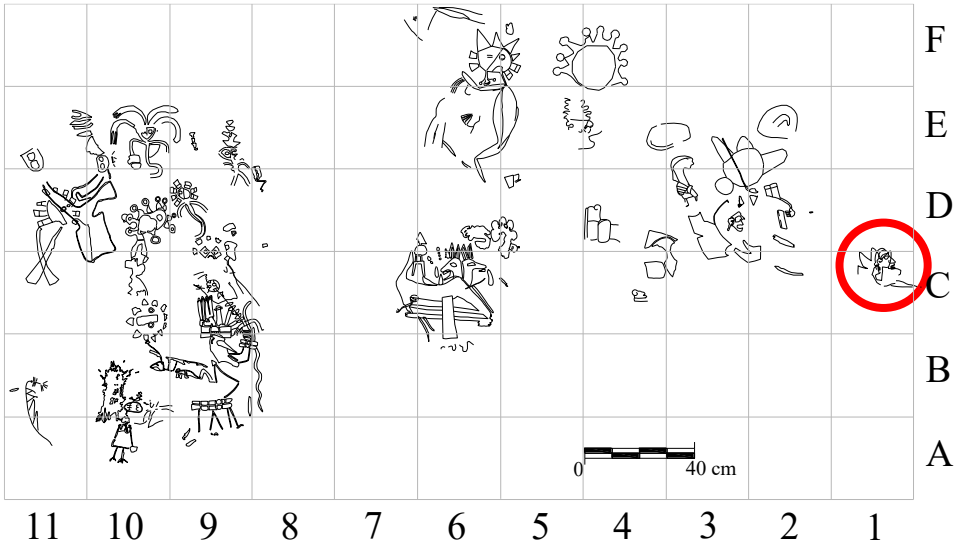


Fig. A.267. Grupo pictórico III. Ubicación n.84.

GP. III: Núm. 84

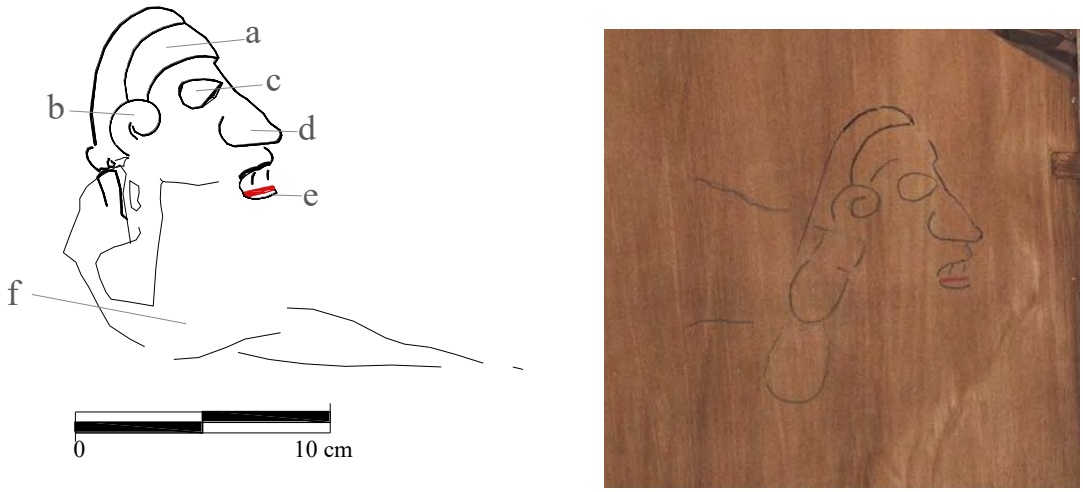


Fig. A.268. Grupo pictórico III, n.84. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

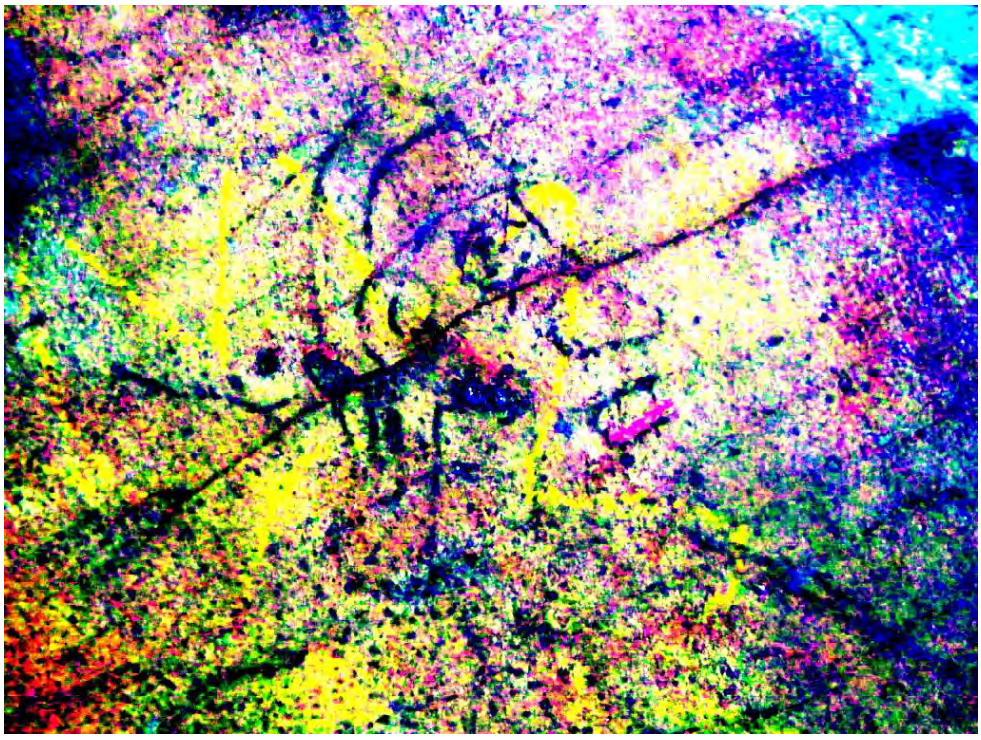


Fig.A.269. Grupo pictórico III, n.84. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. III: Núm. 84

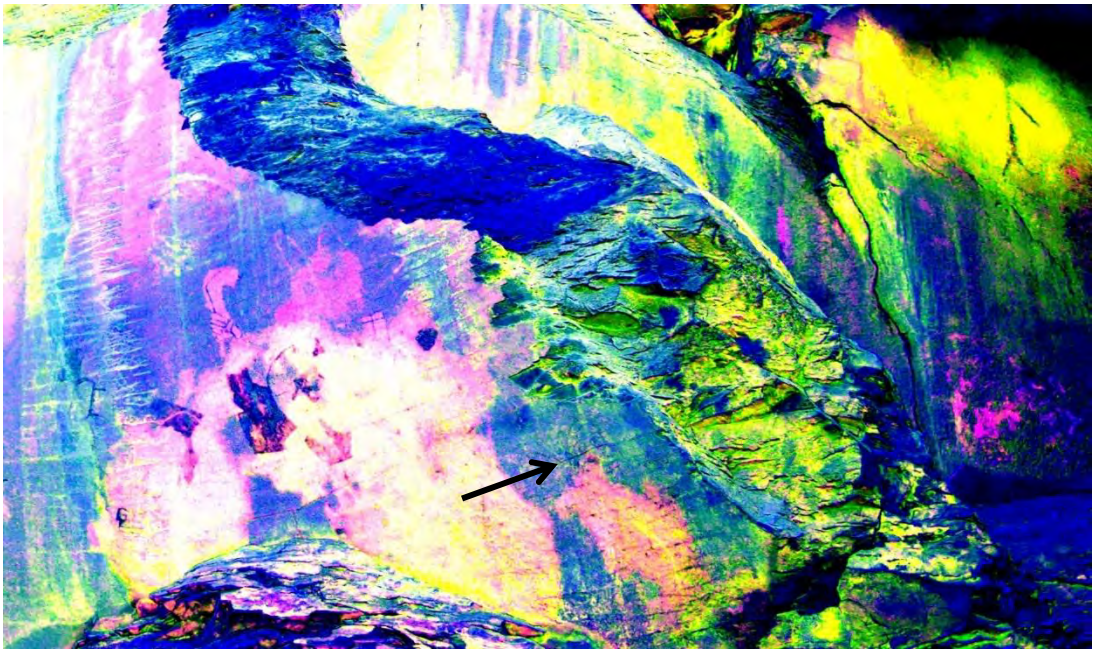


Fig.A.270. Grupo pictórico III, n.84. La flecha señala la ubicación del la figura, pueden apreciarse manchones de pigmento debajo del rostro del personaje que probablemente son vestigios de su cuerpo. Fotografía Dstretch: H. Ibar 2019.



GP. III: Núm. 85

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.85**	Estilo: Polícromo en gran formato

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
8-10ABC	Alto: 52 cm Ancho: 42 cm	Delineado: negro, rojo Color: tono rojo y ocre	Señor con bastón serpentiforme

Elementos descritos:

Personaje dispuesto de pie, la cabeza está orientada hacia la derecha, costado en donde se encuentra la gran grieta central que divide longitudinalmente el panel rocoso. El rostro es rojo, no pueden apreciarse su boca, ojos y orejas, la nariz es alargada y pintada en otro tono de color rojo, el mentón es afilado. A la izquierda el brazo lo mantiene extendido horizontalmente, sin embargo, no se ha conservado la mano. El brazo a la derecha está flexionado hacia arriba, sostiene un gran bastón serpentiforme, el cual inicia a la altura del tocado y termina al nivel de los muslos. Es de las pocas figuras que pueden observarse claramente a simple vista.

(a). Tocado: Compuesto por un haz de plumas rojas y ocres. Las plumas rojas están dispuestas verticalmente. Debajo de este manojo existen por lo menos cinco plumas color ocre, distribuidas diagonalmente.

(b). Banda de amarre del tocado: Sobre la frente lleva dos cintas horizontales paralelas, amarradas al centro por sendos nudos circulares, la cinta superior es color rojo, en tanto la inferior también es roja pero en otro tono.

(c). Bastón: Es un largo bastón de silueta serpentiforme en color rojo.

(d). Pulsera: La muñeca a la derecha presenta dos cintas horizontales, cada una anudada al centro de manera similar a como fue ilustrada la banda de amarre del tocado y las rodilleras. Además, mantiene el mismo patrón cromático, es decir la cinta superior es roja y la inferior es roja en otro tono.

(e). (-*Vestigios*): Tiene dos líneas diagonales rojas, unidas al centro. Sobre el hombro puede observarse otra línea vertical, rematada en forma de flecha. Pertenecen a los vestigios del atuendo.

(f). Rodilleras: Accesorio ilustrado de igual manera al amarre del tocado y la pulsera, es decir dos cintas paralelas con nudo al centro.

(g). Pies: Sobreviven dos pequeños vestigios color rojo en forma de garra, probablemente son evidencia de los dedos de los pies.

GP. III: Núm. 85

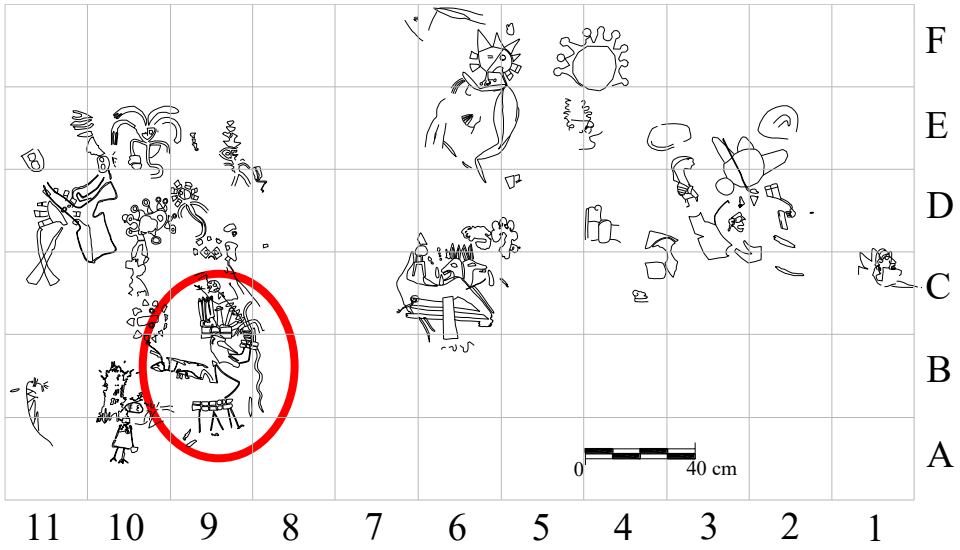


Fig. A.271. Grupo pictórico III. Ubicación n.85.

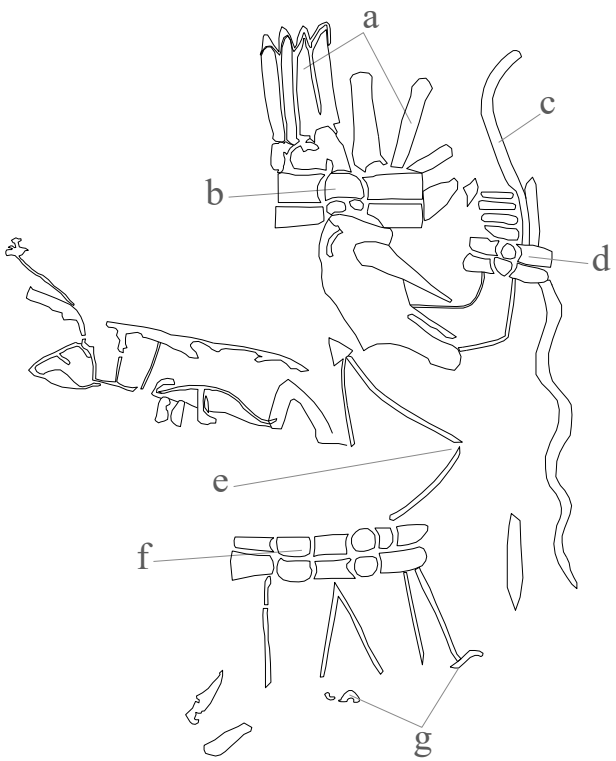


Fig. A.272. Grupo pictórico III, n.85. Unidades descritas.

GP. III: Núm. 85

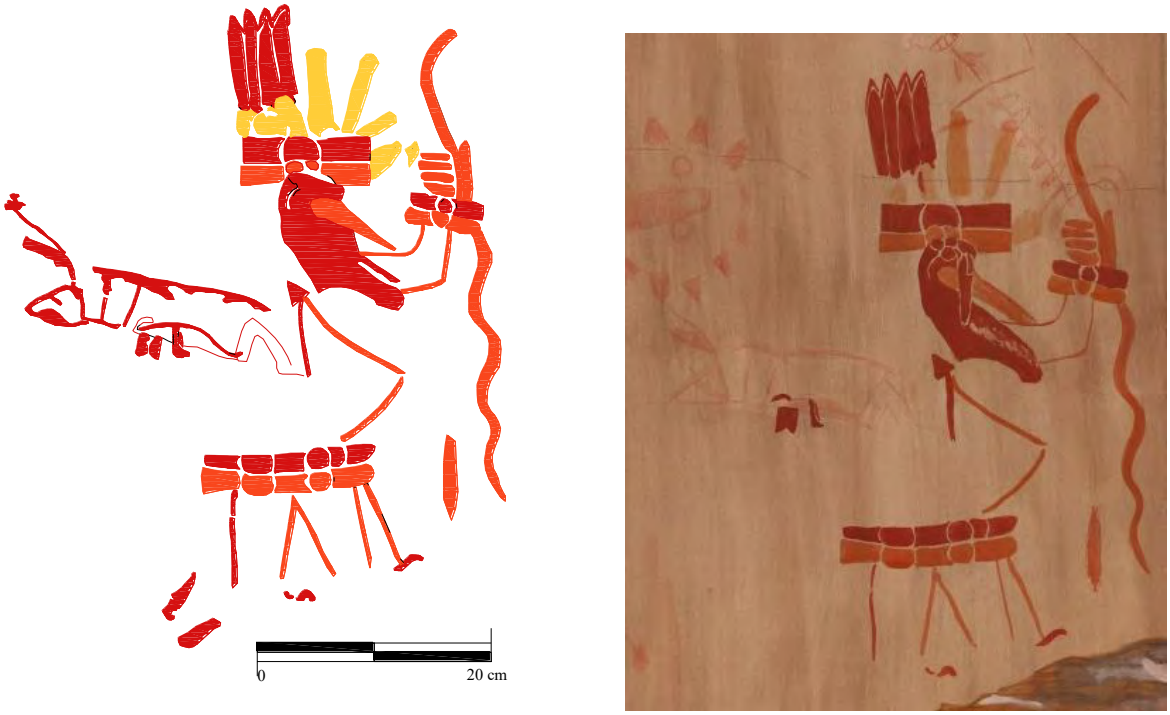


Fig. A.273. Grupo pictórico III, n.85. Dibujo: H. Ibar 2019, y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

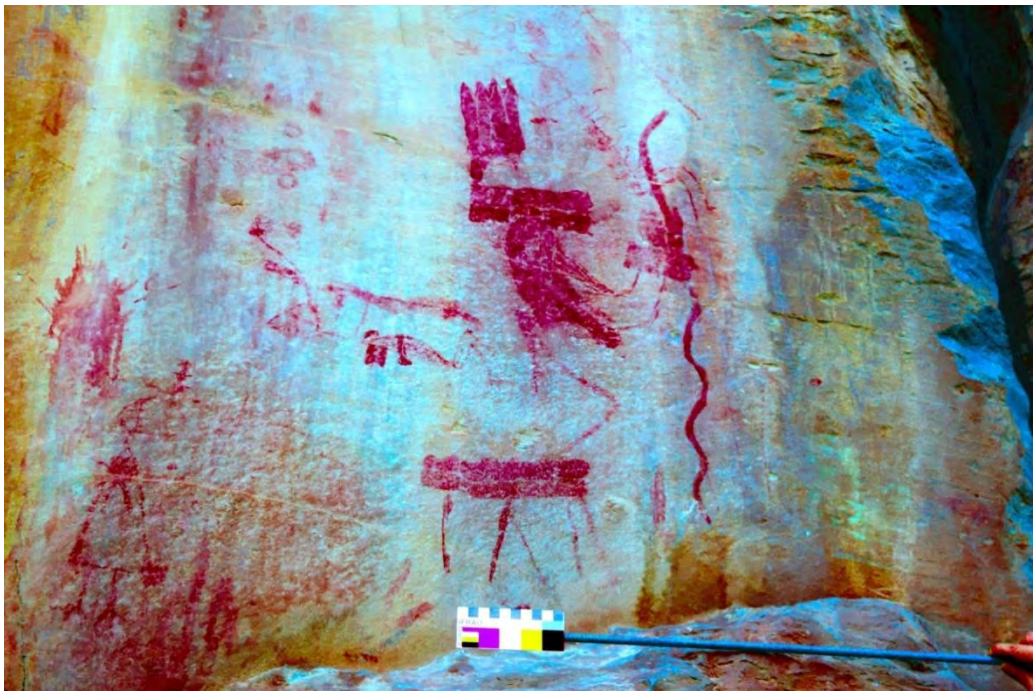


Fig.A.274. Grupo pictórico III, n.85. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. III: Núm. 86

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.86**	Estilo: Esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
11AB	Alto: 26 cm Ancho: 15 cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:

Diseño en color rojo, localizado al extremo inferior izquierdo del panel. Está compuesto por una larga línea curva rematada por un pequeño punto adyacente a una línea horizontal, de la cual salen dos conjuntos de tres líneas pequeñas, dispuestas arriba y abajo; al costado derecho pueden apreciarse cinco líneas diagonales que rematan a todo el motivo.
La larga línea curva tiene dos triángulos con su vértice orientado horizontalmente, de sus puntas sobresale una raya curva, más abajo hay otros dos triángulos con el vértice dirigido hacia arriba.
A la izquierda y debajo de este diseño existen pequeños manchones rojos sin forma clara.

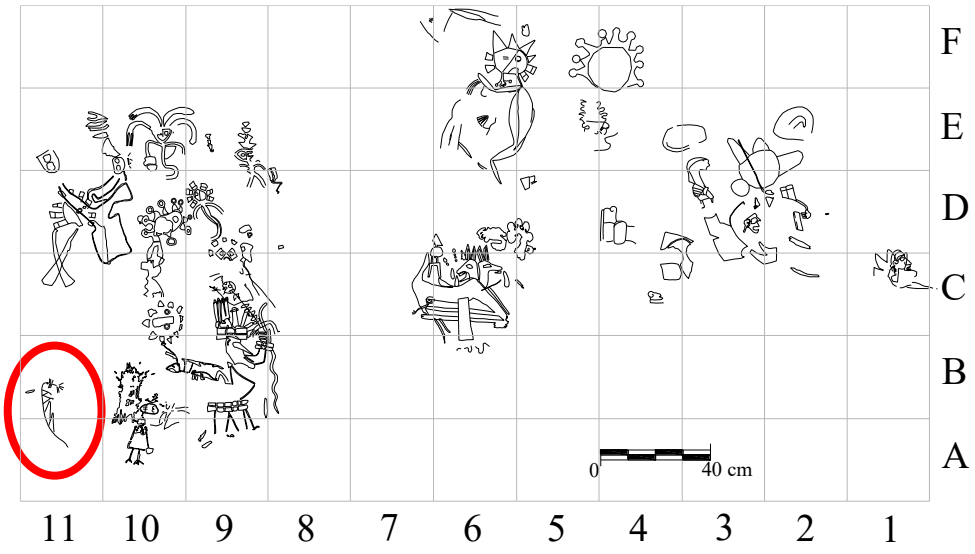


Fig. A.275. Grupo pictórico III. Ubicación

GP. III: Núm. 86



Fig. A.276. Grupo pictórico III, n.86. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

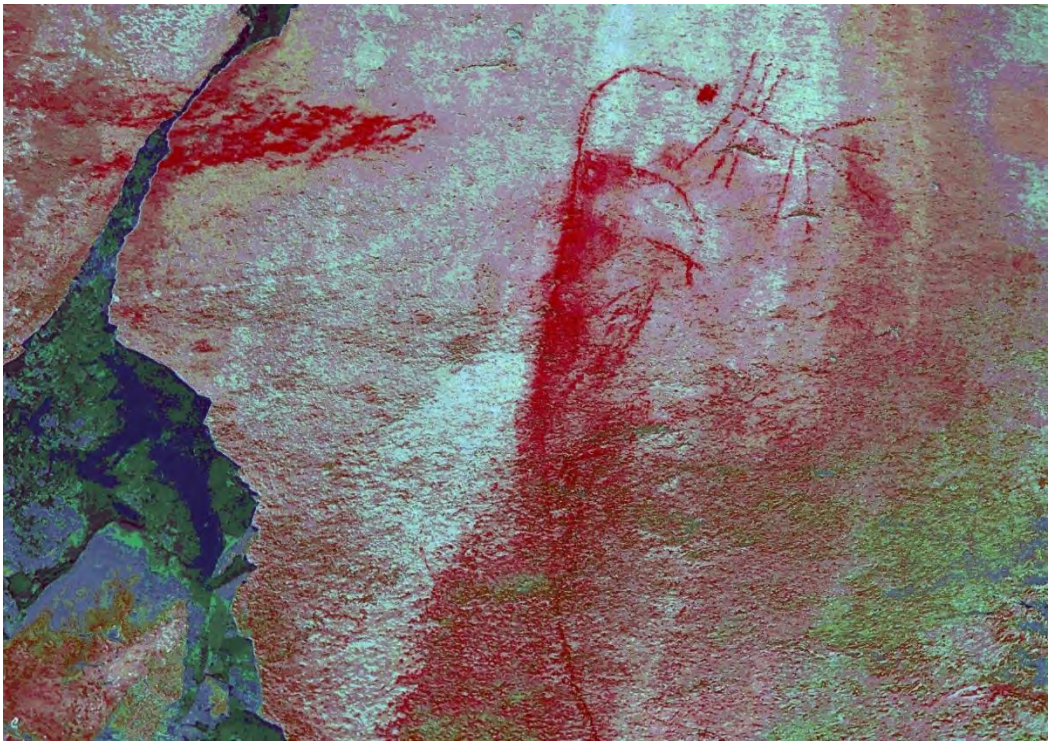


Fig.A.277. Grupo pictórico III, n.86. Fotografía con Dstretch: H. Ibar

GP. III: Núm. 86

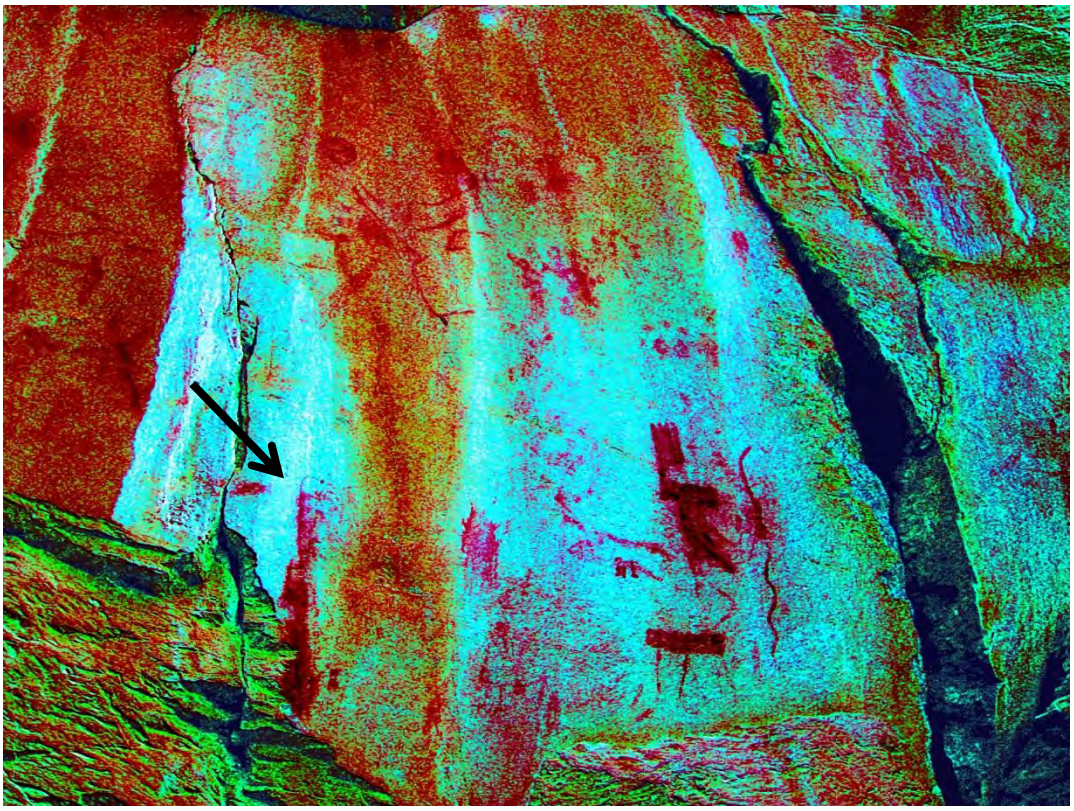


Fig.A.278. Grupo pictórico III, n.86. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

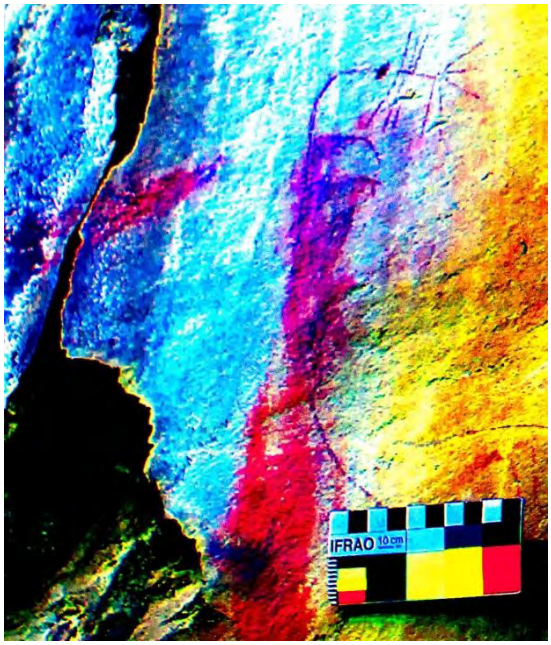


Fig.A.279. Grupo pictórico III, n.86. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. III: Núm. 87

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.87**	Estilo: no identificado

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
10B	Alto: 24 cm Ancho: 17 cm	Rojo	Mancha

Elementos descritos:
Mancha roja ubicada al costado derecho del motivo anterior (n.86), y sobre el personaje esquemático (n.88). Probablemente los pintores derramaron por error el pigmento con el cual estaban trabajando, manchando la pared rocosa.

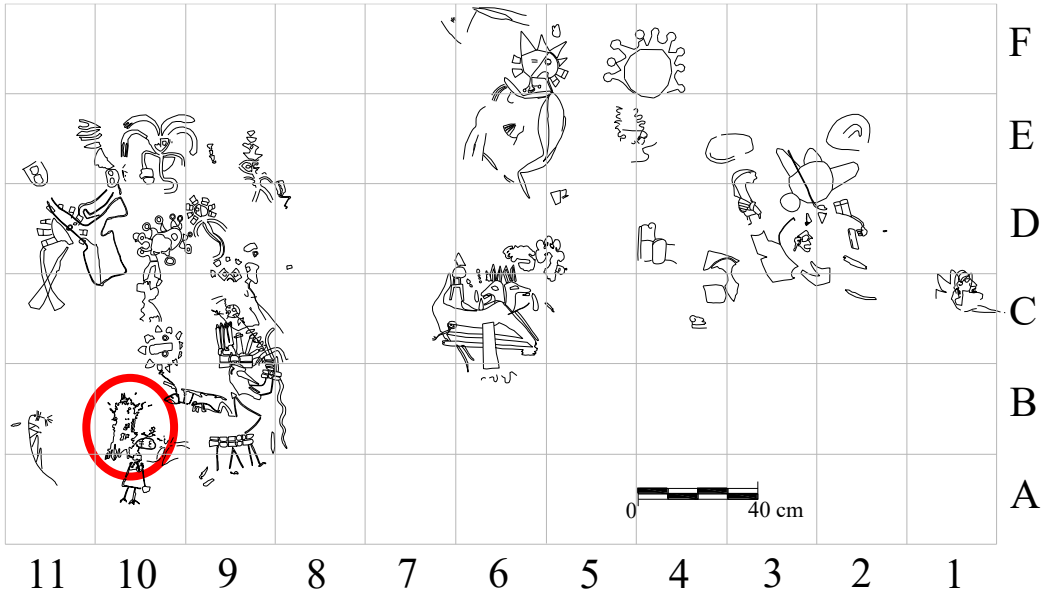


Fig. A.280. Grupo pictórico III. Ubicación n.87.

GP. III: Núm. 87



Fig. A.281. Grupo pictórico III, n.87. Dibujo: H. Ibar 2019.



Fig. A.282. Grupo pictórico III, n.87. Fotografía con Dstretch. H. Ibar 2019, y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. III: Núm. 88

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo III: **n.88**	Estilo: Esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
10AB	Alto: Ancho:	Rojo	Antropomorfo

Elementos descritos:
Personaje esquemático dispuesto de pie, delineado en color rojo. La cabeza está inclinada hacia la nuca, tiene sobre la cara dos círculos a manera de ojos sin pupila, la boca está formada por una línea atravesada por cuatro rayas. A la izquierda el brazo está doblado sobre el pecho, mientras el brazo contrario está extendido hacia abajo. Ambas manos fueron ilustradas como dos círculos rojos. Lleva una prenda triangular que cae sobre los muslos. Las piernas tienen cuatro dedos cortos. Presenta características iconográficas similares a los personajes n.77 y n.80, es decir cabeza sin cabellos, grandes órbitas sin pupila, cuerpo esquemático y comisuras de los labios con rayas transversales.

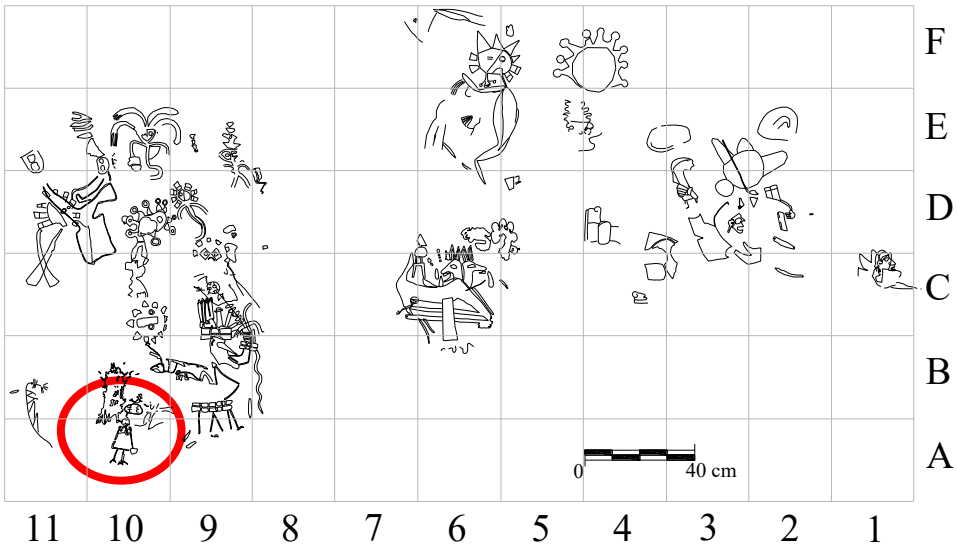


Fig. A.283. Grupo pictórico III. Ubicación n.88.



Fig. A.284. Grupo pictórico III, n.88. Dibujo: H. Ibar 2019.



Fig. A.285. Grupo pictórico III, n.88. Fotografía con Dstretch: H. Ibar, y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

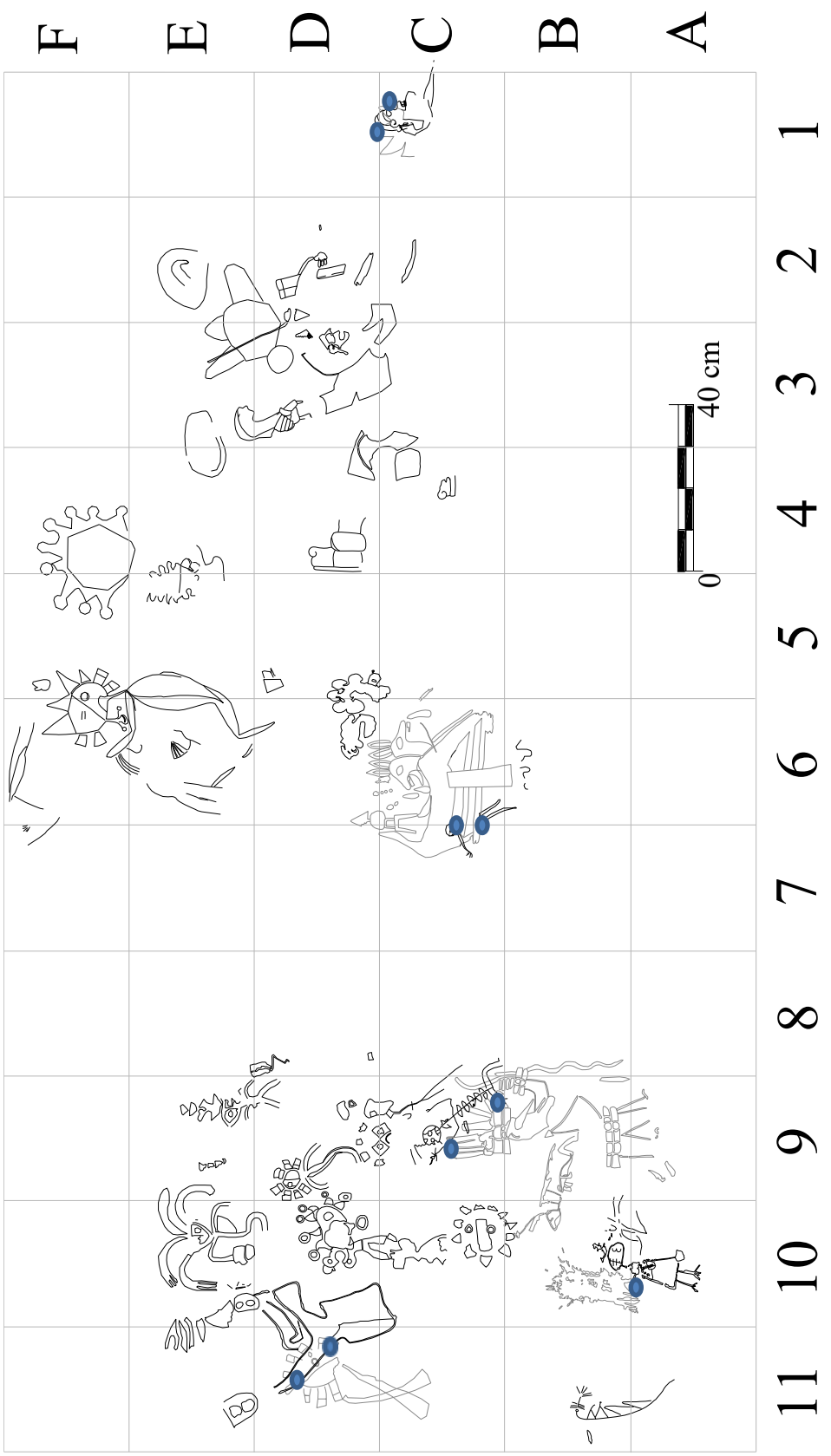


Fig. A.286. Grupo pictórico III. Superposiciones, los puntos expresa los lugares de contacto. Las figuras en color negro fueron pintadas sobre las figuras en color gris.

A.4. Grupo pictórico IV

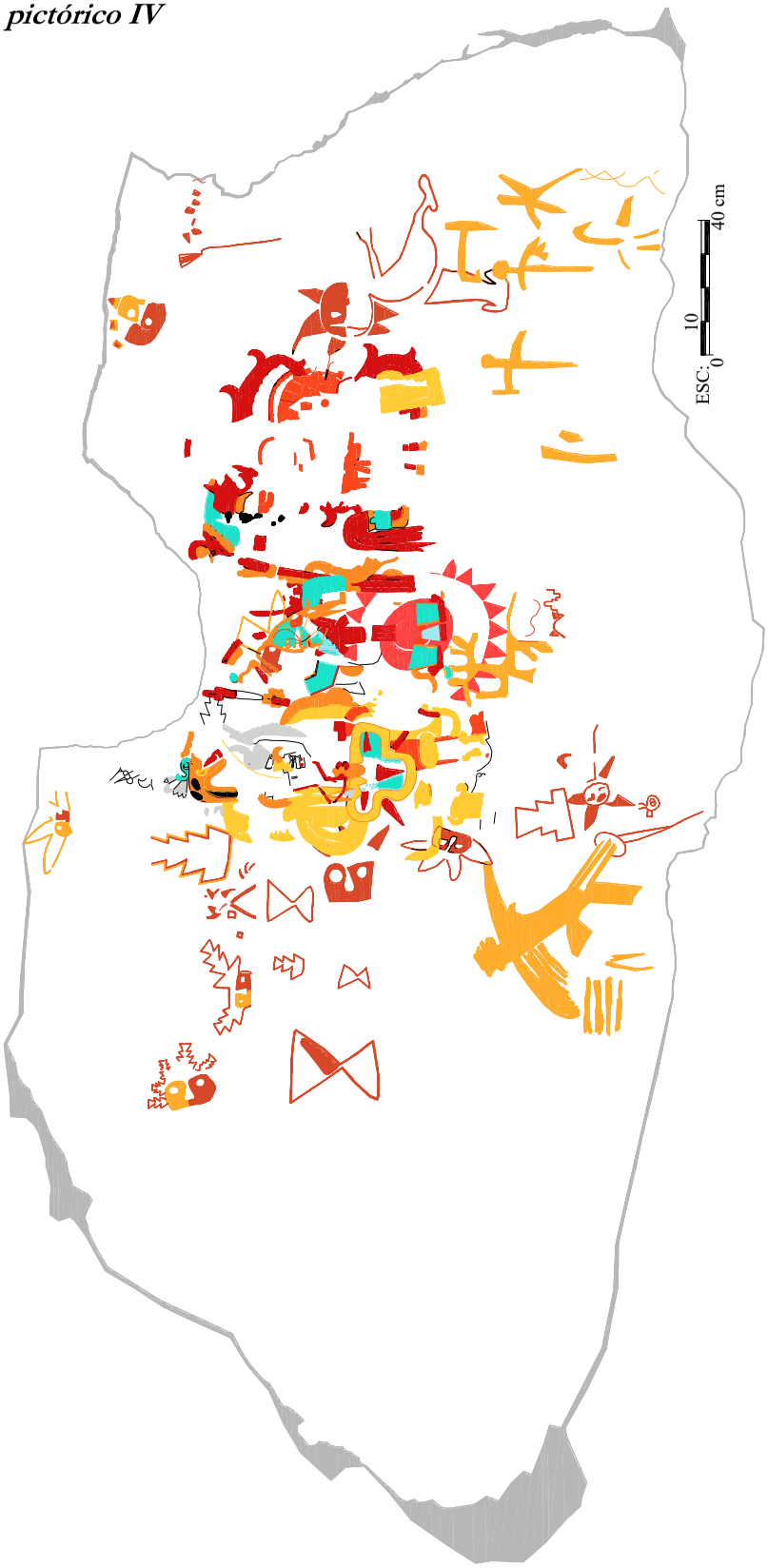


Fig. A. 287. Grupo pictórico IV. Panel y restitución cromática. Dibujo: H. Ibar 2019.

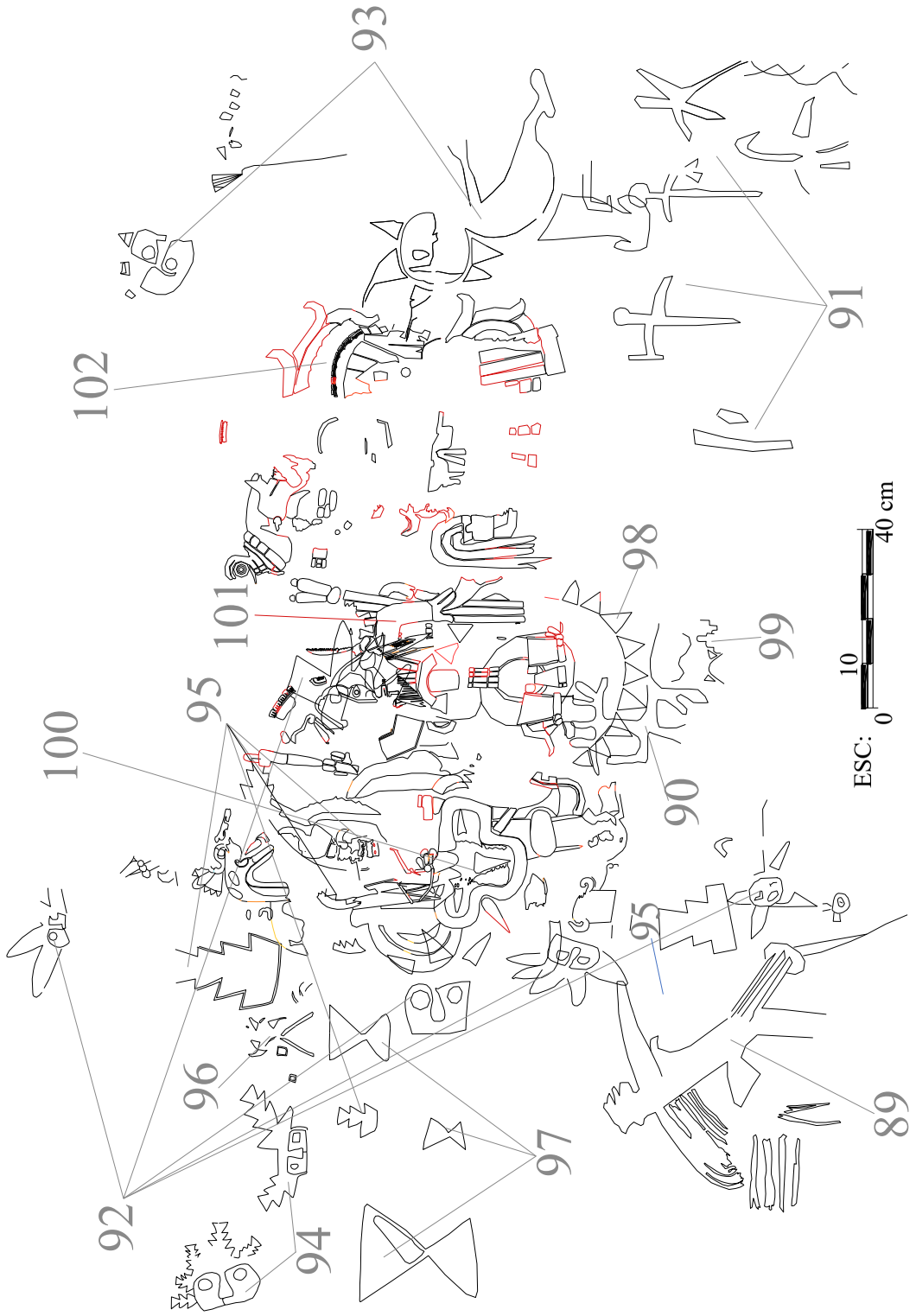


Fig. A.288. Grupo pictórico IV. Ubicación general de acuerdo con el número de cédula.

GP. IV: Núm. 89

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IV: **n.89**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
8-9ABC	Alto: 31 cm Ancho: 35 cm	Ocre, rojo	Antropomorfo

Elementos descritos:
Figura antropomorfa ocre, ubicada al extremo inferior izquierdo del panel, dispuesta de frente, mantiene ambos brazos extendidos horizontalmente. Las piernas están abiertas, en torno del tobillo tiene un círculo rojo unido a una línea vertical, probablemente indicando que tiene amarrada esa pierna. Fue pintada de manera esquemática, por lo que no fue representado ningún detalle corporal. Al costado izquierdo muestra gruesas líneas horizontales y verticales, dispuestas de forma aleatoria, un grupo de líneas se une a la cintura del personaje. El extremo del brazo está superpuesto al rostro con rayos (n.92-3).

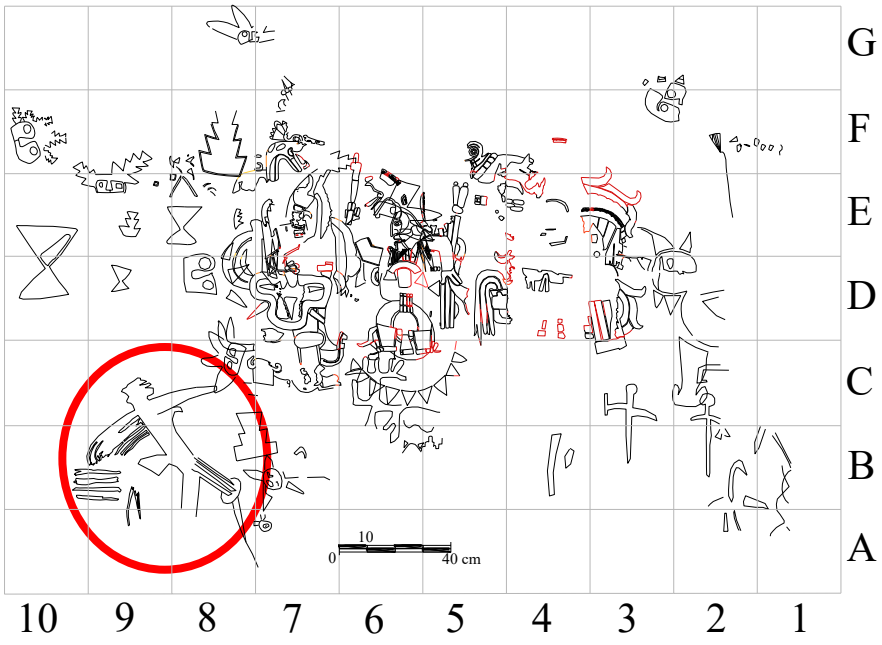


Fig. A. 289. Grupo pictórico IV. Ubicación n.89.

GP. IV: Núm. 89

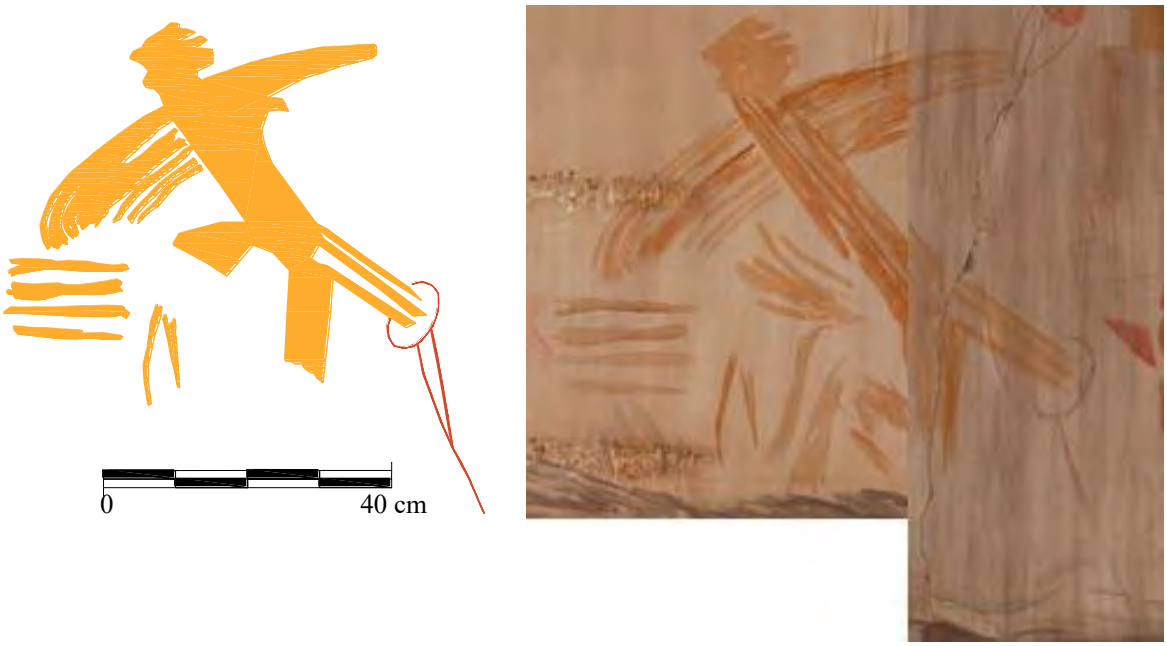


Fig. A. 290. Grupo pictórico IV, n.89. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

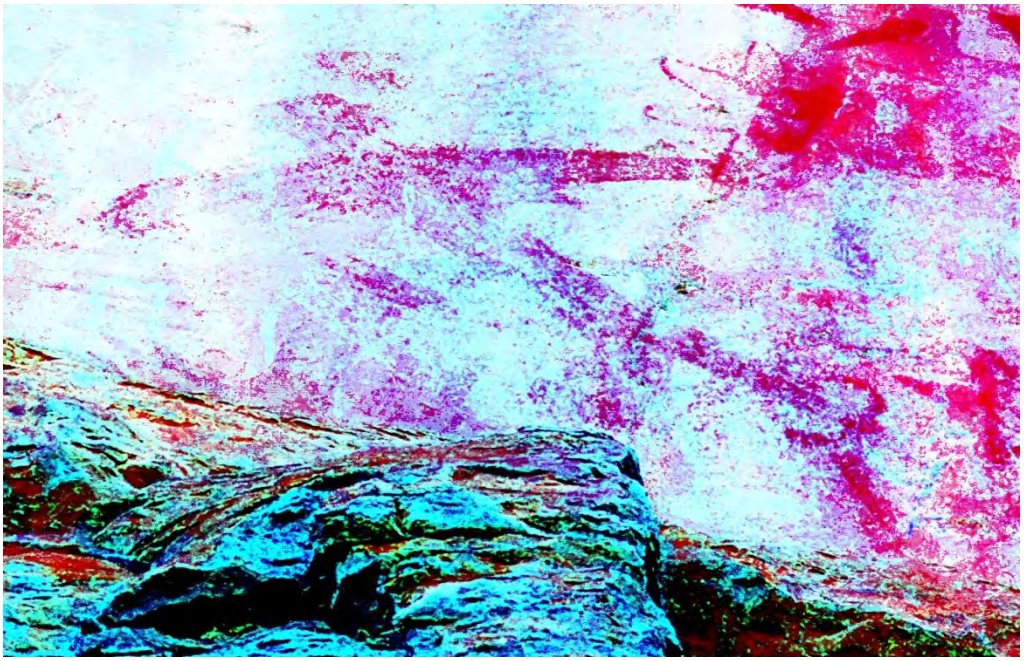


Fig. A. 291. Grupo pictórico IV, n.89. Fotografía con Dstretch : H. Ibar 2019.

GP. IV: Núm. 90

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IV: **n.90**	Estilo: No identificado

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5-6BC	Alto: 22 cm Ancho: 9 cm	Ocre	Geométrico

Elementos descritos:
Figura geométrica en color ocre, localizada al centro del panel rocoso. Tiene un patrón poco claro: en su costado superior se observan cuatro trazos verticales, unidos a una ancha línea horizontal, la cual en su parte media se orienta hacia abajo, derivándose posteriormente arriba, abajo y horizontalmente. Esta figura ha desaparecido, solamente tenemos la referencia en la calca de Villagra, en la cual puede apreciarse que este diseño se encuentra pintado sobre el motivo solar (n. 98).

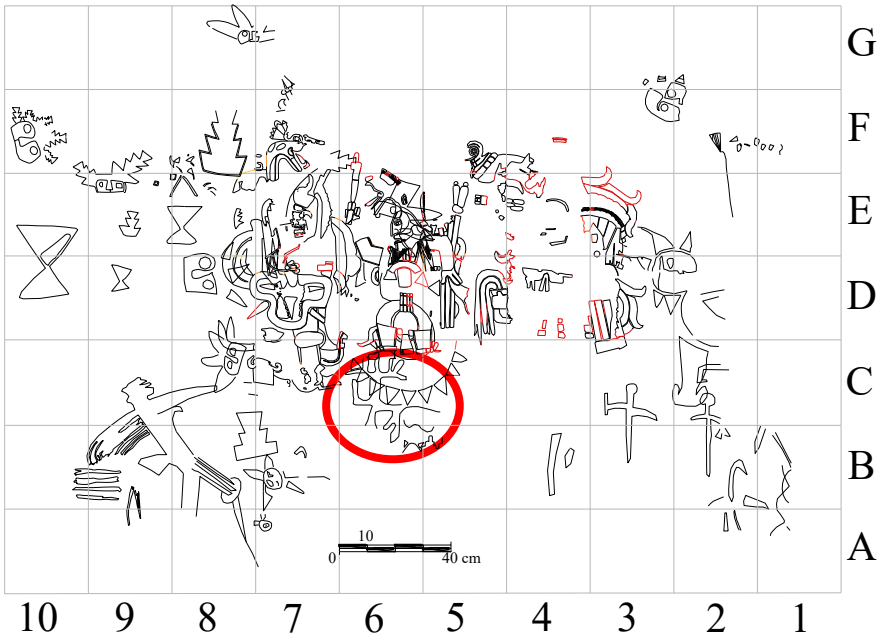


Fig. A. 292. Grupo pictórico IV. Ubicación n.90.

GP. IV: Núm. 90

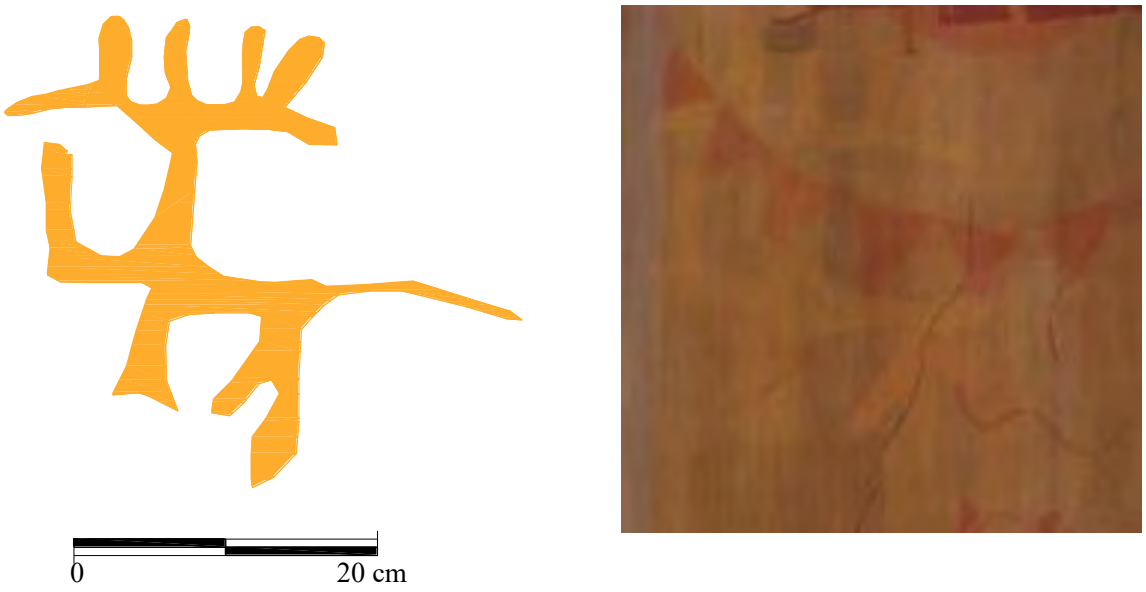


Fig. A. 293. Grupo pictórico IV, n.90. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig. A. 294. Grupo pictórico IV, n.90. Fotografía con Dstretch: H.Ibar 2019.

GP. IV: Núm. 91

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IV: **n.91**	Estilo: Rojo Esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
4B 3BC 2C 2BC 1BC 2AB 1AB	**N.91-1:** Alto: 22 cm Ancho:9 cm **N.91-2** Alto: 27cm Ancho:18cm **N.91-3:** Alto: 15cm Ancho: 17cm **N.91-4:** Alto: 29 cm Ancho:15cm **N.91-5:** Alto: 25 cm Ancho:19cm **N.91-6:** Alto: 25 cm Ancho:21cm **N.91-7:** Alto: 25 cm Ancho: 7 cm	Ocre	Antropomorfos y ave

Elementos descritos:

Al extremo inferior derecho del panel se localizan siete figuras esquemáticas en color ocre.
N.91-1: A la izquierda puede observarse el vestigio de un antropomorfo, sobrevive únicamente una gruesa línea vertical y una pequeña mancha al costado derecho. Estos vestigios han desaparecido.
N.91-2: Antropomorfo formado por una pequeña cabeza; los brazos están extendidos horizontalmente, no se observan las manos. A la izquierda el brazo se une a una línea vertical corta. Actualmente perviven pequeños manchones que indican su presencia.
N.91-3: Al extremo superior se encuentra una gruesa línea vertical, unida al costado izquierdo por otra horizontal que se dobla hacia adentro. Estos vestigios formaban probablemente la figura esquemática de un ave.
N.91-4: Directamente debajo de los vestigios anteriores se ubica otro antropomorfo, compuesto por un círculo a manera de cabeza, unido al cuello. Los brazos están extendidos horizontalmente, el brazo a la derecha muestra una gran mano con tres pequeños dedos, mientras el torso es una línea vertical sin piernas.
N.91-5: Al costado derecho se aprecia una figura compuesta por cinco líneas cortas que se unen al centro, su forma es similar a la manera como se representa en la actualidad una estrella.
N.91-6: Abajo está dispuesta la figura esquematizada probablemente de un ave, su pico está dirigido hacia la derecha, sus alas están extendidas, y tiene dos pequeñas patas.
N.91-7: Al extremo inferior derecho hay dos líneas delgadas entrelazadas, éstas se han perdido, solamente se presentan en el registro de Villagra.

GP. IV: Núm. 91

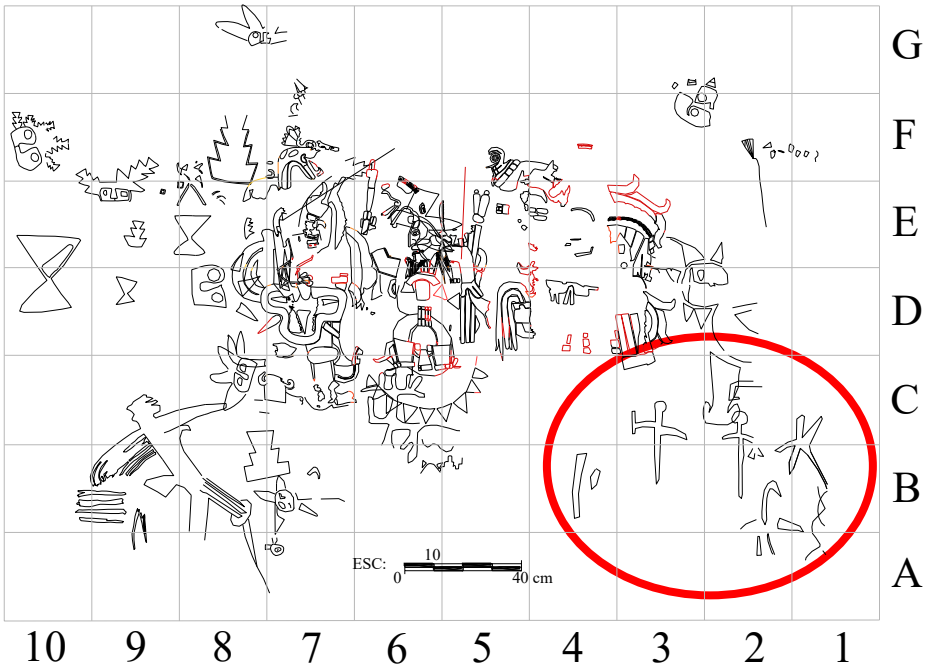


Fig. A. 295. Grupo pictórico IV. Ubicación n.91.

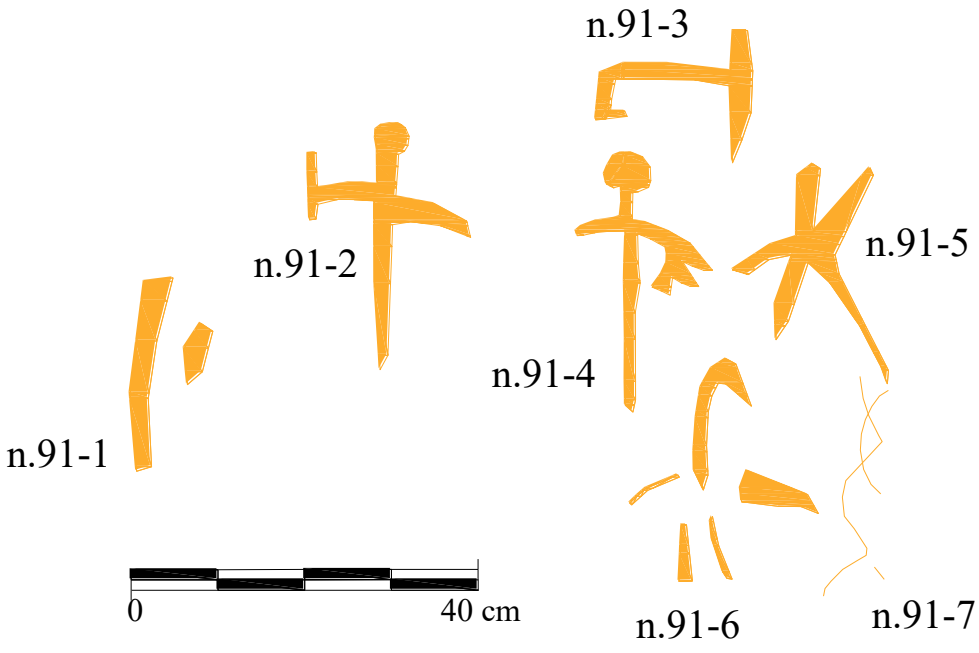


Fig. A. 296. Grupo pictórico IV, n.91. Dibujo: H. Ibar 2019.

GP. IV: Núm. 91



Fig. A. 297. Grupo pictórico IV, n.91. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig. A. 298. Grupo pictórico IV, n.91. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



GP. IV: Núm. 92

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IV: **n.92**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
7-8G	**N.92-1:**Alto:15cm. Ancho: 24 cm	Ocre- rojo	Rostro con rayos
8D	**N.92-2:**Alto: 22cm.Ancho: 22 cm	Rojo	
8CD	**N.92-3:**Alto: 29cm. Ancho:16 cm	Rojo	
6E	**N.92-4:**Alto: 29 cm.Ancho:25 cm	Ocre-rojo	
7B	**N.92-5:**Alto: 27cm. Ancho: 30cm	Rojo	

Elementos descritos:

En esta cédula serán descritos cinco rostros con rayos ubicados a lo largo de la parte media del panel. Motivos ilustrados por abajo del estilo polícromo.

N.92-1: Rostro dispuesto horizontalmente, la mitad izquierda es ocre y la derecha roja. Tiene dos ojos circulares y nariz rectangular, rasgos representados sin color. Alrededor del rostro salen cuatro rayos de puntas redondeadas, solamente delineados en color ocre.

N.92-2: Rostro en color rojo, apostado de forma vertical, con dos grandes ojos y una nariz delgada en su base y ancha en la punta. Al extremo derecho, bajo los restos de la serpiente del personaje n.100 de estilo polícromo, presenta tres rayos triangulares rojos que no están unidos al rostro.

N.92-3: Rostro color rojo, situado verticalmente, pero con los rayos dirigidos hacia la izquierda. Al igual que los rostros anteriores tiene dos grandes ojos y nariz rectangular, del rostro salen cuatro rayos delineados en color rojo. Diseño pintado en una etapa anterior a la serpiente del personaje n.100.

N.92-4: Vestigios de un rostro en color rojo colocados verticalmente, del cual solamente sobrevive el extremo superior, costado donde se encuentra el ojo y parte del borde de su nariz, del rostro sale un rayo de punta roma, así como tres más con punta triangular, todos delineados en color ocre. Este elemento se encuentra bajo la cara del personaje n.101 de estilo polícromo.

N.92-5: Rostro al extremo inferior del panel. En este caso el rostro es esférico, delineado en rojo, con pequeños vestigios al interior representando los dos ojos circulares y una pequeña raya a manera de nariz. Alrededor de la esfera tiene cuatro rayos alargados coloreados en rojo, también mantiene una raya horizontal a su costado medio derecho, y, un diseño en gancho por arriba del anterior. Asociado al rostro, sobre el costado inferior, se encuentra otro círculo rojo, unido a un rectángulo con un pequeño círculo al interior que a su vez tiene un punto al centro.

GP. IV: Núm. 92

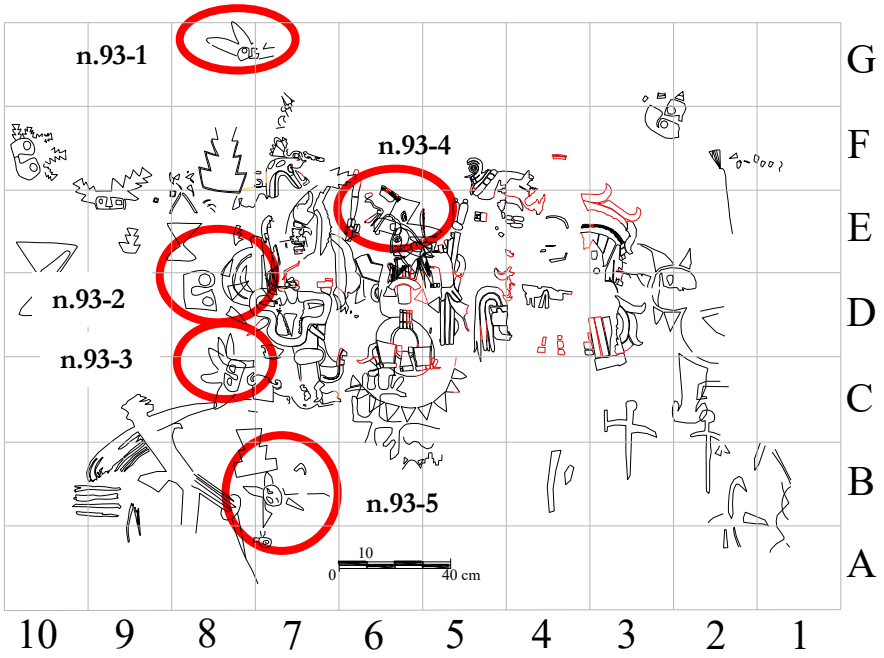


Fig. A. 299. Grupo pictórico IV. Ubicación n.92.

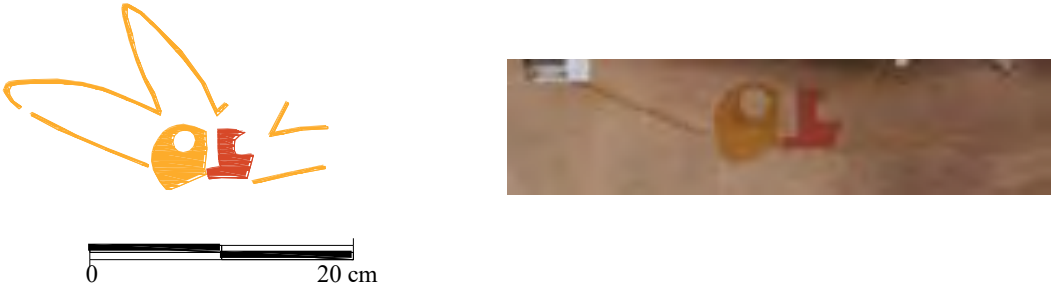


Fig. A. 300. Grupo pictórico IV, n.92-1. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IV: Núm. 92

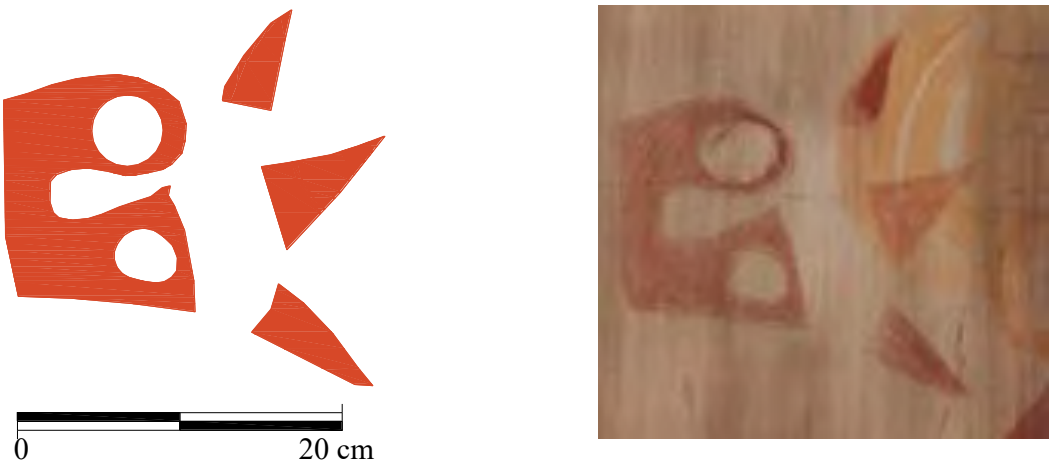


Fig. A. 301. Grupo pictórico IV, n.92-2. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

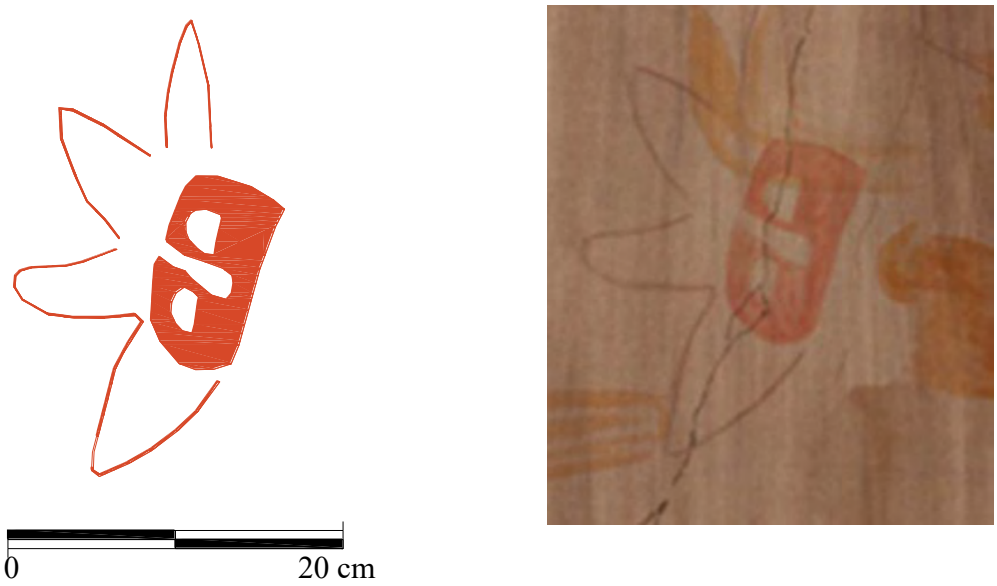


Fig. A.302. Grupo pictórico IV, n.92-3. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IV: Núm. 92

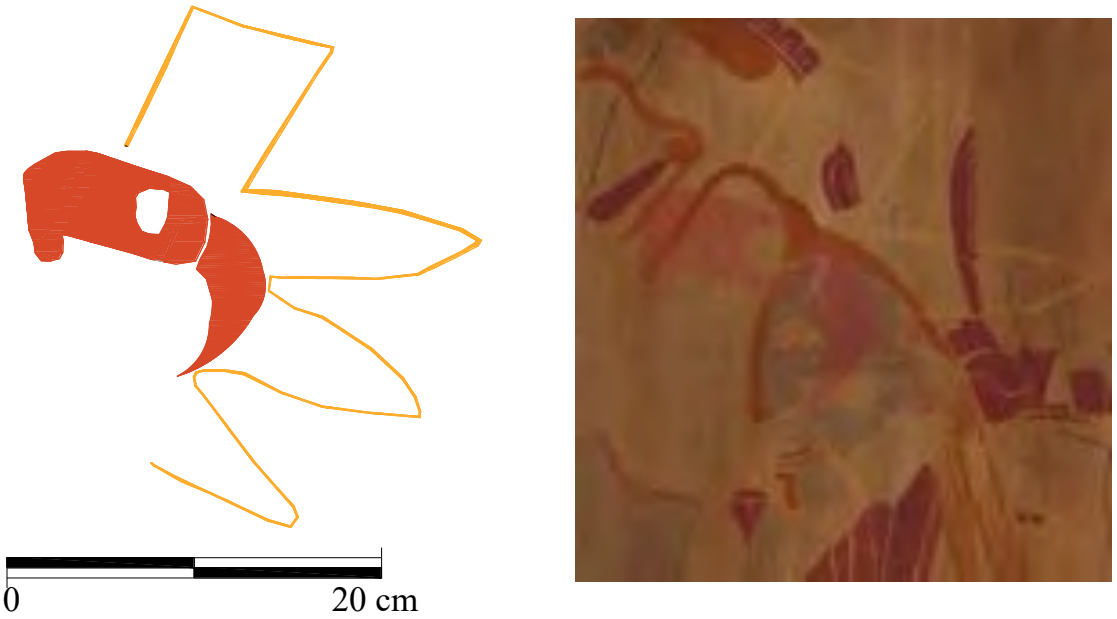


Fig. A. 303. Grupo pictórico IV, n.92-4. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

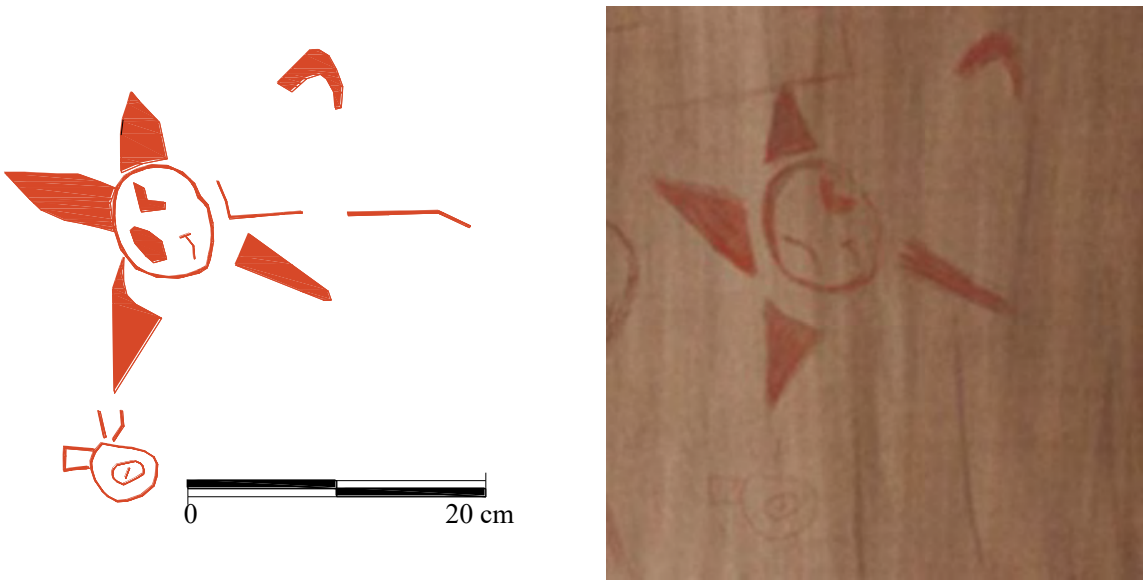


Fig. A. 304. Grupo pictórico IV, n.92-5. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IV: Núm. 92



Fig. A. 305. Grupo pictórico IV, 92-2 (arriba) y n.92-3 (abajo). Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



Fig. A. 306. Grupo pictórico IV, n.92-1. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

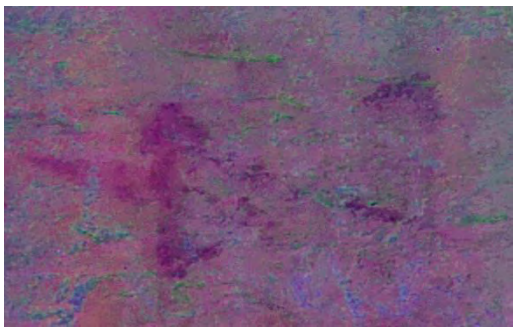


Fig. A. 307. Grupo pictórico IV, n.92-5. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IV: Núm. 93

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IV: **n.93**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
1-3EFG 1-3CDE	**N.93-1:** Alto:51cm.Ancho:49cm **N.93-2:**Alto:63 cm.Ancho:56cm	Rojo, ocre	¿Antropomorfos con rayos?

Elementos descritos:

Posiblemente son dos antropomorfos con rayos localizados al extremo superior derecho del panel.
N.93-1: Constituido por el rostro circular con la mitad inferior en color rojo y la otra mitad en ocre. Se observan, entre los ojos, los vestigios de la nariz, además al extremo superior se aprecian tres rayos en color ocre en su base y rojo en la punta. Al costado derecho sobrevive un diseño triangular unido al flanco inferior por una línea vertical, y manchas rojas al extremo derecho, posiblemente éstos formaban parte de su cuerpo.
N.93-2: Está ubicado abajo de la figura anterior. Rostro circular coloreado en rojo, sobrevive el ojo al extremo superior, el costado inferior del rostro se encuentra deteriorado. La cabeza está inclinada hacia atrás, sobre su circunferencia sobresalen cinco rayos rojos. En tanto el cuerpo está situado de perfil. Se aprecia el brazo, la palma de la mano y una pierna, pero los dedos de la mano y el pie no se conservaron. El cuerpo es grueso, resaltando la curvatura de la espalda. Por atrás de la espalda puede observarse una forma en "T" invertida, delineada en color rojo.

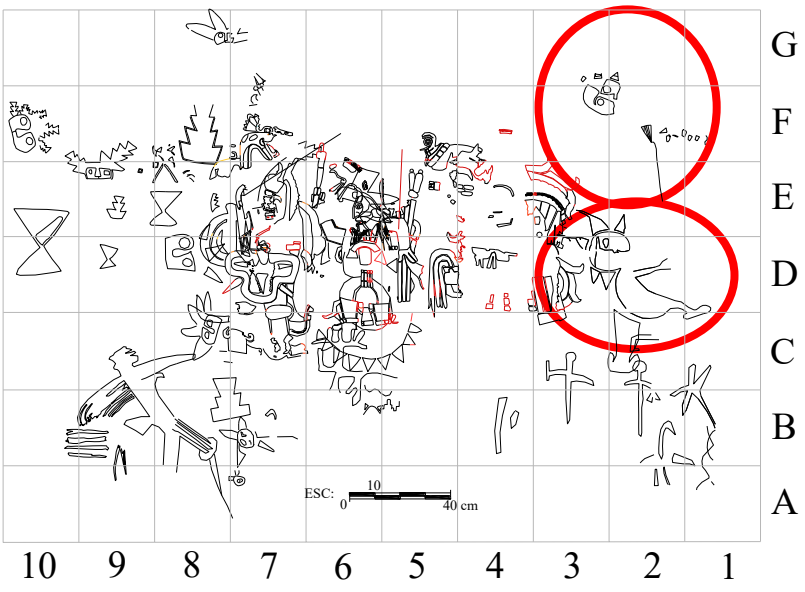


Fig. A. 308. Grupo pictórico IV. Ubicación n.93.

GP. IV: Núm. 93



Fig. A. 309. Grupo pictórico IV, n.93-1. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

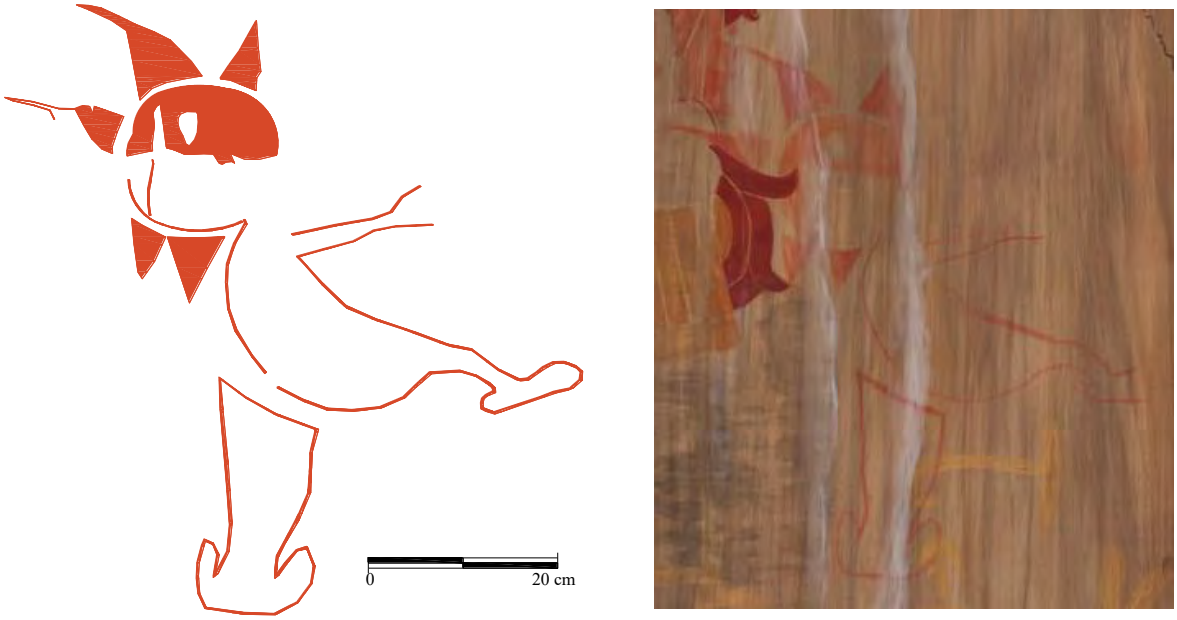


Fig. A. 310. Grupo pictórico IV, n.93-2. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IV: Núm. 93

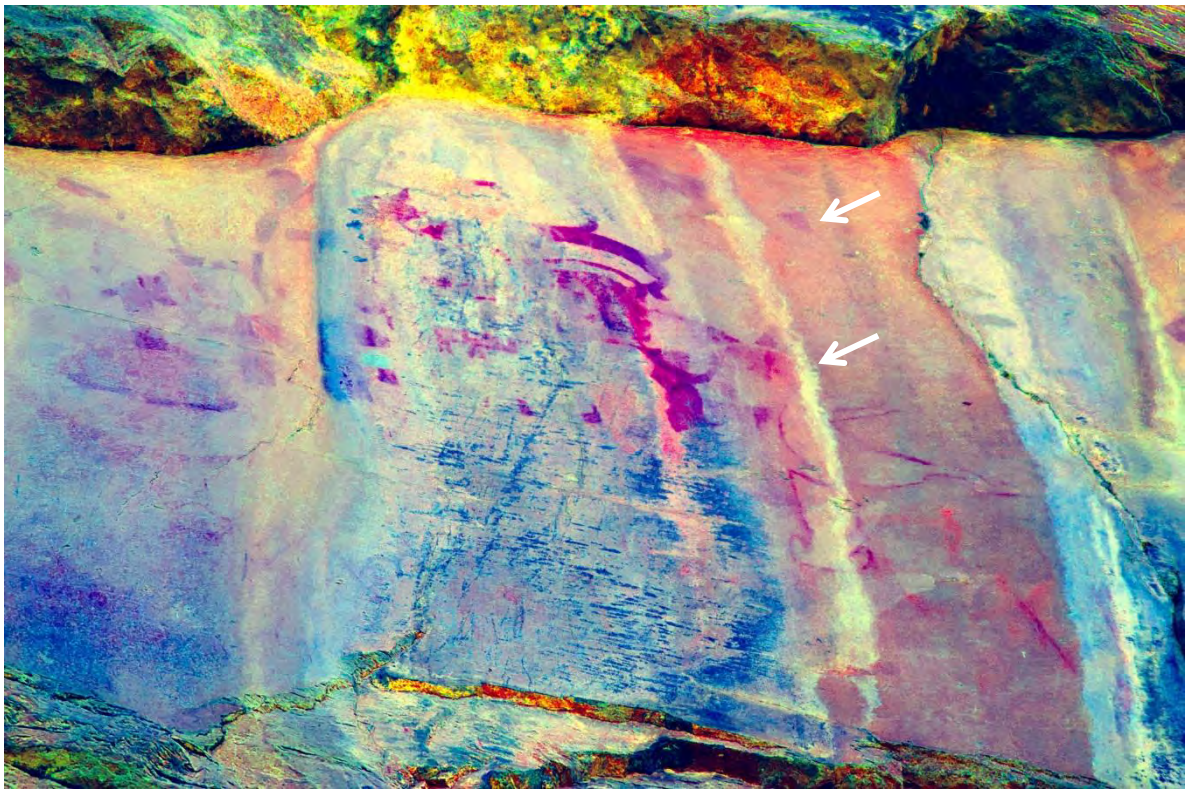


Fig. A. 311. Grupo pictórico IV, la flecha superior señala los vestigios de la figura 93-1 y la inferior la figura 93-2n.93. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

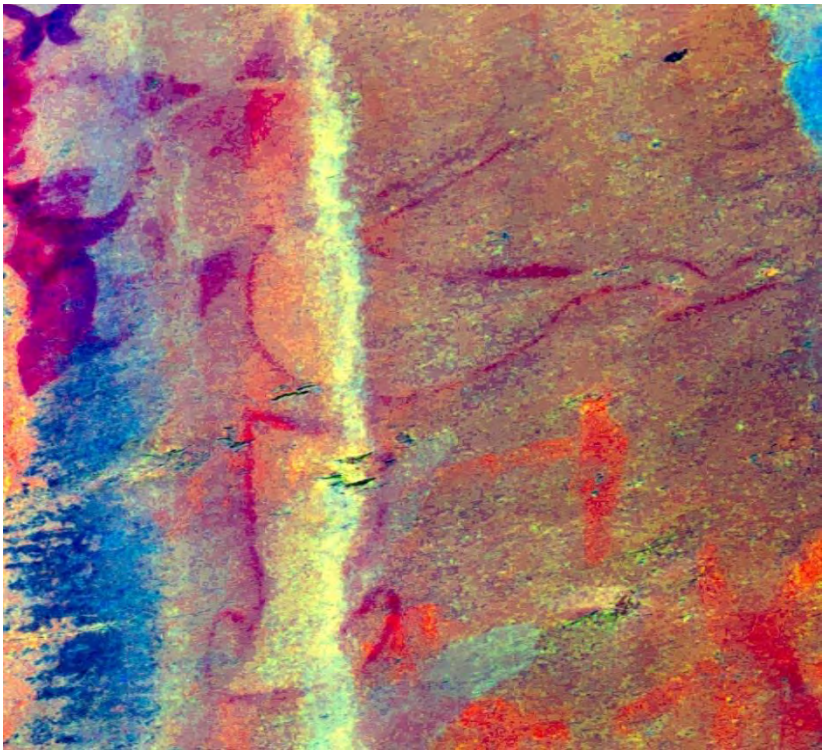


Fig. A. 312. Grupo pictórico IV, n.93-2. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IV: Núm. 94

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IV: **n.94**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
10F 9-10EF	**N.94-1:**Alto:21cm. Ancho:20cm **N.94-2:**Alto:16cm.Ancho:28 cm	Ocre-rojo	Rostro con rayos escalonados

Elementos descritos:

Al extremo superior izquierdo del panel se agrupan dos rostros con rayos escalonados.
N.94-1: Rostro bicolor ocre y rojo, situado verticalmente. Sobre el rostro perviven dos ojos circulares, entre ellos se encuentra la nariz, la cual es angosta en su base y ancha en la punta. Los ojos y la nariz no fueron coloreados. Distribuidos sobre la cabeza tiene cinco rayos escalonados delineados en color rojo.
N.94-2: Rostro similar al anterior, es decir ocre y rojo. Está dispuesto de manera horizontal, sus ojos son cuadrados. La nariz es estrecha en su base y ancha en la punta.
La principal diferencia, en comparación a todos los demás rostros con rayos, es que éstos tienen rayos escalonados.

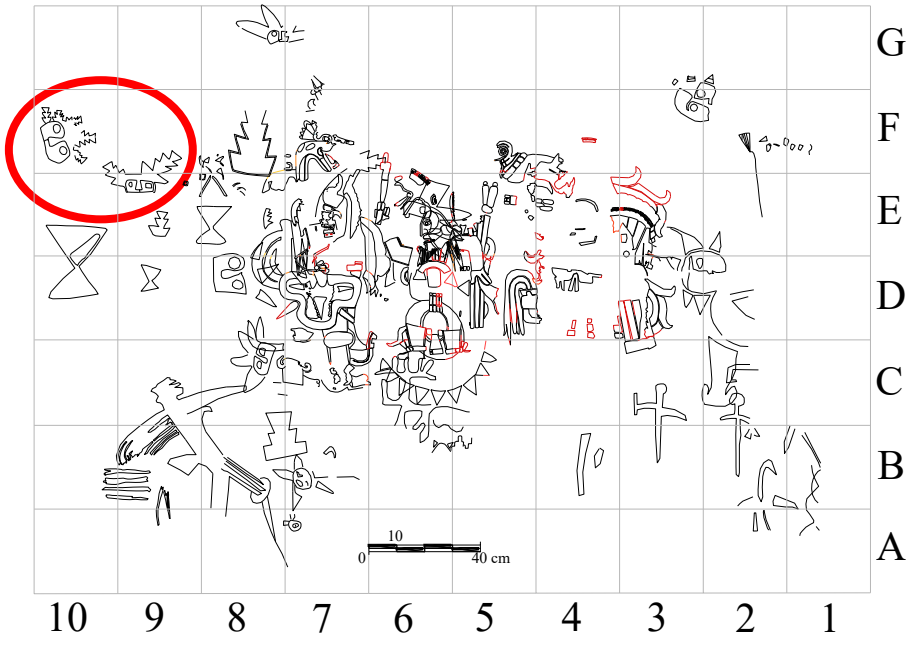


Fig. A.313. Grupo pictórico IV. Ubicación n.94.

GP. IV: Núm. 94

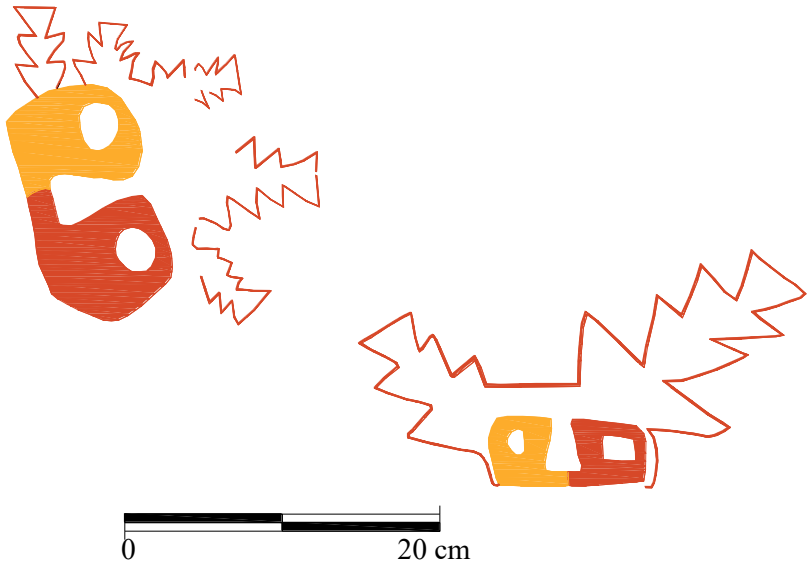


Fig. A. 314. Grupo pictórico IV, n. 94-1 (izquierda), n.94-2



Fig. A. 315. Grupo pictórico IV, n.94-1 (izquierda), n.94-2 (derecha). Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IV: Núm. 94

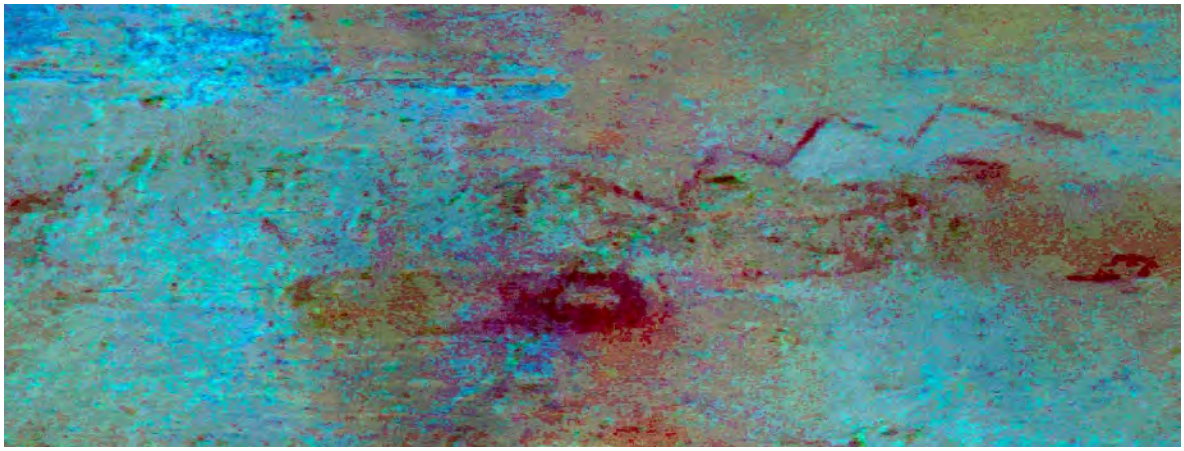


Fig.A. 316. Grupo pictórico IV, n.94-2. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



GP. IV: Núm. 95

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IV: **n.95**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
8F	**N.95-1:**Alto:26cm.Ancho:19cm	Ocre-rojo	Triángulos escalonados
7E	**N.95-2:**Alto:7cm.Ancho:4cm	Rojo	
6-7F	**N.95-3:**Alto:8cm.Ancho:10cm	Rojo	
9E	**N.95-4:**Alto:9.5cm.Ancho:7cm	Rojo	
7E	**N.95-5:**Alto:8cm.Ancho:10cm	Rojo	
7-8BC	**N.95-6:**Alto:17cm.Ancho:14cm	Rojo	

Elementos descritos:

En esta cédula se describirán seis triángulos escalonados localizados en la parte media del panel. Estos diseños pueden diferenciarse por su disposición horizontal o vertical, el tamaño, y por su delineado sencillo o doble.

N.95-1: Es el de mayor tamaño y el único que sobrevive, los demás solamente están ilustrados por las calcas de Villagra. Dispuesto de manera horizontal con su costado más ancho abajo y el más angosto arriba. Tiene doble delineado, la línea ocre está afuera, y la roja se distribuye al interior. Presenta cuatro escalonamientos, la línea superior que debería cerrar el diseño se ha borrado.

N.95-2: Abajo a la derecha de la figura anterior (n.95-1) se ubican los vestigios de un pequeño diseño escalonado, colocado horizontalmente; es decir, su costado más ancho está localizado abajo y el más angosto arriba, del cual únicamente sobrevive el extremo izquierdo. Formado por tres niveles, todos delineado en rojo.

N.95-3: Situado a la derecha del cuerpo escalonado (n.95-1), directamente enfrente del hocico de la serpiente que acompaña al personaje n.100. En este caso el motivo está dispuesto verticalmente, es decir el costado ancho está ubicado a la izquierda y el angosto a la derecha. Está delineado en rojo, presenta tres niveles, en el extremo angosto el motivo tiene una superposición de un vestigio rojo perteneciente al lanzadardos del personaje n.101.

N.94-4: Dispuesto al costado inferior izquierdo de la figura escalonada n.95-1. En este caso presenta tres niveles delineados en rojo. Diseño colocado horizontalmente, es decir el costado ancho está situado abajo y el angosto arriba.

N.95-5: Motivo de forma escalonada delineado en color rojo, tiene tres niveles. Su base está abierta, prolongándose horizontalmente hacia la izquierda, en tanto al costado contrario la línea se dirige verticalmente. Encima fue pintado el rostro del personaje n.100.

N.95-6: El último motivo está ubicado al extremo inferior del panel, entre el rostro escalonado n.92-5 y el antropomorfo esquemático n.89. Está colocado de manera horizontal, tiene tres niveles, el costado ancho está situado abajo y el angosto arriba.

GP. IV: Núm. 95

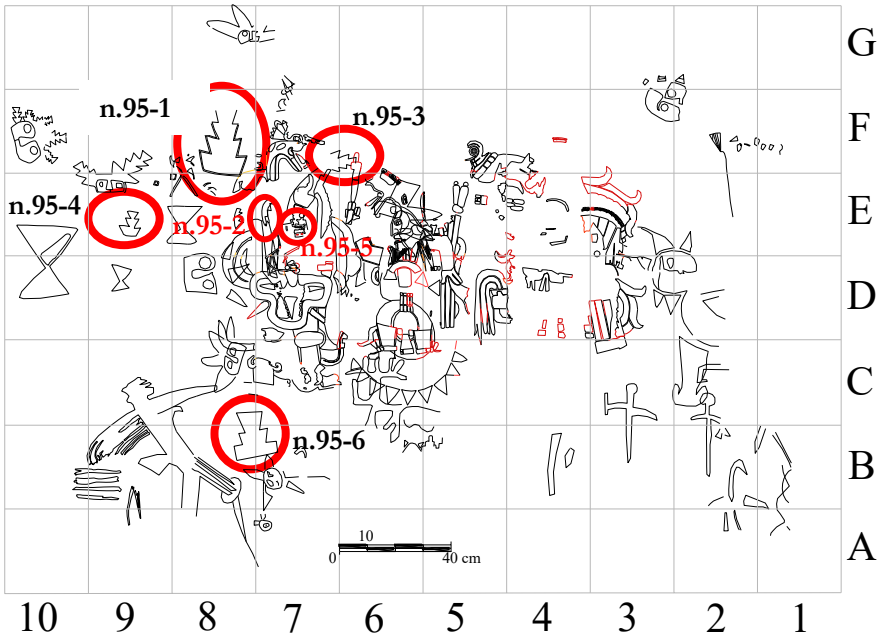


Fig. A. 317. Grupo pictórico IV. Ubicación n.95.

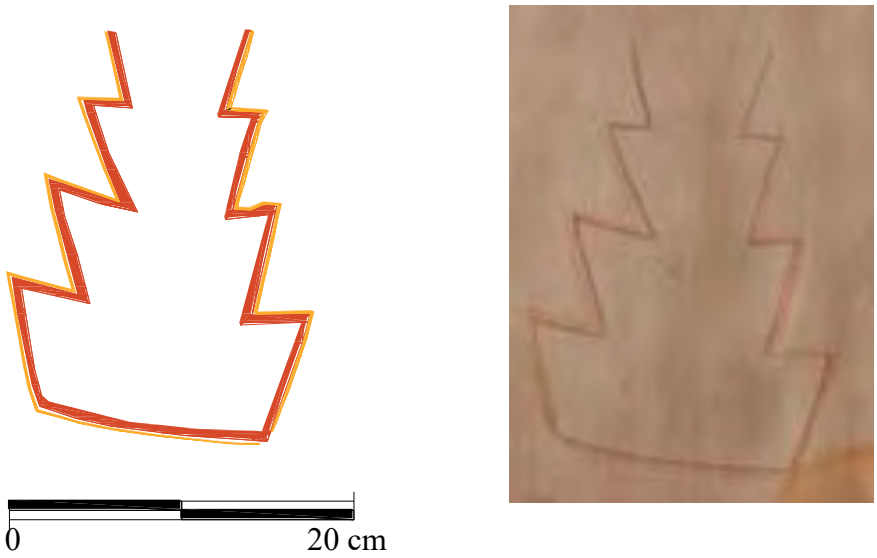


Fig. A. 318. Grupo pictórico IV, n.95-1. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IV: Núm. 95

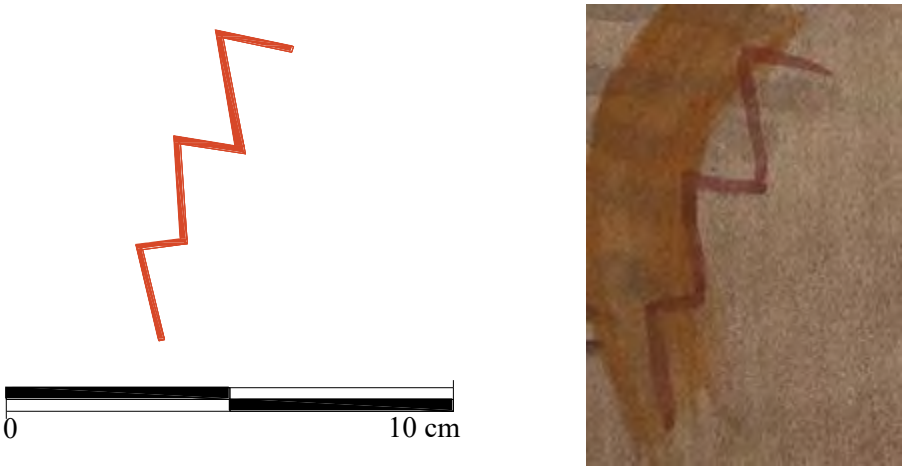


Fig. A. 319. Grupo pictórico IV, n.95-2. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

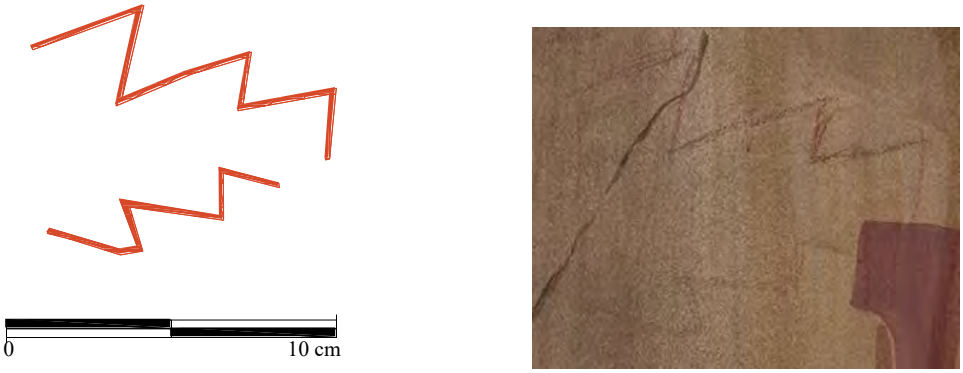


Fig. A. 320. Grupo pictórico IV, n.95-3. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

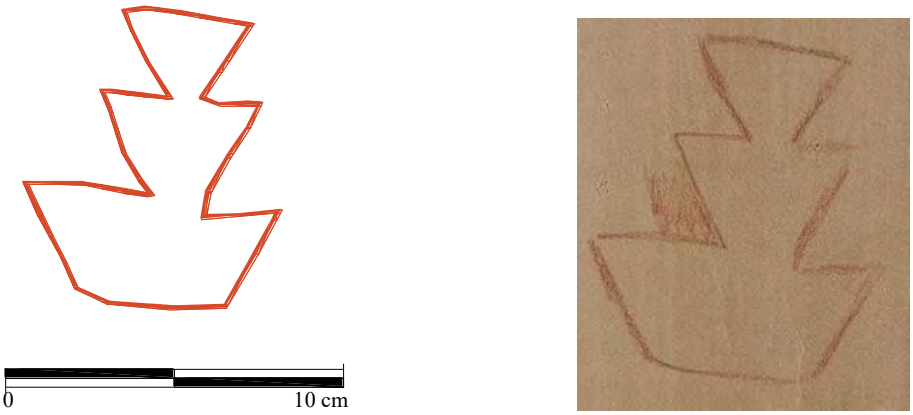


Fig. A. 321. Grupo pictórico IV, n.95-4. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IV: Núm. 95

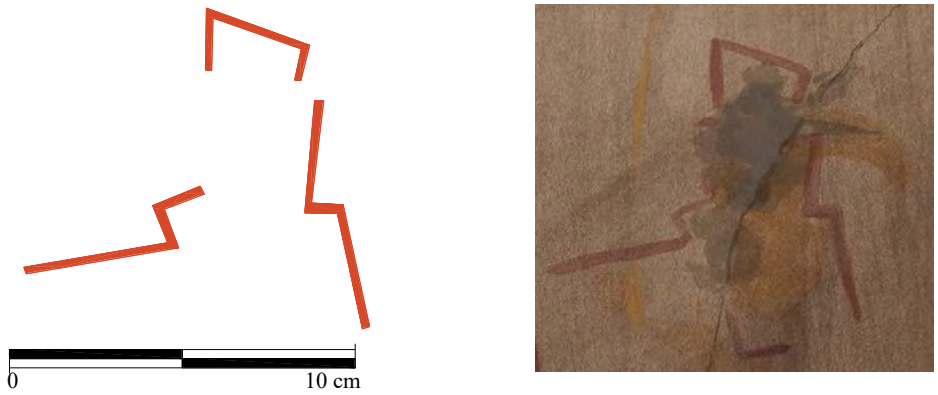


Fig. A. 322. Grupo pictórico IV, n.95-5. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

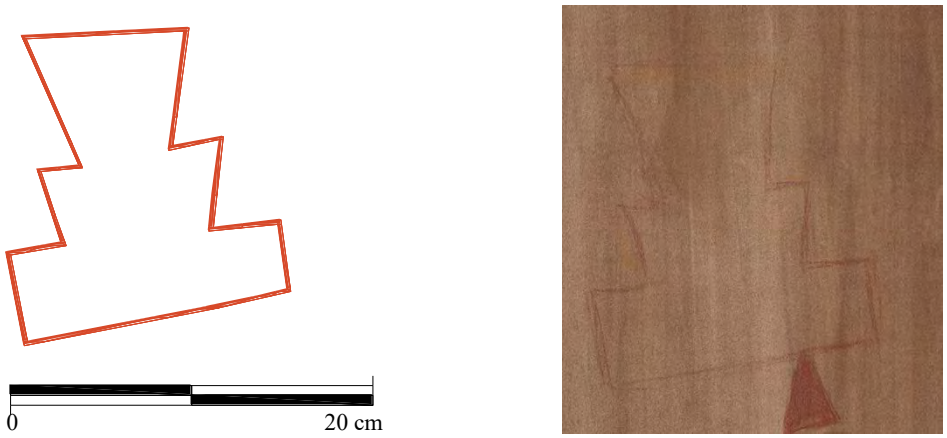


Fig. A. 323. Grupo pictórico IV, n.95-6. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig.A. 324. Grupo pictórico IV, n.95-1. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IV: Núm. 96

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IV: **n.96**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
8-9EF	Alto: 15.5 cm Ancho: 24 cm	Rojo	¿Rostro con rayos?

Elementos descritos:
Figura ubicada entre el triángulo escalonado n.95-1 y el rostro con rayos escalonados n.94-2. Aunque solamente perduran vestigios, posiblemente corresponden a los restos de un rostro, ya que al costado izquierdo subsiste un rectángulo a manera de ojo coronado por cuatro rayos, más abajo del rectángulo pueden apreciarse dos líneas diagonales que se unen en su extremo superior.

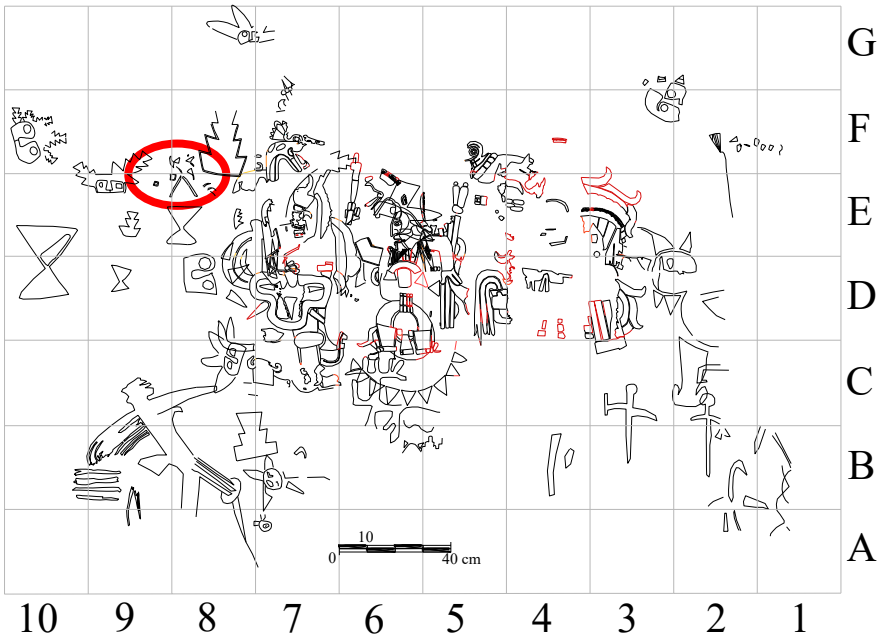


Fig. A. 325. Grupo pictórico IV. Ubicación n.96.

GP. IV: Núm. 96

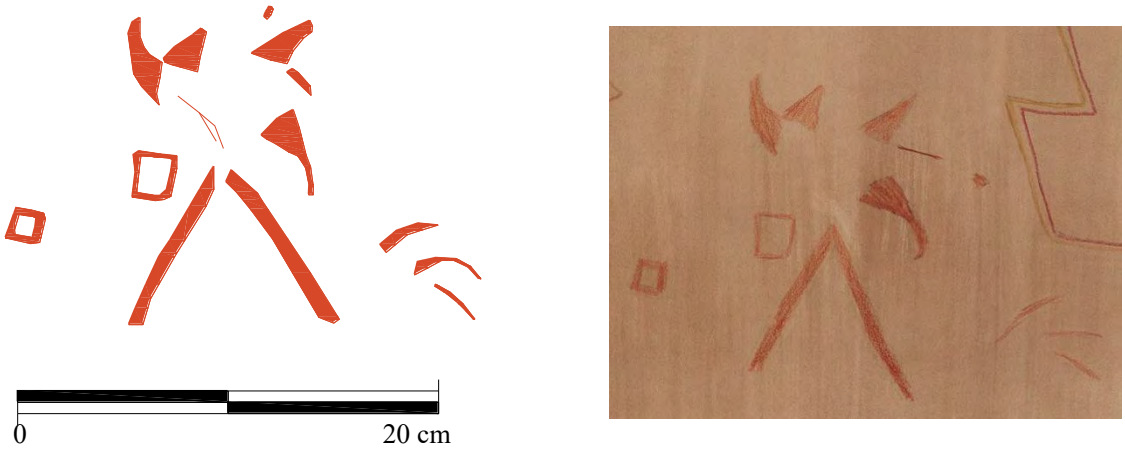


Fig. A. 326. Grupo pictórico IV, n.96. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

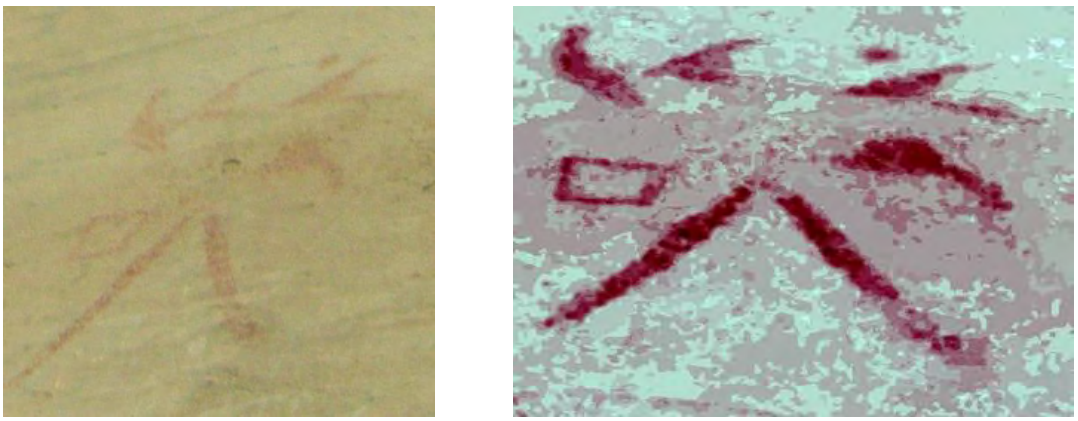


Fig.A. 327. Grupo pictórico IV, n.96. Fotografía y fotografía Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IV: Núm. 97

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IV: **n.97**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
10DE 9D 8E	**N.97-1:** Alto: 26 cm. Ancho: 20 cm **N.97-2:** Alto: 10 cm. Ancho: 7 cm **N.97-3:** Alto: 14.5 cm. Ancho: 12 cm	Rojo	Geométricos

Elementos descritos:

En esta cédula serán descritos tres motivos similares, compuestos por dos triángulos encontrados en sus puntas, están conformados por una figura análoga a un reloj de arena. Todos tienen delineado en rojo, la principal diferencia es su tamaño.
N.97-1: Es el de mayor tamaño, está dispuesto al extremo izquierdo sobre el costado medio del panel, presenta restos de color al interior del triángulo superior.
N.97-2: Abajo a la derecha se localiza la figura de menor tamaño.
N.97-3: Arriba a la derecha del motivo anterior se ubica una figura similar, pero de un tamaño mayor.

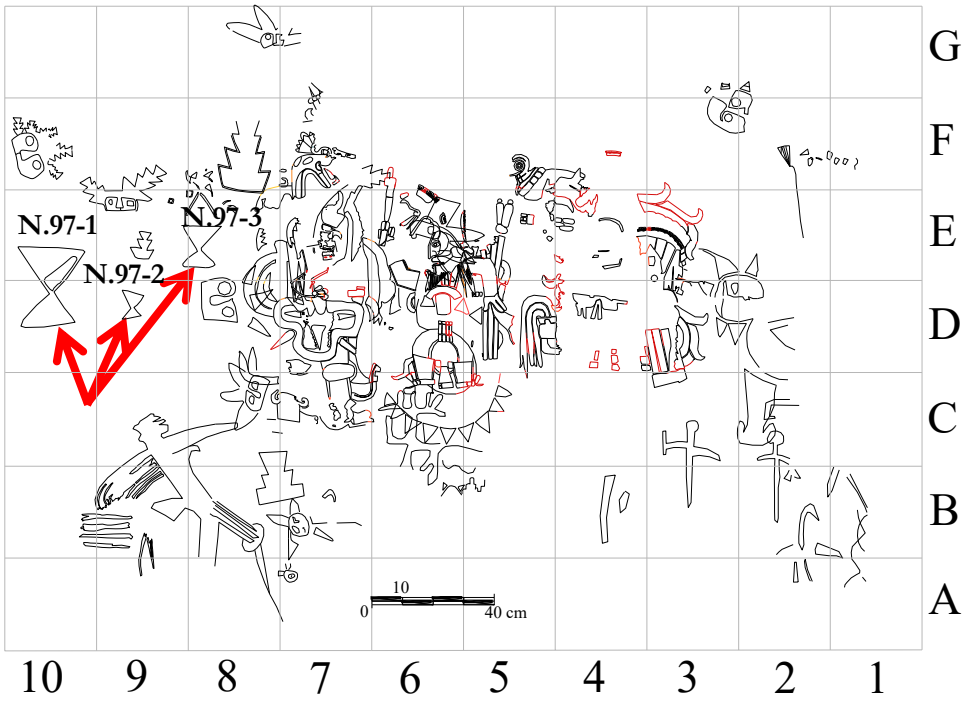


Fig. A. 328. Grupo pictórico IV. Ubicación n.97.

GP. IV: Núm. 97

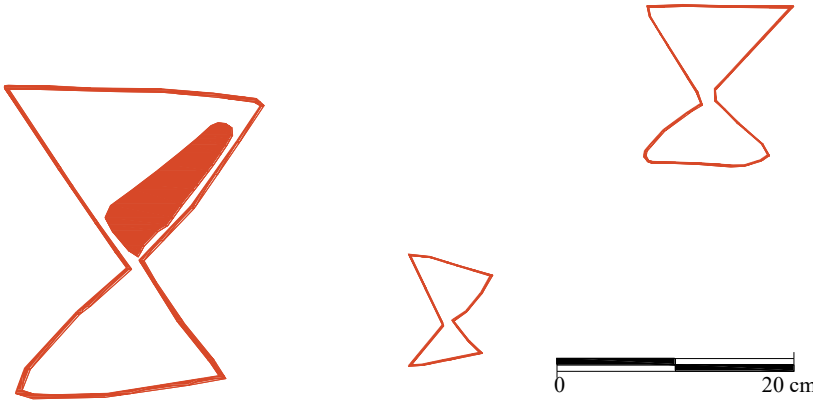


Fig. A. 329. Grupo pictórico IV, de izquierda a derecha: n.97-1, n.97-2, n. 97-3.



Fig. A. 330. Grupo pictórico IV. De izquierda a derecha: 97-1, 97-2, 97-3. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

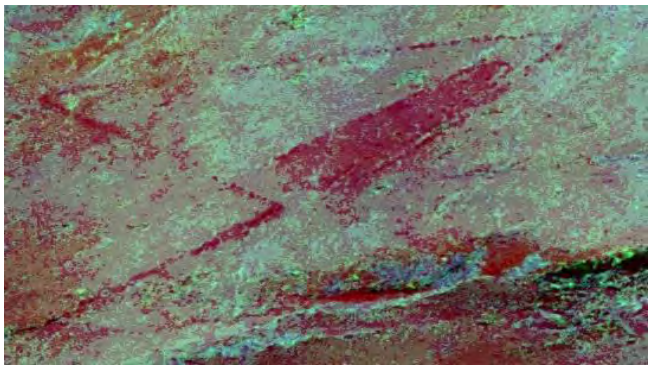


Fig.A. 331. Grupo pictórico IV, n.97-1. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IV: Núm. 97



Fig.A. 332. Grupo pictórico IV, de izquierda a derecha: n.97-2 y n.97-3. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

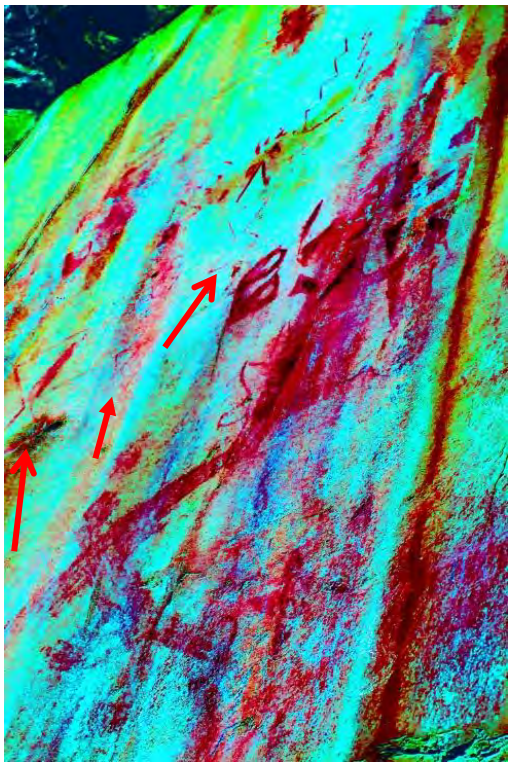


Fig.A. 333. Grupo pictórico IV, de izquierda a derecha: n.97-1 n.97-2 y n.97-3. Fotografía Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IV: Núm. 98

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IV: **n.98**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5-6CD	Alto: 49 cm Ancho: 42 cm	Rojo	Símbolo solar

Elementos descritos:
Diseño situado al centro del panel, las piernas del personaje n.101están superpuestas a esta figura. Consiste en tres círculos rojos concéntricos, el círculo mayor está deteriorado en su extremo medio. Toda su circunferencia está rodeada por pequeños triángulos rojos, sobreviviendo los inferiores y algunos superiores. El diseño tiene características solares, por lo que es muy probable que éste fuera identificado posteriormente por los pintores del estilo polícromo, aprovechando el atributo para caracterizar al personaje n.101.

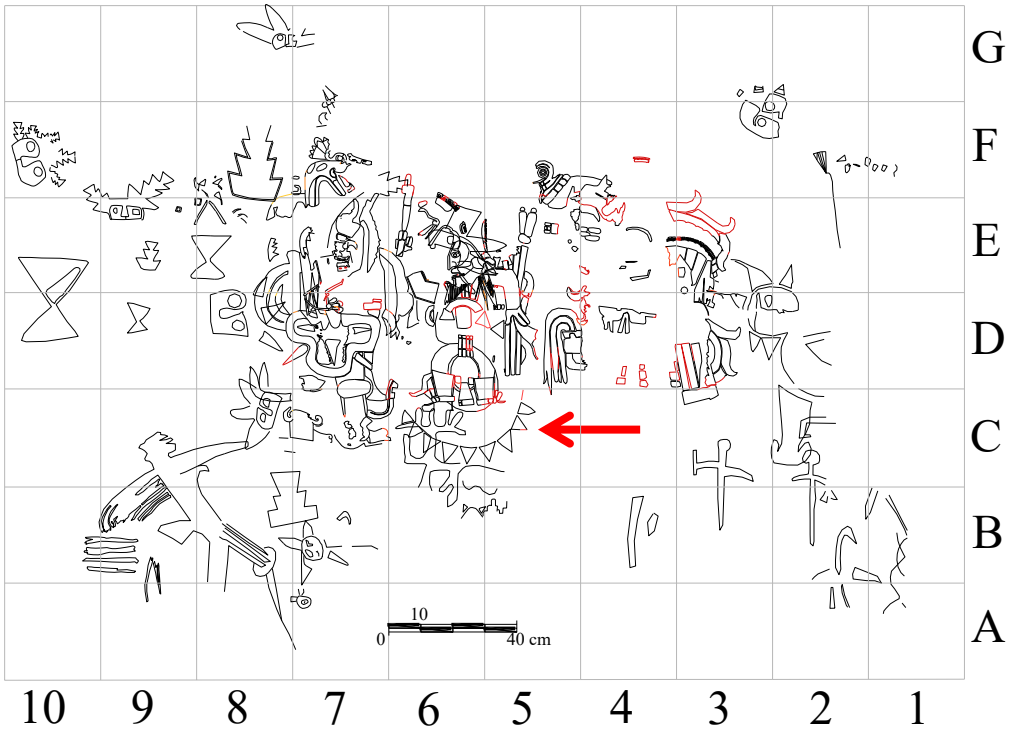


Fig. A. 334. Grupo pictórico IV. Ubicación n.98.

GP. IV: Núm. 98

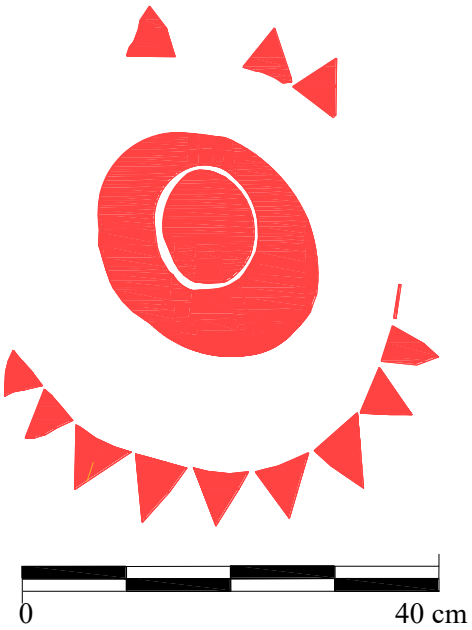


Fig. A. 335. Grupo pictórico IV, n.98. Dibujo: H. Ibar 2019.



Fig. A. 336. Grupo pictórico IV, n.98. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IV: Núm. 98



Fig.A. 337. Grupo pictórico IV, n.98. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IV: Núm. 99

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IV: **n.99**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5-6CD	Alto: 12 cm Ancho: 15 cm	Rojo	Montaña con rayos y plataformas escalonadas

Elementos descritos:
Bajo el motivo solar (n.98) y conforme al registro de Villagra, puede apreciarse una línea horizontal ondulada, más abajo se observa una línea curva semejante al perfil de una montaña, coronada por dos rayos a cada extremo, a su costado derecho hay una plataforma escalonada de tres niveles y esquinas redondeadas, le sigue el vestigio de otro cuerpo escalonado con dos niveles, pero con esquinas anguladas.

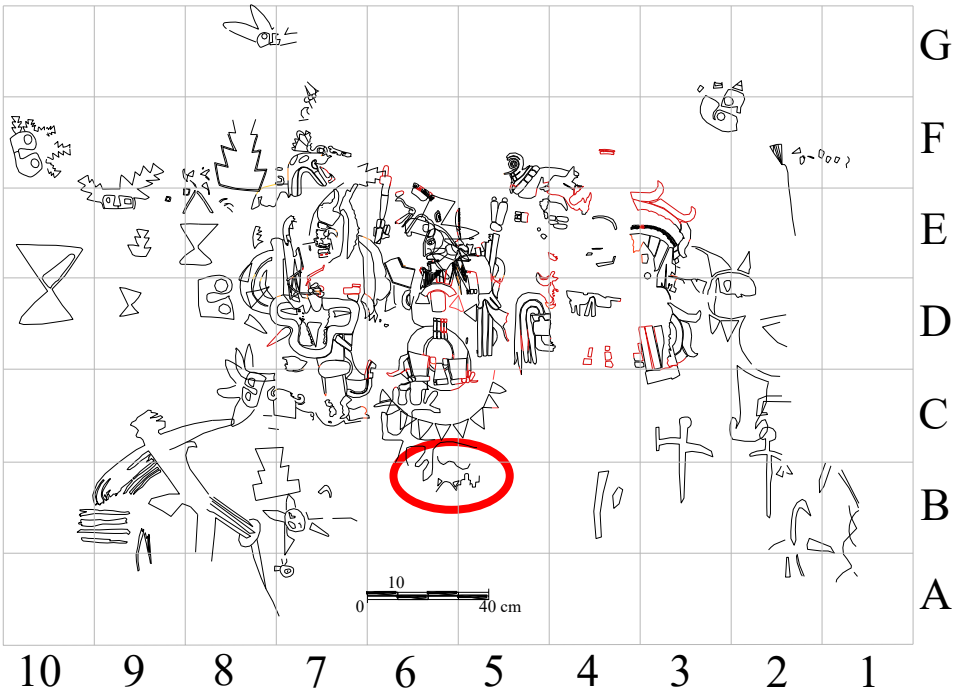


Fig. A.338. Grupo pictórico IV. Ubicación n.99.

GP. IV: Núm. 99



Fig. A. 339. Grupo pictórico III, n.99. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

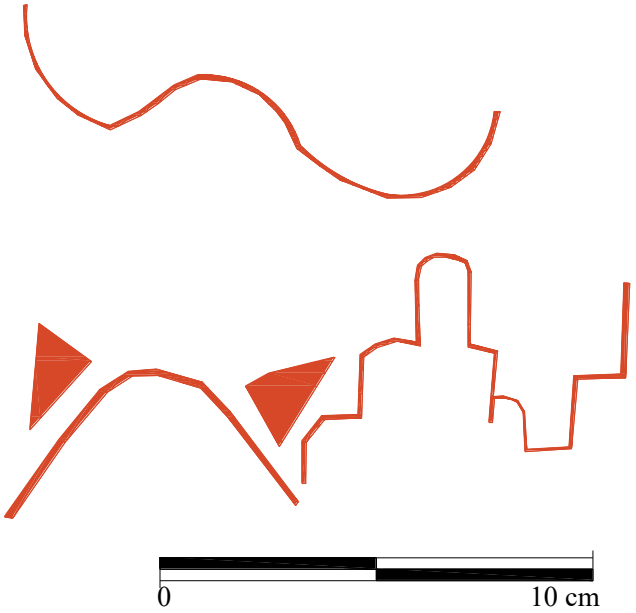


Fig. A. 340. Grupo pictórico IV, n.99. Dibujo: H.Ibar 2019.



GP. IV: Núm. 100

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IV: **n.100**	Estilo: Polícromo en gran formato

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6-7-8CDEF	Alto: 98 cm Ancho: 58 cm	Delineado: negro Coloreado: Ocre, negro, rojo, verde, gris	Tlahuizcalpantecuhtli

Elementos descritos:

A continuación, serán descritos los tres únicos personajes de estilo polícromo en el Grupo IV. Desafortunadamente han sufrido un grave proceso de deterioro, debido a factores erosivos que han destruido gravemente sus rasgos iconográficos.

El primer personaje, al extremo izquierdo, está situado en el costado medio superior del panel, tiene características iconográficas que lo vinculan al lucero de la mañana o Tlahuizcalpantecuhtli, como: el gran símbolo estelar sobre su cuerpo, y el rostro descarnado asociado a puntos rojos en la quijada.

La ubicación de los dedos del brazo señala que la extremidad estaba flexionada, sostiene un propulsor que apunta hacia el señor Solar (n.101), ambos pies están dirigidos en la misma dirección del arma. Gira hacia atrás el rostro, justo al extremo contrario del señor Solar. El cuerpo está rodeado por una gran serpiente, la cual sobresale por arriba de su cabeza. El ofidio mira hacia la derecha, mantiene el hocico abierto, se aprecia el inicio de la lengua en color rojo, abajo puede observarse el colmillo. El ojo del ofidio es circular con la pupila en color verde, el arco superciliar también es color verde, rodea al ojo para caer hacia la cabeza y doblar hacia arriba.

(a). Tocado de la Serpiente: Atrás del arco superciliar utiliza una pluma central con la punta redondeada en color gris. A los costados tiene dos listones grises rematados con pequeños triángulos; el listón a la izquierda está mejor conservado, por lo que mantiene tres triángulos delineados en negro y sin color al interior, en tanto el listón a la derecha ha perdido gran parte de su cuerpo y solamente se conserva un triángulo a manera de remate.

El tocado se ha borrado en el costado superior, sobreviviendo únicamente un fragmento de pluma corta, con su punta doblada hacia arriba y tres cuentas circulares de las cuales salen rayas negras.

(b). Serpiente: Tiene dos tonalidades de color ocre, presenta tres manchas negras sobre la cabeza. El ofidio está erguido por arriba del personaje, enredándose a su cuerpo, aparece a la altura de los hombros para doblarse sobre la cintura del numen, surgiendo de nuevo al nivel de las rodillas. No se observa claramente el extremo inferior, pero los vestigios que sobreviven muestran un elemento rojo y ocre a manera de remate sobre la cola, la cual va ondulándose hasta terminar a la altura de la pantorrilla del personaje.

(c). Semblante descarnado: Debajo de la cabeza de la serpiente, de acuerdo al registro de Villagra, pueden apreciarse manchones en color gris, ilustrando probablemente el tocado de esta figura, también sobreviven los vestigios de la órbita ocular, más abajo es posible observar la quijada descarnada con dos puntos rojos. Es importante remarcar que el personaje gira la cabeza hacia la izquierda, mientras sus pies apuntan hacia la derecha.

(d). Cabello: Mechones largos ilustrados en dos tonalidades de color ocre, están amarrados por una cinta roja. Caen hasta tocar el símbolo estelar.

(e). Lanzadardos: Es posible apreciar una pequeña sección del brazo delineado en color rojo, el cual está flexionado horizontalmente, además de tres dedos doblados en color ocre con los que sostiene la empuñadura del propulsor. Aunque el mango ha desaparecido, sobrevive el extremo del

atlatl formado por vestigios rectangulares rojos, éstos tienen una larga pluma que se dirige al frente, doblando su punta hasta caer verticalmente.
(f). Símbolo estelar: Por abajo del propulsor tiene un símbolo estelar en color ocre que cubre toda su cintura, formado por tres lóbulos. Al interior sobreviven manchones en color verde y tres rayos rojos, los dos superiores apuntan horizontalmente a extremos contrarios, el tercero dirige su vértice hacia abajo. Entre los lóbulos pueden apreciarse otros dos rayos también rojos, orientados diagonalmente a izquierda y derecha.
(g). Rodilleras: Sencillas de una sola vuelta en color ocre, se ha conservado integralmente la prenda sobre la pierna derecha, pero sobre la rodilla contraria solamente pueden apreciarse manchones.
(h). Sandalias: De talonera cerrada en color ocre, tienen el amarre sobre los tobillos. Solamente sobrevivió en el registro de Villagra el pie a la derecha en color rojo y la silueta delineada en negro del pie contrario.

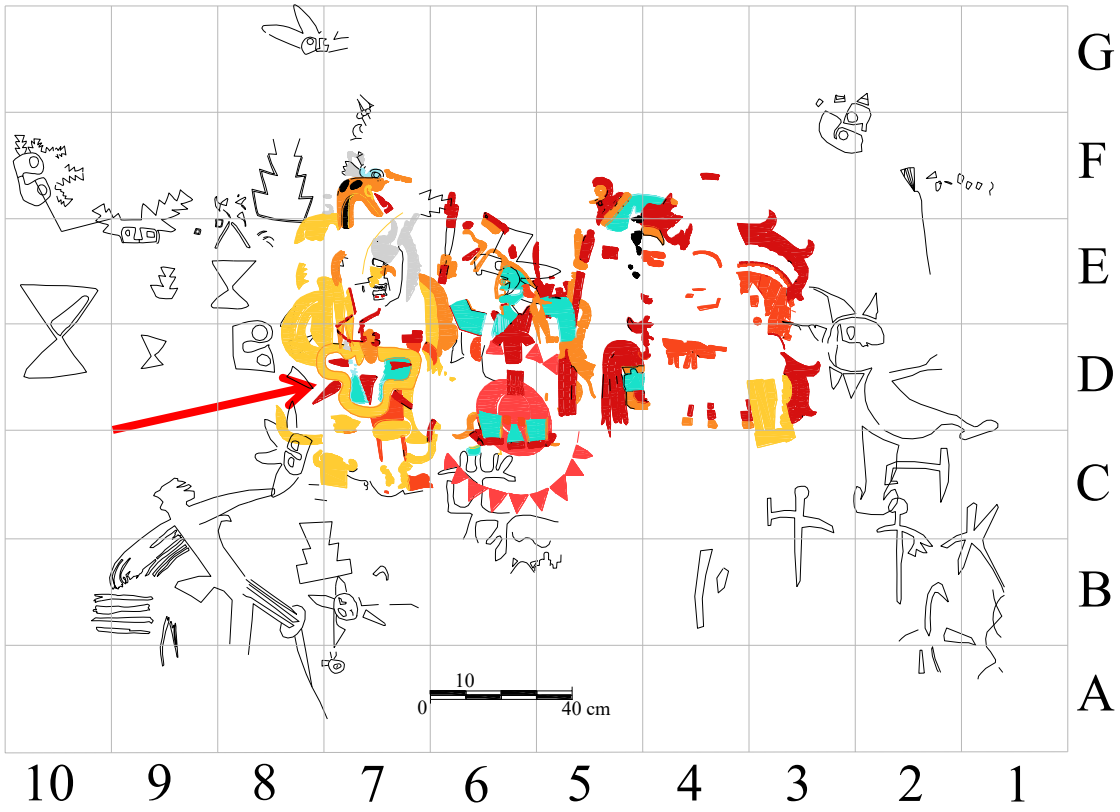


Fig. A. 341. Grupo pictórico IV. Ubicación n.100.

GP. IV: Núm. 100

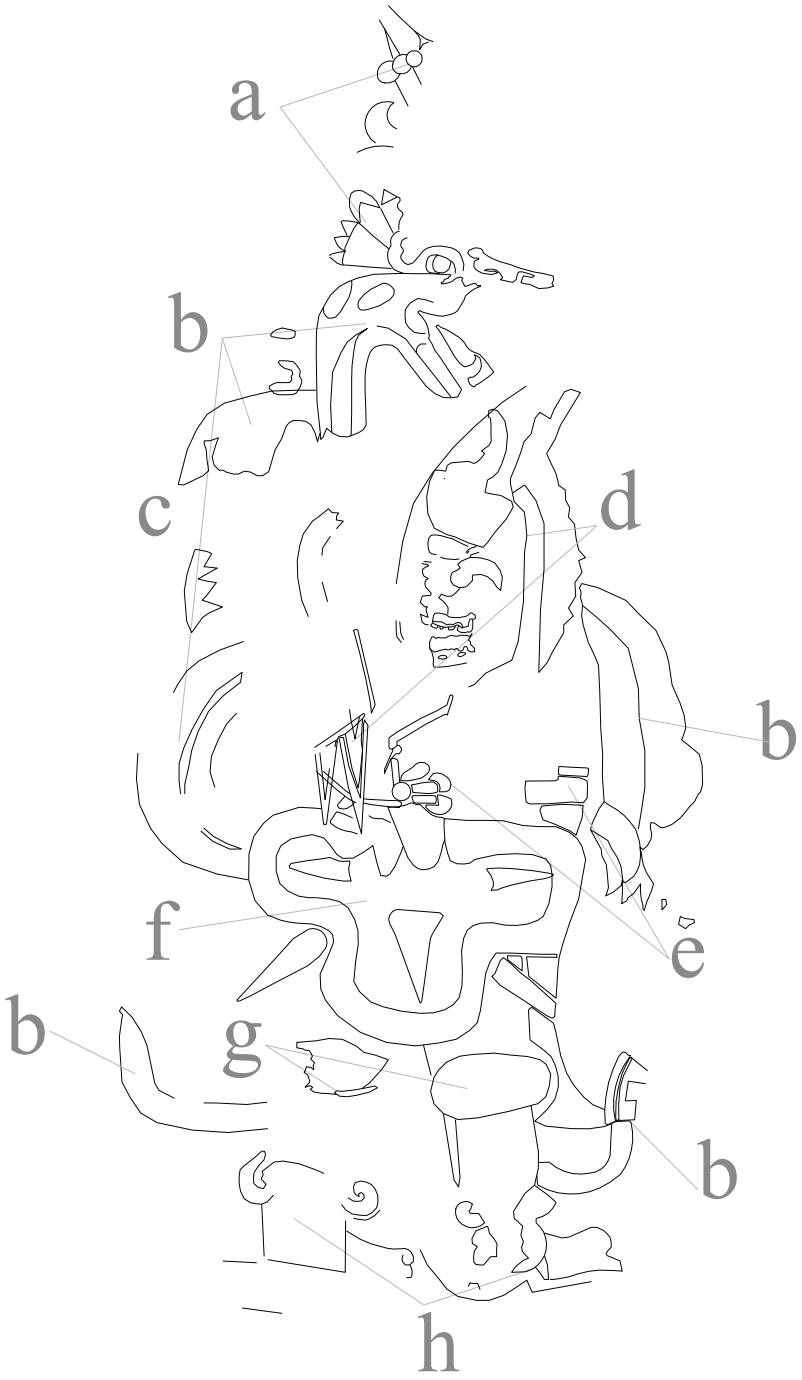


Fig. A. 342. Grupo pictórico IV, n.100. Unidades descritas.

GP. IV: Núm. 100



Fig. A. 343. Grupo pictórico IV, n.100. Dibujo: H. Ibar 2019, y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IV: Núm. 100



Fig.A. 344. Fotografía tomada por Agustín Villagra en 1953 del Grupo IV de Ixtapantongo (diapositiva 35 mm) con Dstretch apicado por H. Ibar 2020. De izquierda a derecha: figura n.100, n.101 y n.102. Fondo Agustín Villagra IIE-UNAM, procesamiento digital Ricardo Alvarado 2020.

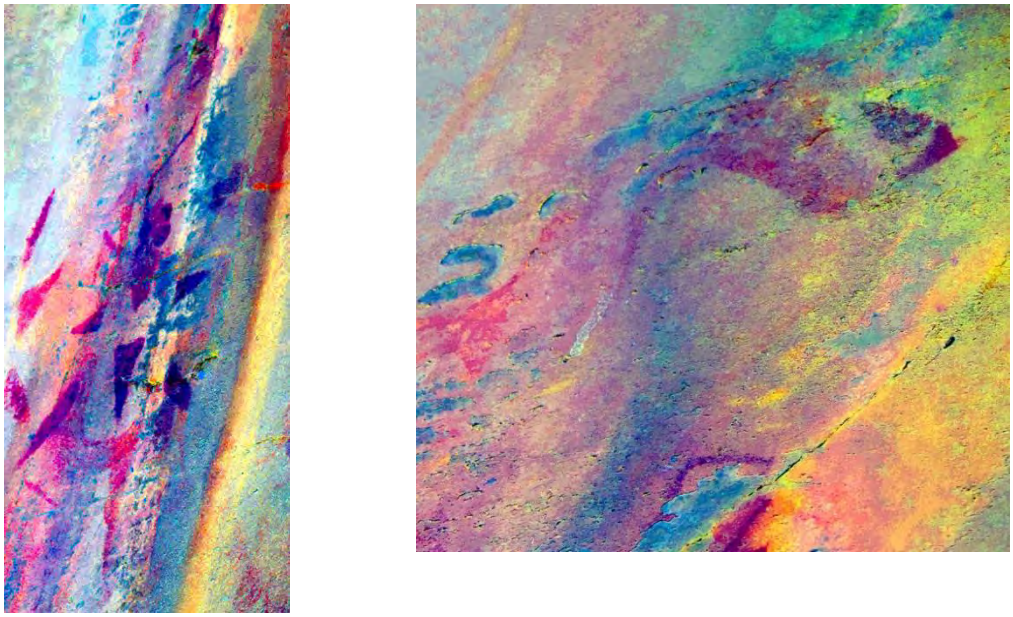


Fig.A. 345. Grupo pictórico IV, n.100. Izquierda fotografía con Dstretch figura n.100 y detalle de la serpiente Fotografías Dstretch: H. Ibar 2019.



GP. IV: Núm. 101

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IV: **n.101**	Estilo: Polícromo en gran formato

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5-6CDE	Alto: 70 cm Ancho: 47 cm	Delineado: negro, ocre Color: Ocre, rojo, verde	Señor Solar

Elementos descritos:

El siguiente personaje se encuentra franqueado a la izquierda por el señor Lucero del Alba (n.100) y a la derecha por el señor Serpiente Emplumada (n.102). La figura está de pie y dispuesta de frente, pero con el rostro girado hacia la izquierda, mira directamente al personaje n. 100, los pies apuntan a extremos contrarios; el rostro, la barba y sus extremidades son color verde, pero las manos están ilustradas en ocre. Por arriba de la cabeza sobresale un animal con las fauces abiertas, no es claro si corresponde a un yelmo o representa la cabeza de un ofidio, el cual probablemente rodea su cuerpo. Mantiene el brazo flexionado hacia arriba, con esa mano levanta el propulsor, el brazo contrario cae verticalmente sosteniendo tres dardos y un arma curva. Esta figura fue superpuesta al diseño circular concéntrico con rayos alrededor (n.98), correspondiente a una etapa más temprana. Proponemos que esta superposición intencional permitió aprovechar el símbolo anterior, otorgándole un atributo solar al personaje.

(a). Lanzadardos: Esta figura eleva su propulsor por arriba de la cabeza, se aprecia el mango rojo que cae verticalmente sobre la muñeca, además sobrevive el delineado negro y la punta roja de esta arma.

(b). (¿Yelmo-Serpiente?): Sobre la frente es posible observar las fauces abiertas de un animal, el cual tiene restos de su tocado formado por pequeños rectángulos rojos en forma de "M", sobre la punta del hocico tiene un gran círculo verde. Se aprecia su lengua roja, no es claro si este animal formaba parte del yelmo o por el contrario pertenecía a un ofidio que probablemente también rodea el cuerpo de esta figura, debido a que existen vestigios ocres bajo el brazo, sobre el hombro contrario y a un lado de la pantorrilla, los cuales posiblemente pertenecen al cuerpo de una serpiente.

(c). Dardos: Sobre el hombro, a la derecha, lleva tres dardos. Los costados superiores de los dardos son rojos, mientras el dardo de en medio es ocre, han sobrevivido las puntas de dos de ellos rematadas con una pequeña borla circular. Los extremos inferiores son rojos, caen por atrás de la mano que sostiene el arma curva, terminando a la altura de la rodilla.

(d). Cuchillo: Sobre el hombro puede apreciarse el mango color rojo de esta arma, más arriba están los vestigios de un cuchillo de forma triangular, desafortunadamente se ha perdido su color y el extremo superior.

(e). **Nudo:** Por atrás de la nuca se encuentra el nudo circular rojo, posiblemente sostenía el tocado actualmente desaparecido.

(f). Nariguera: Atrás de la aleta nasal se encuentra la silueta sin color de una forma alargada terminada en punta, probablemente representando la nariguera tubular del personaje.

(g). Orejera: Accesorio circular en color rojo, ha perdido una sección de su coloración.

(h). Besote: Abajo del labio inferior porta un besote cilíndrico en forma de "L" invertida.

(i). Barba: Sobre el pecho cae una larga barba verde, pueden apreciarse varias líneas paralelas que representan su textura.

(j). Collar: Formado por líneas paralelas gruesas color rojo, caen desde la barba hasta tocar el pectoral.
(k). Pectoral: Tipo "*ik*" o "viento" en forma de "T". Está compuesto por tres secciones en color rojo: la superior es una ancha franja curva que rodea a una franja vertical, más abajo está la tercera sección formada por tres hileras con cuatro rectángulos cada una, éstas representan las cuentas que caen del pectoral.
(l). Cabello: Entre el nudo y la nuca caen dos manojos de cabello en color ocre, terminando sobre el pecho.
(m). Arma curva: Aditamento en color ocre, el brazo a la derecha sostiene el arma, no conserva delineado, el mango sale por arriba de la mano, mientras el cuerpo curvo se dirige a la derecha, la punta del arma muestra una silueta ondulada.
(n). *Maxtlatl*: Solamente se ha conservado el listón de amarre localizado entre las piernas. Está conformado por dos cuadrados en color ocre y una cinta verde que se ensancha al costado inferior, rematada por una gruesa franja roja dispuesta a un costado de los tobillos.
(o). Sandalias: De talonera cerrada delineadas en color ocre, cubren todo el tobillo. El amarre es rojo, tiene un nudo circular sobre el empeine, del cual descuellan verticalmente dos cintas color rojo. Al igual que las piernas, los pies tienen delineado en color ocre, pero ambas extremidades inferiores están coloreadas en verde.

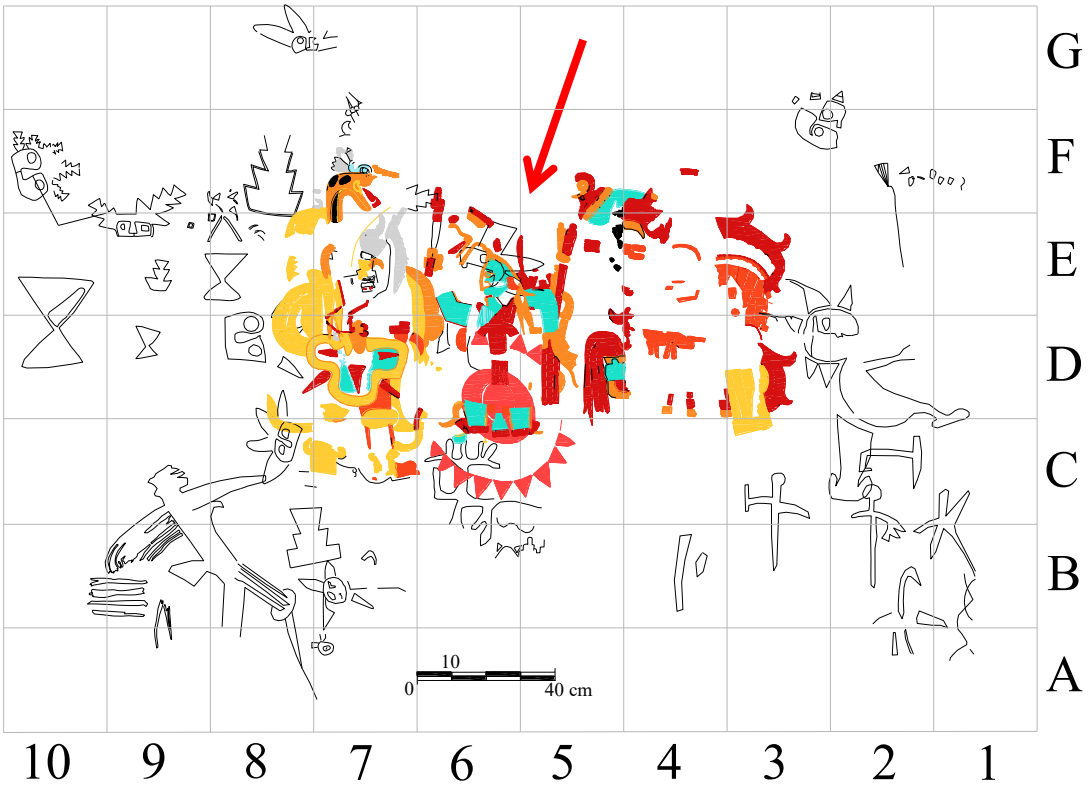


Fig. A. 346. Grupo pictórico IV. Ubicación n.101.

GP. IV: Núm. 101

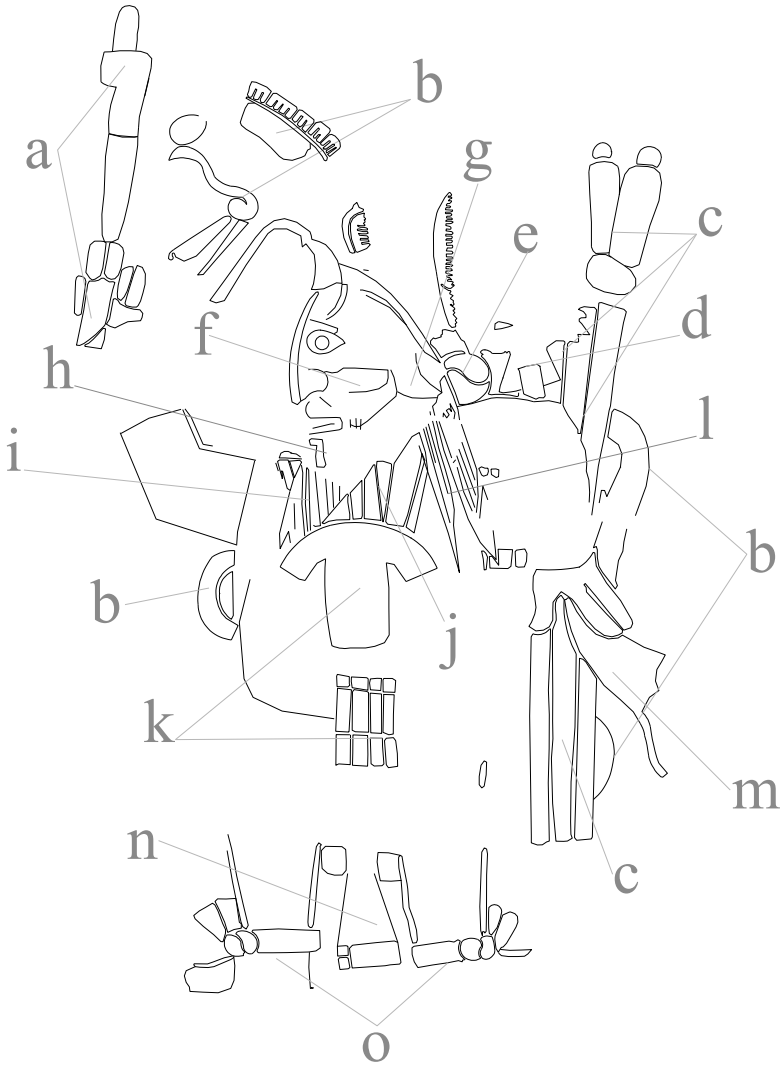


Fig. A. 347. Grupo pictórico IV, n.101. Unidades descritas.

GP. IV: Núm. 101



Fig. A. 348. Grupo pictórico IV, n.101. Dibujo: H. Ibar, y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig.A. 349. Fotografía tomada por Agustín Villagra en 1953 del Grupo IV de Ixtapantongo (diapositiva 35 mm). De izquierda a derecha: figura n.100, n.101 y n.102. Fondo Agustín Villagra IIE-UNAM, procesamiento digital Ricardo Alvarado 2020.

GP. IV: Núm. 102

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IV: **n.102**	Estilo: Polícromo en gran formato

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
3-4-5DEF	Alto: 77 cm Ancho: 62 cm	Delineado: negro Color: ocre, rojo, verde, amarillo.	Señor Serpiente Emplumada

Elementos descritos:

Es la figura más deteriorada de los tres personajes polícromos en gran formato del Grupo IV, está localizada al extremo derecho. Actualmente su costado inferior ha desaparecido, no obstante Villagra pudo observarlo de manera más completa. De acuerdo a su registro es claro que se trata de un individuo de pie, el rostro está de perfil mirando al señor Solar (n.101). Su principal característica es la serpiente emplumada enredada a su cuerpo.

(a). Serpiente emplumada: Ubicada sobre la cabeza de este señor, tiene un enorme ojo, rodeado por el arco superciliar, formado por dos semicírculos segmentados en color rojo. El semicírculo exterior descansa sobre tres franjas, las dos franjas superiores son rojas y la inferior ocre. El cuerpo de la serpiente es verde, se dirige hacia la espalda del personaje, costado donde conserva largas plumas rojas con la punta doblada hacia arriba. Aunque en esta sección el cuerpo del ofidio ha desaparecido, pueden observarse pequeños motivos en color rojo en forma de "M", rasgos similares a los que tiene la probable serpiente del personaje n.100.

La serpiente ondula por atrás del personaje, para aparecer más abajo a la derecha, espacio donde pueden observarse plumas rojas correspondientes a esta entidad zoomorfa. Posteriormente pasa por atrás de los dardos, reapareciendo a la izquierda, extremo en donde el crótalo en color verde está coronado por tres largas plumas rojas, amarradas por una cinta ocre.

(b). Tocado: Solamente sobreviven manchones rojos sobre su cabeza, formados por una punta triangular. Se trata probablemente de una diadema tipo *xihuitzolli*, aunque estos vestigios son poco claros.

(c). Banda: Abajo del tocado, el personaje lleva una banda ocre sobre la frente que cae hacia la nuca. Fueron reportados una serie de manchas negras al frente del rostro.

(d). Nariguera: Compuesta por una barra horizontal, rematada por tres rectángulos rojos en cada uno de sus extremos.

(e). Dardos: En su flanco superior han desaparecido, pero en su costado medio se conservan manchones rojos que indican su presencia. Además, los cuatro extremos inferiores son color amarillo, rematados por cuadrados del mismo color.

(f). *Maxtlatl*: Formado por una gruesa banda color rojo alrededor de la cintura, al frente presenta dos grupos de cintas cortas con las cuales se amarraba la prenda.

(g). Remate del crótalo: El crótalo es color verde, está rematado por tres largas plumas rojas que doblan hacia la izquierda hasta caer verticalmente. Las plumas se unen a través de una cinta ocre. Hay restos del delineado negro en la cinta, el crótalo y parte del cuerpo de la serpiente.

GP. IV: Núm. 102

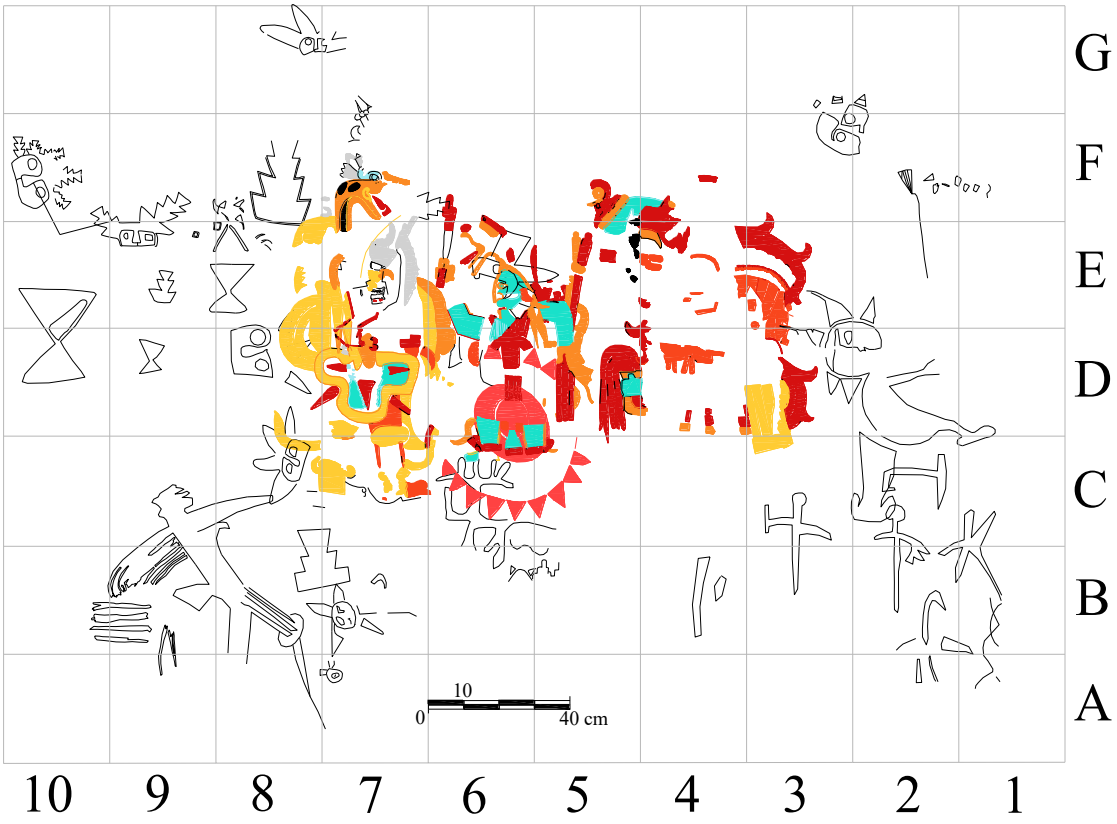


Fig. A. 350. Grupo pictórico IV. Ubicación n.102.

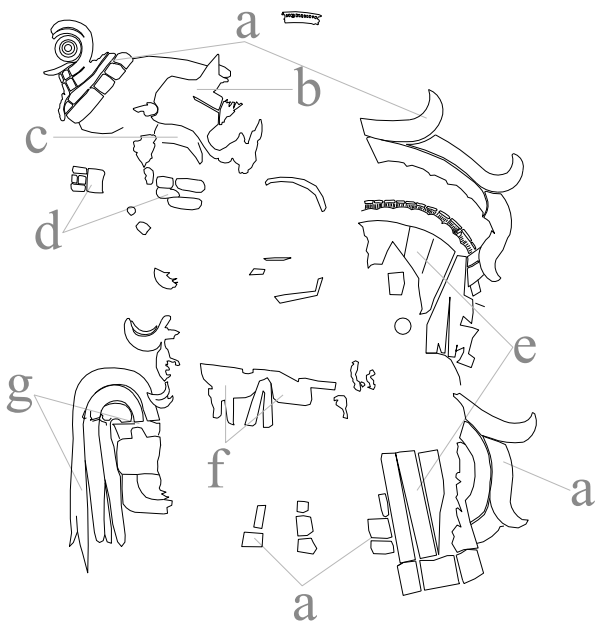


Fig. A. 351. Grupo pictórico IV, n.102.

GP. IV: Núm. 102



Fig. A. 352. Grupo pictórico IV, n.102. Dibujo: H. Ibar 2019, y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IV: Núm. 102



Fig.A. 353. Fotografía tomada por Agustín Villagra en 1953 del Grupo IV de Ixtapantongo (diapositiva 35 mm) con Dstretch apicado por H. Ibar 2020. De izquierda a derecha: figura n.100, n.101 y n.102. Fondo Agustín Villagra IIE-UNAM, procesamiento digital Ricardo Alvarado 2020.

GP. IV: Núm. 102

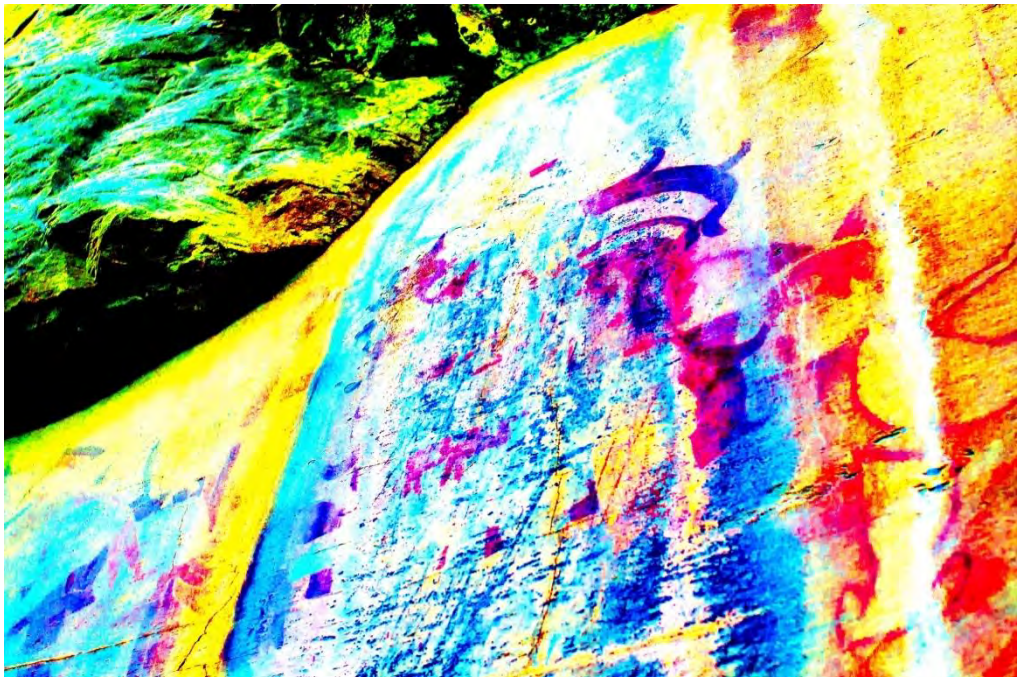


Fig.A. 354. Grupo pictórico IV, n.102. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



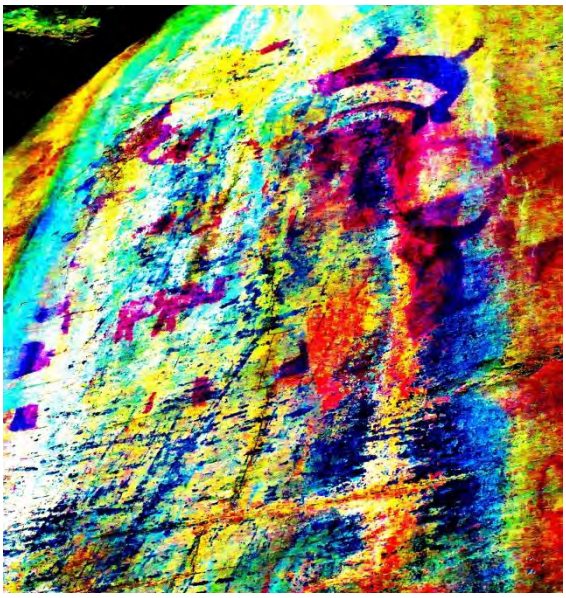


Fig.A. 355. Grupo pictórico IV, n.102. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

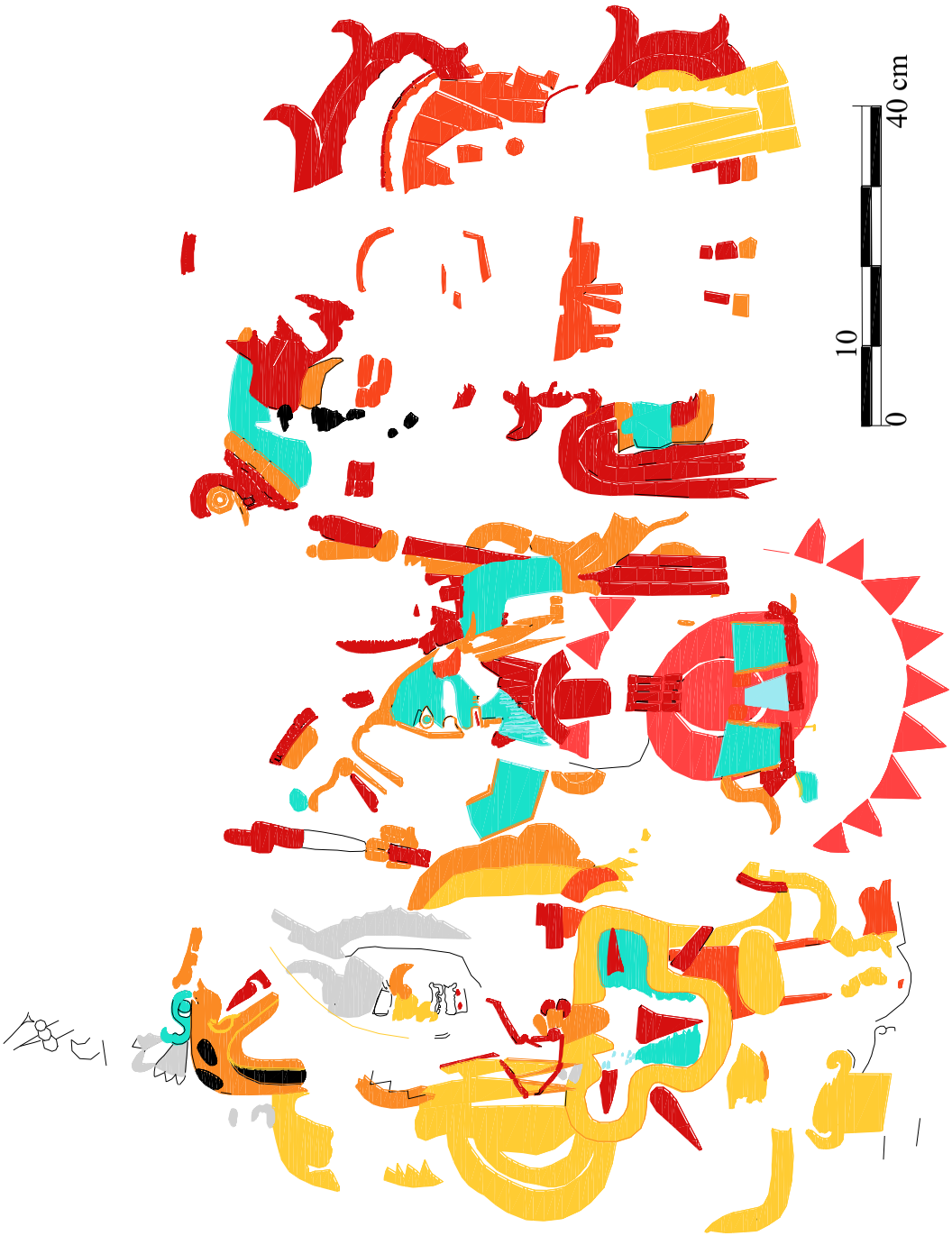


Fig. A. 356. Grupo pictórico IV, dibujo de los tres personajes de estilo policromo de izquierda a derecha: n.100, n.101 y n.102. Elaboró H. Ibar 2021.

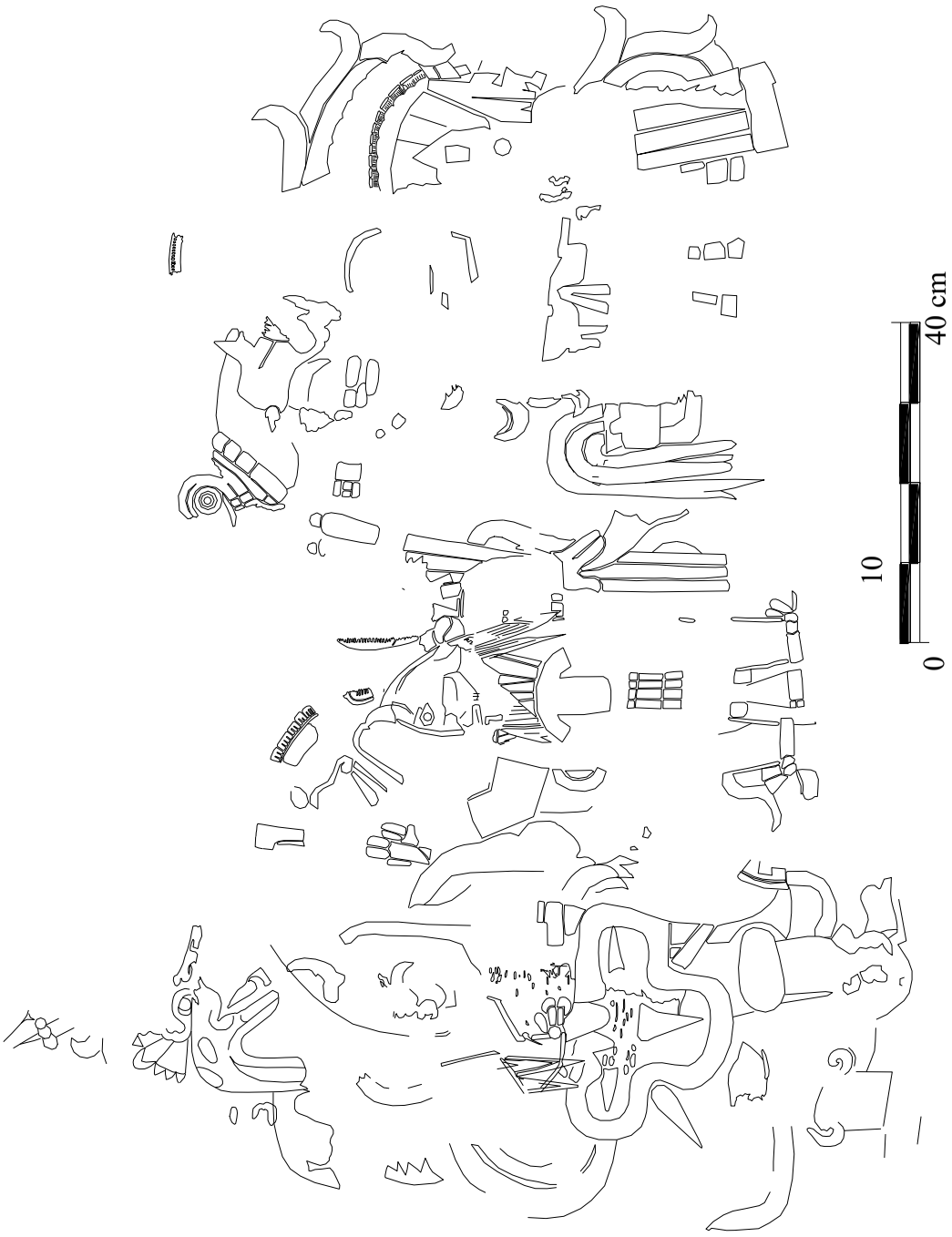


Fig. A. 357. Grupo pictórico IV, dibujo de los tres personajes de estilo policromo de izquierda a derecha: n.100, n.101 y n.102. Elaboró H.Ibar.

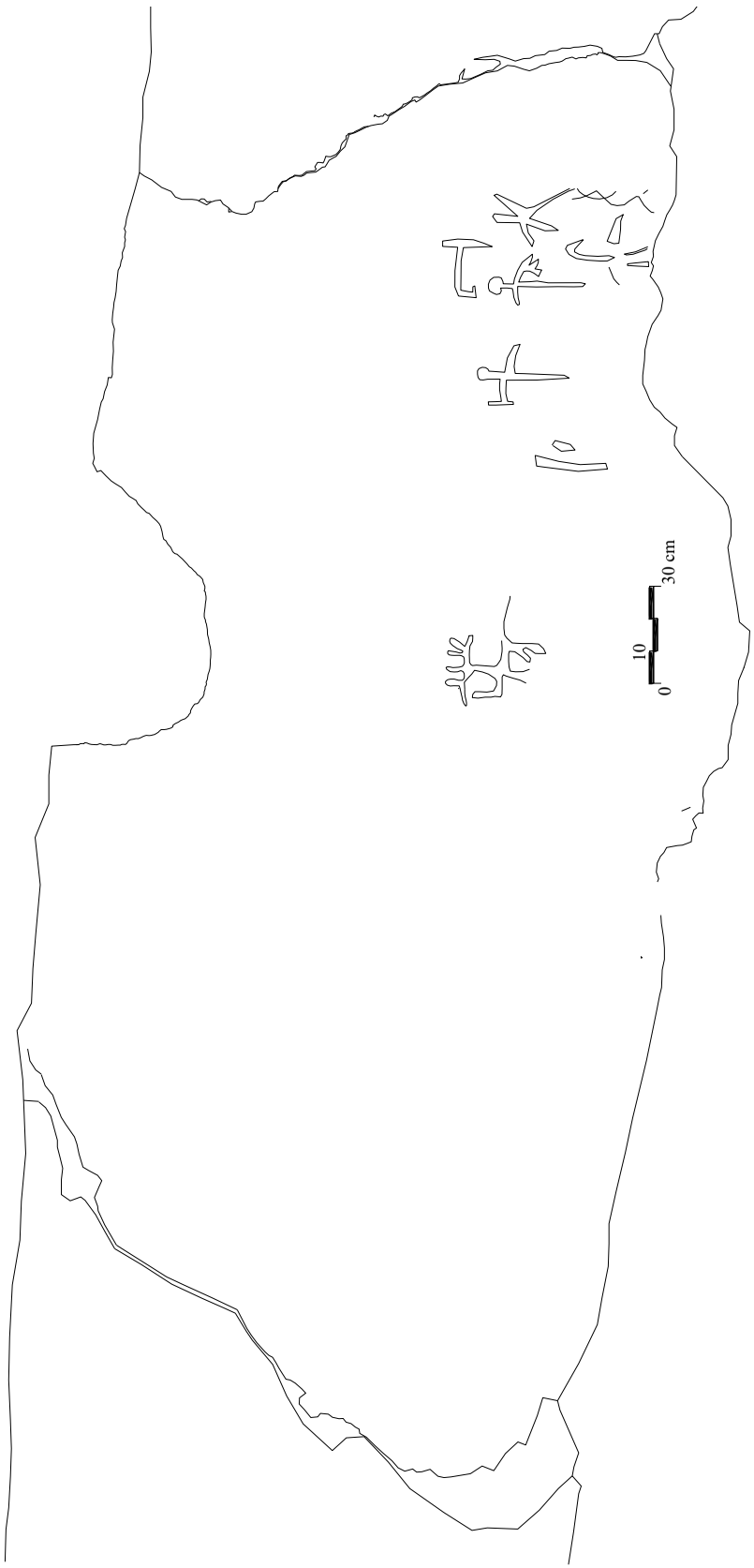


Fig. A. 358. Grupo pictórico IV. Dibujo del estilo esquemático, primera época. Elaboró H. Ibar 2021.



Fig. A. 359. Grupo pictórico IV. Dibujo del estilo bicromo, segunda época. Elaboró H.Ibar 2021.

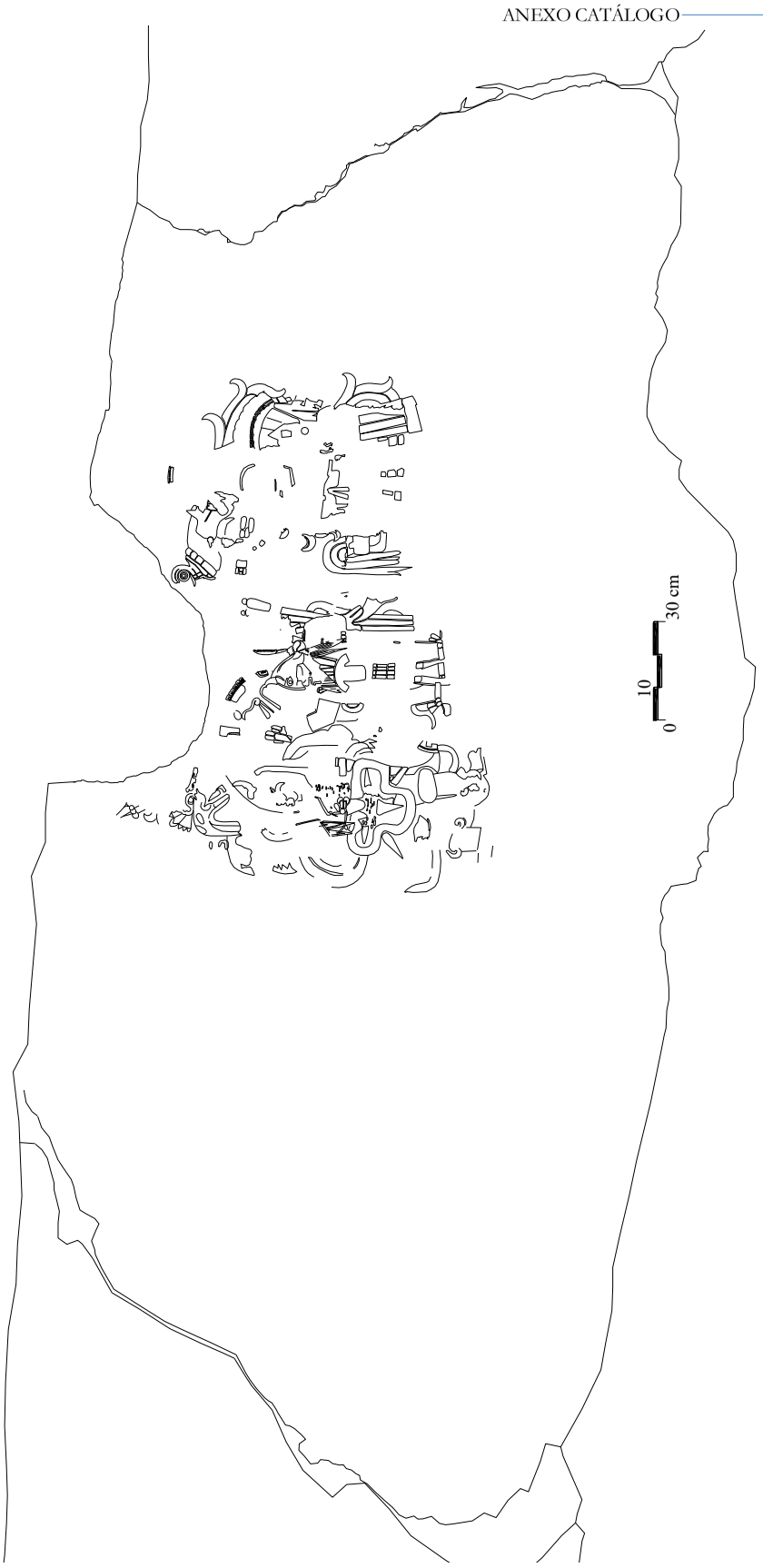


Fig. A. 360. Grupo pictórico IV. Dibujo del estilo policromo, tercera época. Elaboró H. Ibar 2021.



Fig. A. 361. Grupo pictórico IV. Dibujo de panel rocoso y las pinturas con las tres superposiciones (gris claro 1ª época, gris 2ª época, negro 3ª época. Los círculos indican los puntos de superposición. Elaboró H.Ibar 2021.

A.5. Grupo pictórico IVa



Fig. A.362. Grupo pictórico IVa. Panel y restitución cromática. Dibujo: H. Ibar 2021.

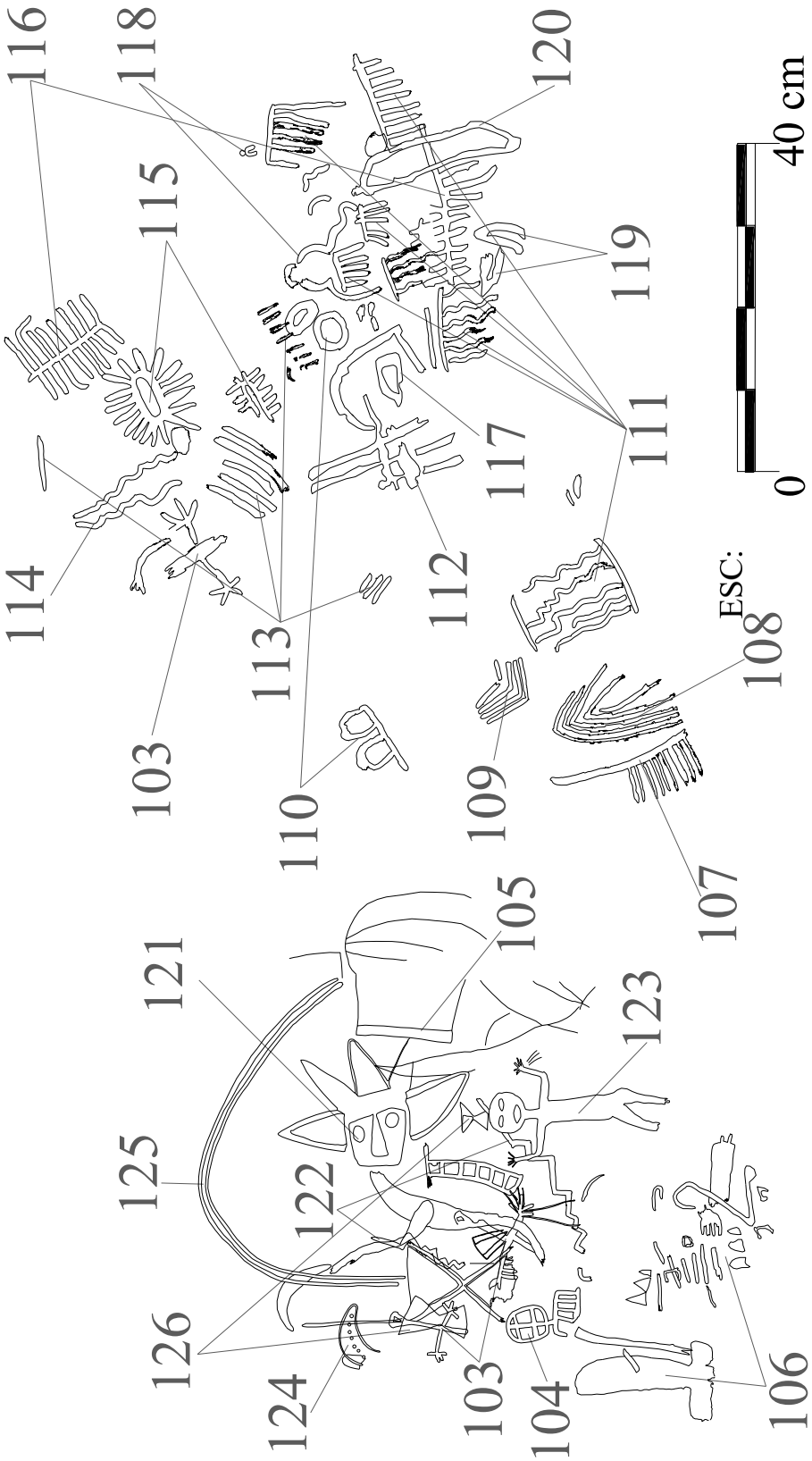


Fig. A.363. Grupo pictórico IVa. Ubicación general de acuerdo con el número de cédula.

GP. IVa: Núm. 103

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.103**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6B 6B 3C	**N.103-1:**Alto 9 cm. Ancho7 cm **N.103-2:**Alto10 cm Ancho12cm **N.103-3:**Alto14 cmAncho 14cm	Rojo	Antropomorfos

Elementos descritos:
Son tres antropomorfos esquemáticos en color rojo. Dos de ellos están dispuestos al extremo izquierdo del panel (n.103-1 y n.103-2). El tercero está ubicado al costado derecho del panel (n.103-3). Los dos a la izquierda están conformados por una línea vertical representando el cuerpo, rematada por un pequeño triángulo, para ilustrar su cabeza. El cuerpo está cruzado por otra línea vertical que señala las piernas, cada una con cuatro dedos, no tienen brazos. Le fueron superpuestas las figuras formadas por triángulos unidos por sus puntas (n.125 y n.126) del estilo bicromo. El antropomorfo, a la derecha, no conservó la cabeza, si bien es posible observar los restos de un brazo flexionado hacia arriba con tres dedos. Por las superposiciones planteamos que estas figuras esquemáticas corresponden a la primera época.

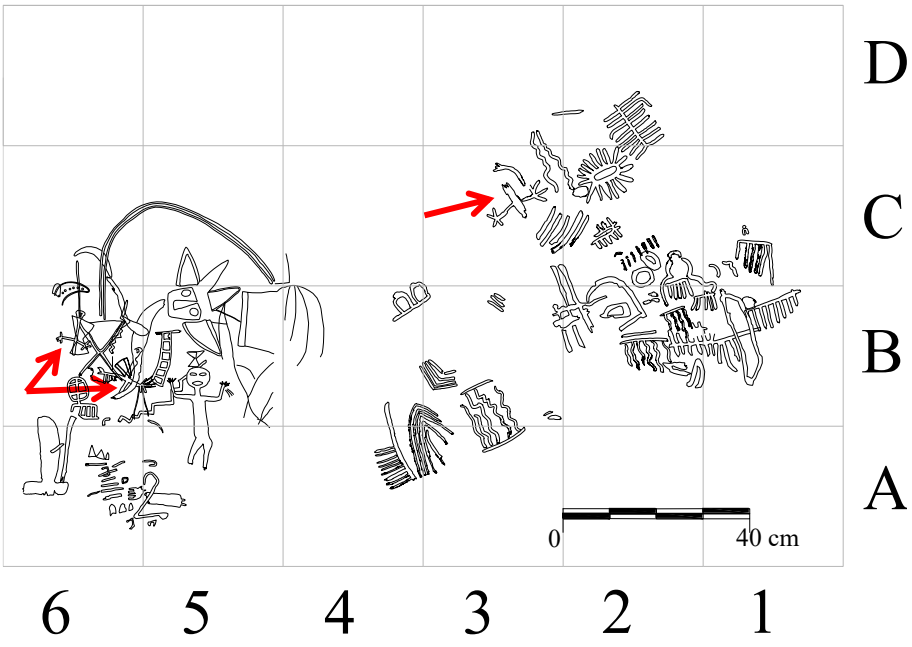


Fig. A. 364. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.103.

GP. IVa: Núm. 103

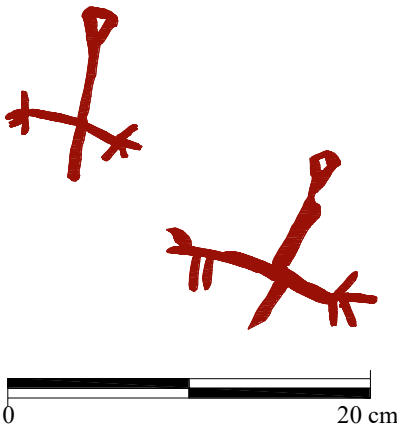


Fig. A. 365. Grupo pictórico IVa, izquierda n.103-1, derecha n.103-2. Dibujo: H. Ibar 2019.



Fig. A. 366. Grupo pictórico IVa, izquierda 103-1, derecha 103-2. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

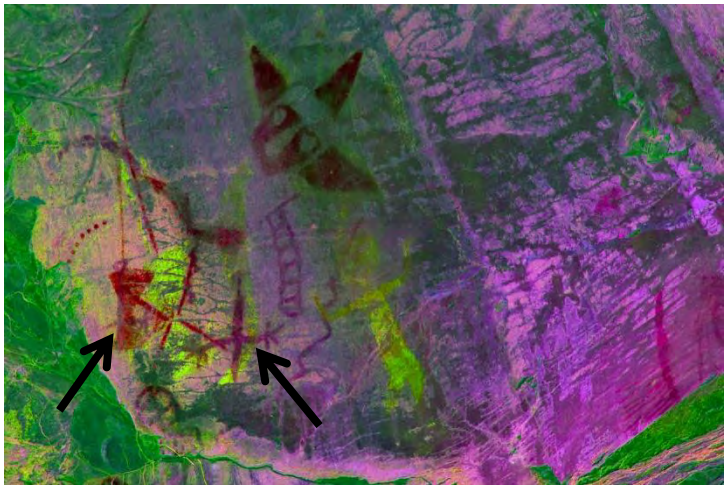


Fig.A. 367. Grupo pictórico IVa, izquierda 103-1, derecha 103-2. Fotografía con Dstretch: H.Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 103

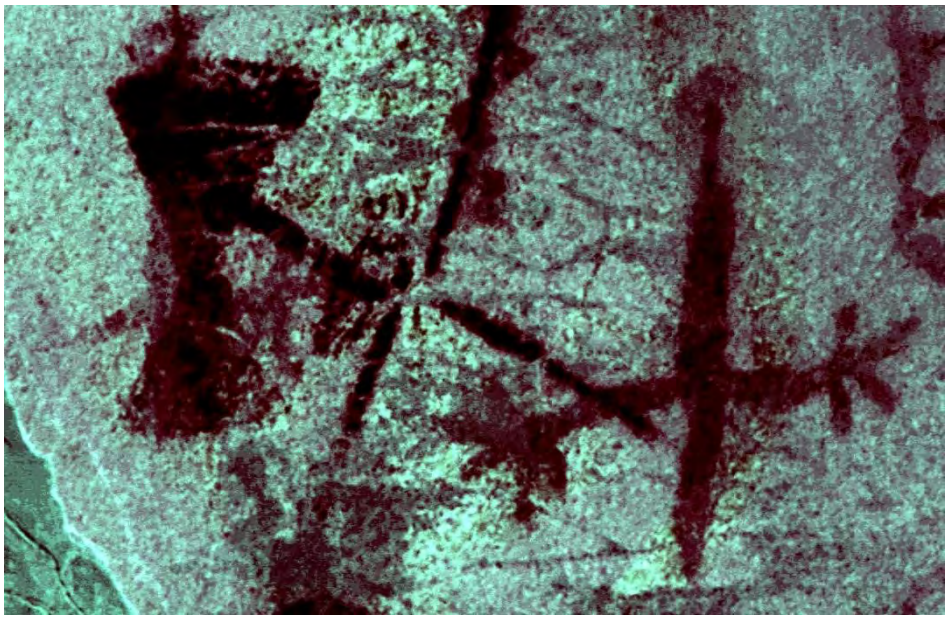


Fig.A. 368. Grupo pictórico IVa, izquierda n.103-1, derecha n.103-2. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

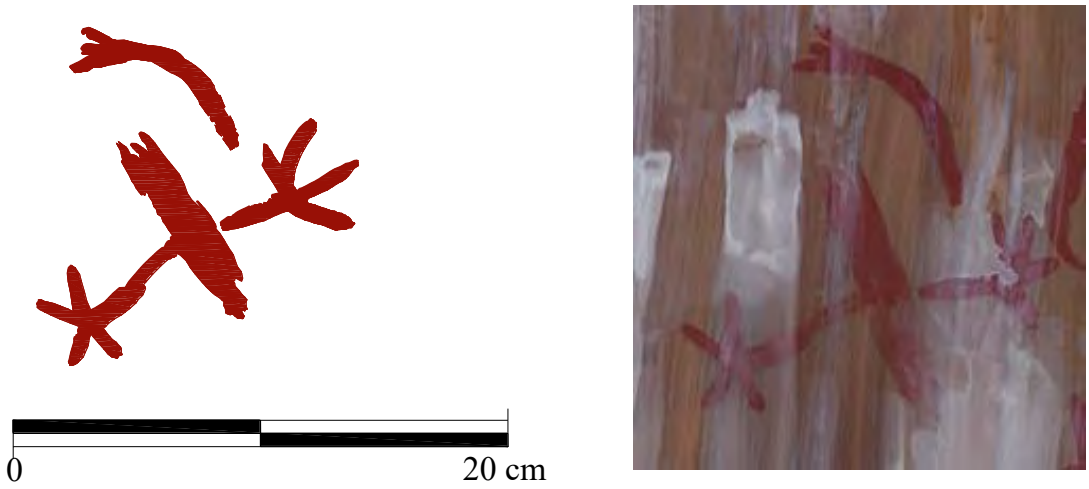


Fig. A. 369. Grupo pictórico IVa, n.103-3. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IVa: Núm. 104

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.104**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6B	Alto: 9 cm Ancho: 8 cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Esta figura se encuentra ubicada al extremo izquierdo del panel, justo en el límite inferior donde corre una grieta horizontal que divide en dos secciones al Grupo IVa. Está conformada por un círculo al costado superior, el cual es cruzado por una línea vertical justo al centro y dos líneas horizontales situadas arriba y abajo del círculo. La línea vertical se prolonga hasta unirse con un rectángulo, atravesado por tres líneas cortas. Este diseño corresponde a la primera época.

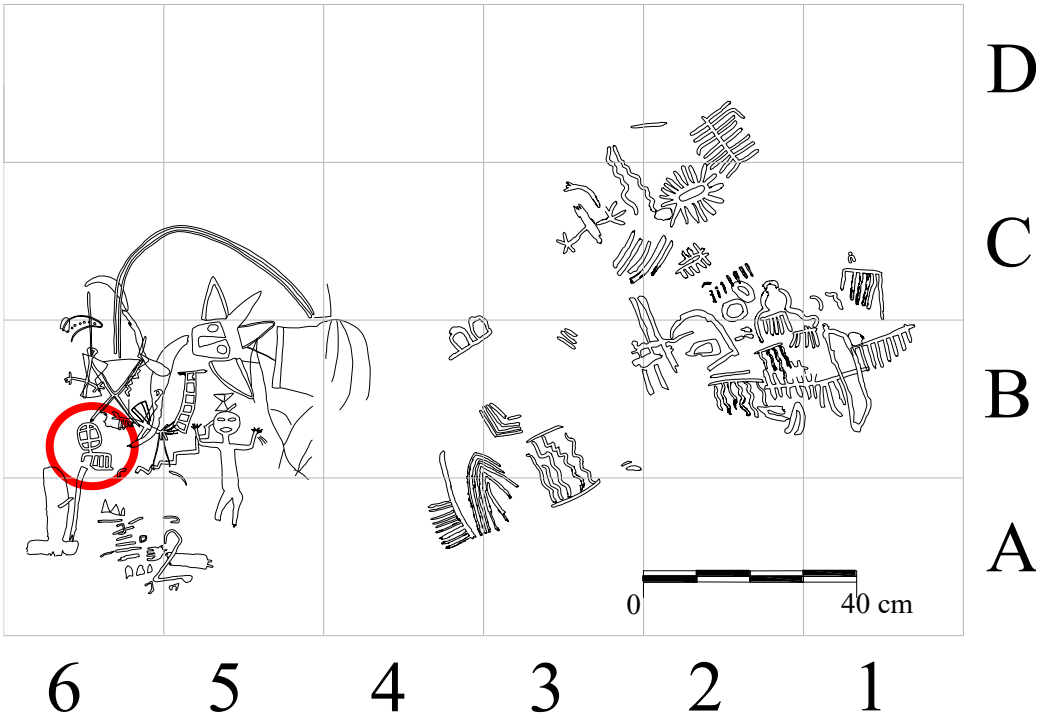


Fig. A. 370. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.104.

GP. IVa: Núm. 104



Fig. A. 371. Grupo pictórico IVa, n.104. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

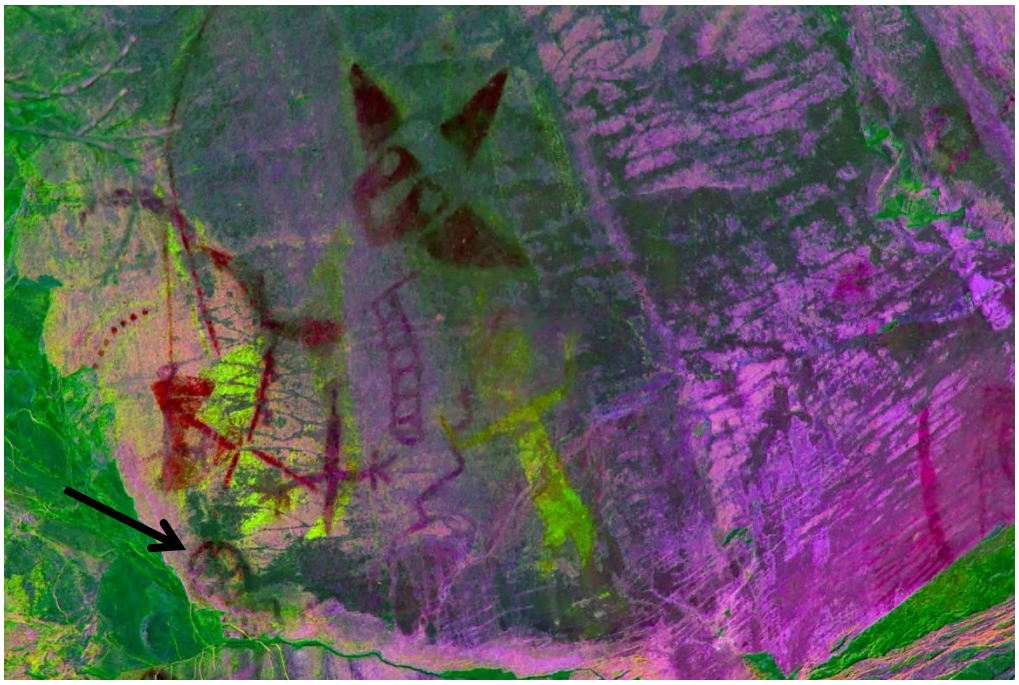


Fig.A. 372. Grup pictórico IVa, n.104. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 105

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.105**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
4-5BC	Alto: 38 cm Ancho: 24 cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Esta figura se localizaba al centro del panel de acuerdo a la calca de Villagra. Consistía en líneas rojas delgadas semicurvas y horizontales sin un patrón claro.

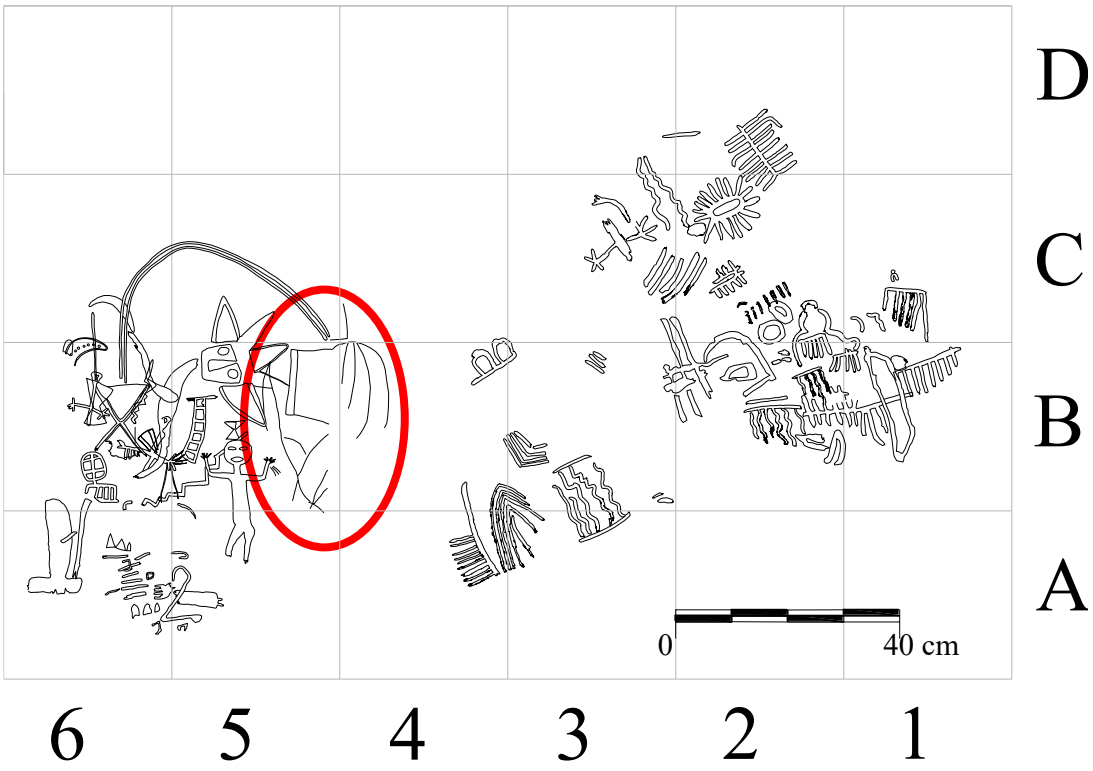


Fig. A. 373. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.105.

GP. IVa: Núm. 105



Fig. A. 374. Grupo pictórico IVa, n.105. Dibujo: H. Ibar.

GP. IVa: Núm. 106

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.106**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6AB	**N.106-1:** Alto: 18 cm. Ancho: 10cm	Rojo	Geométrico
6A	**N.106-2:** Alto: 3 cm. Ancho: 6 cm		
6A	**N.106-3:** Alto: 1 cm. Ancho: 5 cm		
5-6A	**N.106-4:** Alto: 3 cm. Ancho: 3 cm		
5-6A	**N.106-5:** Alto: 4 cm. Ancho: 12 cm		
5-6A	**N.106-6:** Alto: 10 cm. Ancho: 8 cm		

Elementos descritos:

La grieta inferior, la cual divide el panel en dos secciones, es el límite superior donde están reunidas las seis figuras rojas descritas en esta cédula.
N.106-1: Localizada al extremo izquierdo, conformada por una gruesa franja vertical de bordes redondeados en su extremo superior. En su base tiene una franja horizontal corta, también con bordes redondeados, a su derecha hay otra línea vertical delgada.
N.106-2: Son dos grupos de tres triángulos, dispuestos en el extremo superior e inferior de esta sección del panel.
N.106-3: Entre los dos conjuntos de triángulos pueden observarse ocho líneas horizontales cortas.
N.106-4: A los extremos de esta sección se encuentran dos grupos de diseños, los cuales tienen forma similar a una "C" invertida.
N.106-5: Dos gruesas franjas rojas dispuestas por debajo de la figura en forma de "2" (n.106-6).
N.106-6: La última figura roja cierra la composición al costado derecho, tiene una forma similar al número "2".

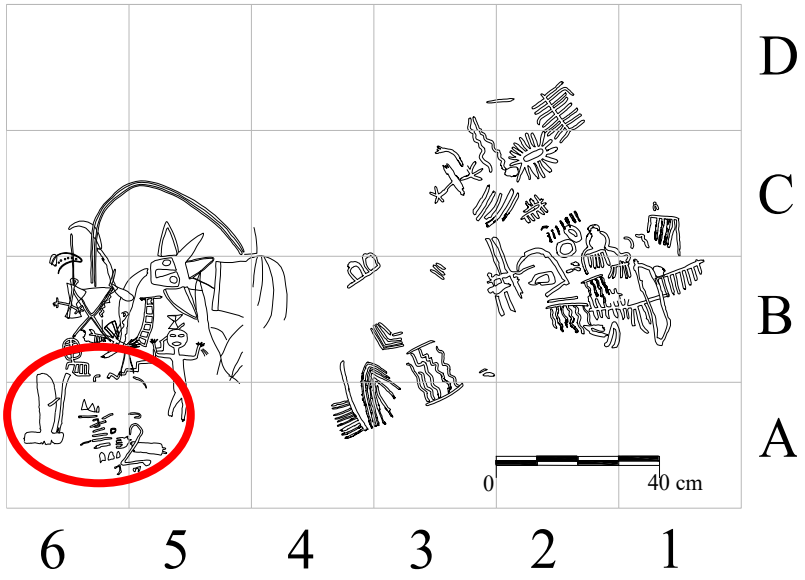


Fig. A. 375. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.106.

GP. IVa: Núm. 106

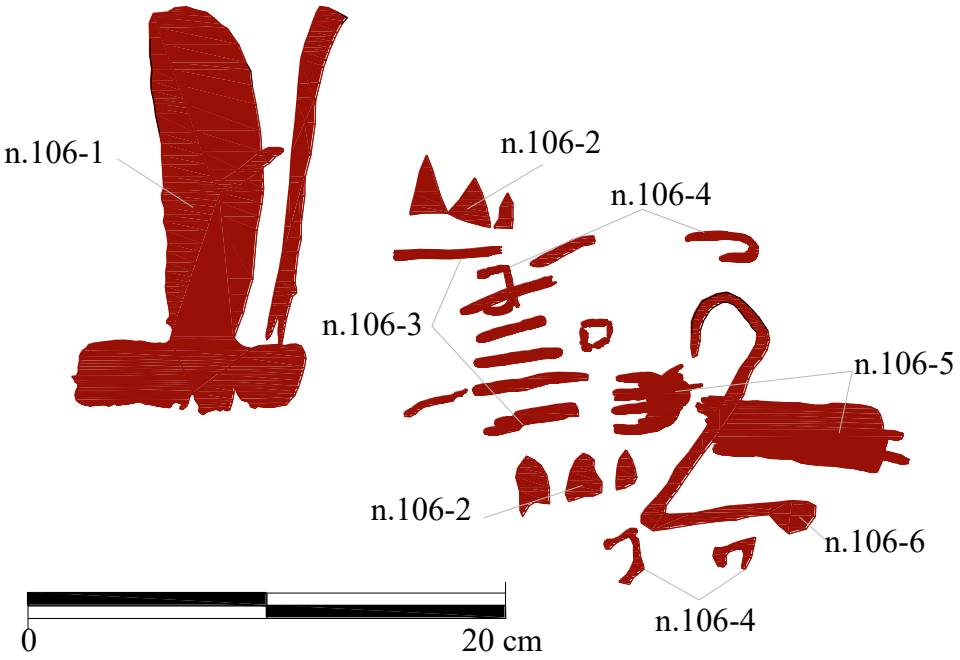


Fig. A. 376. Grupo pictórico IVa, n.106. Dibujo: H. Ibar 2019.



Fig. A. 377. Grupo pictórico IVa, n.106. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IVa: Núm. 106

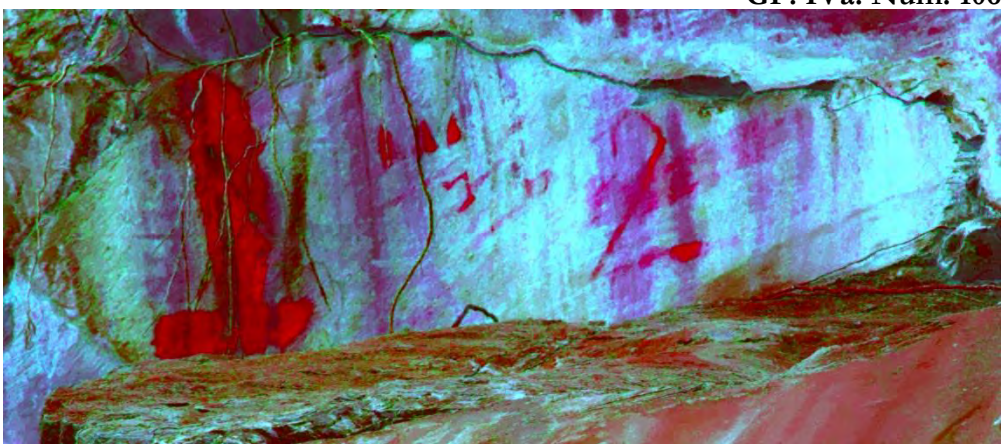


Fig.A. 378. Grupo pictórico IVa, n.106. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

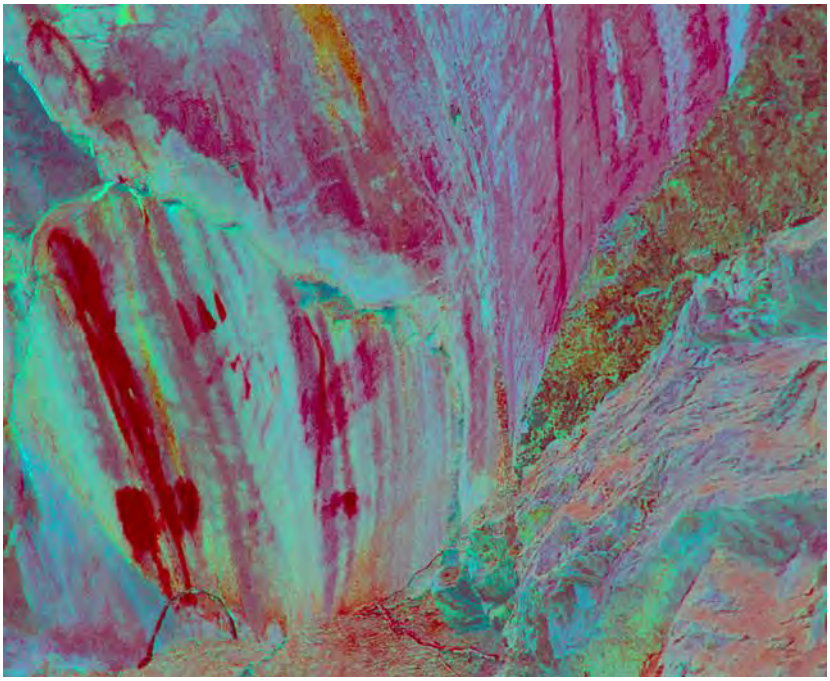


Fig.A. 379. Grupo pictórico IVa, n.106. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 107

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.107**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
4AB	Alto: 18 cm Ancho: 9 cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Figura ubicada al centro del panel rocoso. Es un diseño rojo compuesto por una franja vertical curva, unida a su extremo izquierdo por nueve líneas cortas horizontales que le dan el aspecto de peine.

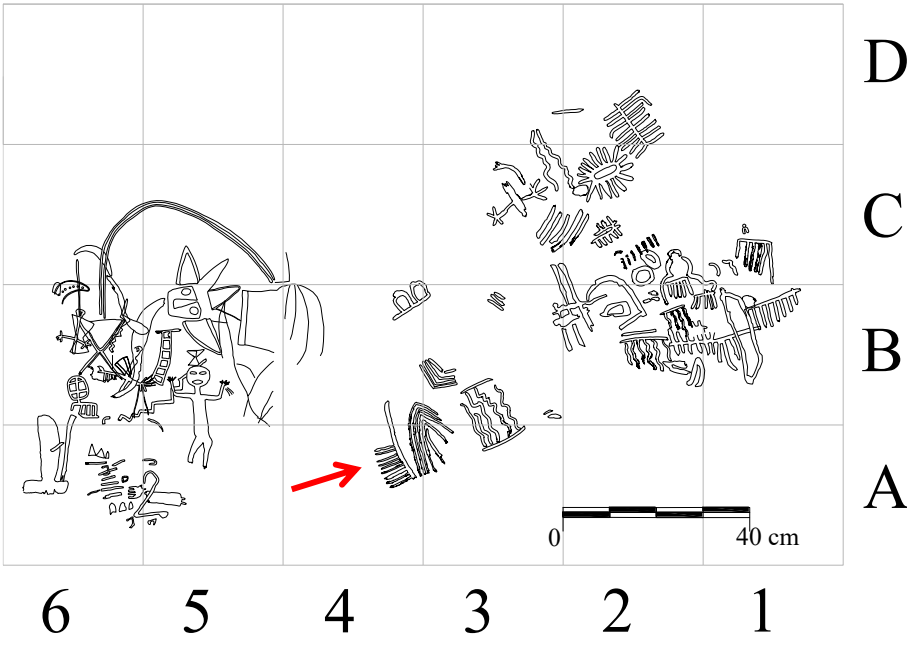


Fig. A. 380. Grupo pictórico III. Ubicación n.107.

GP. IVa: Núm. 107



Fig. A. 381. Grupo pictórico IVa, n.107. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM), fotografía: Ricardo Alvarado 2014. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



Fig.A. 382. Grupo pictórico IVa, n.107. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 108

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.108**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
3-4AB	Alto: 16 cm Ancho: 10 cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Figura localizada al centro del panel rocoso, directamente a la derecha del diseño n.107. Conformada por cinco líneas verticales que se unen hacia su extremo superior.

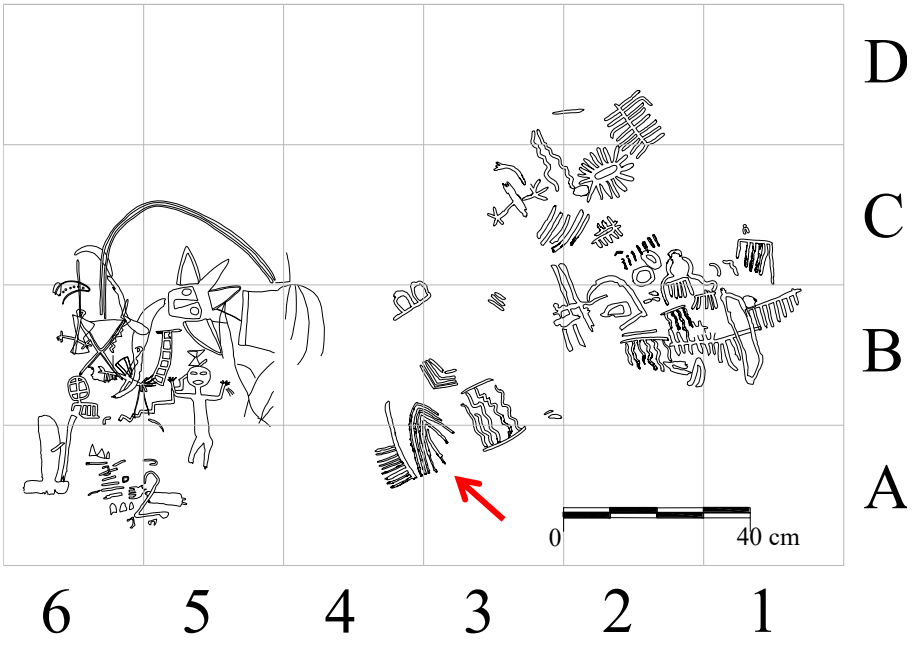


Fig. A.383. Grupo pictórico IVa. Ubicación

GP. IVa: Núm. 108

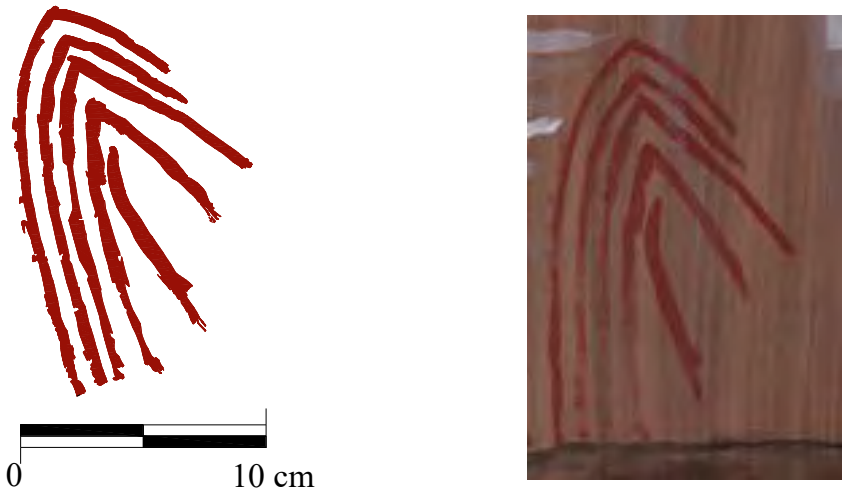


Fig. A. 384. Grupo pictórico IVa, n.108. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

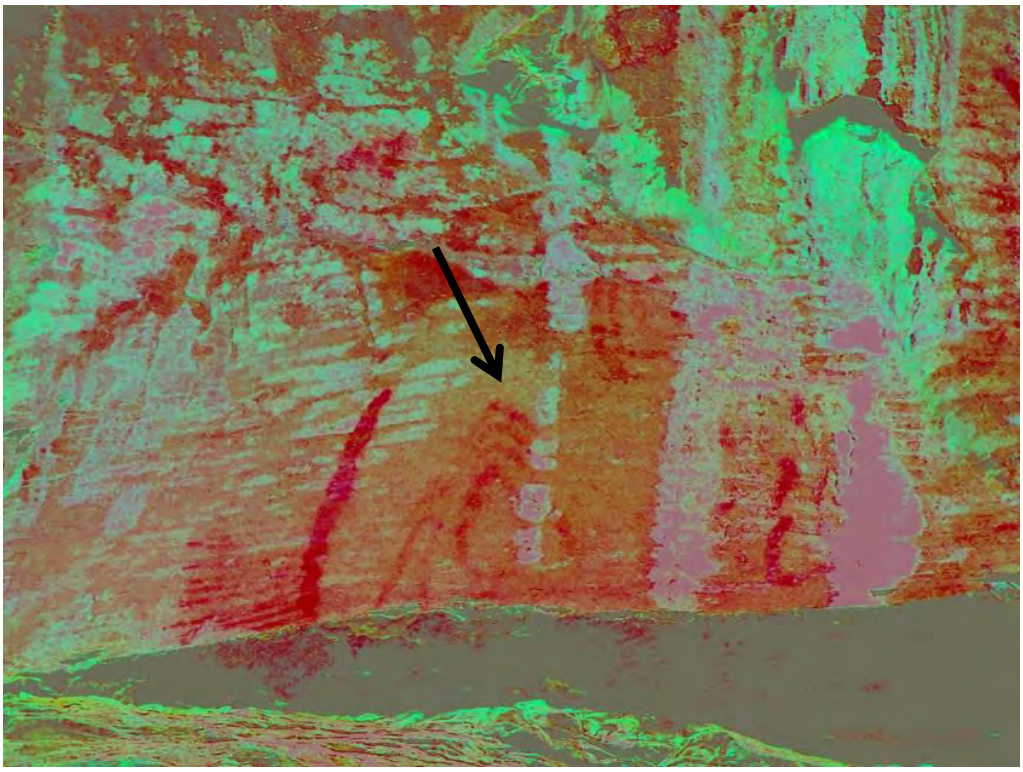


Fig.A.385. Grupo pictórico IVa, n.108. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 109

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.109**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
3B	Alto: 7 cm Ancho: 8 cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Arriba de la figura n. 108, sobre el costado derecho, se despliegan cuatro líneas en forma de "L", reunidas paralelamente.

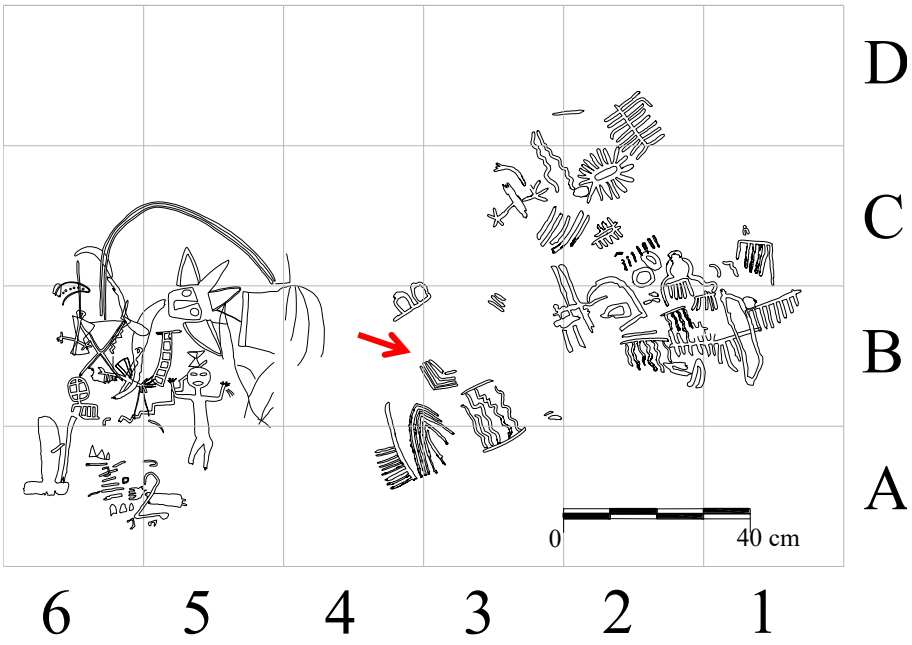


Fig. A. 386. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.109.

GP. IVa: Núm. 109

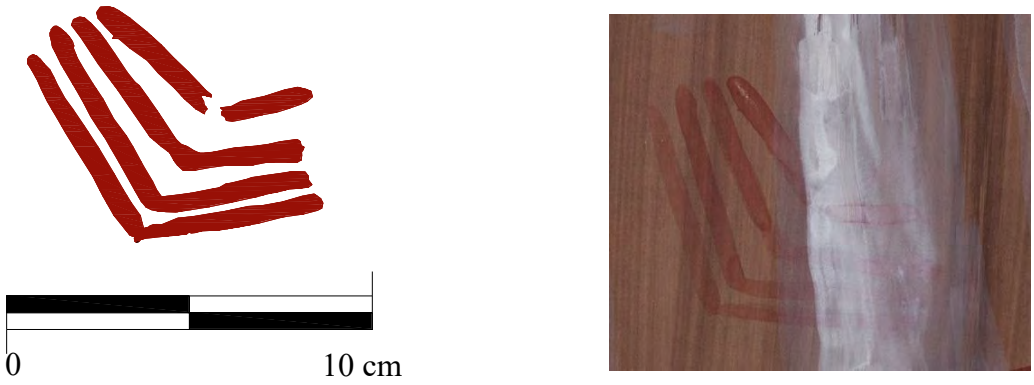


Fig. A. 387. Grupo pictórico IVa, n.109. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

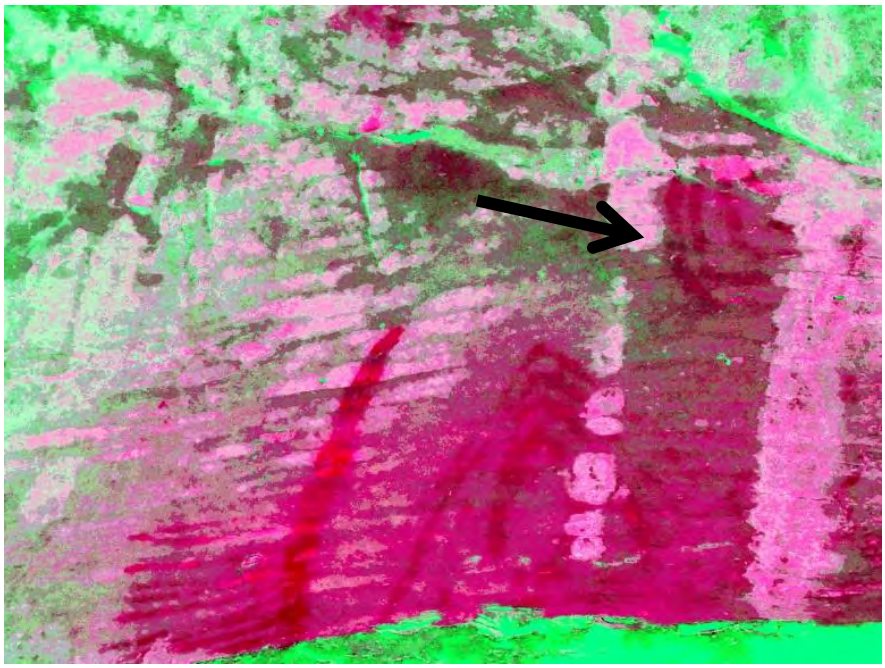


Fig.A. 388. Grupo pictórico IVa, n.109. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 110

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.110**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
4B 2C	**N.110-1:**Alto:7 cm. Ancho: 8 cm **N.110-2:**Alto: 8 cm.Ancho: 6 cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
N.110-1: Son dos semicírculos rojos unidos a su extremo inferior por una línea diagonal, ubicados al centro del panel. **N.110-2:** Al extremo derecho se presenta otro conjunto de dos círculos, pero sin línea diagonal en su base.

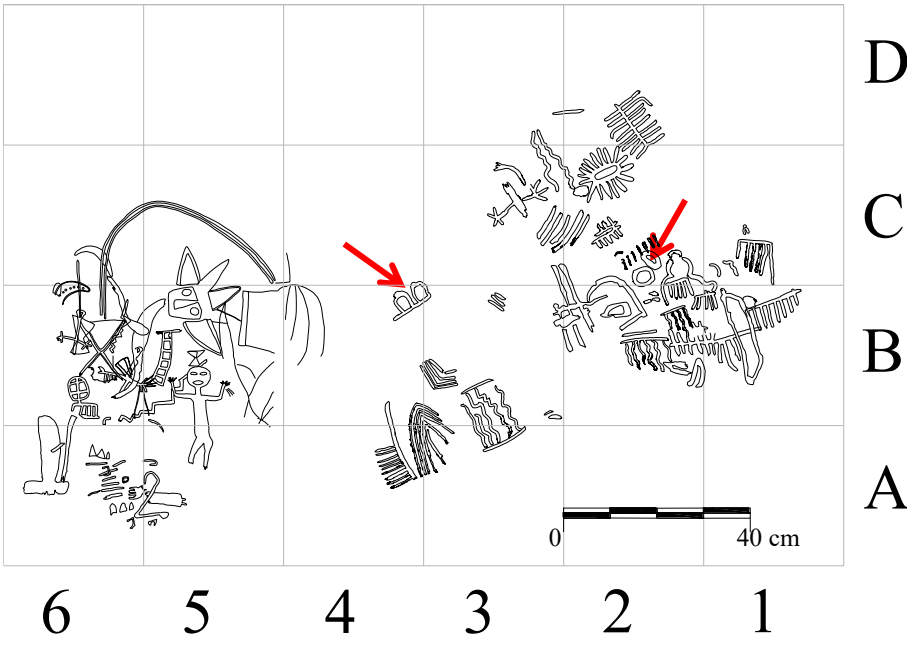


Fig. A.389. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.110.

GP. IVa: Núm. 110

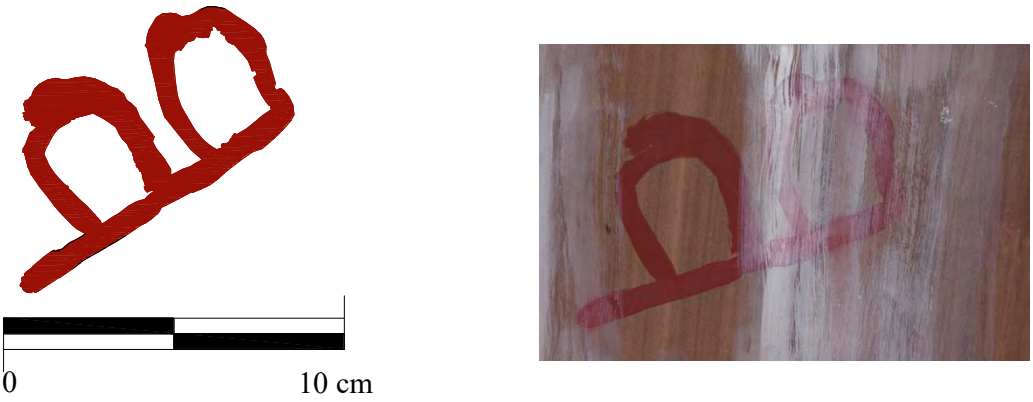


Fig. A. 390. Grupo pictórico IVa, n.110-1. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

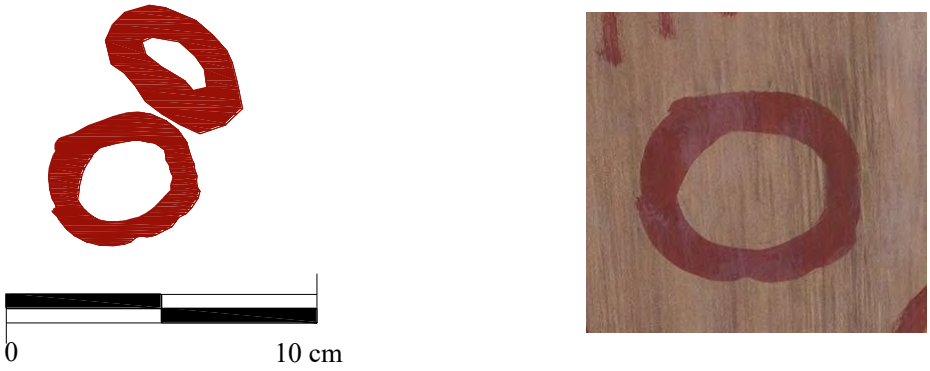


Fig. A. 391. Grupo pictórico IVa, n.110-2. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

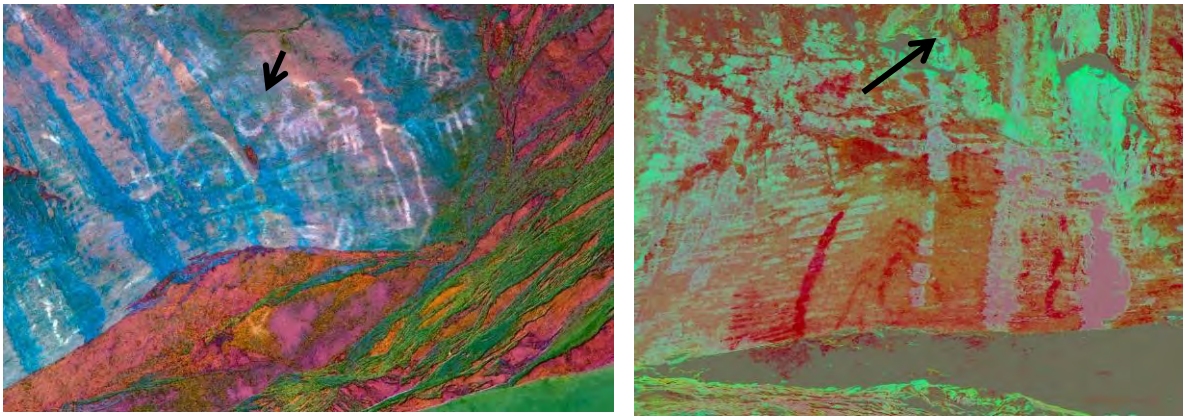


Fig.A. 392. Grupo pictórico IVa, n.110. Fotografía Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 111

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.111**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
3AB	**N.111-1:**Alto:18cm.Ancho:14 cm	Rojo	Geométricos
2BC	**N.111-2:**Alto:4 cm. Ancho: 6 cm		
1-2B	**N.111-3:**Alto: 4 cm.Ancho: 6 cm		
2B	**N.111-4:**Alto:8cm.Ancho: 11 cm		
2B	**N.111-5:**Alto:6 cm. Ancho: 7 cm		
1C	**N.111-6:**Alto:10 cm.Ancho:8 cm		
1B	**N.111-7:**Alto:9cm.Ancho: 13 cm		

Elementos descritos:

En esta cédula serán reunidas siete figuras similares.
N.111-1: Diseño rojo localizado al extremo inferior del panel, conformado por cinco líneas onduladas, rematadas por dos líneas diagonales dispuestas a cada extremo.
N.111-2, n.111-3, n.111-4, n.111-5, n.111-6, N.111-7: Diseños conformados por una línea superior horizontal, de la cual se unen cuatro, cinco, seis o siete líneas verticales; algunas de ellas presentan ondulación: n.111-4, n.111-5.

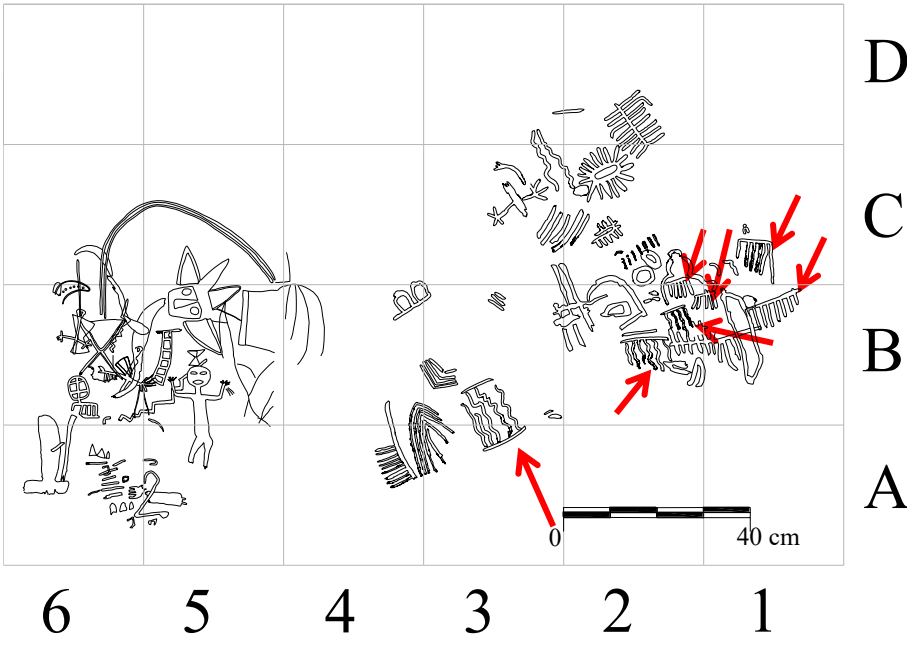


Fig. A. 393. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.111.

GP. IVa: Núm. 111

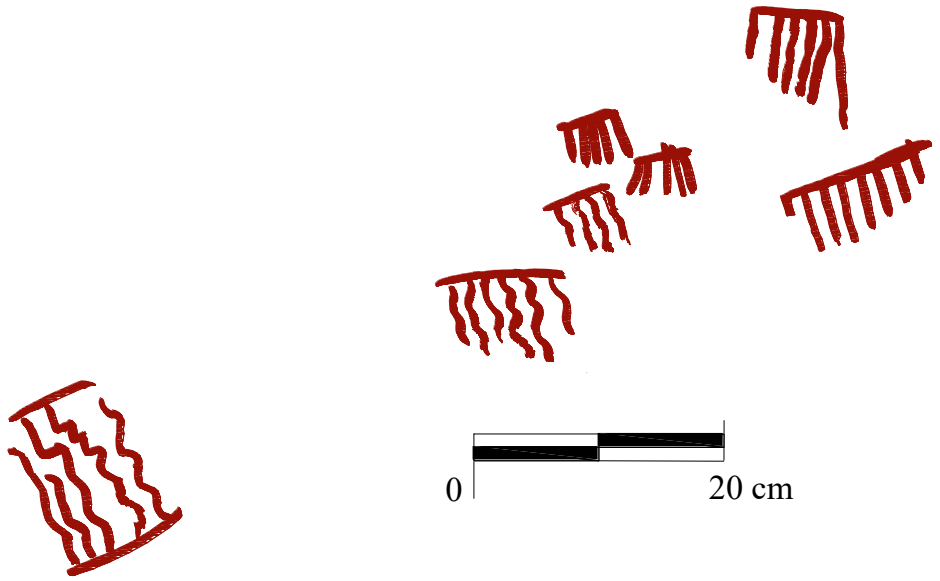


Fig. A. 394. Grupo pictórico IVa, n.111. Dibujo: H. Ibar 2019.

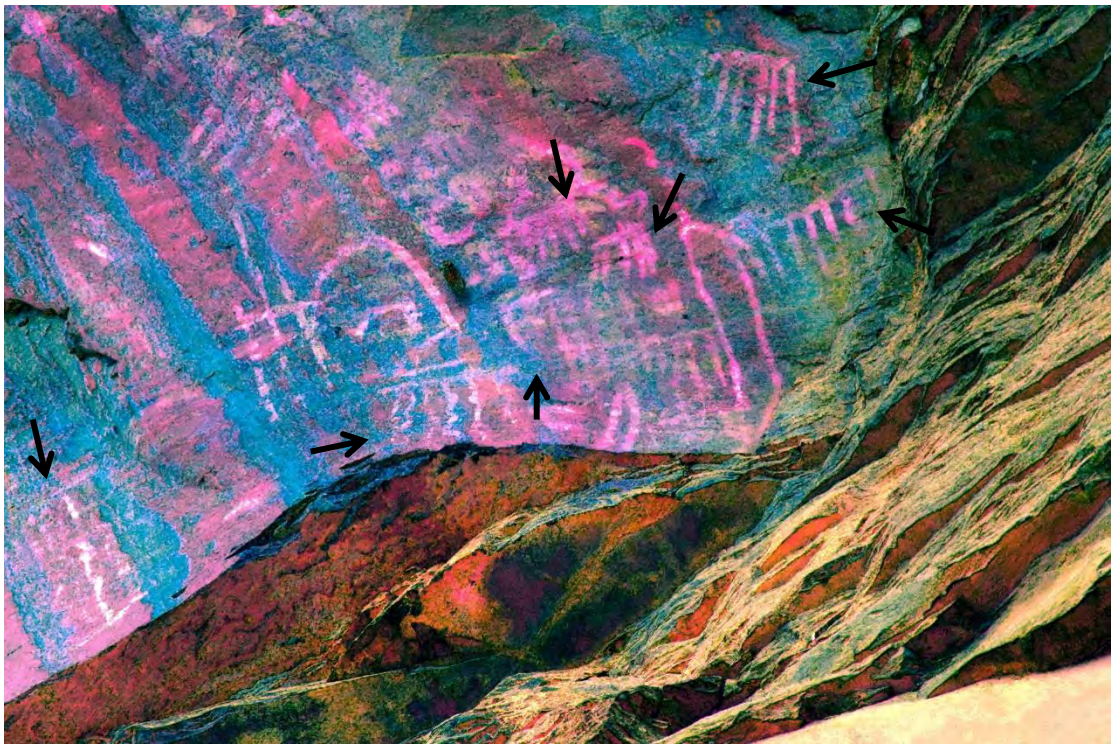


Fig.A. 395. Grupo pictórico IVa, n.111. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 111

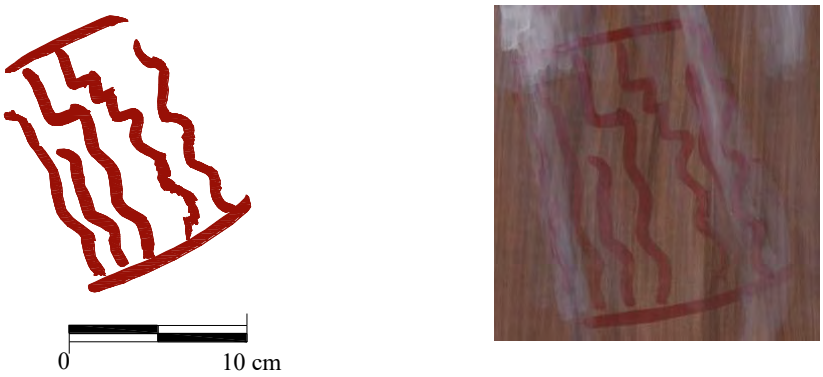


Fig. A. 396. Grupo pictórico IVa, n.111-1. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

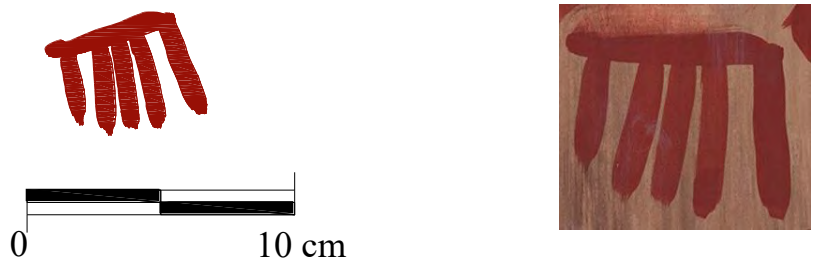


Fig. A. 397. Grupo pictórico IVa, n.111-2. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig. A. 398. Grupo pictórico IVa, n.111-3. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

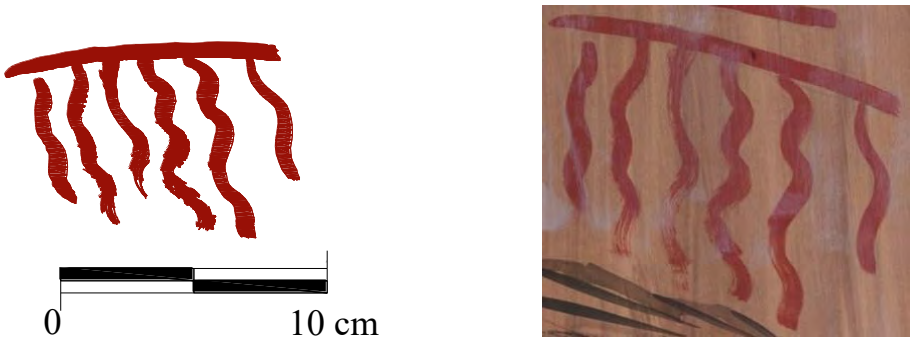


Fig. A. 399. Grupo pictórico IVa, n.11-41. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IVa: Núm. 111

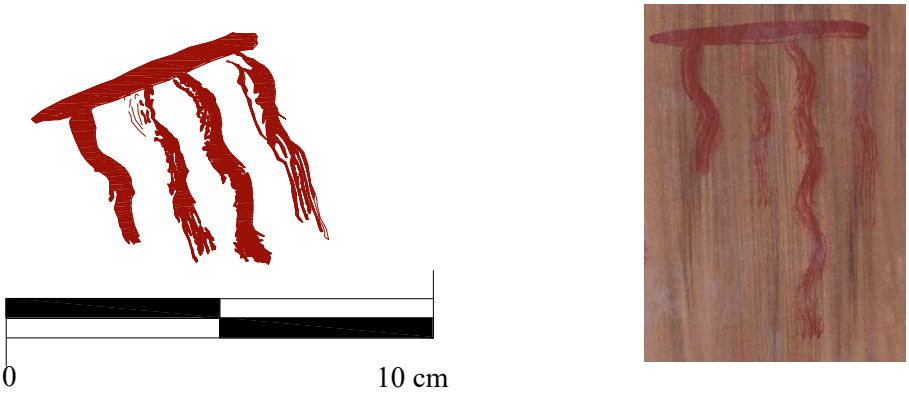


Fig. A. 400. Grupo pictórico IVa, n.111-5. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

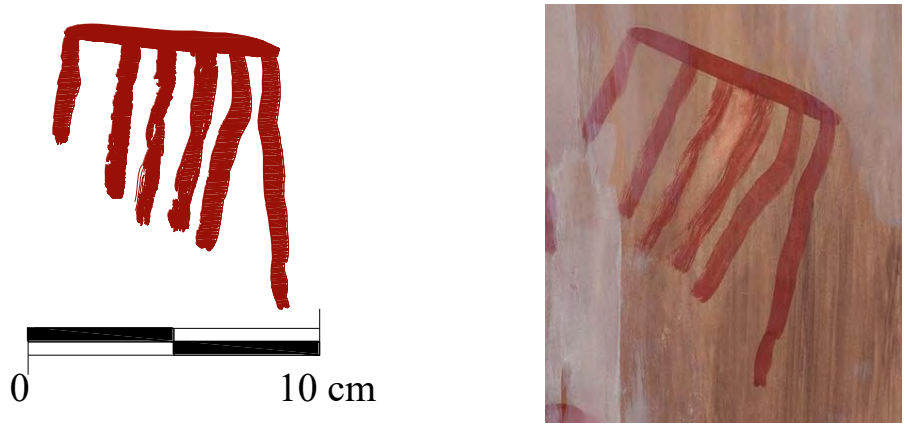


Fig. A. 401. Grupo pictórico IVa, n.111-6. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig. A. 402. Grupo pictórico IVa, n.111-7. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IVa: Núm. 112

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.112**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2-3BC	Alto: 19 cm Ancho: 12 cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Diseño localizado en el costado medio del panel. Conformado por dos líneas largas y dos cortas dispuestas verticalmente, las cuales son atravesadas por dos líneas horizontales.

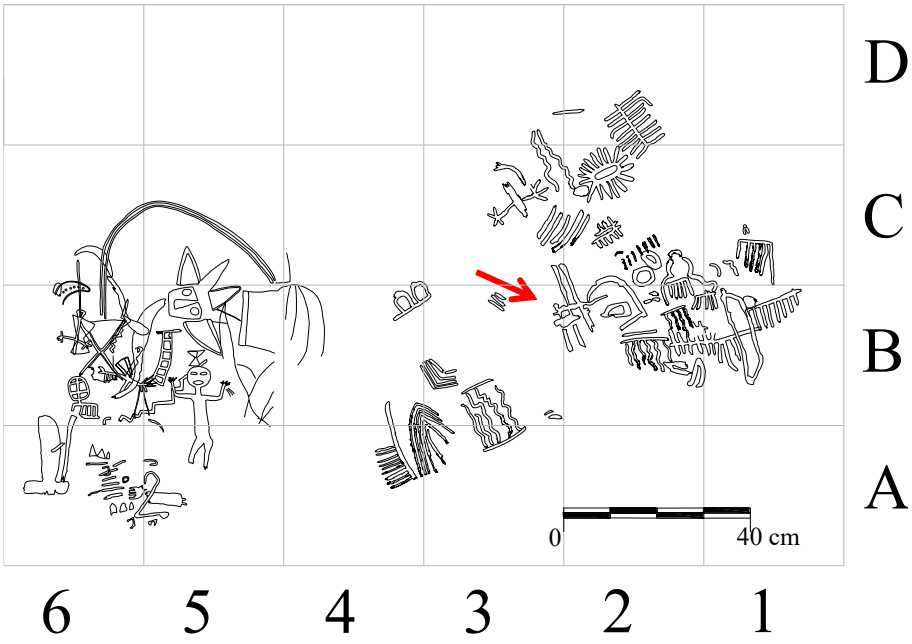


Fig. A. 403. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.112.

GP. IVa: Núm. 112

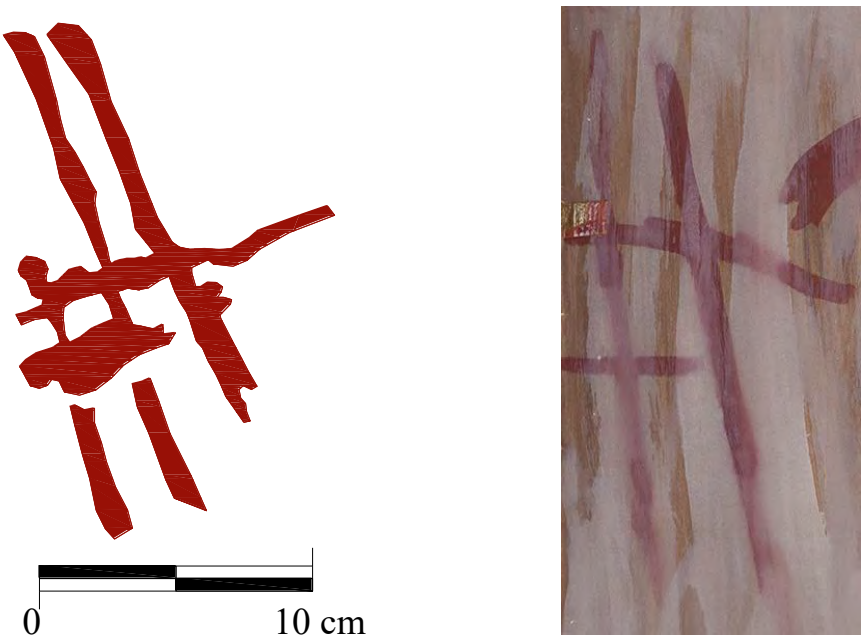


Fig. A. 404. Grupo pictórico IVa, n.112. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IVa: Núm. 113

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.113**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2C 2-3C 3B 3B 2-3D	**N.113-1:**Alto: 8 cm. Ancho: 10 cm **N.113-2:**Alto: 10.5cm.Ancho:12 cm **N.113-3:**Alto: 4 cm. Ancho: 4 cm **N.113-4:**Alto: 2 cm. Ancho: 4 cm **N.113-5:**Alto: 1 cm. Ancho: 7 cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
A partir del centro del panel, hacia la derecha, se pueden apreciar líneas cortas, agrupadas en cinco conjuntos: con siete líneas n.113-1, con cinco líneas n.113-2, con tres líneas n.113-3, con dos líneas n.113-4, o solamente con una línea n.113-5. En su mayoría están orientadas diagonalmente, aunque en dos grupos están dispuestas horizontalmente. Probablemente el motivo n.113-1 tenía una línea horizontal en su costado superior.

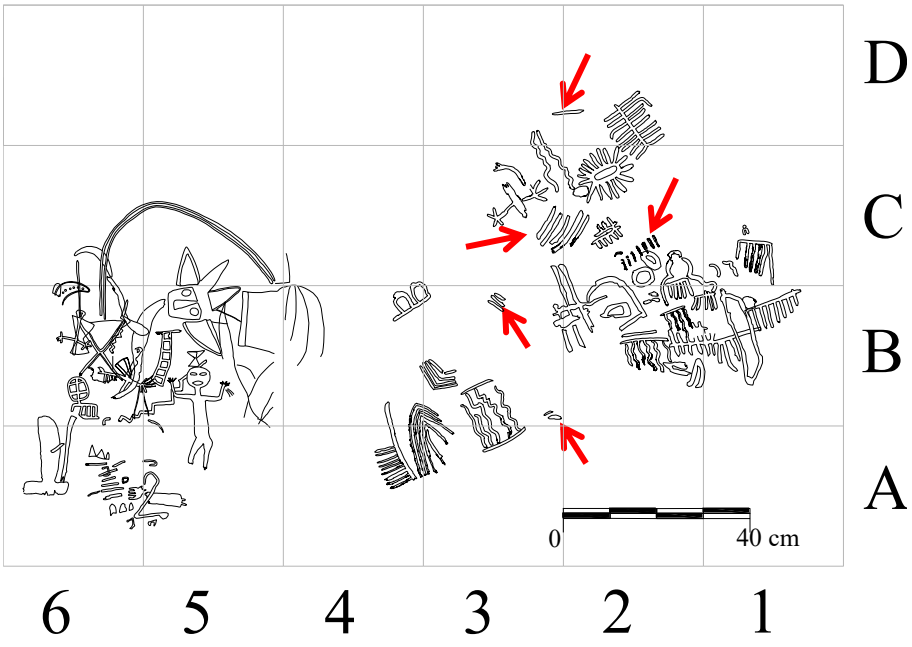


Fig. A.405. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.113.

GP. IVa: Núm. 113



Fig. A. 406. Grupo pictórico IVa, n.113-1. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig. A. 407. Grupo pictórico IVa, n.113-2. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

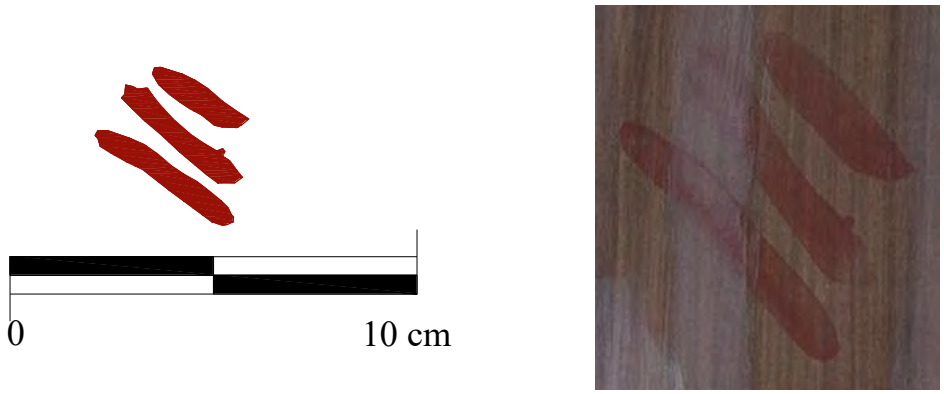


Fig. A. 408. Grupo pictórico IVa, n.113-3. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IVa: Núm. 113

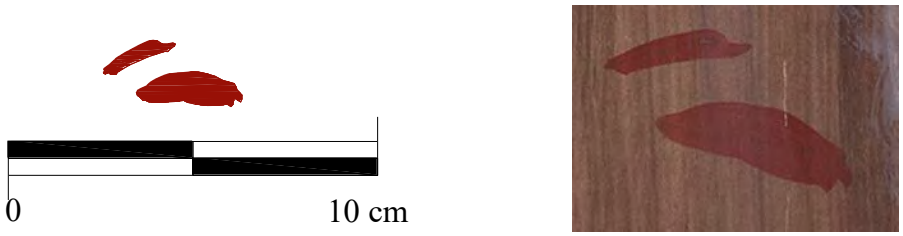


Fig. A. 409. Grupo pictórico IVa, n.113-4. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

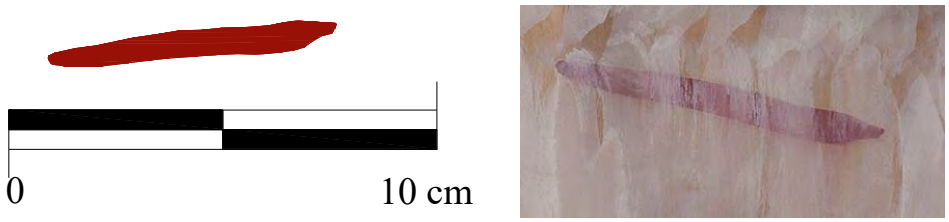


Fig. A. 410. Grupo pictórico IVa, n.113-5. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

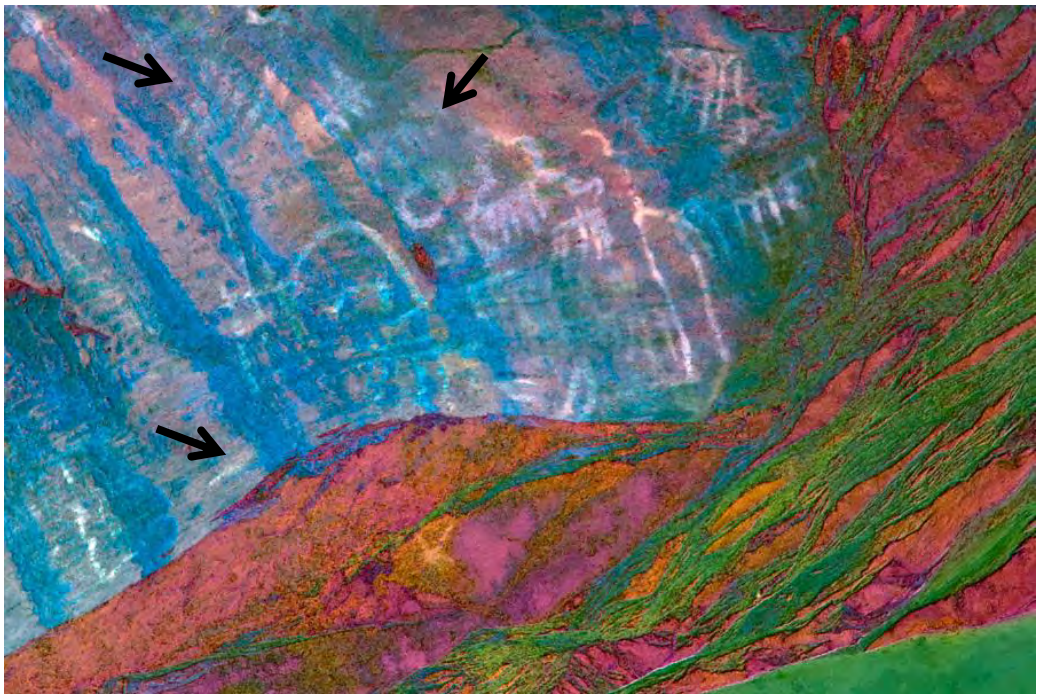


Fig.A. 411. Grupo pictórico IVa, n.113. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 114

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.114**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2-3CD	Alto: 13 cm Ancho: 9 cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Diseño localizado al extremo superior del panel, conformado por dos largas líneas ondulantes.

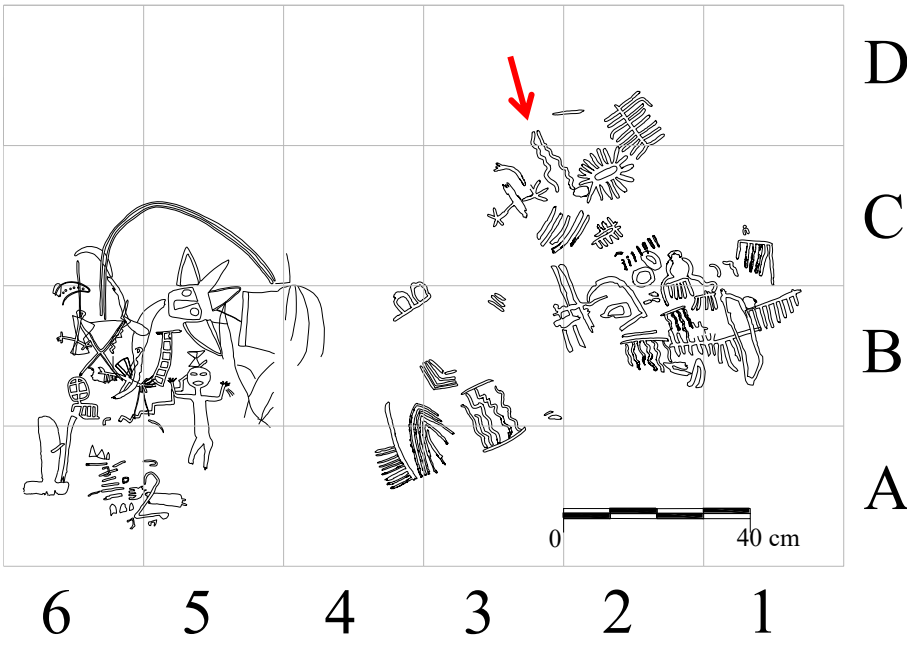


Fig. A. 412. Grupo pictórico IVa. Ubicación

GP. IVa: Núm. 114

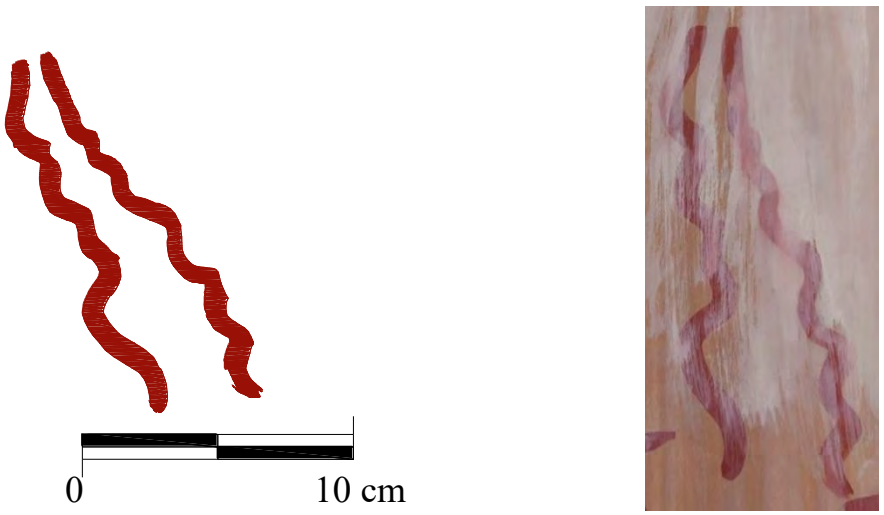


Fig. A. 413. Grupo pictórico IVa, n.114. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

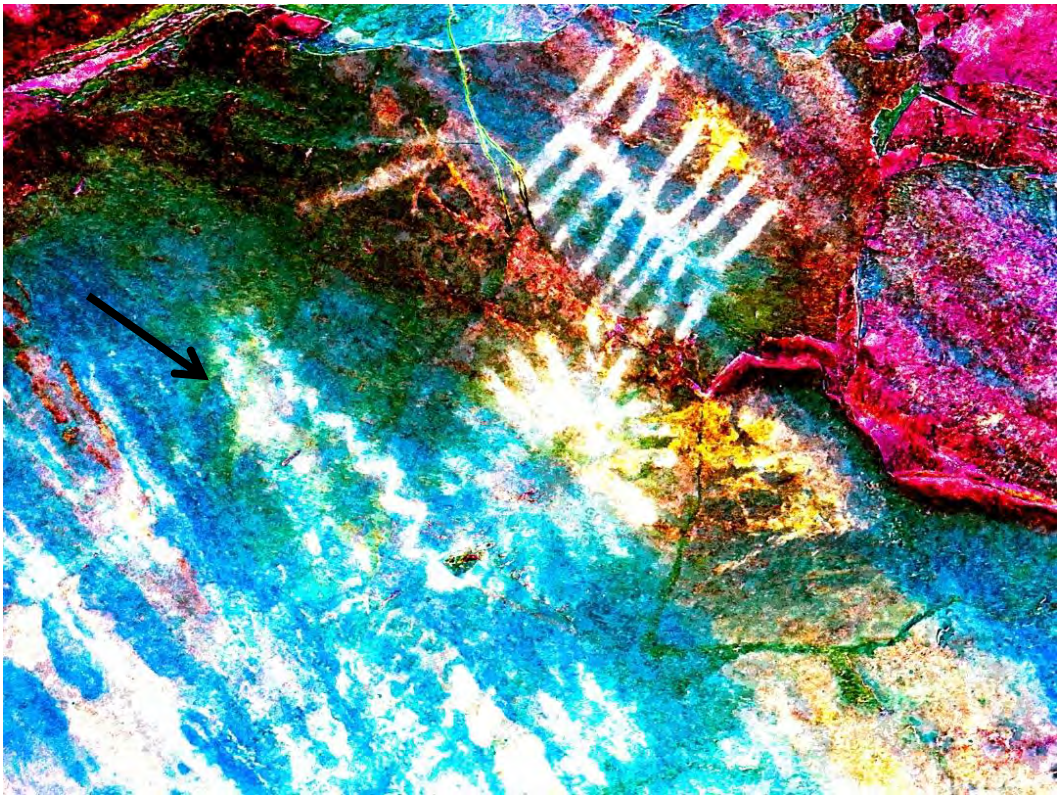


Fig.A. 414. Grupo pictórico IVa, n.114. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 115

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.115**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2C 2C	**N.115-1:**Alto:12 cm. Ancho:13 cm **N.115-2:**Alto: 7 cm. Ancho: 7 cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Dos diseños similares, ubicados a la derecha del panel. **N.115-1:** Elipse unida a líneas cortas, distribuidas sobre toda su circunferencia. A la izquierda tiene asociado un punto rojo. **N.115-2:** Diseño similar al anterior, es decir elipse con líneas cortas en toda su circunferencia. En este caso el costado izquierdo se ha perdido.

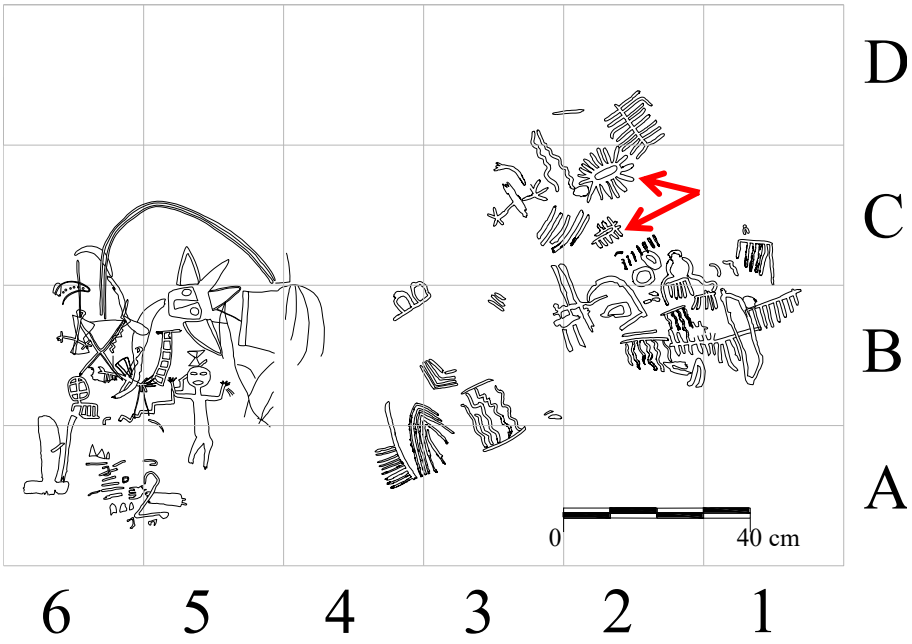


Fig. A.415. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.115.

GP. IVa: Núm. 115



Fig. A. 416. Grupo pictórico IVa, n.115-1 y115-2. Dibujo: H. Ibar 2019.

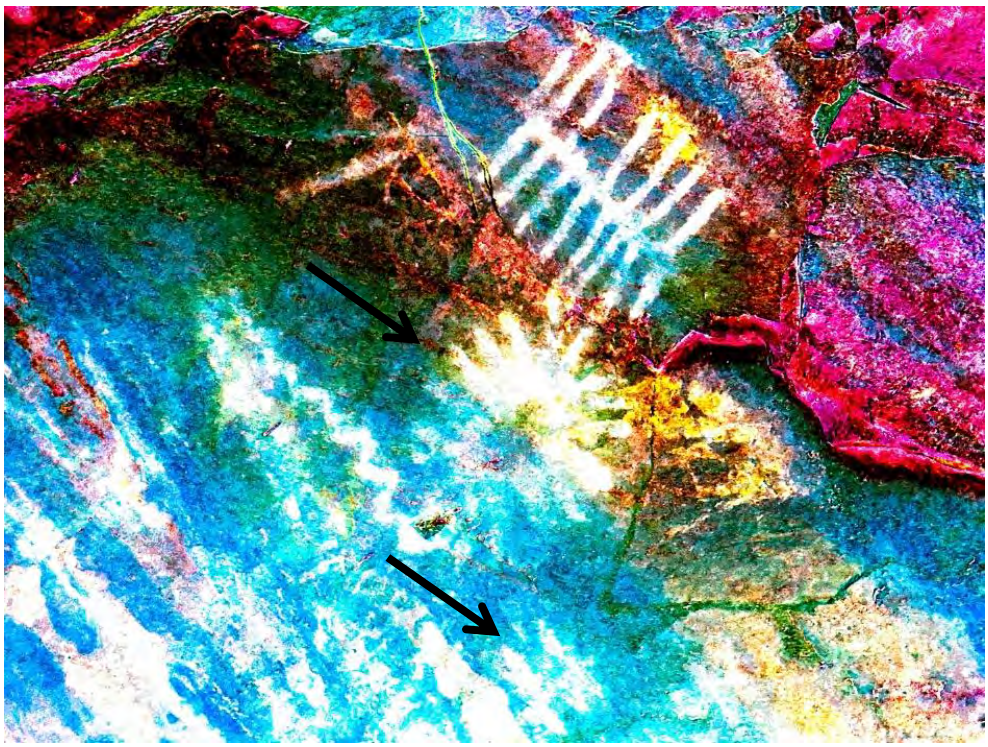


Fig.A. 417. Grupo pictórico IVa, n.115. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 115

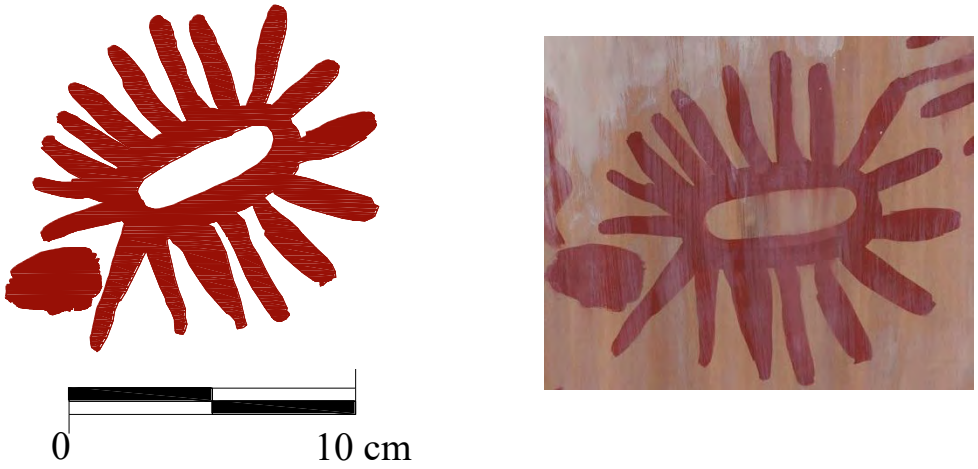


Fig. A. 418. Grupo pictórico IVa, n.115-2. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

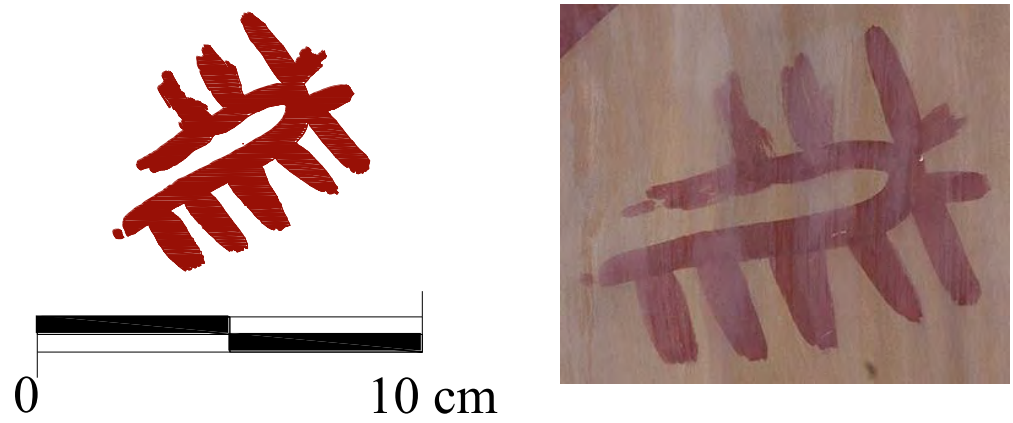


Fig. A. 419. Grupo pictórico IVa, n.115-2. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IVa: Núm. 116

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.116**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2CD 1-2B	**N.116-1:**Alto: 15 cm. Ancho: 13 cm **N.116-2:**Alto: 12 cm. Ancho: 20 cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
A diferencia de los diseños con forma similar a un "peine", aquí las figuras tienen una línea central, la cual es cruzada por pequeñas líneas paralelas. **N.116-1:** Figura ubicada al extremo superior del panel, la línea central está colocada diagonalmente, de ella salen líneas cortas. **N.116-2:** Dispuesta en el extremo inferior, conformada por una línea horizontal, unida a pequeñas líneas verticales, dispuestas a ambos costados.

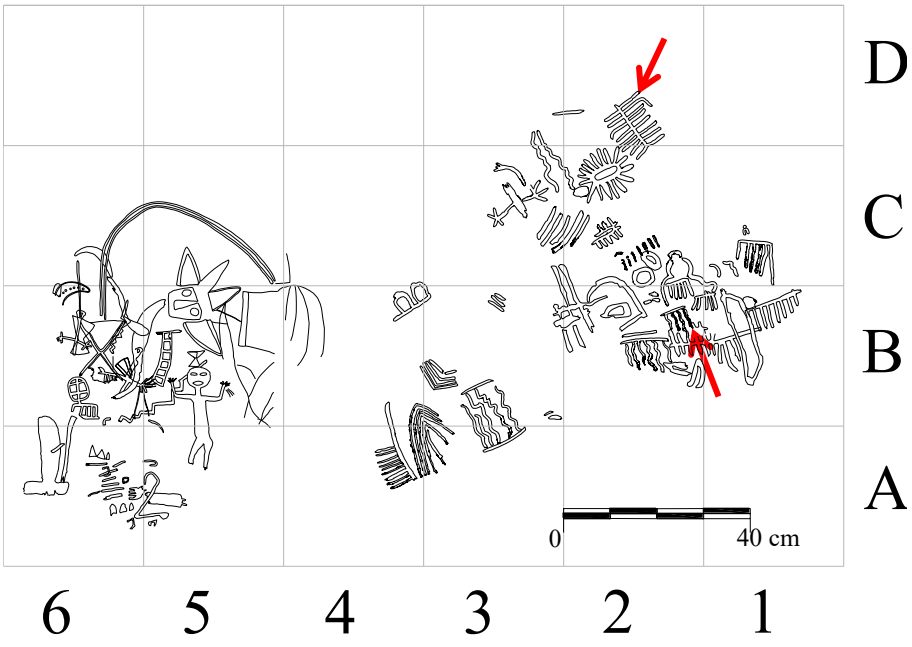


Fig. A. 420. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.116.

GP. IVa: Núm. 116

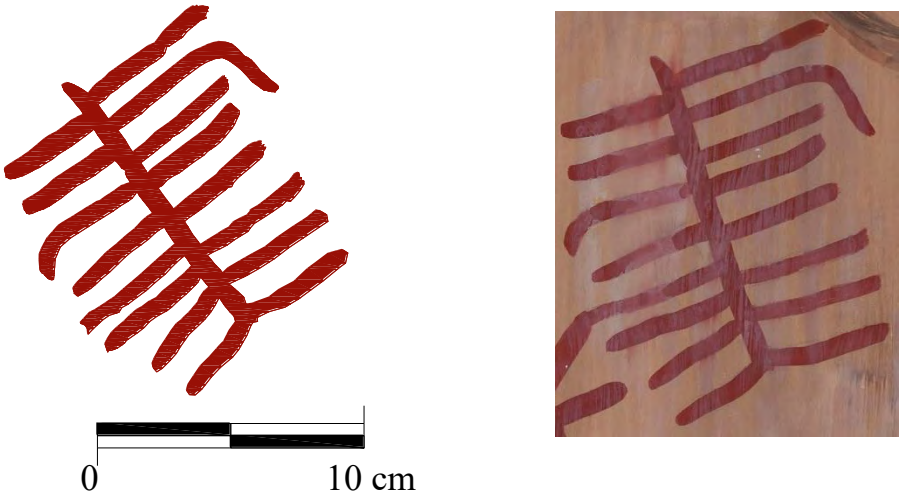


Fig. A. 421. Grupo pictórico IVa, n. 116-1. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

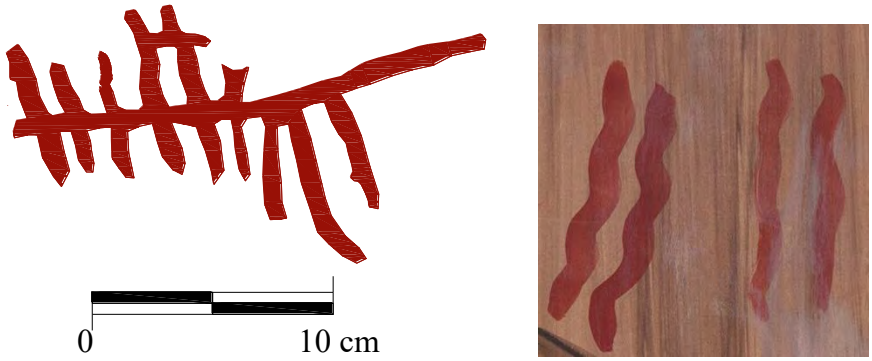


Fig. A. 422. Grupo pictórico IVa, n.116-2. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

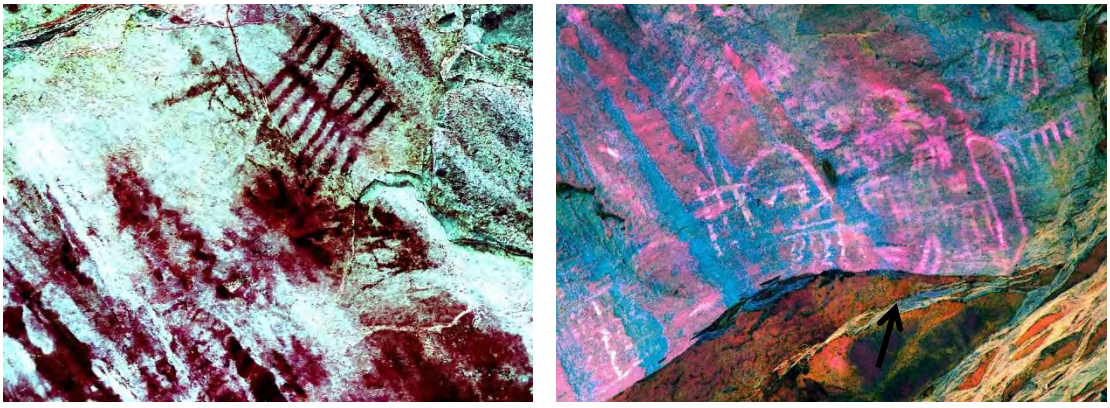


Fig.A. 423. Grupo pictórico IVa. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 117

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.117**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2BC	Alto: 13 cm Ancho: 15 cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Diseño ubicado al centro del panel dentro de su costado derecho. Consiste en un semicírculo central, rodeado por una línea curva, la cual está remata horizontalmente en su base. Más abajo tiene otra línea diagonal.

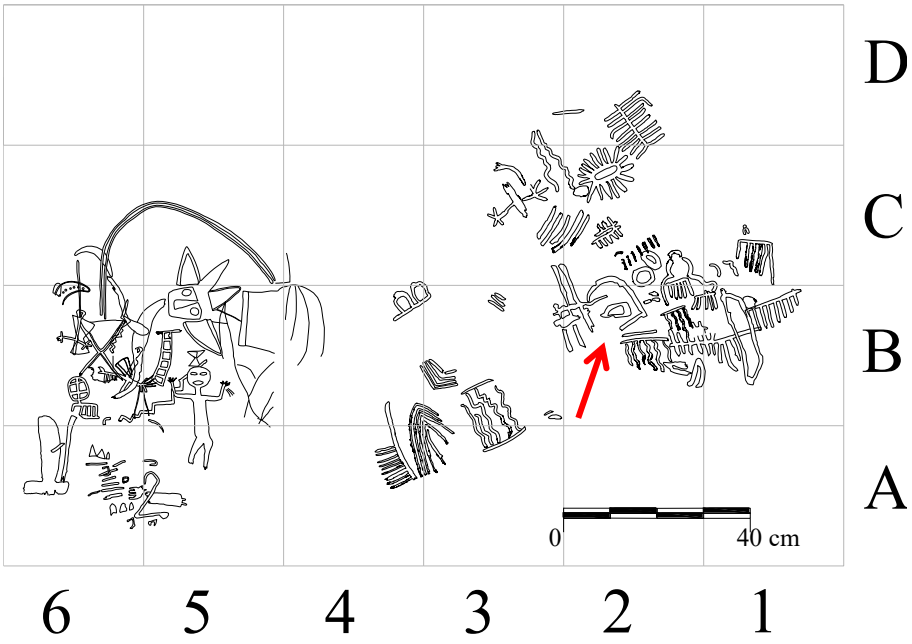


Fig. A. 424. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.117.

GP. IVa: Núm. 117

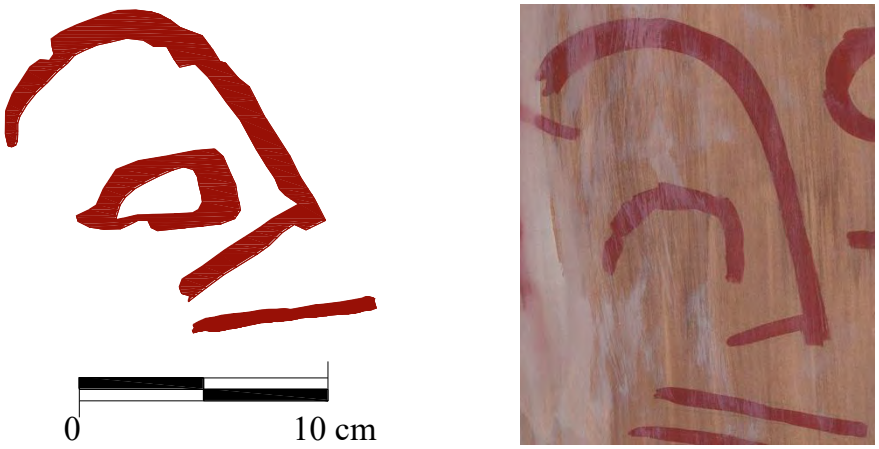


Fig. A. 425. Grupo pictórico IVa., n.117. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig.A. 426. Grupo pictórico IVa, n.117. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 118

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.118**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
1-2BC 1C	**N.118-1:**Alto:12cm.Ancho:22 cm **N.118-2:**Alto:2 cm. Ancho: 3 cm	**N.118-1:**Rojo **N.118-2:**Ocre	Geométrico

Elementos descritos:

Son dos diseños similares localizados al extremo derecho del panel, aunque su tamaño y color son distintos.

N.118-1: Es una figura compuesta por tres secciones semicurvas que van adelgazándose a su extremo superior, presenta a sus costados vestigios también en color rojo.

N.118-2: Conformada por dos secciones: un punto arriba y un semicírculo abajo con forma de herradura. Es muy pequeña en comparación a la figura anterior (n.118-1); además es la única figura en color ocre de este estilo, el cual corresponde a la primera etapa.

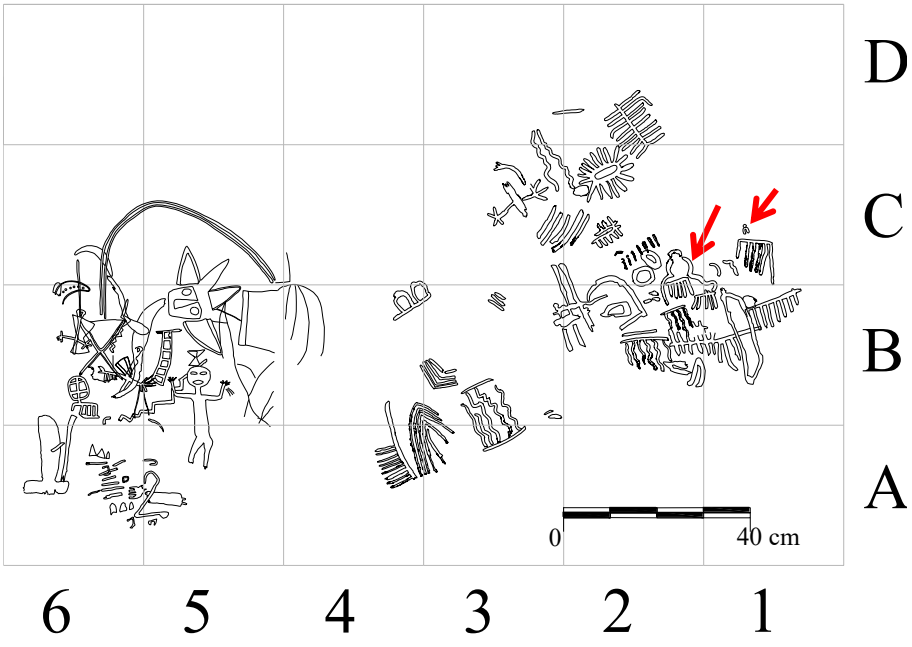


Fig. A.427. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.118.

GP. IVa: Núm. 118

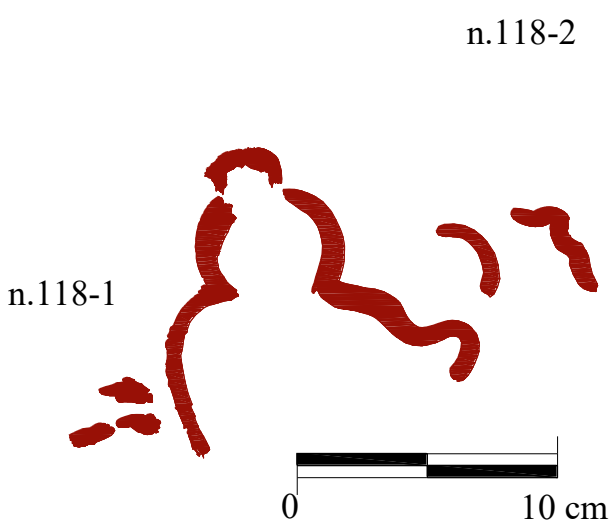


Fig. A. 428. Grupo pictórico IVa n.118-1. Dibujo: H. Ibar 2019.

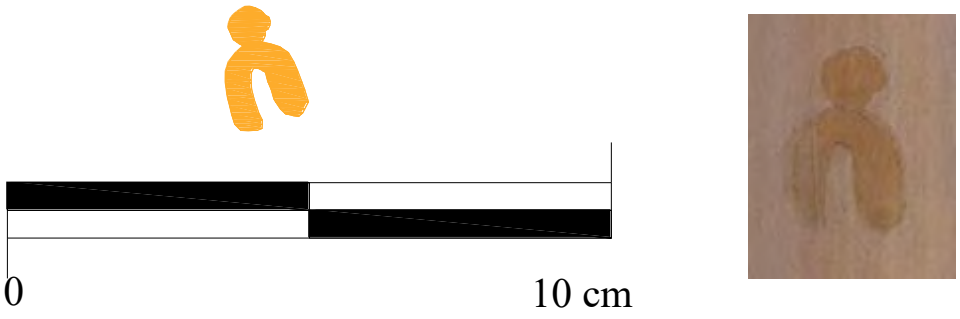


Fig. A. 429. Grupo pictórico IVa, n.118-2. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IVa: Núm. 118

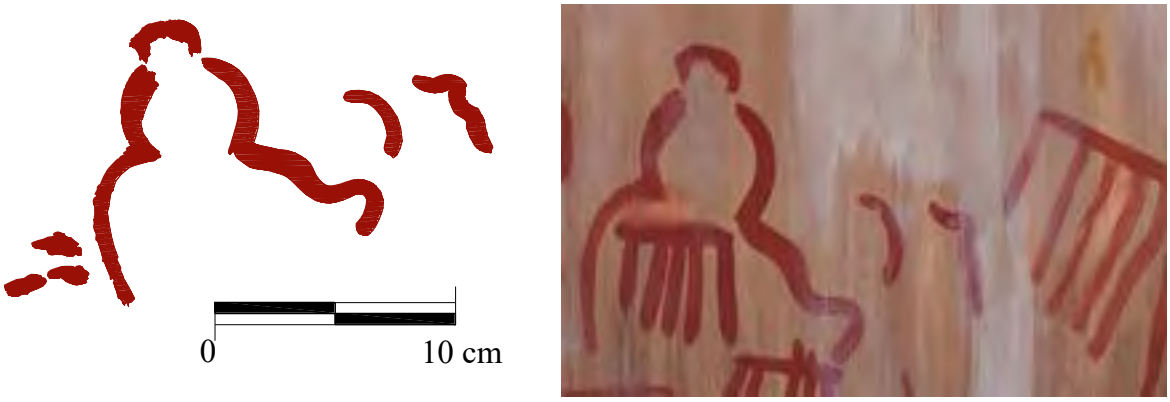


Fig. A. 430. Grupo pictórico IVa, n.118. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

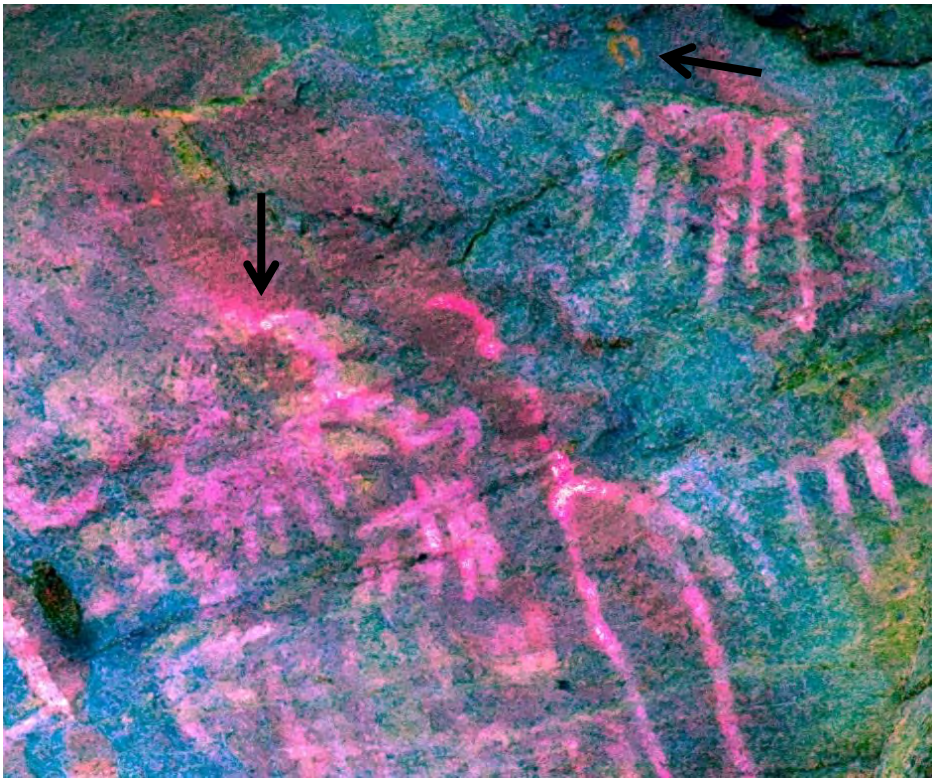


Fig.A. 431. Grupo pictórico IVa, n.118. Fotografía con Dstretch: H.Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 119

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.119**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2B 2B	**N.119-1:**Alto: 3 cm. Ancho: 5 cm **N.119-2:**Alto: 7 cm. Ancho: 5 cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Son dos diseños similares ubicados al extremo inferior derecho del panel. **N.119-1:** Tiene una forma de "c". **N. 119-2:** También en forma de "c", pero en este caso con la apertura hacia abajo.

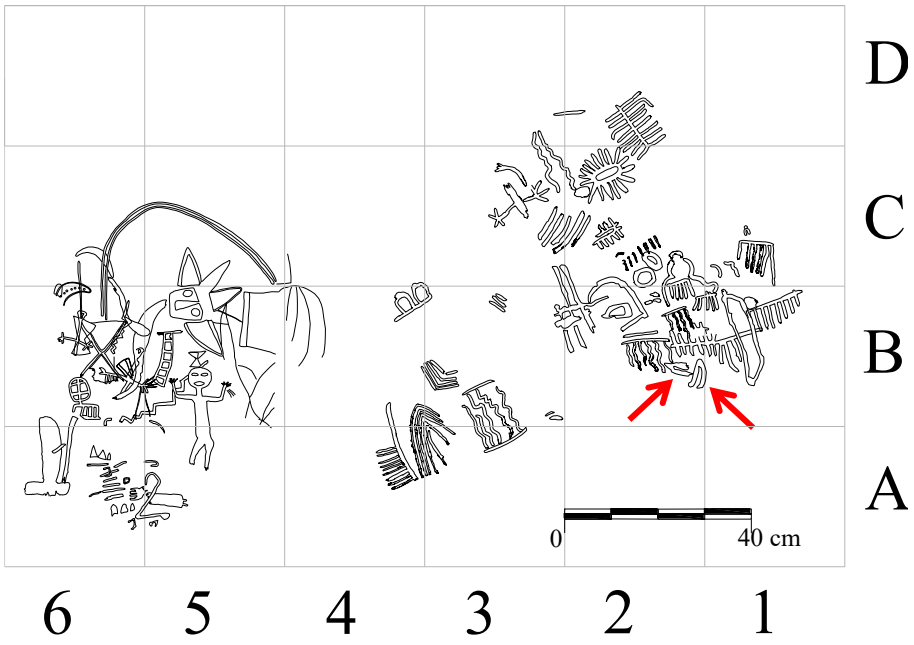


Fig. A. 432. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.119.

GP. IVa: Núm. 119

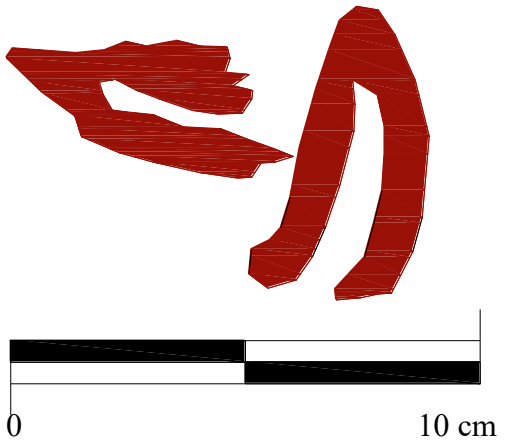


Fig. A. 433. Grupo pictórico IVa, n.119. Dibujo: H.Ibar 2019.

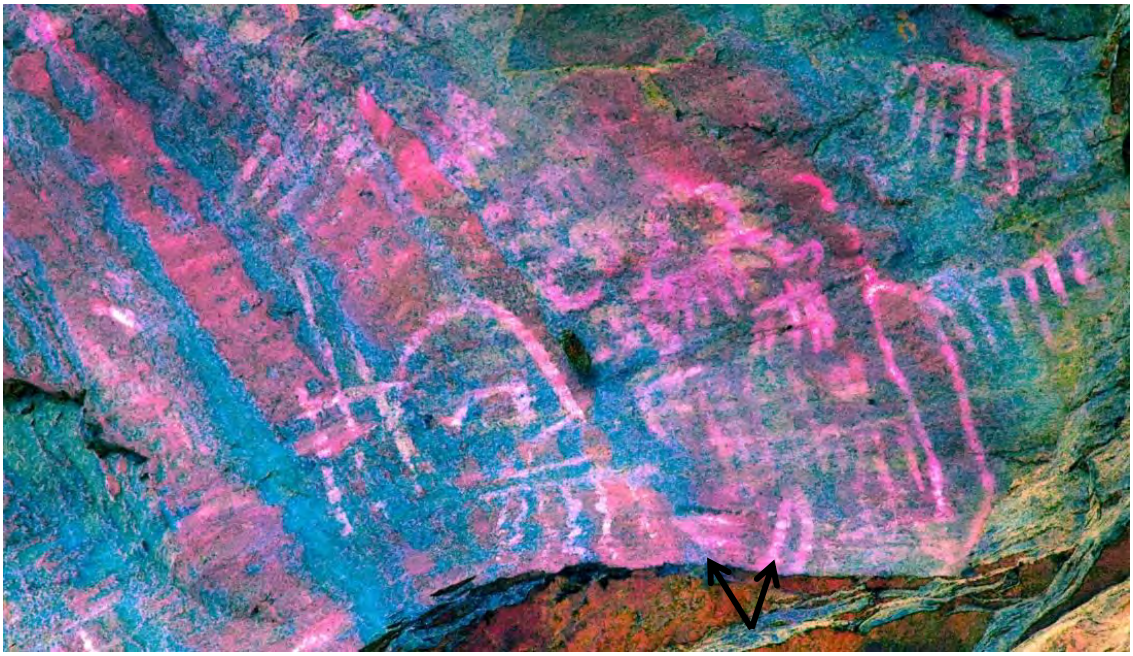


Fig.A. 434. Grupo pictórico IVa, n.119. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 120

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.120**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
1B	Alto: 8 cm Ancho: 22 cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Diseño conformado por dos líneas verticales paralelas, unidas hacia el costado superior por medio de un borde redondeado, mientras en su base se unen diagonalmente. Al extremo superior derecho tiene asociado un círculo rojo.

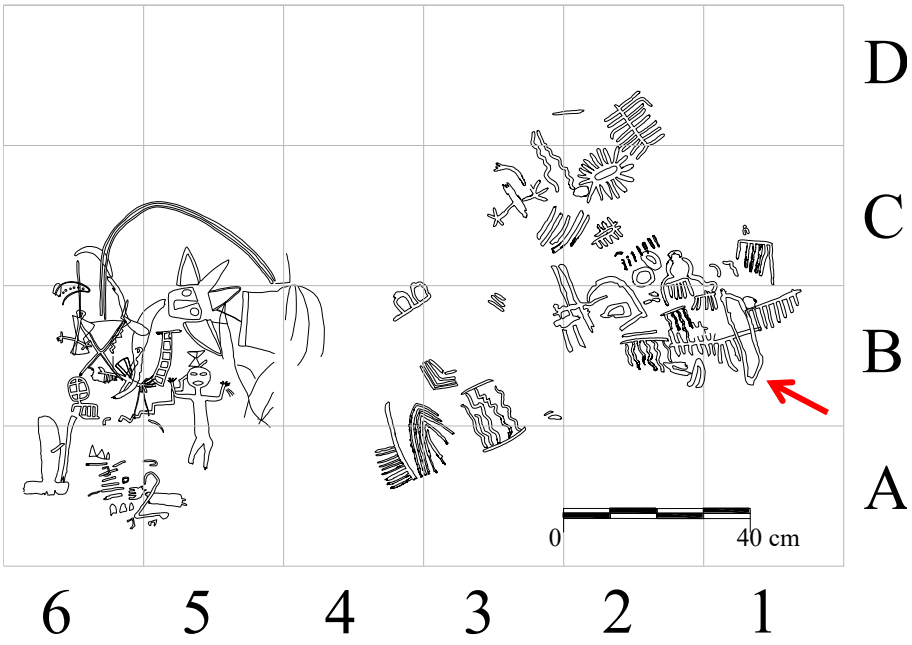


Fig. A. 435. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.120.

GP. IVa: Núm. 120

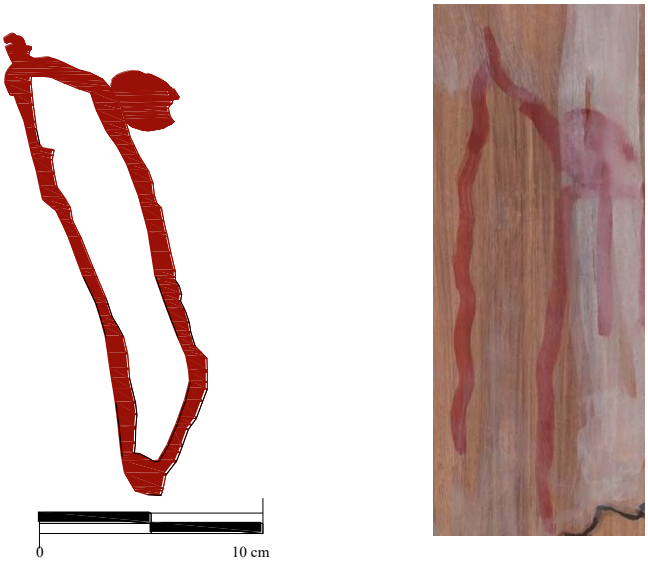


Fig. A. 436. Grupo pictórico IVa, n.120. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

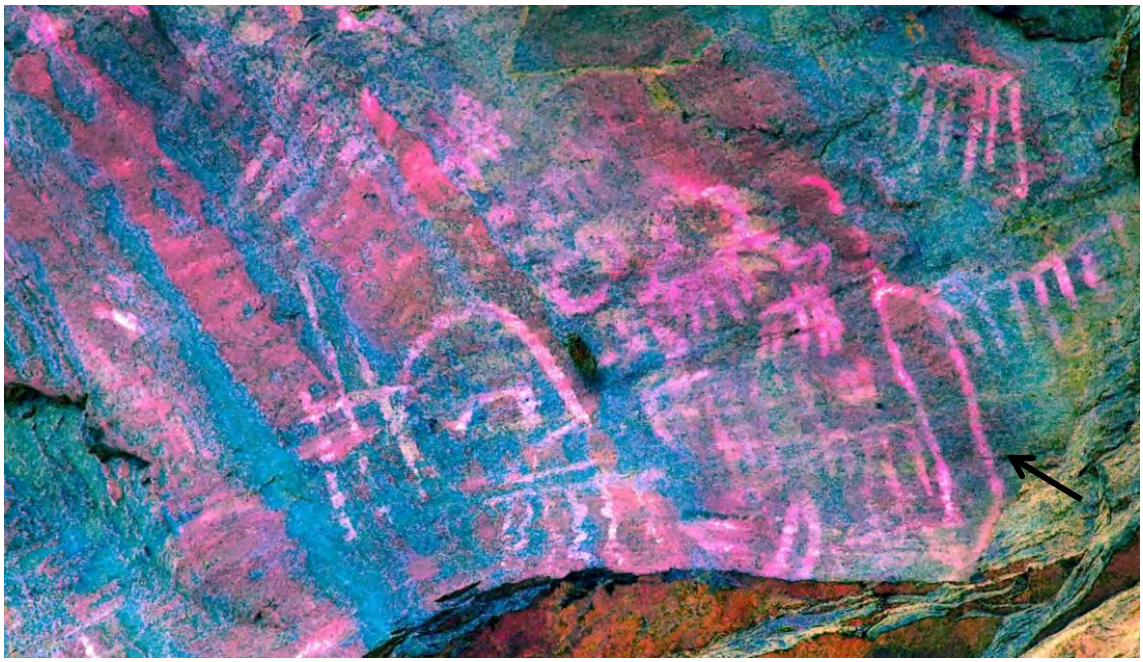


Fig.A. 437. Grupo pictórico IVa, n.120. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 121

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.121**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5-6BC	Alto: 36 cm Ancho: 35 cm	Ocre, rojo	Antropomorfo rostro con rayos

Elementos descritos:

El primer diseño de la segunda época es un antropomorfo, ubicado al costado izquierdo del panel. Figura con el rostro dispuesto de frente, pero con el cuerpo de perfil, pueden apreciarse dos grandes círculos a manera de ojos y una ancha franja señalando su nariz. Alrededor de la cabeza tiene tres rayos delineados en ocre y coloreados en rojo, entre ellos han sobrevivido el delineado ocre de otros dos rayos. Puede apreciarse que el brazo está agarrando un accesorio con forma de media luna. A la derecha y directamente abajo del rostro tiene un motivo rectangular alargado, segmentado al interior por pequeños rectángulos, de manera similar a los peldaños de una escalera.
Al costado inferior izquierdo tiene pequeñas rayas diagonales con forma de abanico, en tanto a la derecha muestra seis rayas que confluyen al centro, mientras sus extremos contrarios se abren.

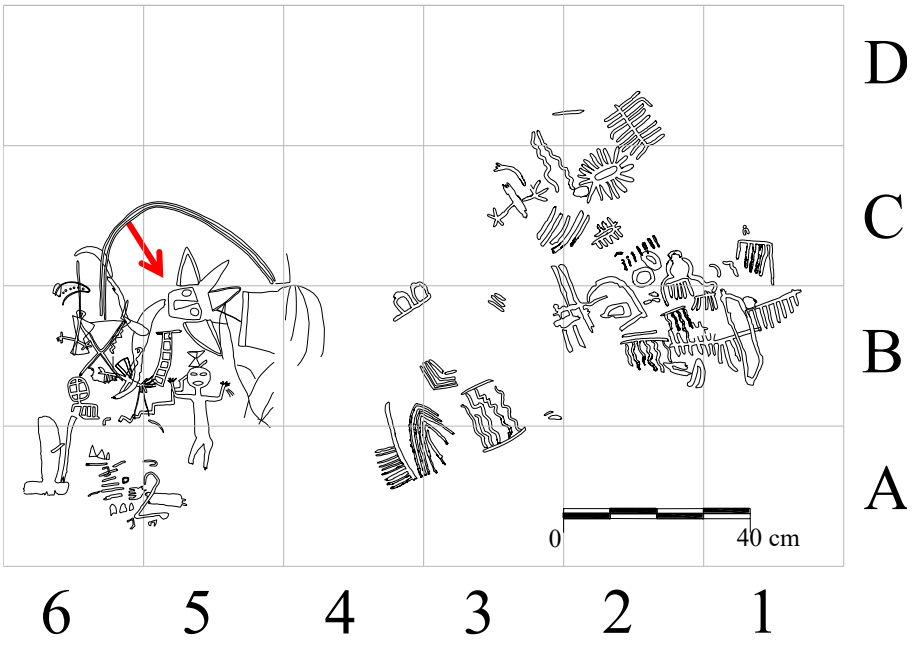


Fig. A. 438. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.121.

GP. IVa: Núm. 121



Fig. A. 439. Grupo pictórico IVa, n.121. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig. A. 440. Grupo pictórico IVa, n.121. Unidades descritas.

GP. IVa: Núm. 121

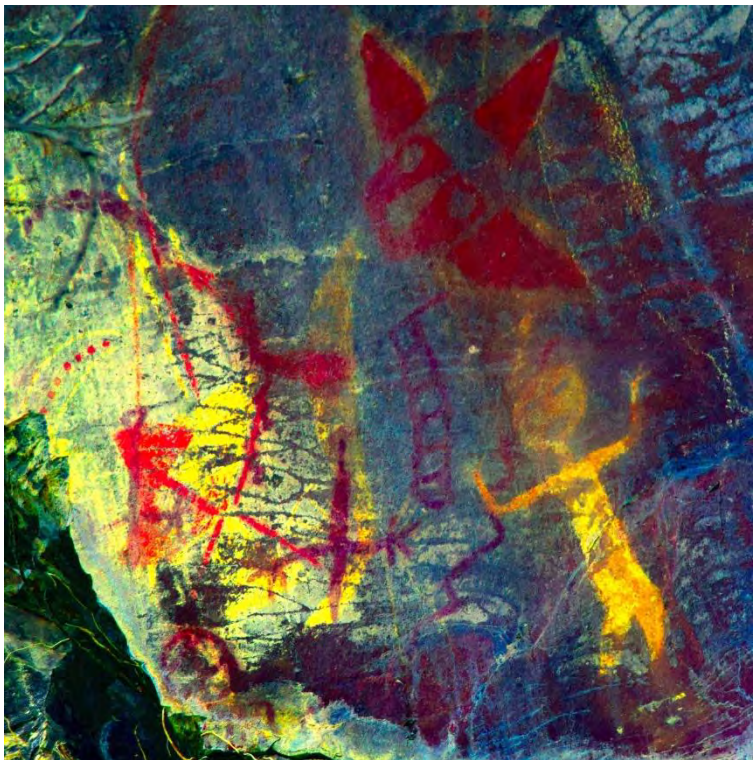


Fig.A. 441. Grupo pictórico IVa, n.121. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



Fig.A. 442. Grupo pictórico IVa, n.121. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 122

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.122**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6B 5B	**N.122-1:**Alto:12 cm.Ancho:5 cm **N.122-2:**Alto23cm.Ancho:20 cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Dos líneas zigzagueantes localizadas al costado izquierdo del panel.

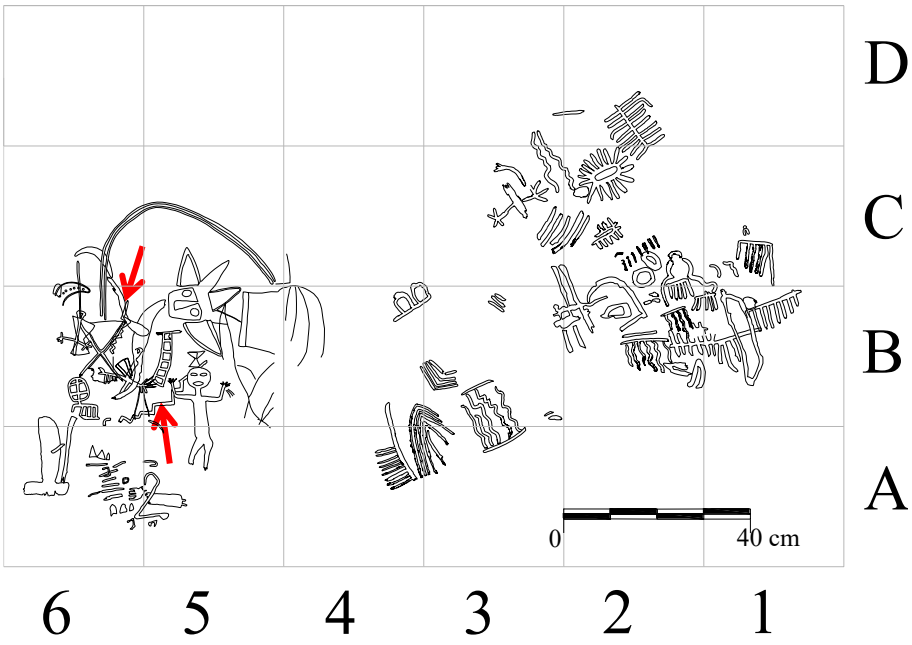


Fig. A. 443. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.122.



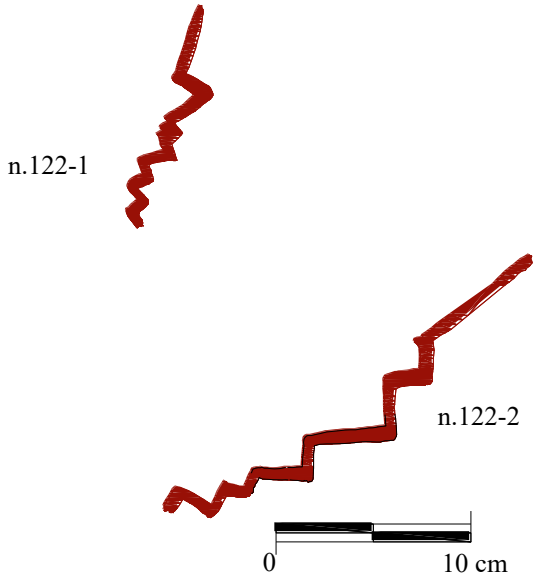


Fig. A. 444. Grupo pictórico IVa, n.122. Dibujo: H. Ibar 2019.

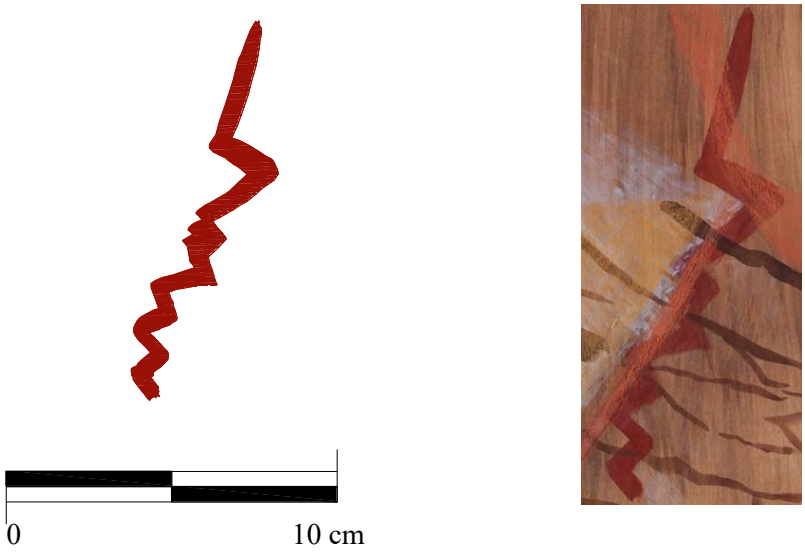


Fig. A. 445. Grupo pictórico IVa, n.122-1. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IVa: Núm. 122

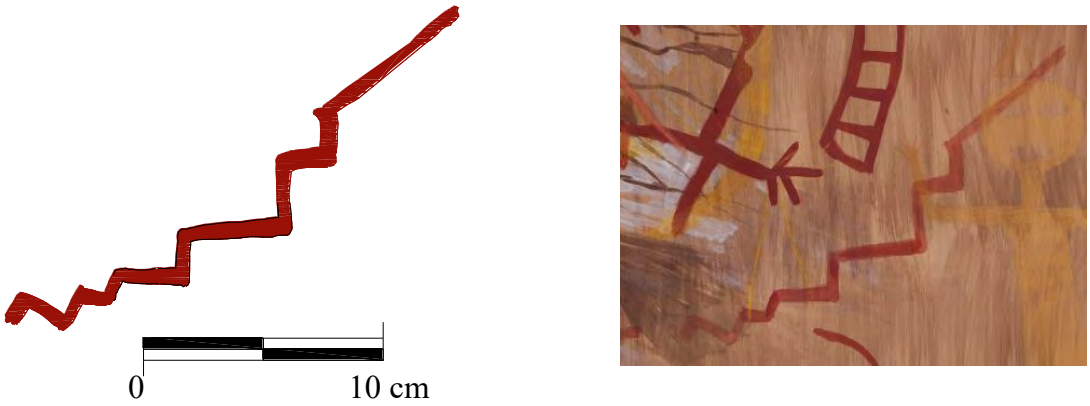


Fig. A. 446. Grupo pictórico IVa, n.122-2. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

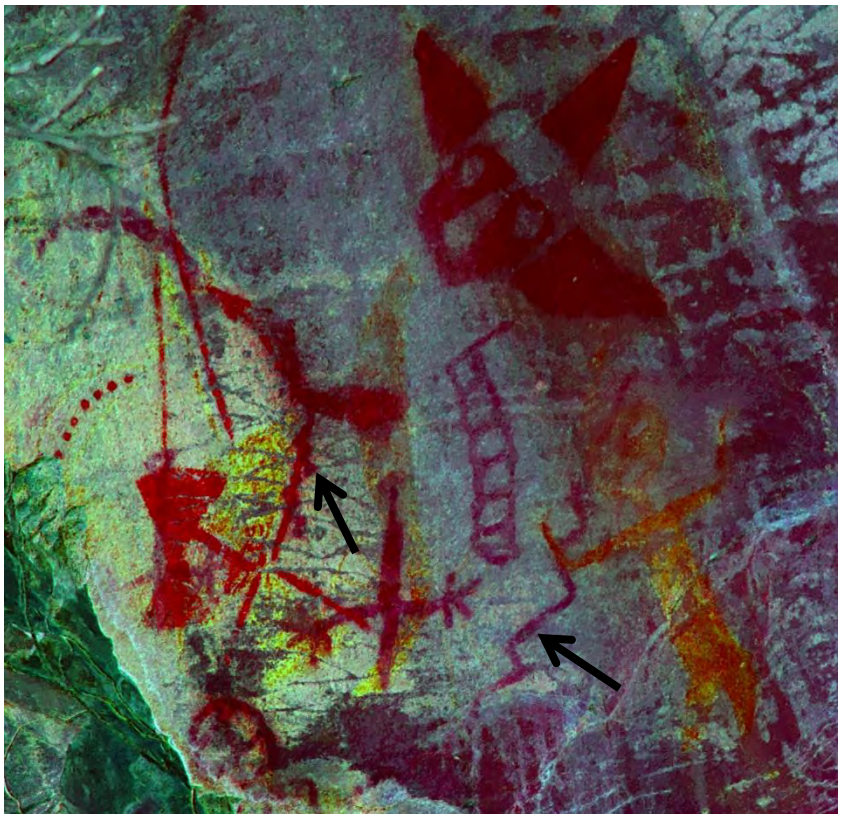


Fig.A. 447. Grupo pictórico IVa, izquierda n.122-1, derecha n.122-2. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 123

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.123**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5AB	Alto: 22 cm Ancho: 13 cm	Ocre	Antropomorfo

Elementos descritos:
Antropomorfo en color ocre, ubicado al costado medio inferior izquierdo del panel. Dispuesto de frente y de pie, los brazos los mantiene flexionados hacia arriba y los dedos abiertos. No tiene cabellos, la boca está abierta, su cuello es largo, no se conservaron ambos pies. Por abajo del brazo a la derecha se observan tres rayas cortas negras.

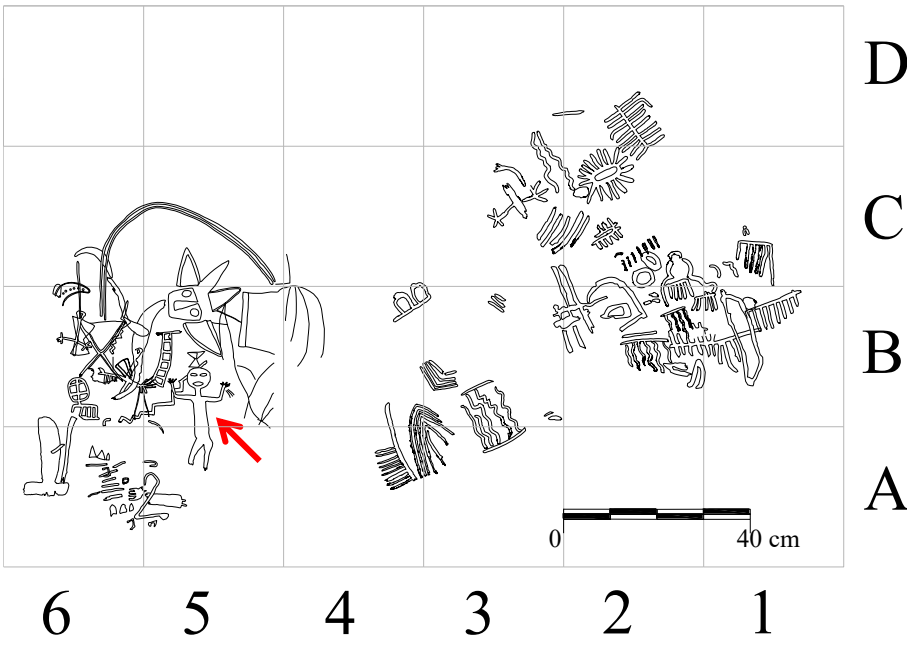


Fig. A. 448. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.123.

GP. IVa: Núm. 123

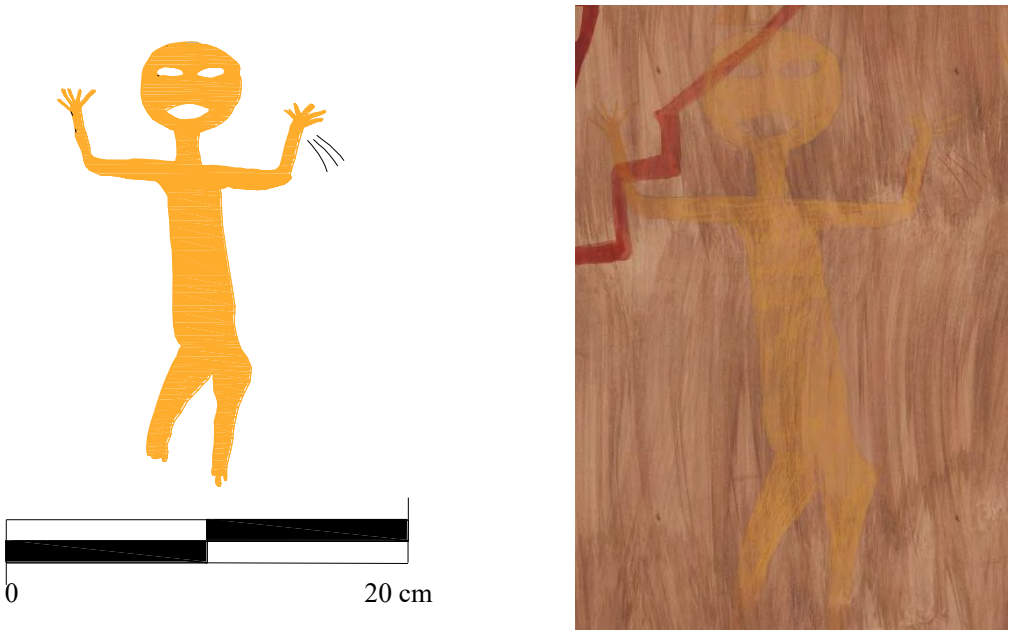


Fig. A. 449. Grupo pictórico IVa, n.123. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig.A. 450. Grupo pictórico IVa, n.123. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 124

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.124**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6BC	Alto: 6 cm Ancho: 7 cm	Ocre, rojo	¿Hoja?

Elementos descritos:
Diseño semejante a la hoja de una planta, localizado al extremo izquierdo del panel, delineado en color ocre, el extremo superior tiene su vértice redondeado. Al interior tiene siete puntos rojos dispuestos a lo largo de este diseño.

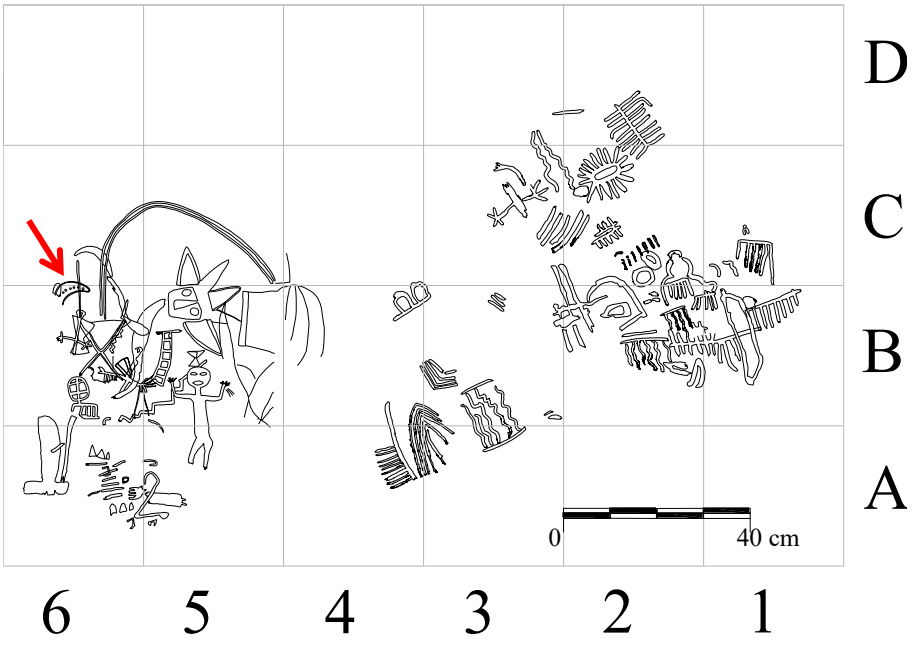


Fig. A. 451. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.124.

GP. IVa: Núm. 124

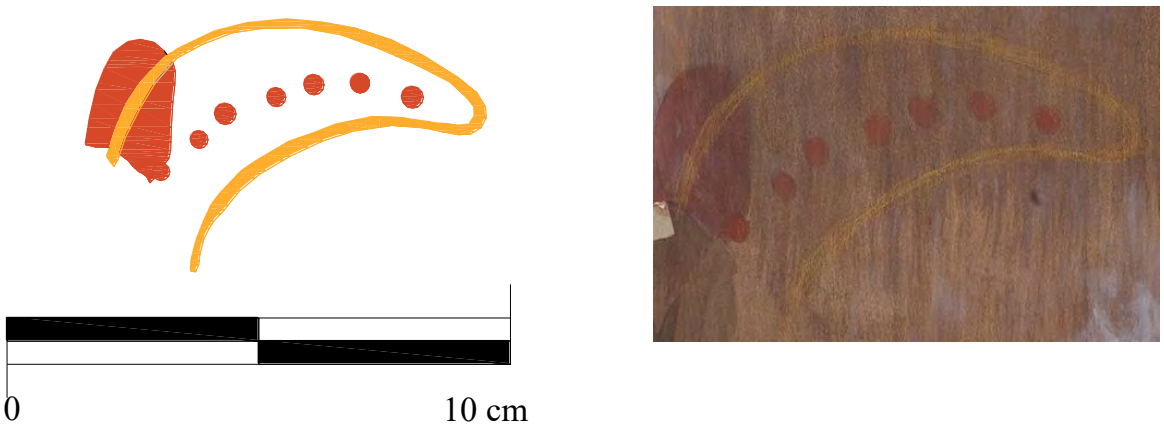


Fig. A. 452. Grupo pictórico IVa, n.124. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig.A. 453. Grupo pictórico IVa, n.124. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 125

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.125**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5-6BC	Alto: 19 cm Ancho: 20.5 cm	Ocre, rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Al costado izquierdo del panel pueden observarse dos triángulos encontrados en sus puntas, diseño similar a la forma de un "reloj de arena". Este motivo está delineado en color rojo, pero coloreado en ocre. Sobre la base del triángulo superior tiene dos líneas paralelas, la de la izquierda es ocre y la contraria roja, se dirigen hacia arriba para posteriormente orientarse en medio arco hacia la derecha, rodeando todo el rostro con rayos n.121.

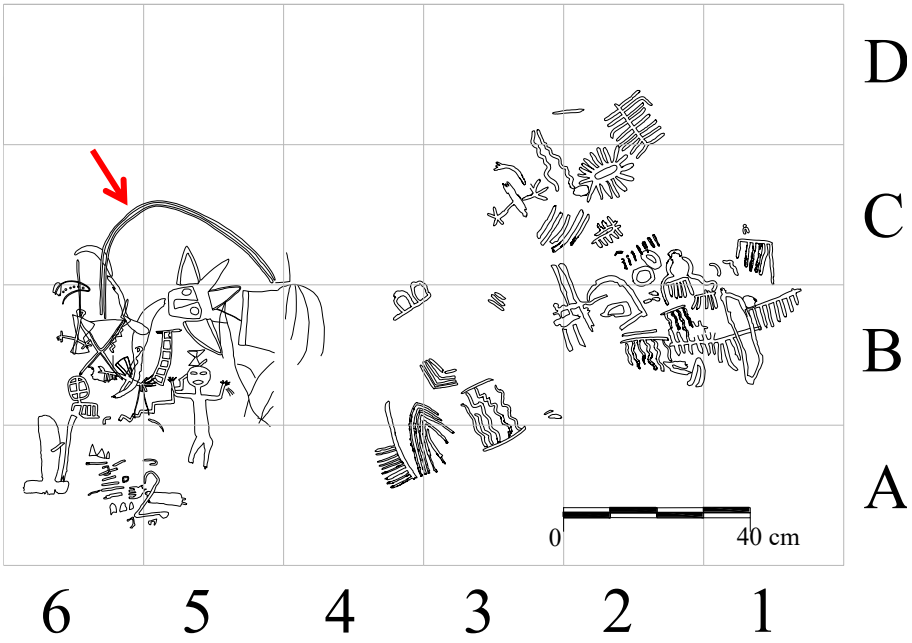


Fig. A. 454. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.125.

GP. IVa: Núm. 125

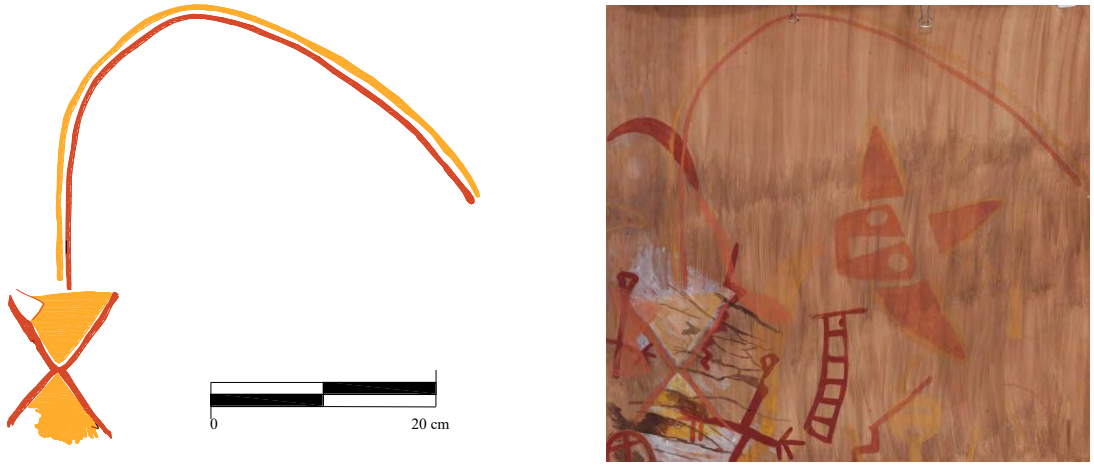


Fig. A. 455. Grupo pictórico IVa, n.125. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

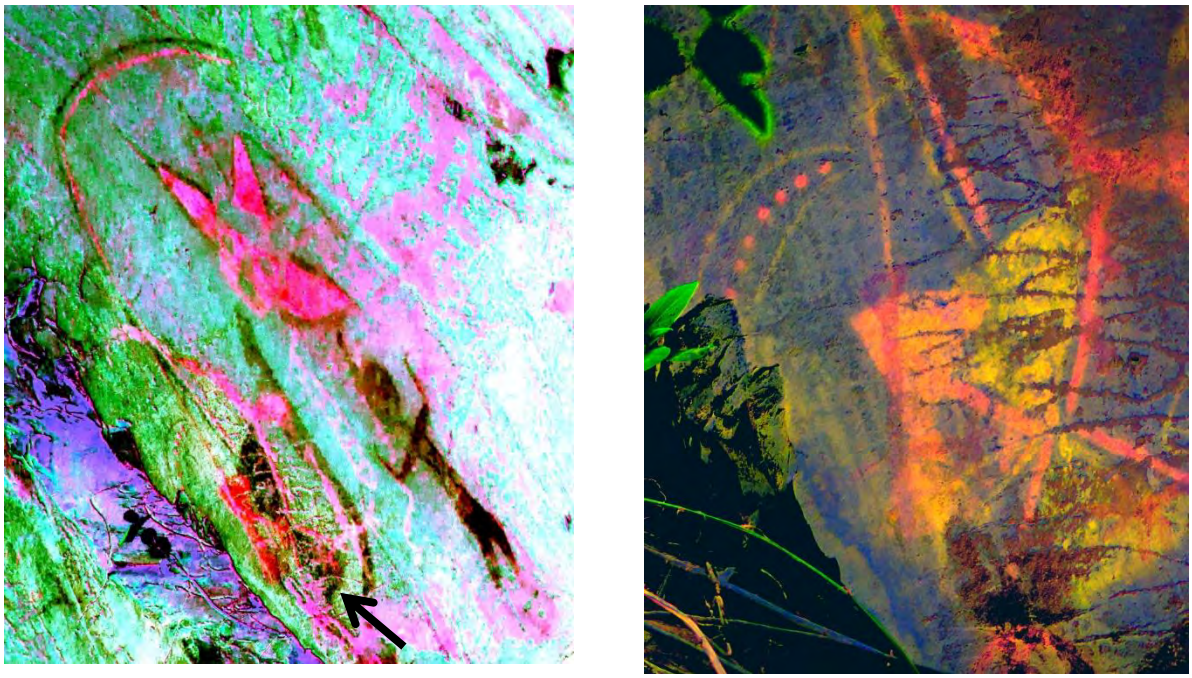


Fig.A. 456. Grupo pictórico IVa, n.125. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. IVa: Núm. 126

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo IVa: **n.126**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
6BC 5B	**N.126-1:**Alto:9 cm.Ancho: 5 cm **N.126-2:**Alto: 3 cm.Ancho:4 cm	Rojo	Geométricos

Elementos descritos:
Son dos diseños "reloj de arena", uno al extremo izquierdo superpuesto al antropomorfo n.103-1. En tanto el otro está localizado a la derecha y directamente por arriba del antropomorfo ocre n.123. **N.126-1:** Triángulos encontrados sobre su punta en color rojo, sobre la base del triángulo superior sale una delgada línea vertical roja que toca la línea ocre del "reloj de arena" n.125. **N.126-2:** Triángulos encontrados en color ocre.

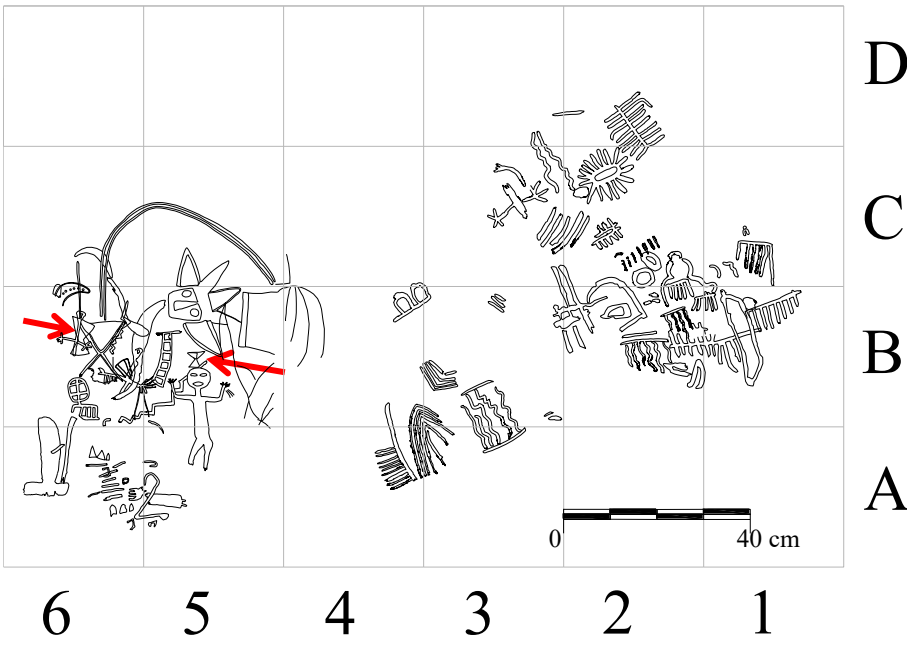


Fig. A. 457. Grupo pictórico IVa. Ubicación n.126.

GP. IVa: Núm. 126

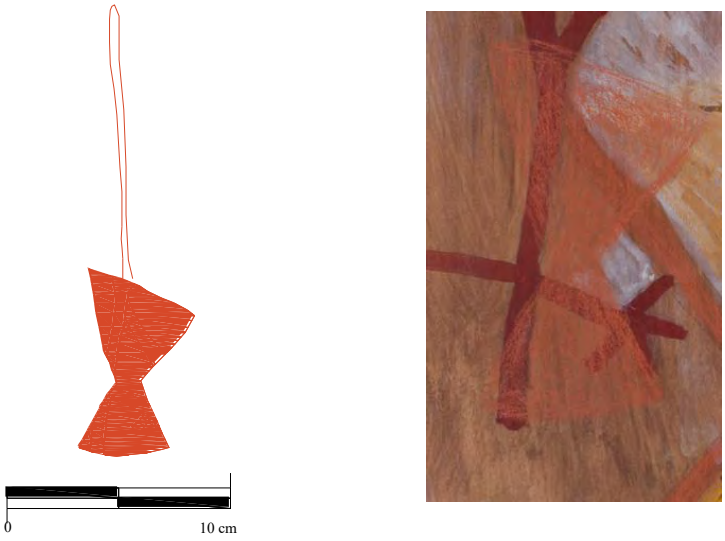


Fig. A. 458. Grupo pictórico IVa, n.126-1. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

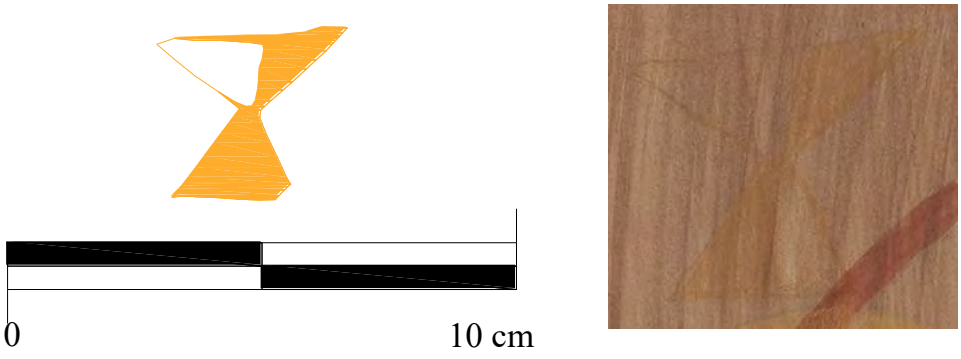


Fig. A. 459. Grupo pictórico IVa, n.126-2. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. IVa: Núm. 126



Fig.A. 460. Grupo pictórico IVa, izquierda n.126-1, derecha n.126-2. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

A.6. Grupo pictórico V

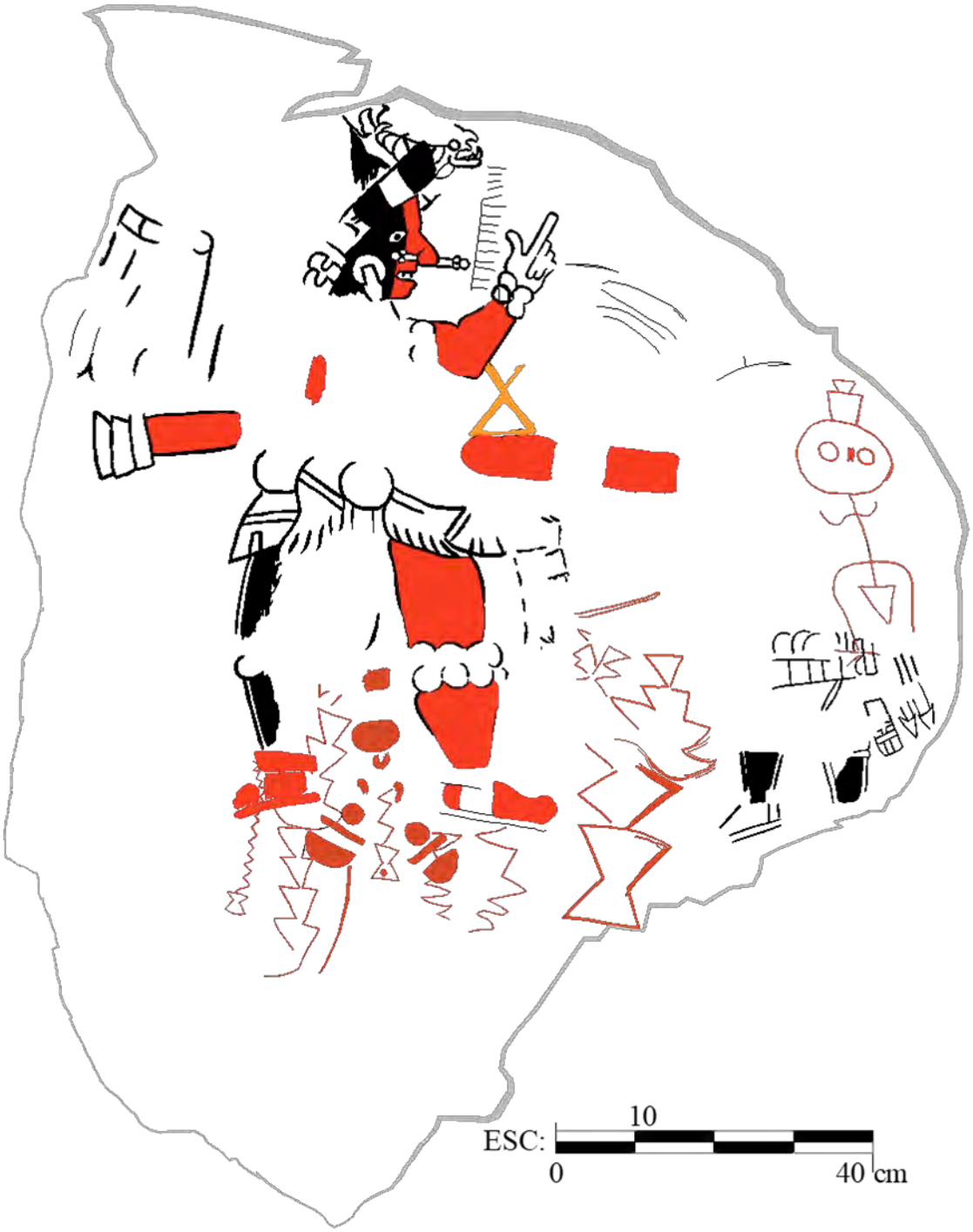


Fig. A. 461. Grupo pictórico V. Panel y restitución cromática. Dibujo: H. Ibar 2020.

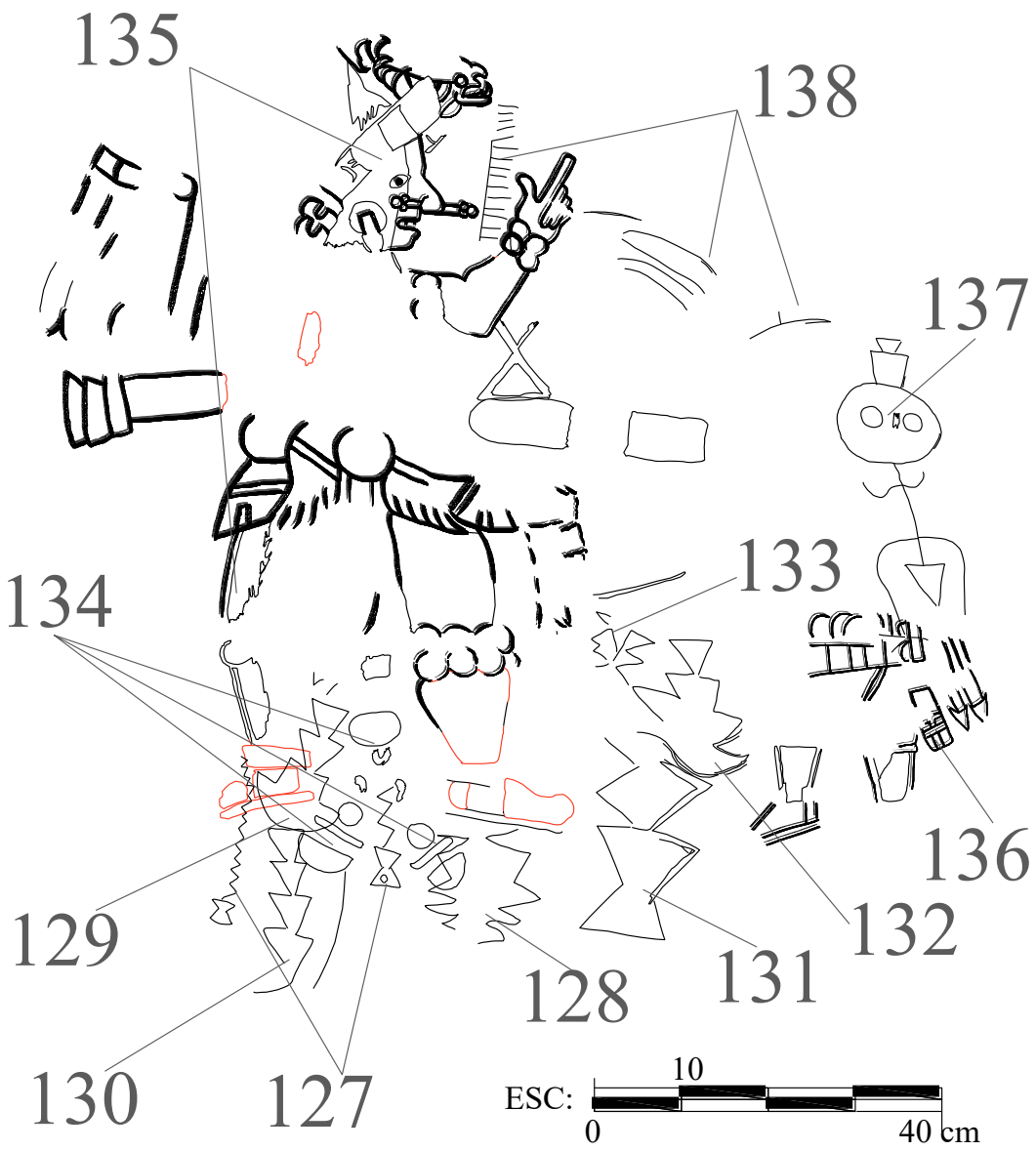


Fig. A. 462. Grupo pictórico V. Ubicación general de acuerdo al número de cédula.

GP. V: Núm. 127

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.127**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
4B 3B	**N.127-1:**Alto:20cm.Ancho: 3cm **N.127-2:**Alto13cmAncho: 4.5cm	Delineado: rojo	Geométricos

Elementos descritos:

Al extremo izquierdo del panel se presentan dos diseños similares. La figura n.127-1 está ubicado a la izquierda, dispuesta centímetros debajo de la sandalia del personaje polícromo n.135; en la calca de Villagra no es clara la superposición que existe entre ambas figuras, sin embargo, en nuestro registro fotográfico puede observarse que al diseño n.127-1 le fue superpuesta la suela de la sandalia del personaje polícromo.
La segunda figura n.127-2 está localizada a la derecha del panel y no presenta superposición alguna.
N.127-1: Está conformada por dos secciones, la superior consiste en una delgada línea roja en zigzag, dispuesta verticalmente. La línea en zigzag se une a la sección inferior, la cual está compuesta por dos triángulos encontrados, constituyendo la base de la forma.
N.127-2: Diseño muy similar a la figura anterior, la diferencia consiste en que la línea en zigzag es corta, y la sección inferior, formada también por dos triángulos encontrados, es de mayor tamaño. Además, al interior del triángulo inferior puede observarse un pequeño punto rojo al centro.

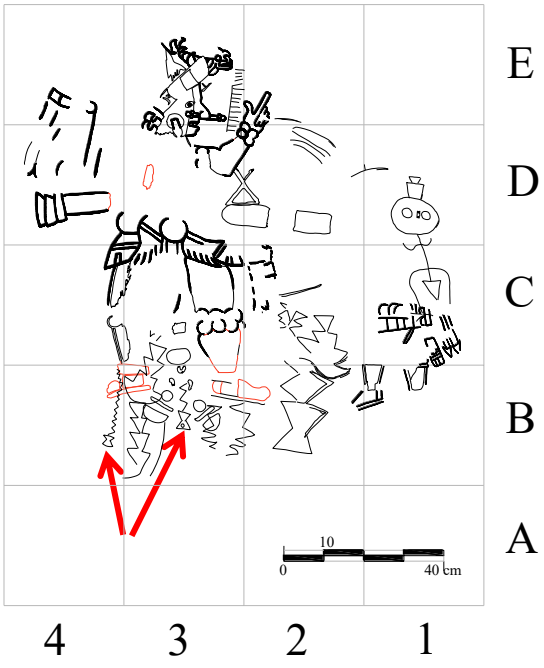


Fig. A.463. Grupo pictórico V. Ubicación n.127.

GP. V: Núm. 127

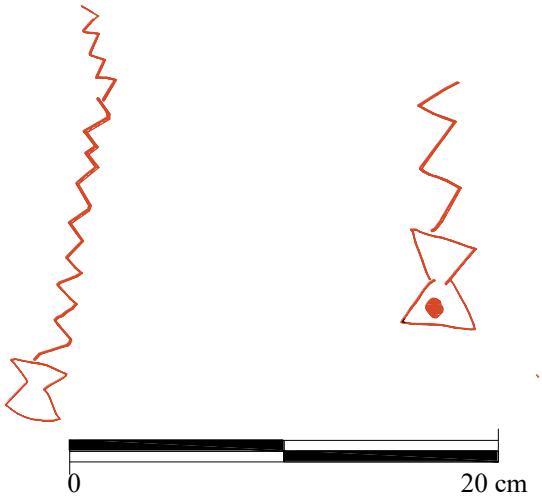




Fig. A. 464. Grupo pictórico V, n.127. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. V: Núm. 127

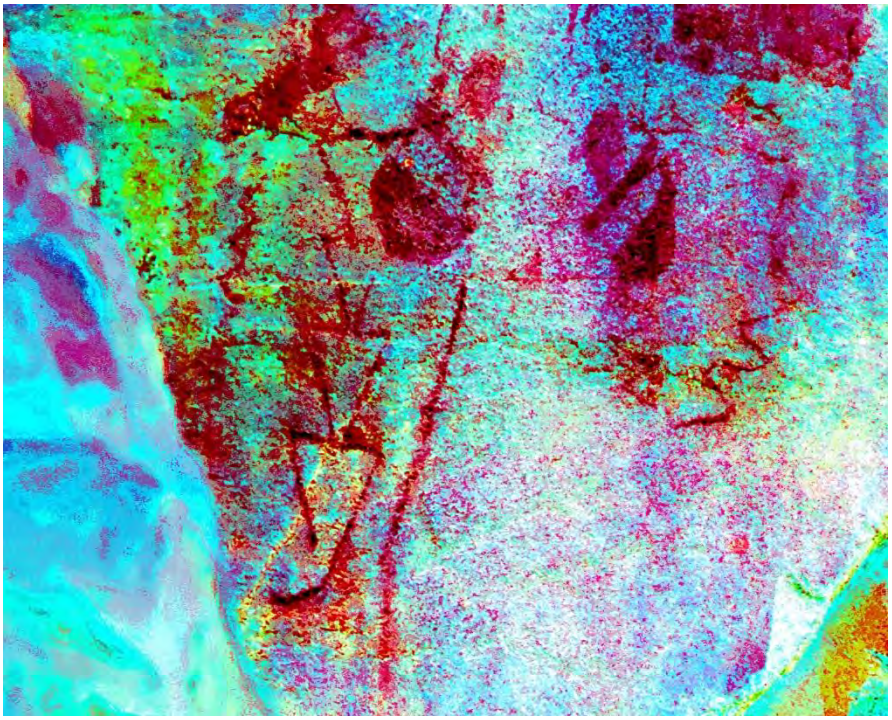


Fig.A. 465. Grupo pictórico V, n.127. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

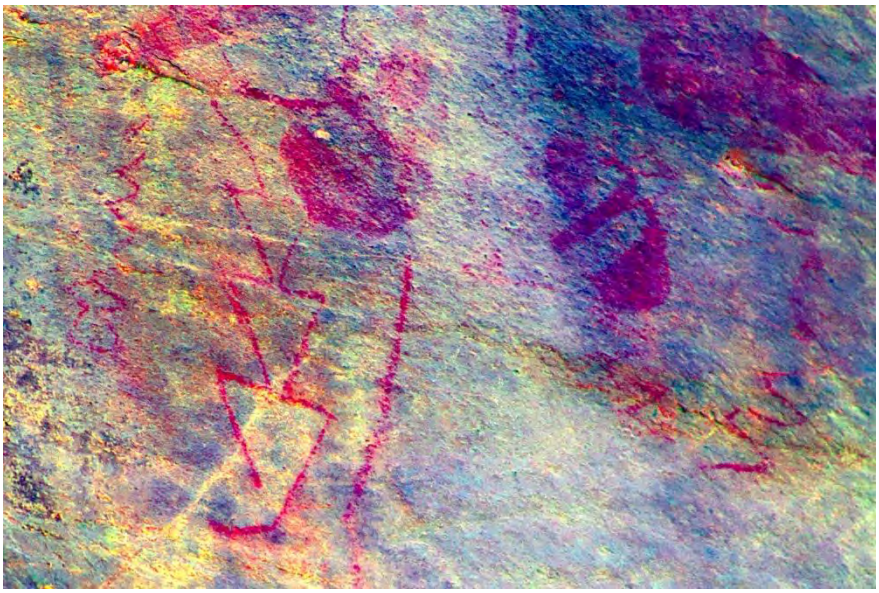


Fig.A. 466. Grupo pictórico V, n.127. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. V: Núm. 128

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.128**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
3B	Alto: 15cm. Ancho: 13cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Diseño ubicado al costado medio inferior del panel, está superpuesto a la figura n.134-3. Consiste en dos líneas verticales en zigzag color rojo, las cuales están dispuestas de manera paralela.

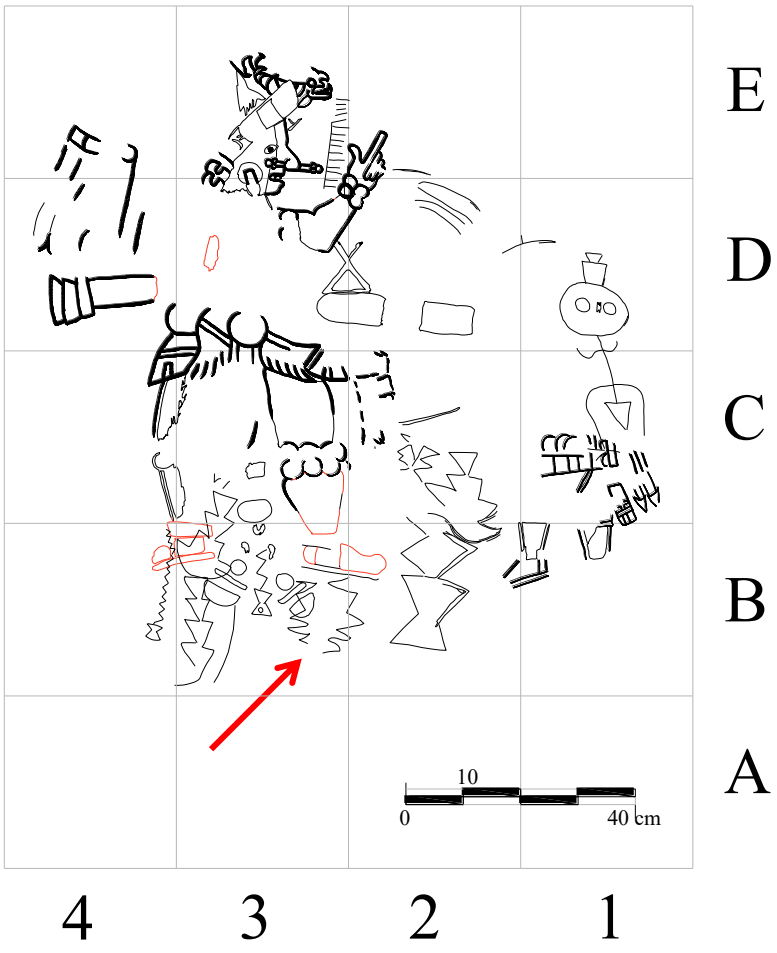


Fig. A.467. Grupo pictórico V. Ubicación n.128.

GP. V: Núm. 128

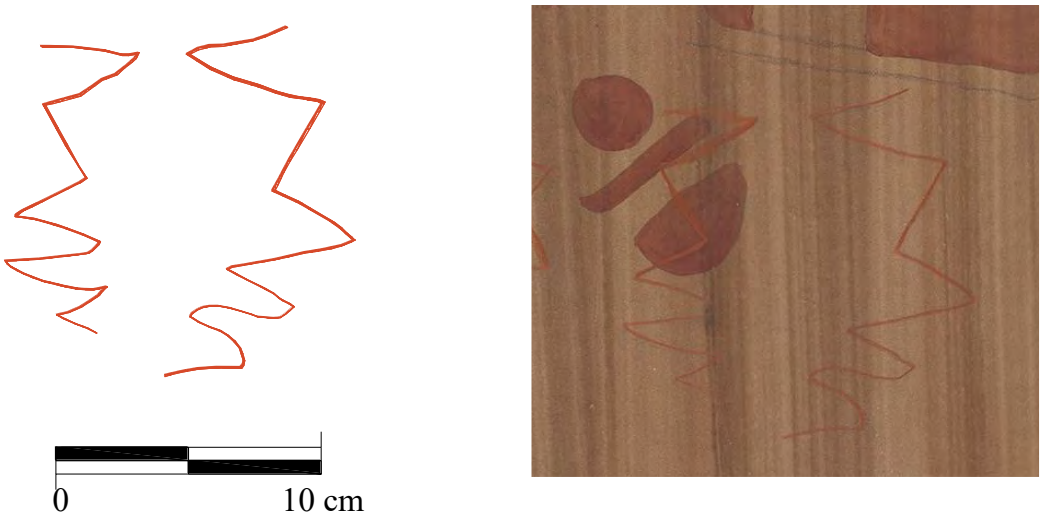


Fig. A. 468. Grupo pictórico V, n.128. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

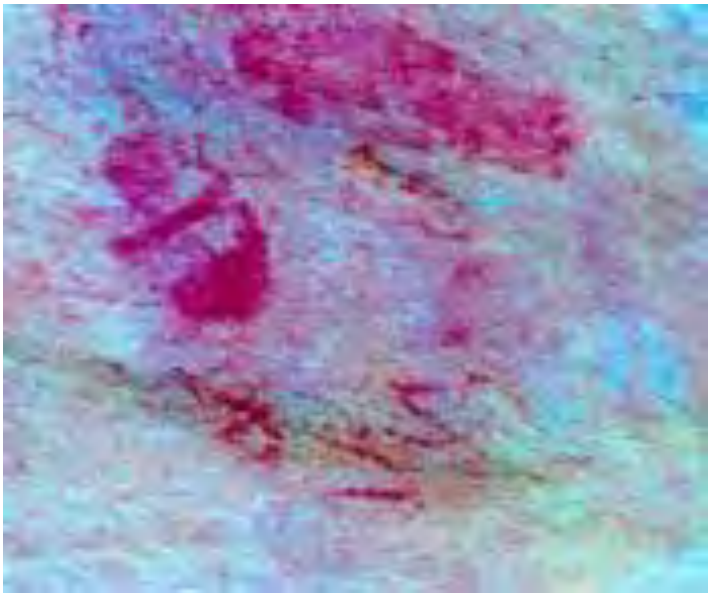


Fig.A. 469. Grupo pictórico V, n.128. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. V: Núm. 129

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.129**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
3BC	Alto: 16cm. Ancho: 10cm	Delineado: rojo	Cuerpo escalonado con base curva

Elementos descritos:
Diseño situado bajo el talón del personaje polícromo n.135. Primero pintaron esta forma y posteriormente fue dibujado el pie del personaje polícromo. Está compuesto por dos secciones: la superior tiene dos triángulos escalonados, anchos en su costado superior y angostos en la base. El triángulo inferior se une a la segunda sección, conformada por un rectángulo rematado por un semicírculo.

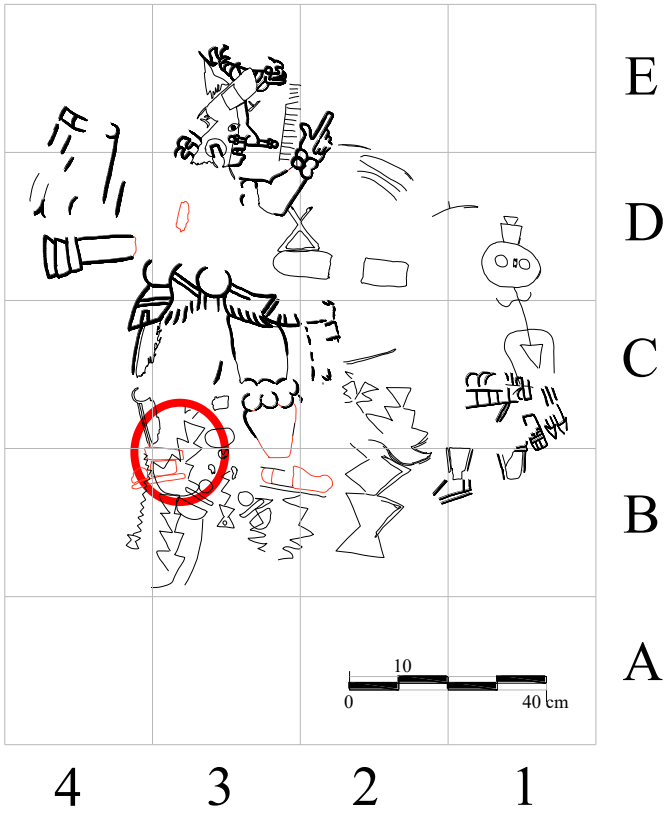


Fig. A.470. Grupo pictórico V. Ubicación n.129.

GP. V: Núm. 129

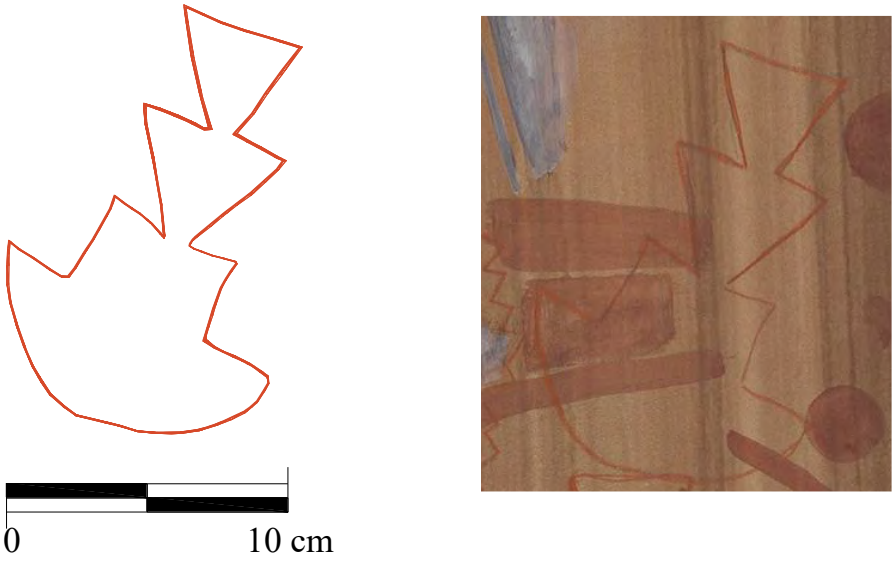


Fig. A. 471. Grupo pictórico V, n.129. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

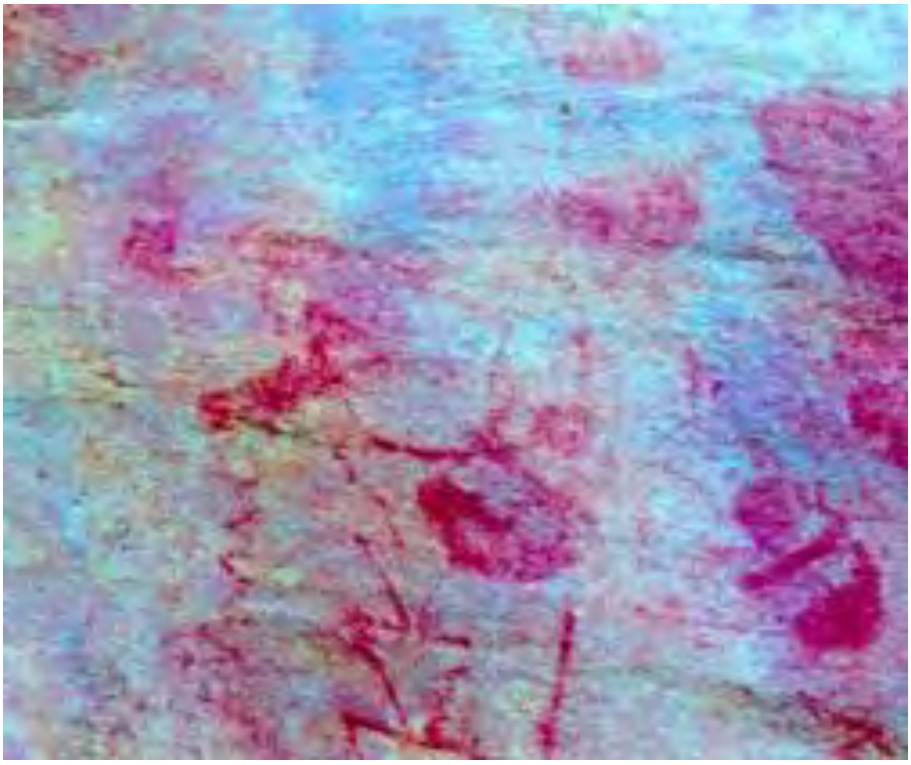


Fig.A. 472. Grupo pictórico V, n.129. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. V: Núm. 130

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.130**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
3B	Alto: 20cm. Ancho: 7cm	Delineado: rojo	Cuerpo escalonado con base abierta

Elementos descritos:
Motivo situado en el costado inferior izquierdo del panel, entre los diseños n.127-1, n.127-2, y directamente por abajo del n.129. Formado por cuatro cuerpos escalonados, anchos en su costado superior y angostos en su base; cada nivel se encuentra unido en su base al costado superior del siguiente. La línea derecha del cuerpo inferior se prolonga horizontalmente hacia la izquierda. Además, a la derecha presenta una delgada línea que corre paralelamente a los cuerpos escalonados.

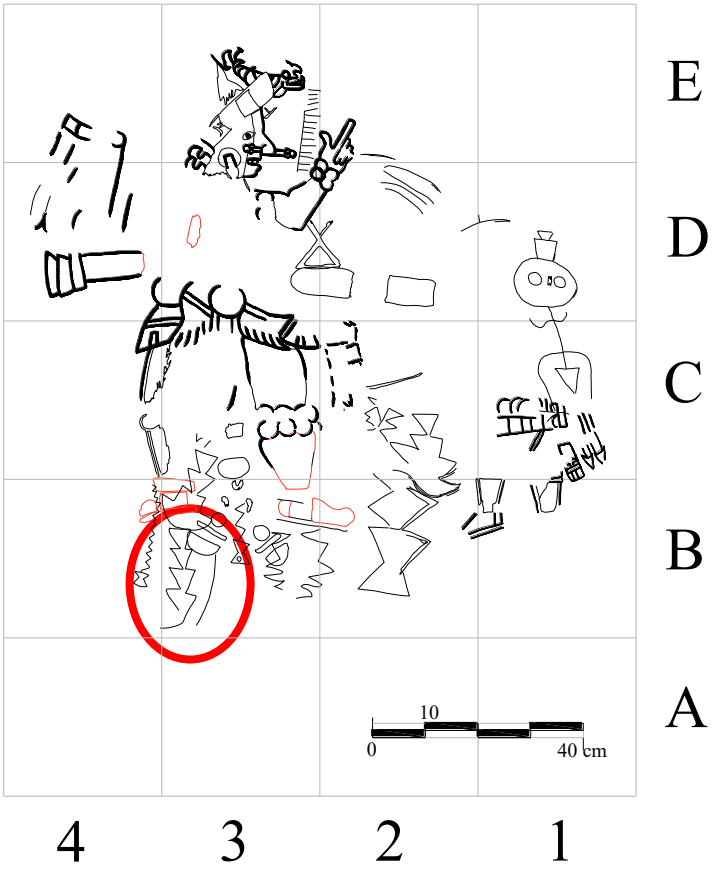


Fig. A.473. Grupo pictórico V. Ubicación n.130.

GP. V: Núm. 130

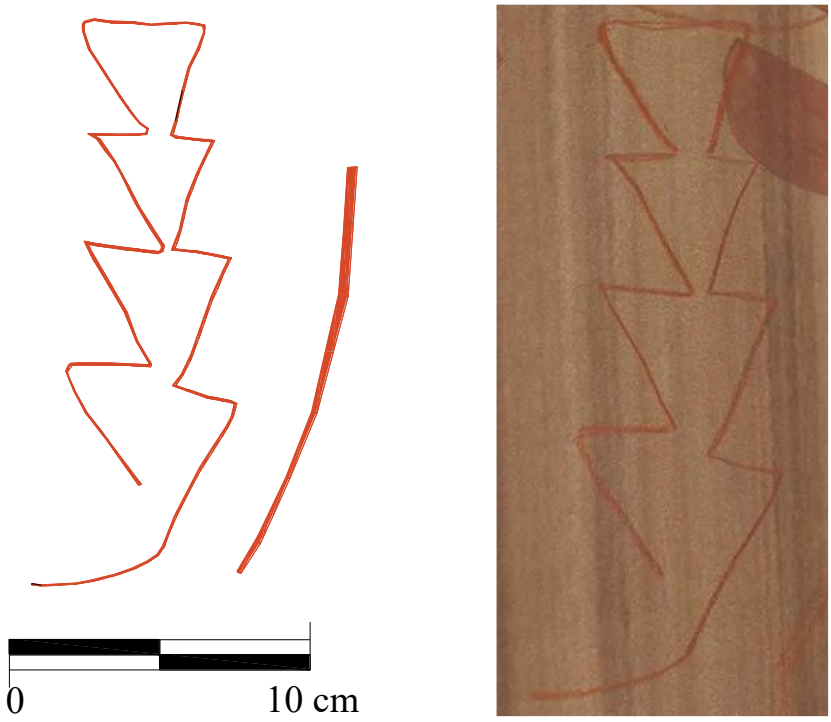


Fig. A. 474. Grupo pictórico V, n.130. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

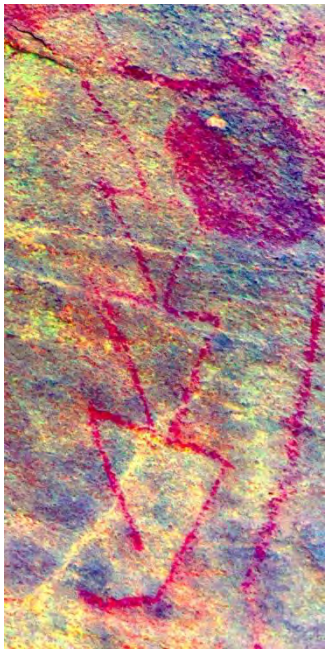


Fig.A. 475. Grupo pictórico V, n.130. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. V: Núm. 131

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.131**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2B	Alto: 23cm. Ancho: 15cm	Delineado: rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Se localiza al costado medio inferior del panel, diseño ubicado entre el personaje n.135 y los vestigios del guerrero n.136, ambos de estilo polícromo. Está conformada por dos secciones: la superior está compuesta por dos líneas verticales en zigzag. Ambas líneas están unidas a la sección inferior, formada por dos triángulos encontrados, motivo similar a los elementos n.127-1 y n.127-2.

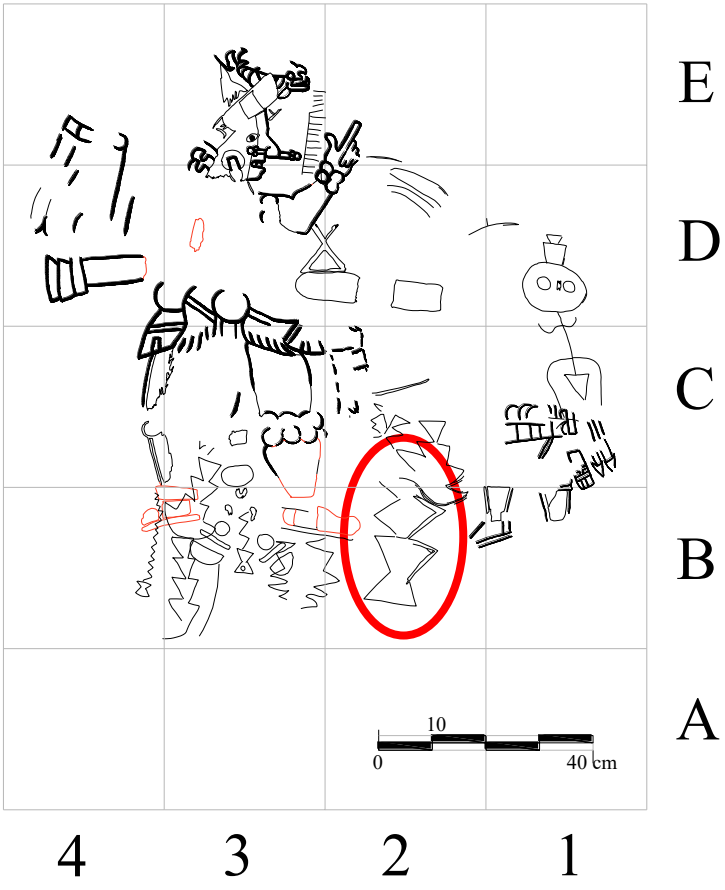


Fig. A.476. Grupo pictórico V. Ubicación n.131.

GP. V: Núm. 131

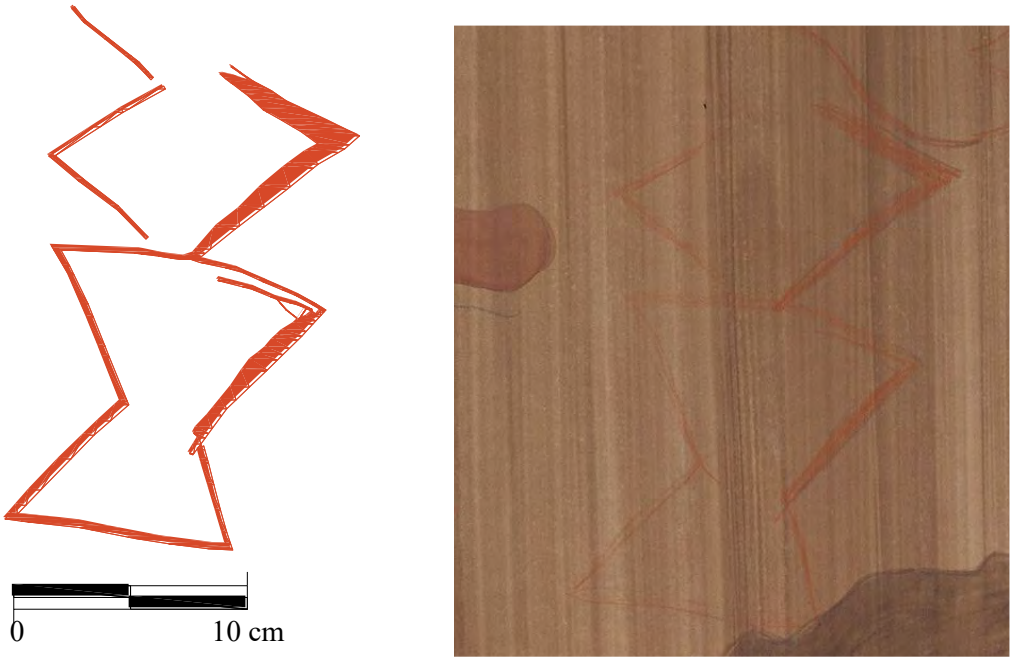


Fig. A. 477. Grupo pictórico V, n.131. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

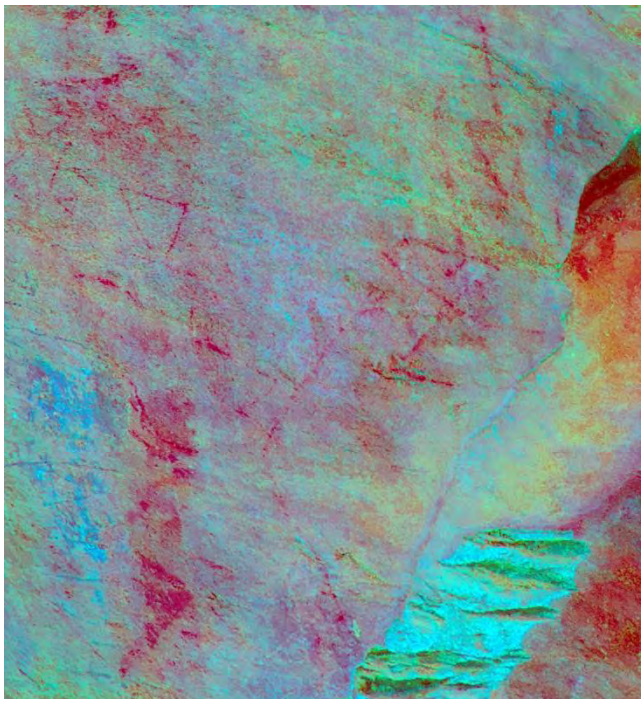


Fig.A. 478. Grupo pictórico V, n.131. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. V: Núm. 132

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.132**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2BC	Alto: 16cm. Ancho: 12cm	Delineado: rojo	Cuerpo escalonado

Elementos descritos:
Figura localizada al costado medio del panel entre los personajes polícromos n.134 y 136. Está conformada por cuatro cuerpos escalonados, cada nivel es ancho en su costado superior y angosto en el inferior, flanco donde se une con el siguiente escalonamiento. Al extremo inferior termina con una curva abierta a la izquierda.

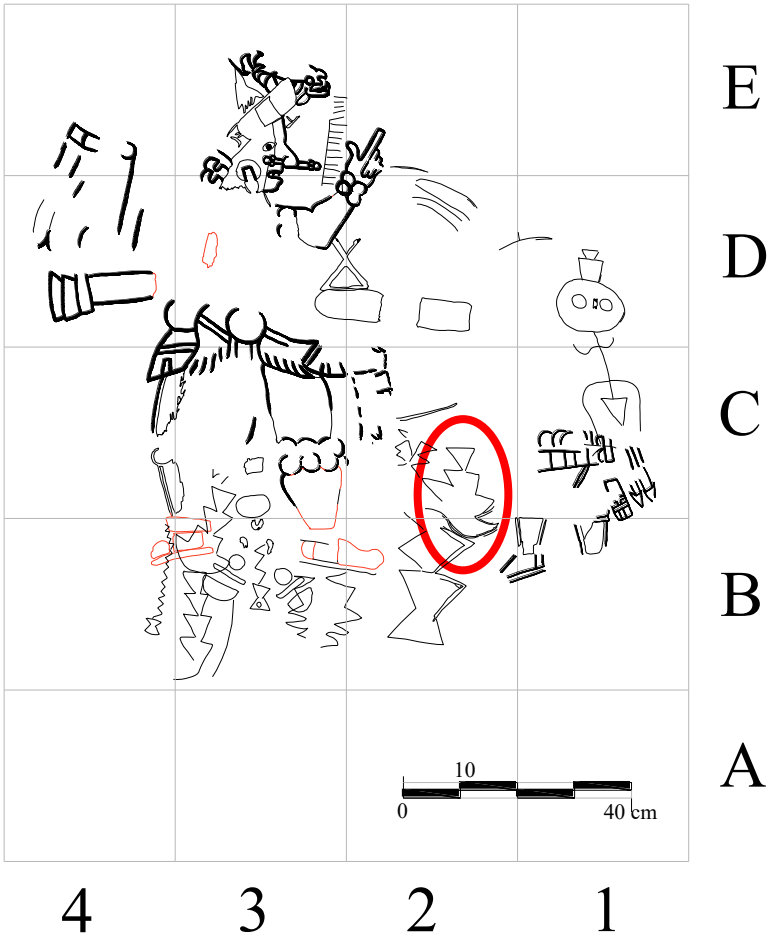


Fig. A.479. Grupo pictórico V. Ubicación n.132.

GP. V: Núm. 132

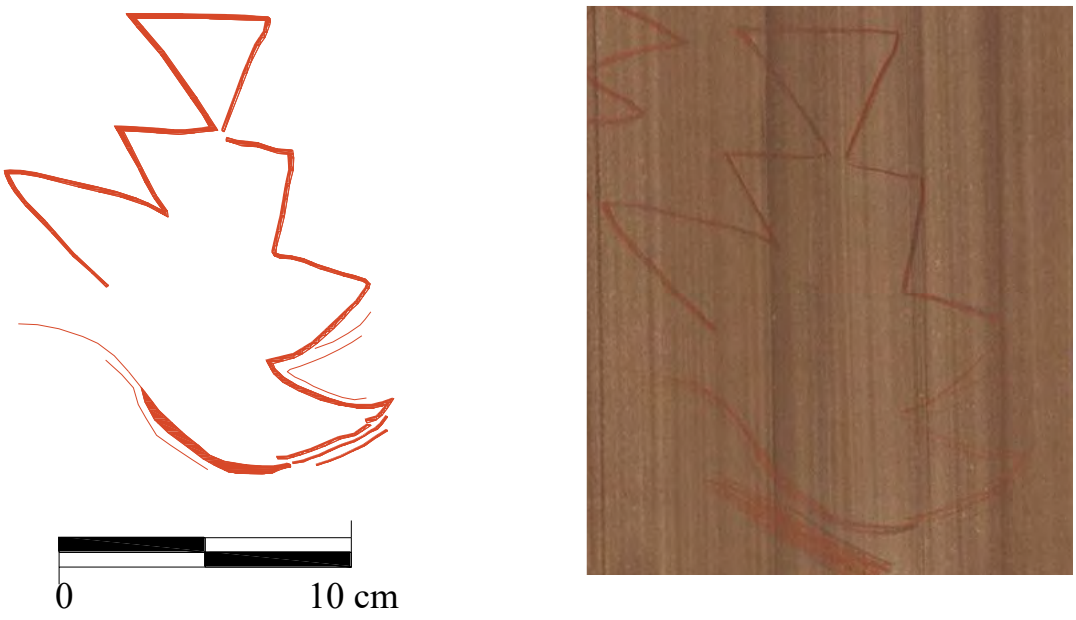


Fig. A. 480. Grupo pictórico V, n.132. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

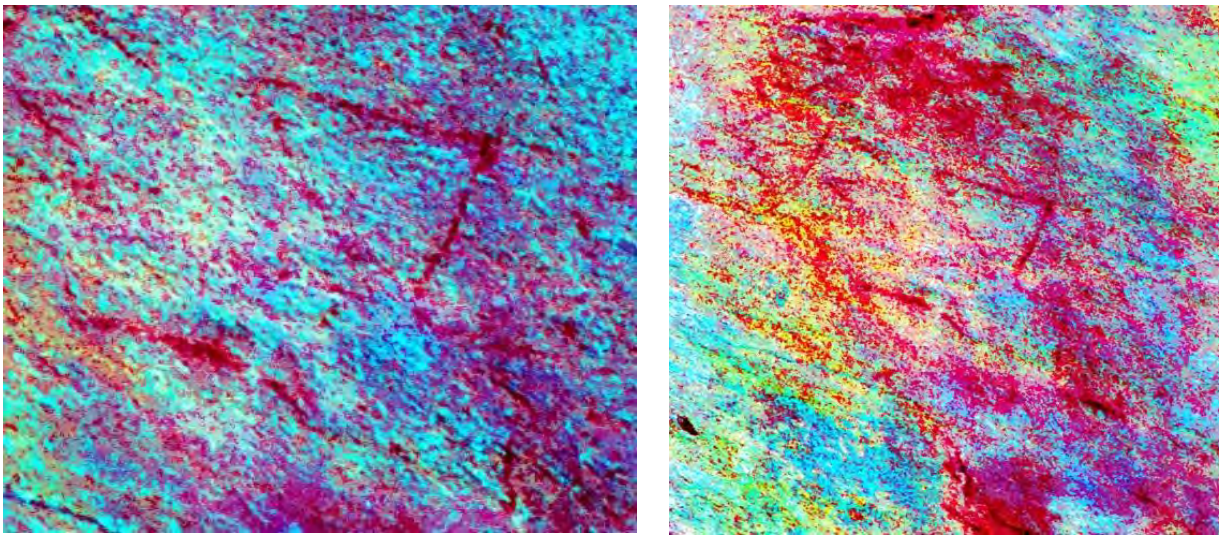


Fig.A. 481. Grupo pictórico V, n.132. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. V: Núm. 133

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.133**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2C	Alto: 13cm. Ancho: 11cm	Delineado: rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Situada al costado medio del panel. Conformada por dos filas de triángulos, las filas se unen al costado inferior, formando un motivo en "V". Presenta una ancha línea diagonal arriba, así como líneas cortas también en diagonal en su base. Está en proceso de borrarse definitivamente por lo que es muy difícil de apreciar.

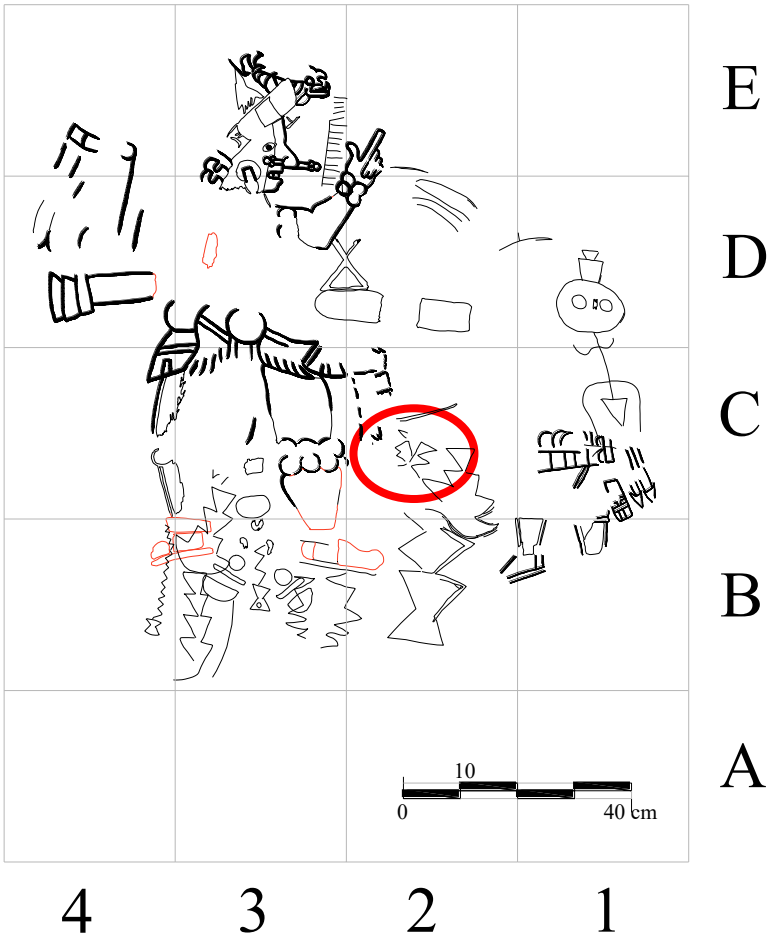


Fig. A.482. Grupo pictórico V. Ubicación n.133.

GP. V: Núm. 133

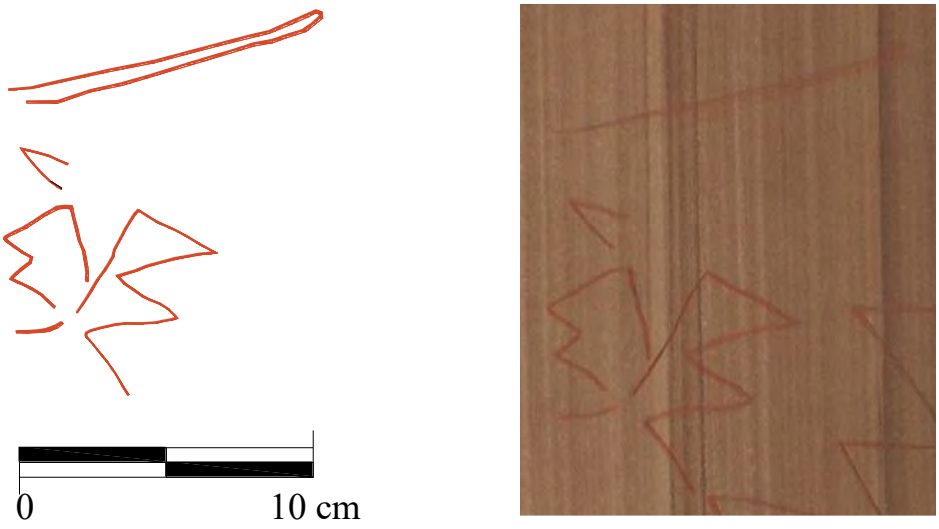


Fig. A. 483. Grupo pictórico V, n.133. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

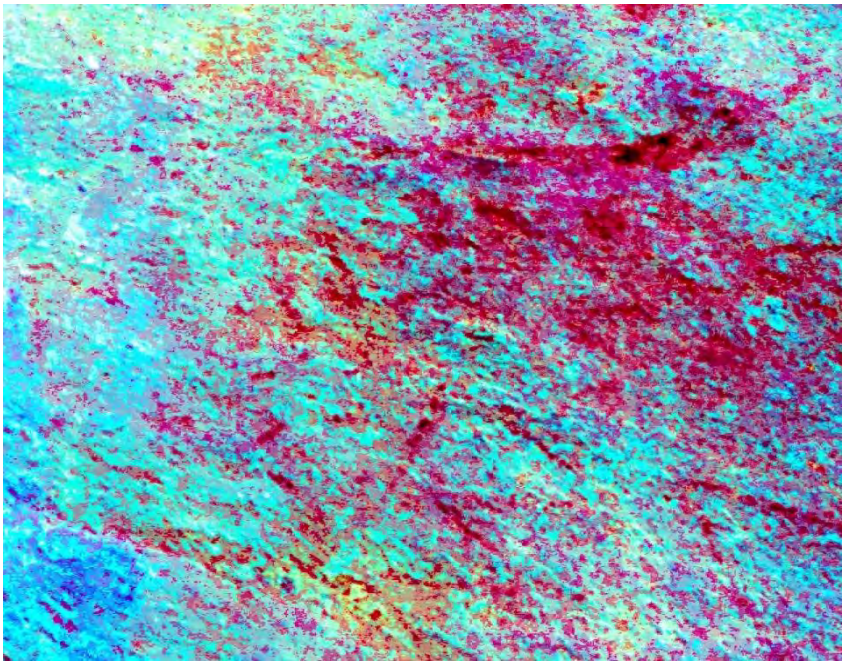


Fig.A. 484. Grupo pictórico V, n.133. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.

GP. V: Núm. 134

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.134**	Estilo: Rojo esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
3BC 3B 3B	**N.134-1:**Alto:6cm. Ancho: 7cm **N.134-2:**Alto: 9cm.Ancho: 7cm **N.134-3:**Alto:9cm. Ancho: 7cm	Rojo	Geométricos

Elementos descritos:

Tres figuras similares en color rojo, están ubicadas entre los pies del personaje polícromo n.135. La figura n.134-2 está bajo el diseño n.130, en tanto la n.134-3 se encuentra bajo la figura n.128.
N.134-1: Vestigios formados arriba por un rectángulo, en medio puede observarse un círculo, abajo tiene tres pequeñas manchas.
N.134-2: Al costado inferior izquierdo se ubica una forma compuesta por tres secciones: la superior es un círculo rojo, le sigue una franja diagonal, más abajo presenta un semicírculo del mismo color. Ninguna de las secciones se une.
N.134-3: Exactamente igual a la figura anterior n.134-2, la diferencia consiste en que este diseño se encuentra inclinado hacia la izquierda, en tanto la anterior se dispone inclinada a la derecha.

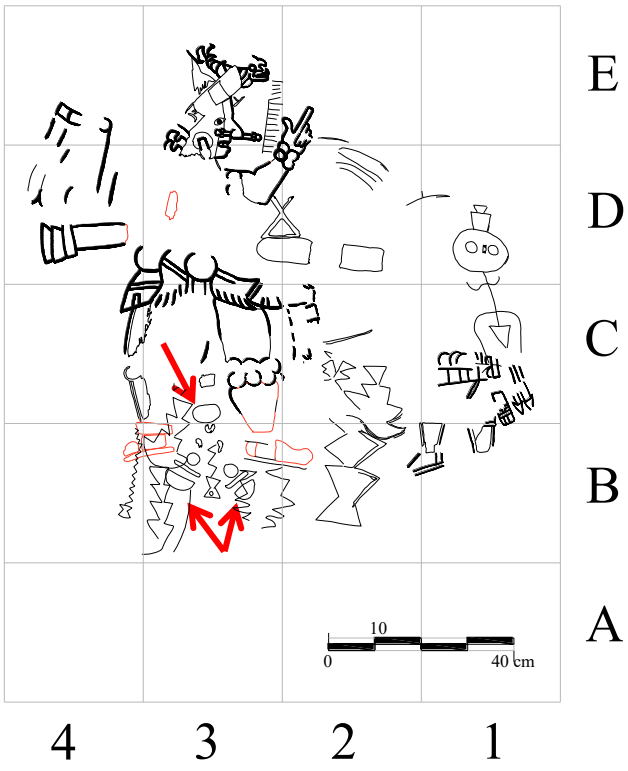


Fig. A.485. Grupo pictórico V, n.134. Ubicación n.134.

GP. V: Núm. 134

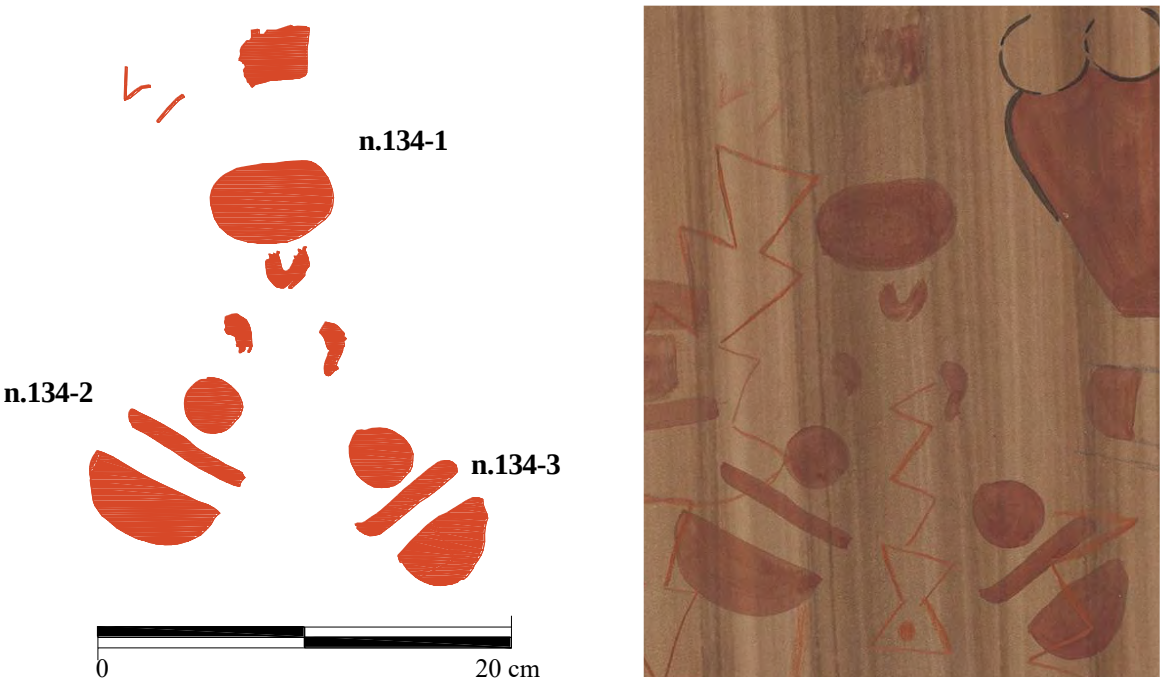


Fig. A. 486. Grupo pictórico V, n.134. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

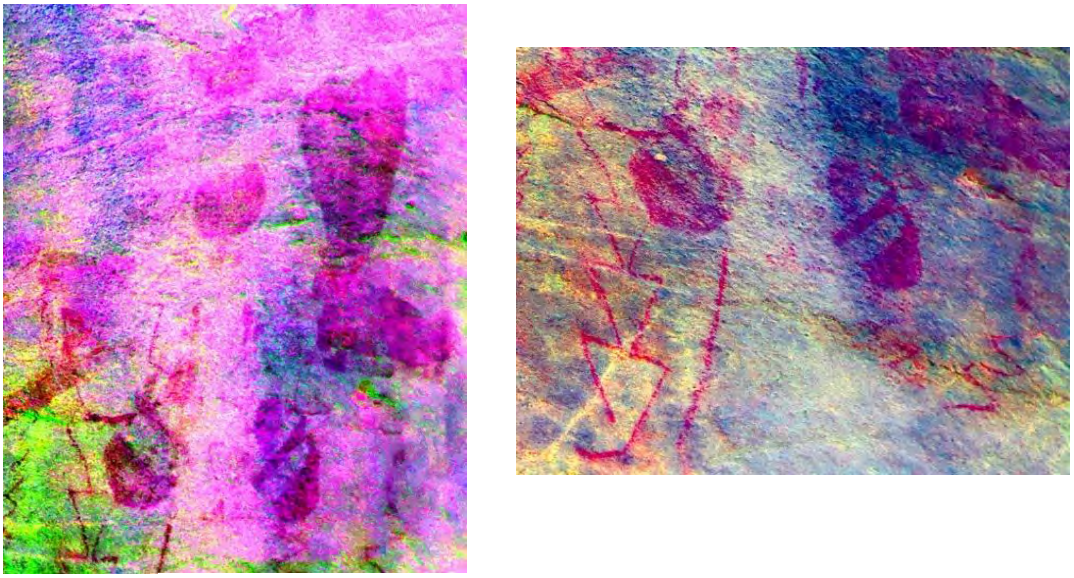


Fig.A. 487. Grupo pictórico V, n.134. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019.



GP. V: Núm. 135

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.135**	Estilo: Polícromo en gran formato

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2-4BCDE	Alto: 92cm. Ancho: 76cm	Delineado: negro Color: negro, rojo, ocre	Señor Oruga

Elementos descritos:

Este personaje se encuentra muy deteriorado, prácticamente ha desaparecido, no obstante, es posible observar, a través de fotografía con Dstretch, parte de una pantorrilla y las sandalias, así como la punta de un pie. Aunque perviven algunos manchones en el costado medio y superior, ya no existe el tocado, el rostro, el brazo y el torso, los cuales fueron reportados por Villagra. Este registro será la base para nuestra descripción.

El personaje fue pintado a lo largo de todo el panel rocoso, dominando visualmente la composición en este grupo pictórico. Su cuerpo está dispuesto de frente y erguido, el rostro está de perfil, mirando a la derecha, sector donde metros adelante se encuentran los Grupos pictóricos I, II, III y IV.

El brazo está flexionado hacia arriba, en tanto la mano está levantada. Extiende el dedo pulgar e índice, mientras los demás dedos los mantiene flexionados sobre su palma. Esta postura expresa probablemente una actitud de autoridad.

Otra característica relevante es la bicromía de su cuerpo: el rostro es negro desde la nuca hasta el ojo, en tanto la otra mitad del semblante, desde la boca hasta la nariz, junto con el brazo y la pierna a la derecha son color rojo. La mano no tiene coloración alguna, posiblemente representando el color blanco. Al costado izquierdo los vestigios del muslo son negros y probablemente la punta del pie respectivo también era color negro, ya que Villagra la reporta en un tono blanco grisáceo.

(a). Tocado: Sobre la frente utiliza una ancha banda con un patrón de cuadros negros alternados con cuadros sin color. Hacia la nuca la banda cae rematando en dos esferas abiertas en su parte superior, solamente delineadas.

Por arriba de la banda se encuentra el cuerpo de un animal con las fauces abiertas, sobre la quijada pueden apreciarse pequeños dientes y un gran colmillo. Tiene un ojo circular y una pequeña voluta que sale de su frente. El cuerpo del animal se dispone por atrás de la banda, está conformado por pequeños anillos que van angostándose hacia la cola, la cual está formada por tres líneas curvas. Probablemente representa a un insecto en estado larvario, posiblemente ilustra a una oruga; el rostro del insecto es muy similar a los animales plasmados en los remates de los tocados de Tonátiuh (n.3), Mayáhuel (n.6) y Xipe Tótec (n.5) en el Grupo I.

Atrás de la cabeza de este personaje pueden observarse vestigios delineados en color negro, es probable que correspondan al tocado de plumas que utilizaba este individuo.

(b). Nariguera: Formada por una barra horizontal que perfora el septum, tiene a ambos costados dos cuentas esféricas, dispuestas una sobre otra, unidas a una tercera que remata todo el accesorio.

(c). Orejera: Compuesta por un gran círculo del cual cae diagonalmente una barra que se ensancha hacia abajo, aunque el final de la barra no fue observado en el registro de Villagra. Accesorio tipo "Q" delineado en negro.

(d). Pulsera: Formada por dos hileras, cada una con dos cuentas esféricas.

(e). Pectoral: Solamente sobrevivieron en el registro de Villagra los restos de dos esferas colocadas sobre el hombro a la derecha, similares a las cuentas de la pulsera, sobre su pecho perviven

manchones rojos, debajo del codo hay dos gruesas líneas cruzadas en color ocre que probablemente formaban parte del pectoral.
(f). Barra horizontal: Por arriba del *maxtlatl* se encuentra una larga barra roja. No se conservó su segmento central. Presenta, en el extremo izquierdo, tres placas delineadas en negro dispuestas una al lado de la otra. A la derecha la barra reaparece, aunque aquí no sobrevivió el delineado, se muestra en dos partes seccionadas que no se unen.
(g). *Maxtlatl*: Sobre la cintura viste un braguero delineado en negro y sin colorear, presenta dos grandes círculos, uno sobre la espalda baja y el otro al centro, de los círculos salen pliegues con dos líneas horizontales, rematando en punta y con pequeñas líneas verticales hacia el extremo inferior de la prenda.
(h). Rodilleras: Compuestas por dos hileras, cada una con cuatro círculos. Aunque la rodillera a la izquierda ha desaparecido fue reportado el círculo de la hilera inferior.
(i). Sandalias: Tipo "T" de talonera abierta, en color rojo.

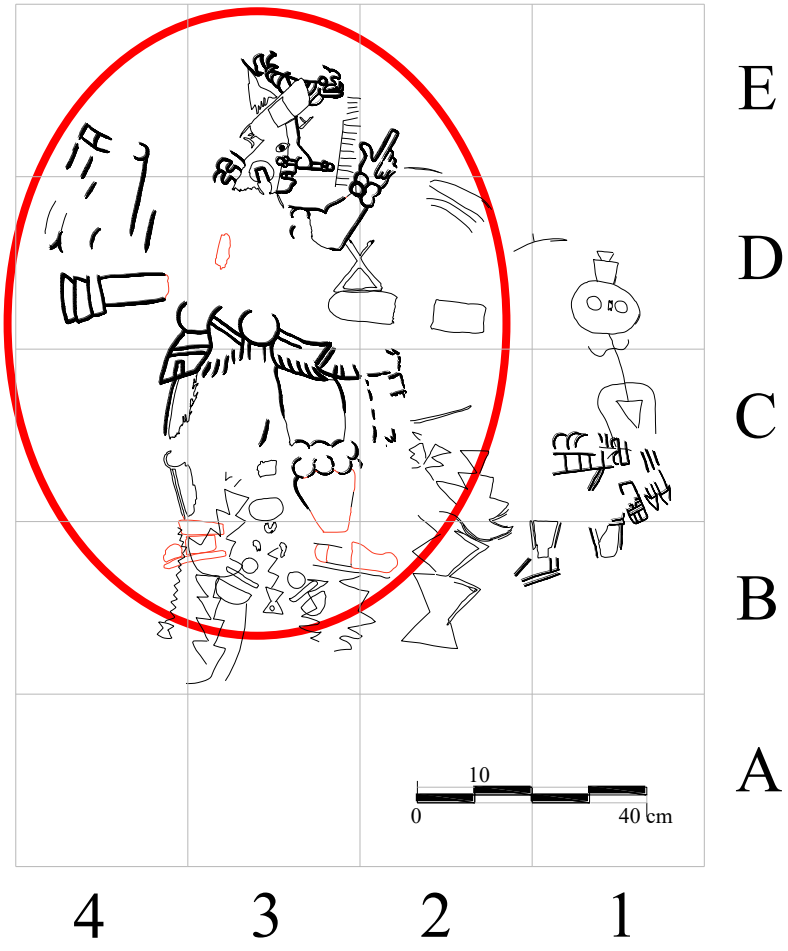


Fig. A.488. Grupo pictórico V. Ubicación n.135.

GP. V: Núm. 135

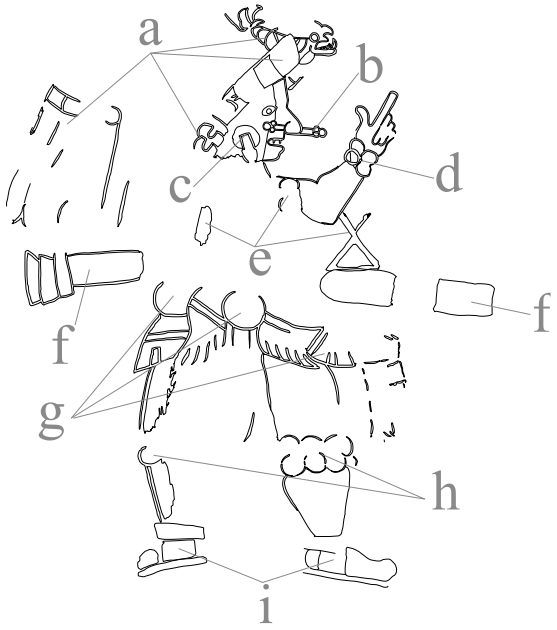


Fig. A. 489. Grupo pictórico V, n.135. Unidades descritas.



Fig. A. 490. Grupo pictórico V, n.135. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. V: Núm. 135



Fig. A. 491. Grupo pictórico V, n.135. Dibujo: H. Ibar 2021.

GP. V: Núm. 135

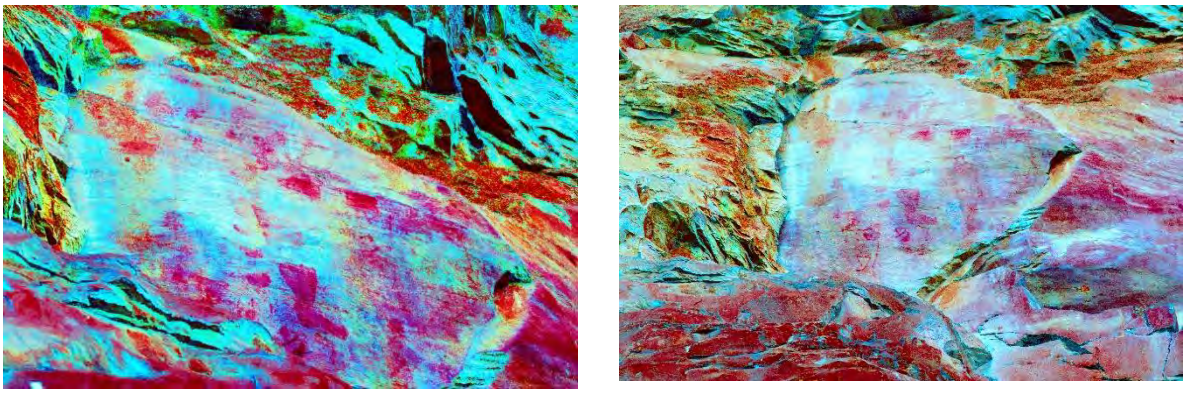


Fig.A. 492. Grupo pictórico V, n.135. Fotografías con Dstretch: H.Ibar 2019.

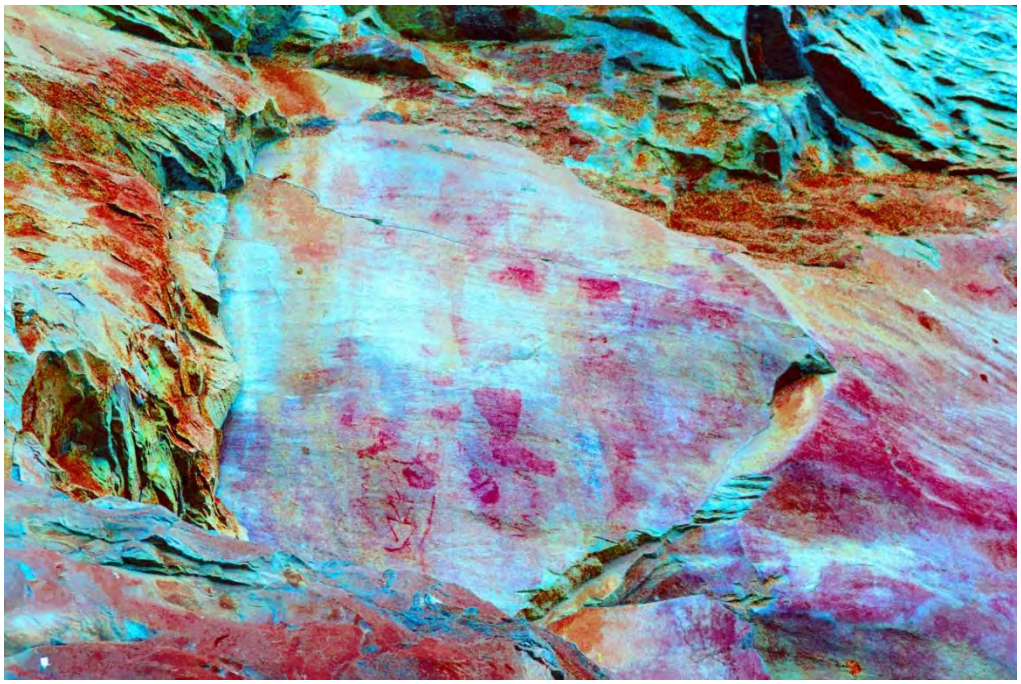


Fig.A. 493. Grupo pictórico V, n.135. Fotografía con Dstrech: H. Ibar 2019.



GP. V: Núm. 136

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.136**	Estilo: Polícromo en gran formato

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
1-2BC	Alto: 37cm. Ancho: 28cm	Delineado: negro Color: negro, blanco-grisáceo	Guerrero

Elementos descritos:

Vestigio de la segunda figura polícroma en este grupo, solamente fueron reportadas la prenda sobre la cintura, la sandalia y dos dardos. Los brazos y cabeza desaparecieron de acuerdo al registro de Villagra, no obstante, actualmente no ha sobrevivido nada de este personaje.

Se encontraba al extremo inferior derecho del panel, la punta del pie la dirigía a la izquierda. Las pantorrillas eran color negro al interior, dejando en reserva (sin color) los bordes externos de las piernas, extremidades delineadas en color negro.

(a). (-¿*Maxtlatl*?): Sobrevive el borde inferior del braguero, conformado por una banda horizontal con pequeños cuadros, arriba se aprecian una hilera de tres líneas curvas. Prenda reportada por Villagra en color blanco-grisáceo. Proponemos que él utiliza este color para representar la huella del delineado que se encontraba al momento de su registro en franco deterioro.

(b). Dardos: Al extremo inferior derecho se encuentran dos dardos, compuestos por sendas varas unidas a dos flechas.

(c). Cinta con cruz *kan*: Al costado de la pantorrilla cae una gruesa cinta, decorada por una cruz tipo *kan*. Símbolo afín al que lleva Tonatiuh (n.3) y el sacerdote gordo (n.14-3), el cual levanta el corazón del sacrificado en la escena 2, ambas figuras del Grupo I (Hernández Ibar 2016:100,137). La cinta está rematada por dos líneas horizontales y dos verticales.

(d). Rodillera: Prenda conformada por dos bandas horizontales, una encima de la otra. Se conserva únicamente la rodillera a la derecha, delineada en negro.

(e). Sandalia: Fue reportada la sandalia a la izquierda, se observa la talonera cerrada y la suela, registrada en blanco-grisáceo.

GP. V: Núm. 136

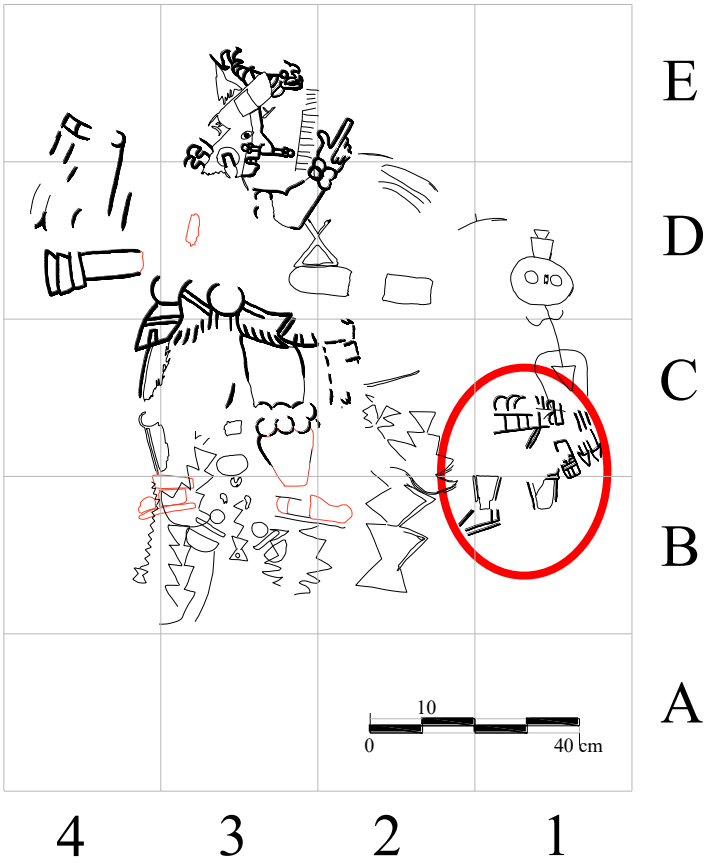


Fig. A.494. Grupo pictórico V. Ubicación n.136.

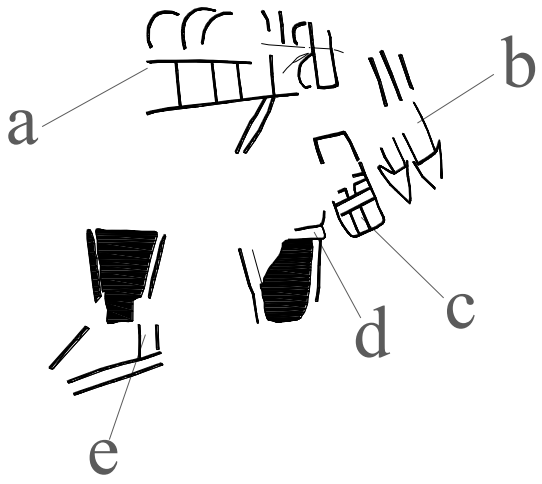


Fig. A.495. Grupo pictórico V n.136, elementos descritos.

GP. V: Núm. 136

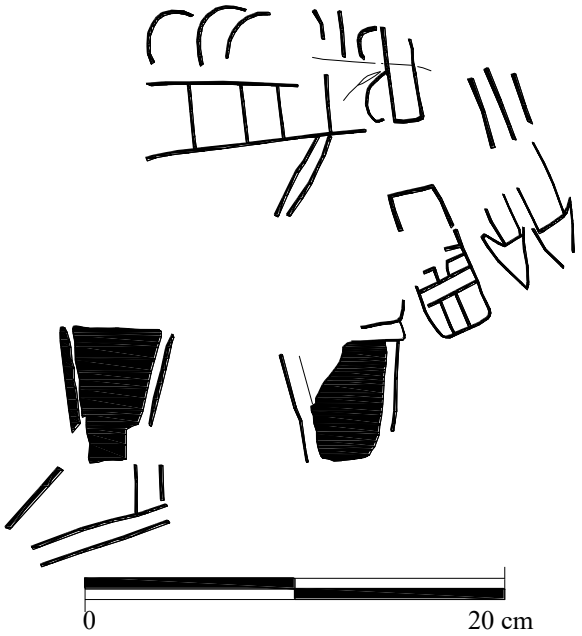


Fig. A. 496. Grupo pictórico V, n.136. Dibujo: H. Ibar 2021.



Fig. A. 497. Grupo pictórico V, n.136. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. V: Núm. 137

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.137**	Estilo: Esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
1CD	Alto: 32cm. Ancho: 12cm	Rojo	Antropomorfo

Elementos descritos:

Antropomorfo esquemático localizado al costado medio derecho del panel, está superpuesto al guerrero de estilo polícromo n.136.
(a). Tocado: Es un rectángulo unido por arriba a un pequeño paralelepípedo, ancho arriba y angosto abajo.
(b). Cabeza: Constituida por un gran círculo, al interior tiene dos ojos sin pupila, entre ellos existe una pequeña franja roja a manera de nariz, no tiene orejas ni boca.
(c). Cuerpo: Formado por una línea delgada unida a la cabeza, la cual se articula a dos brazos cortos flexionados hacia arriba. Más abajo el torso se une a largas piernas. A la izquierda la pierna termina en tres líneas cortas a manera de dedos del pie.
(d). (-¿Genitales?): La línea vertical que representa el torso cae entre las piernas para rematar en un gran triángulo con la punta hacia abajo, probablemente representando sus genitales.

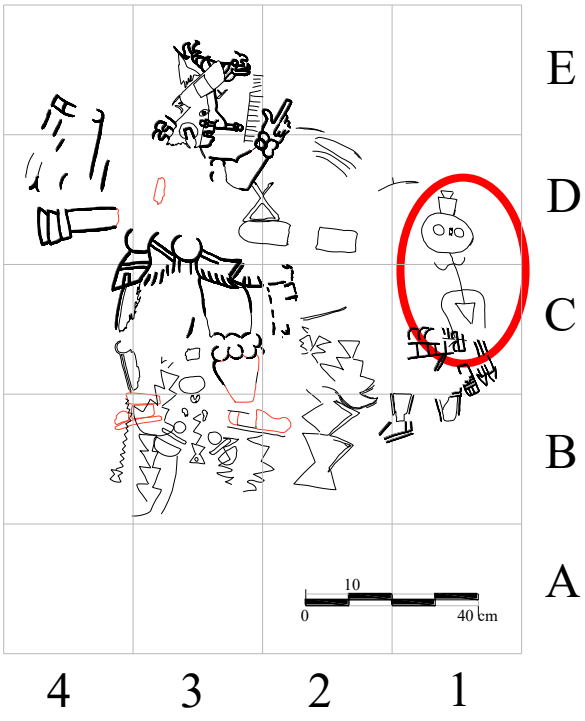


Fig. A.498. Grupo pictórico V. Ubicación n.137.

GP. V: Núm. 137

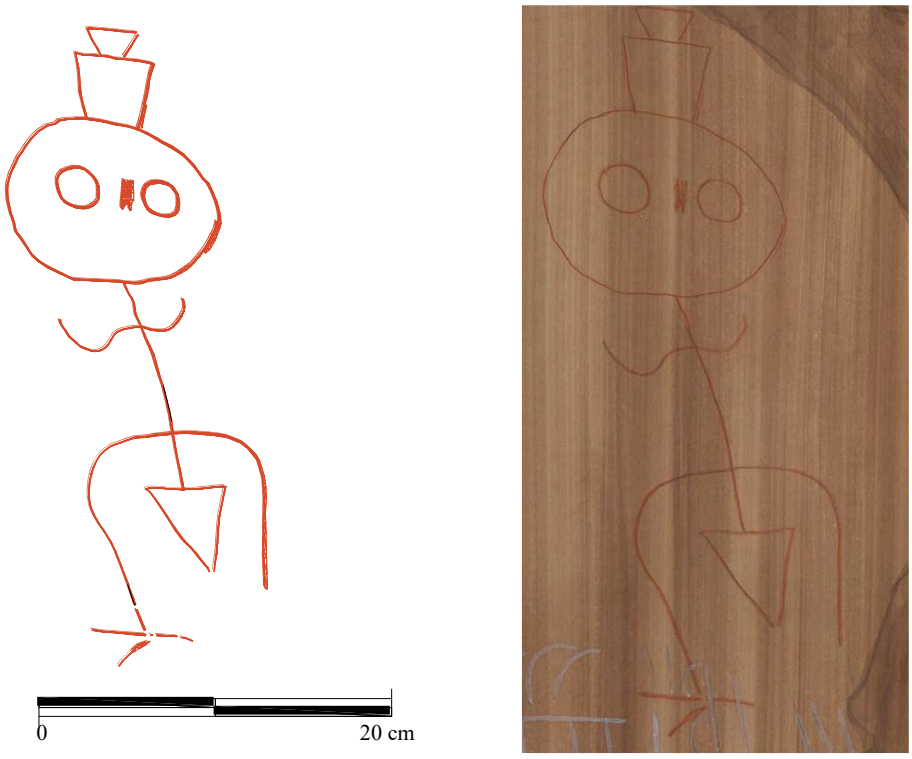


Fig. A. 499. Grupo pictórico V, n.137. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

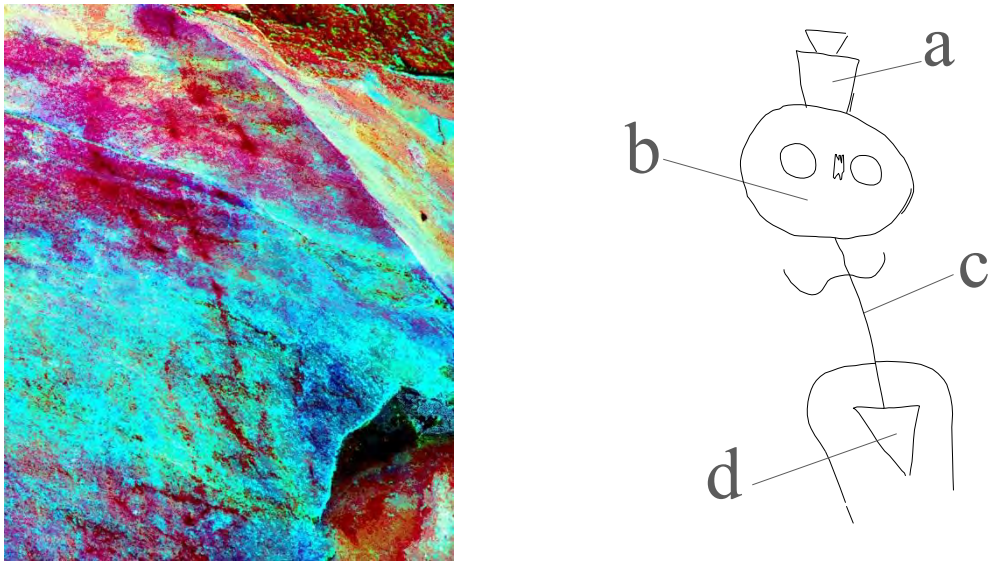


Fig.A. 500. Grupo pictórico V, n.137. Fotografía con Dstretch: H. Ibar 2019, y unidades descritas.

GP. V: Núm. 138

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.138**	Estilo: Esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
1-3DE	Alto: 30cm. Ancho: 40cm	Negro	Rayas

Elementos descritos:
Diseño localizado arriba del brazo del personaje n.135. Formado por pequeñas rayas horizontales, distribuidas una debajo de la otra, al costado izquierdo están unidas a una larga línea vertical. Además, sobreviven líneas horizontales y semicurvas al extremo derecho de la mano del personaje polícromo. Estos vestigios han desaparecido actualmente.

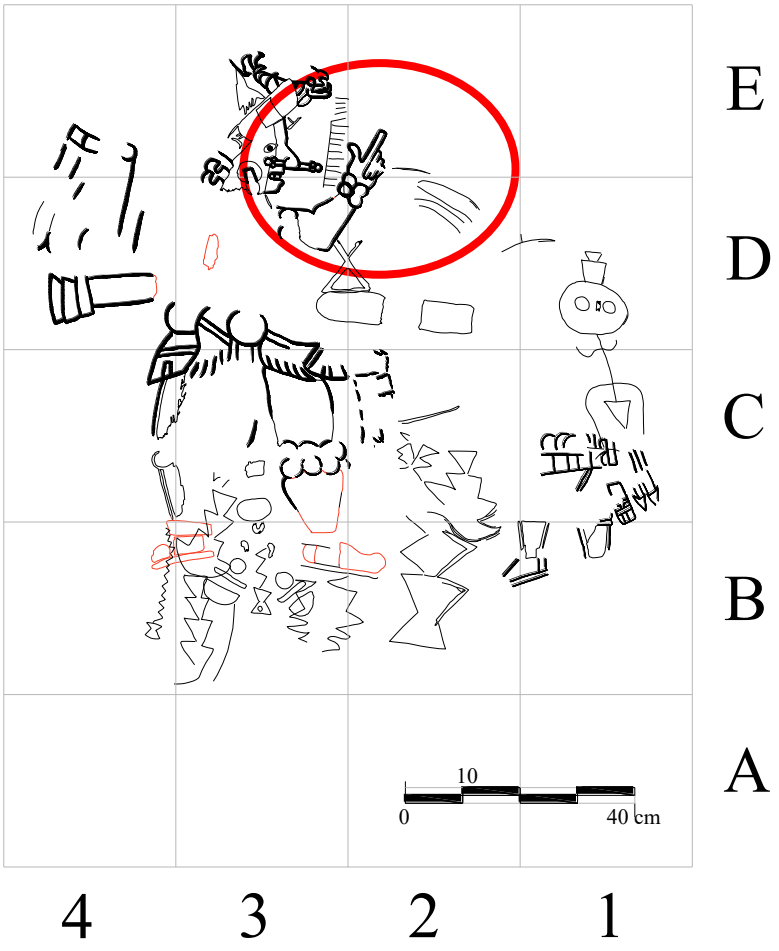


Fig. A.501. Grupo pictórico V. Ubicación n.138.

GP. V: Núm. 138

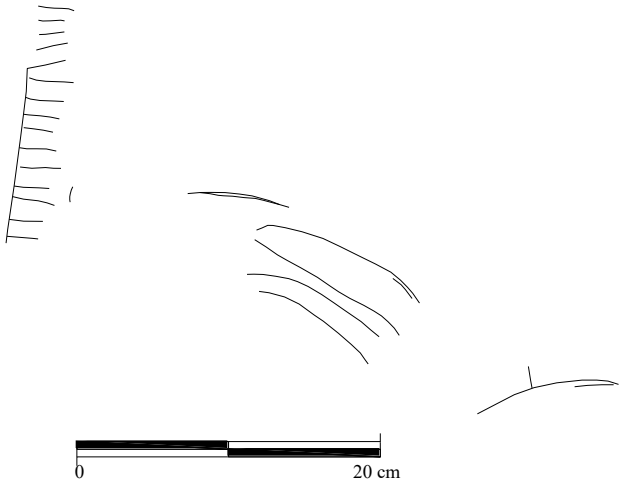




Fig. A. 502. Grupo pictórico V, n.138. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

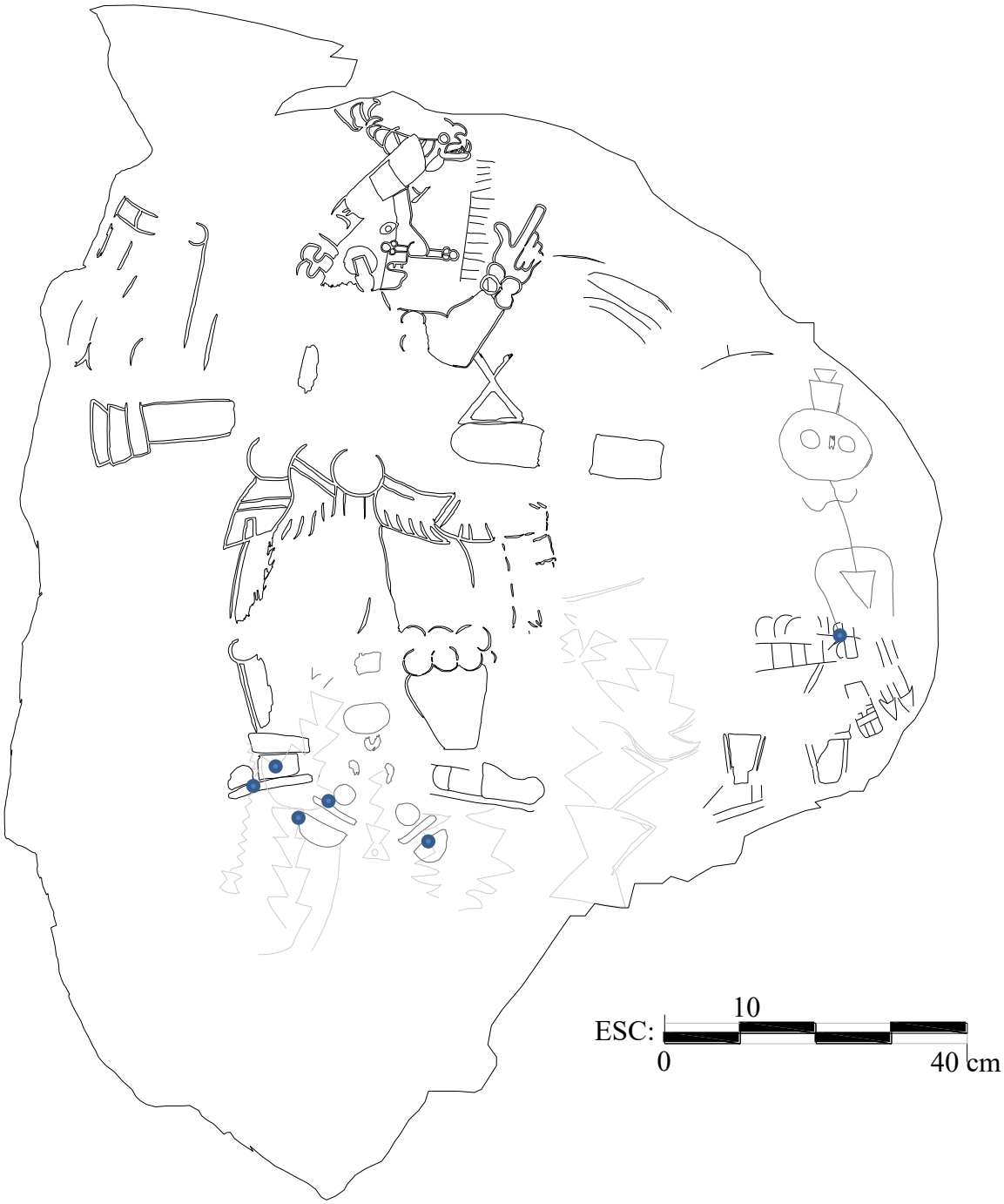


Fig. A.503. Grupo pictórico V. Superposiciones y sus puntos de contacto.



Fig. A.504. Grupo pictórico V. Izquierda primera época, derecha segunda época.

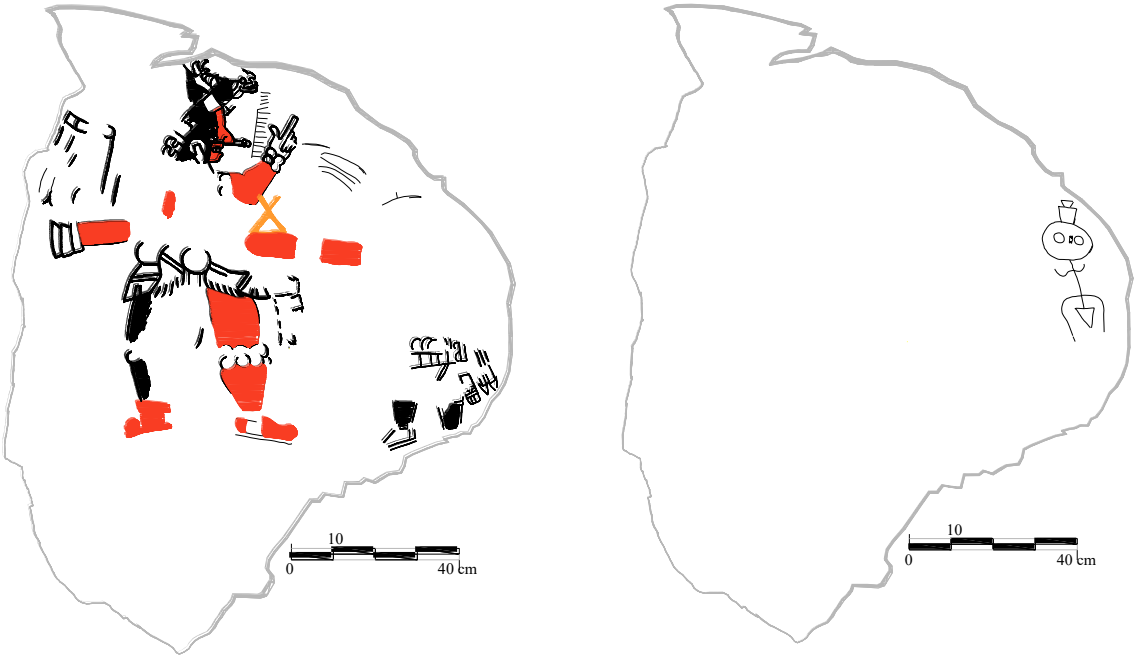


Fig. A.505. Grupo pictórico V. Izquierda tercera época, estilo polícromo; derecha cuarta época

A.7. Grupo pictórico VI

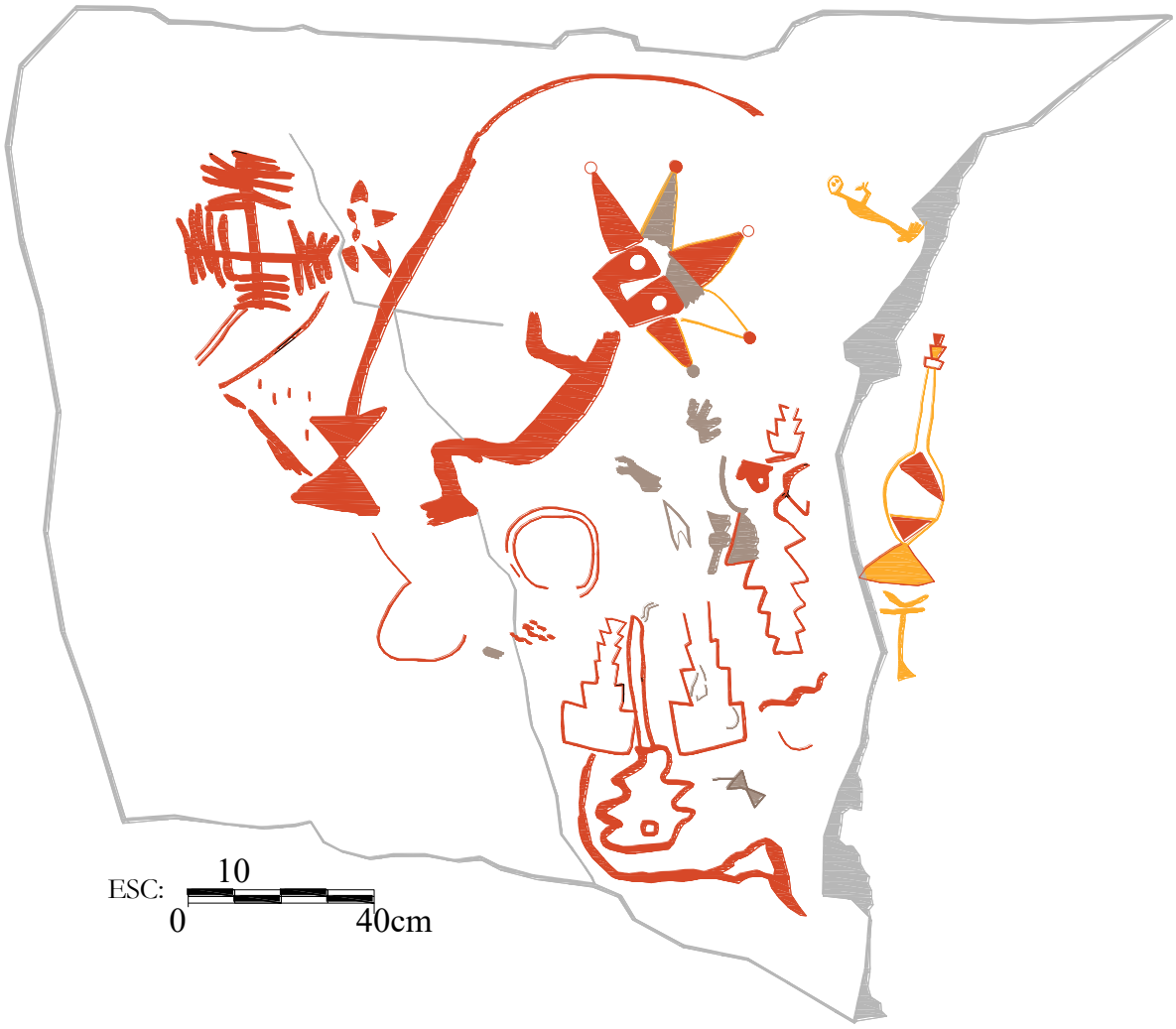


Fig. A.506. Grupo pictórico VI. Panel y restitución cromática. Dibujo: H. Ibar 2021.

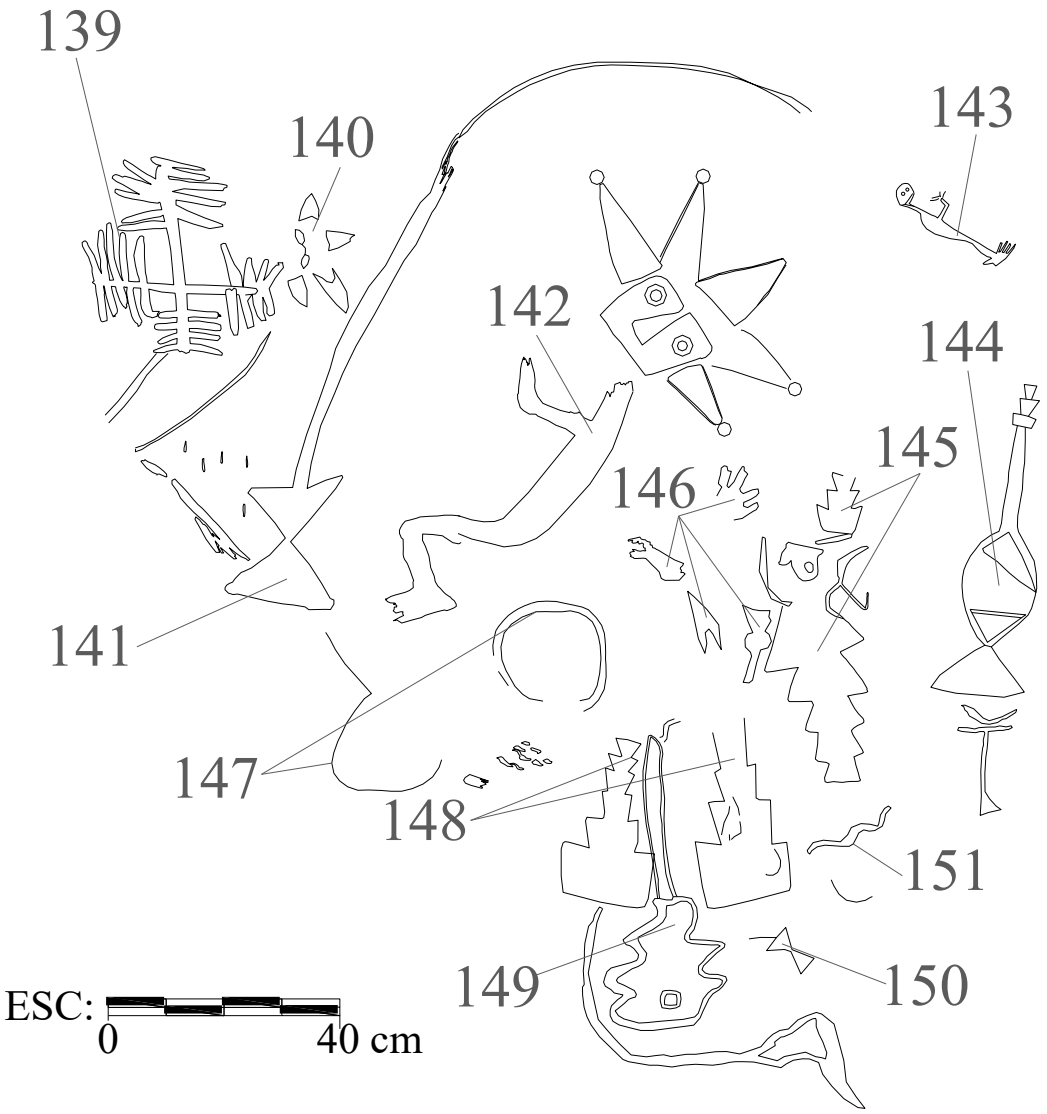


Fig. A.507. Grupo pictórico VI. Ubicación general de acuerdo al número de cédula.



Fig. A.508. Grupo pictórico VI. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.



Fig. A. 509. Grupo pictórico VI. Fotografía al extremo izquierdo se encontraba el grupo VI. Fotografía: H. Ibar 2019.

GP. VI: Núm. 139

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.139**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5-6EF	Alto: 57cm. Ancho: 30cm	Rojo	Cruz radiada

Elementos descritos:
Diseño situado al extremo superior izquierdo del panel rocoso. Presenta una línea vertical y otra horizontal cruzadas al centro. En cada extremo tiene líneas cortas que atraviesan cada una de las puntas. Sobre el costado inferior mantiene otra línea que se dirige diagonalmente hacia la izquierda.

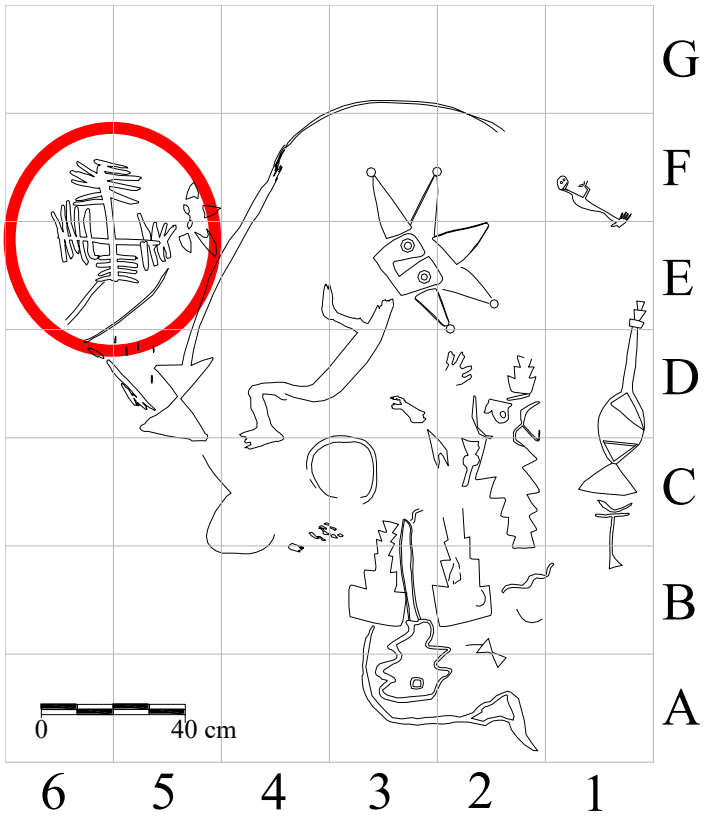


Fig. A.510. Grupo pictórico VI. Ubicación n.139.

GP. VI: Núm. 139



Fig. A. 511. Grupo pictórico VI, n.139. Dibujo: H. Ibar 2021.



Fig. A. 512. Grupo pictórico VI, n.139. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. VI: Núm. 140

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.140**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
5-6EF	Alto: 42cm. Ancho: 40cm	Rojo	Rostro con rayos

Elementos descritos:
Se ubica directamente a la derecha de la figura en cruz radiada (n.139). Es un rostro con rayos y dos pequeños ojos almendrados. Alrededor del rostro tiene cuatro rayos rojos, un poco más abajo tiene una línea diagonal que se dirige hacia abajo a la izquierda.

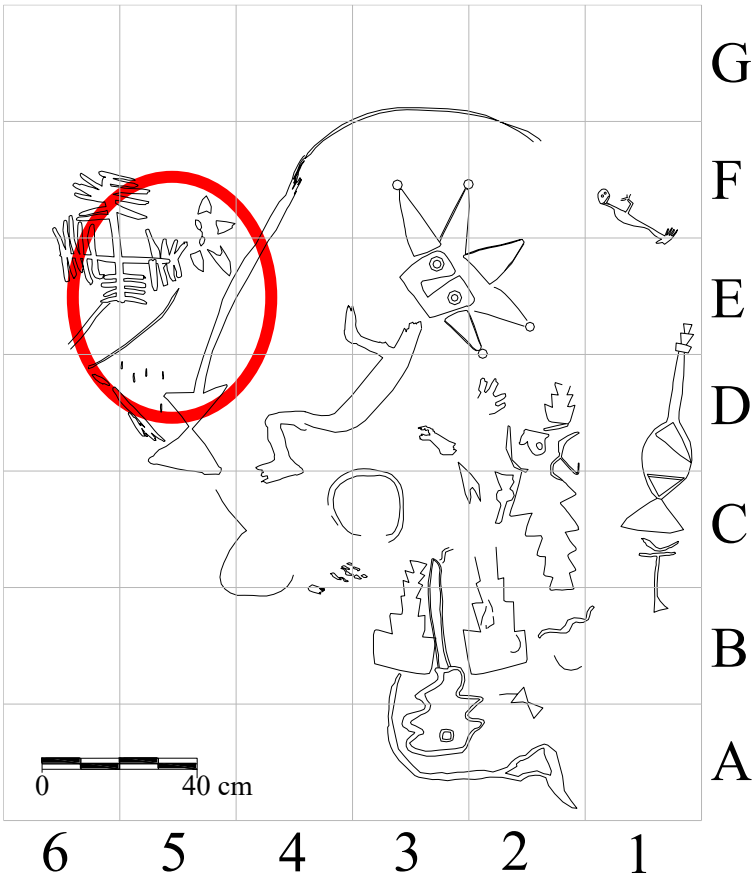


Fig. A.513. Grupo pictórico VI. Ubicación n.140.

GP. VI: Núm. 140



Fig. A. 514. Grupo pictórico VI, n.140. Dibujo: H. Ibar 2021.



Fig. A. 515. Grupo pictórico VI, n.140. Calca de Villagra (IIE-UNAM): Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. VI: Núm. 141

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.141**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2-3-4-5DEF	Alto: 93cm. Ancho: 98cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Diseño localizado al centro del panel. Está conformado por dos secciones: la superior es una larga línea curva que se une en su base a dos triángulos encontrados, además de algunos manchones a la izquierda. Es la única figura que se puede apreciar a través de fotografía con Dstretch, todas las demás figuras de este grupo han desaparecido definitivamente.

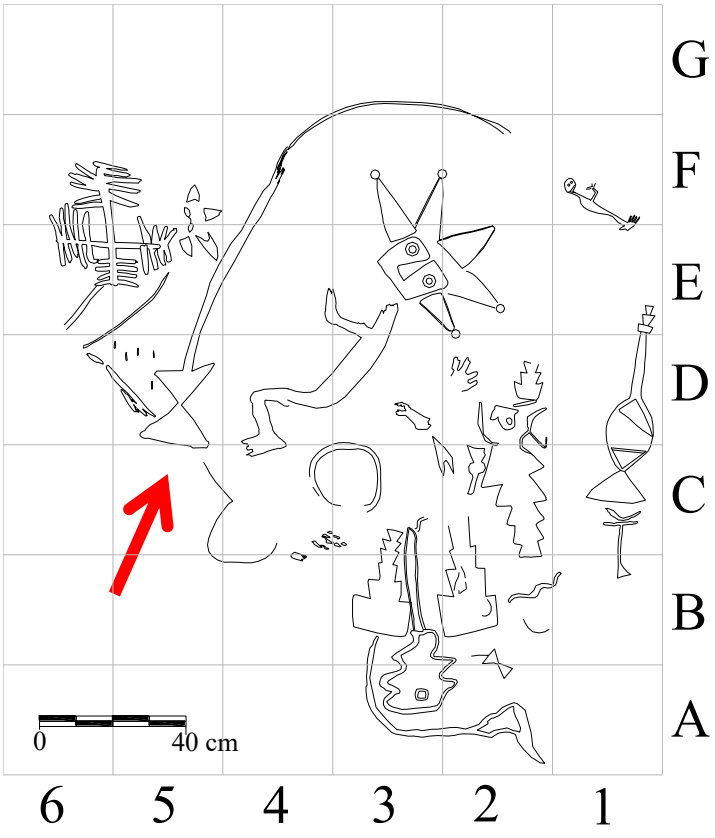


Fig. A.516. Grupo pictórico VI. Ubicación n.141.

GP. VI: Núm. 141

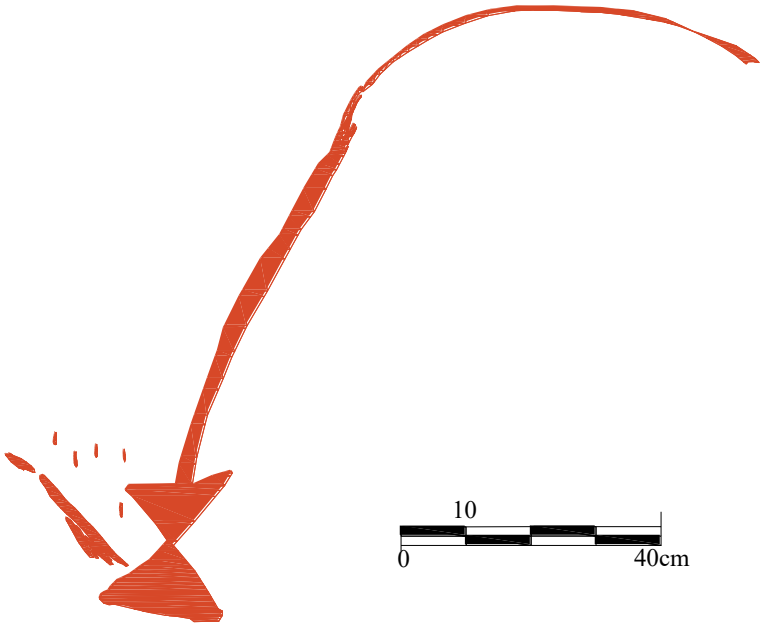


Fig. A. 517. Grupo pictórico VI, n.141. Dibujo: H. Ibar 2021.

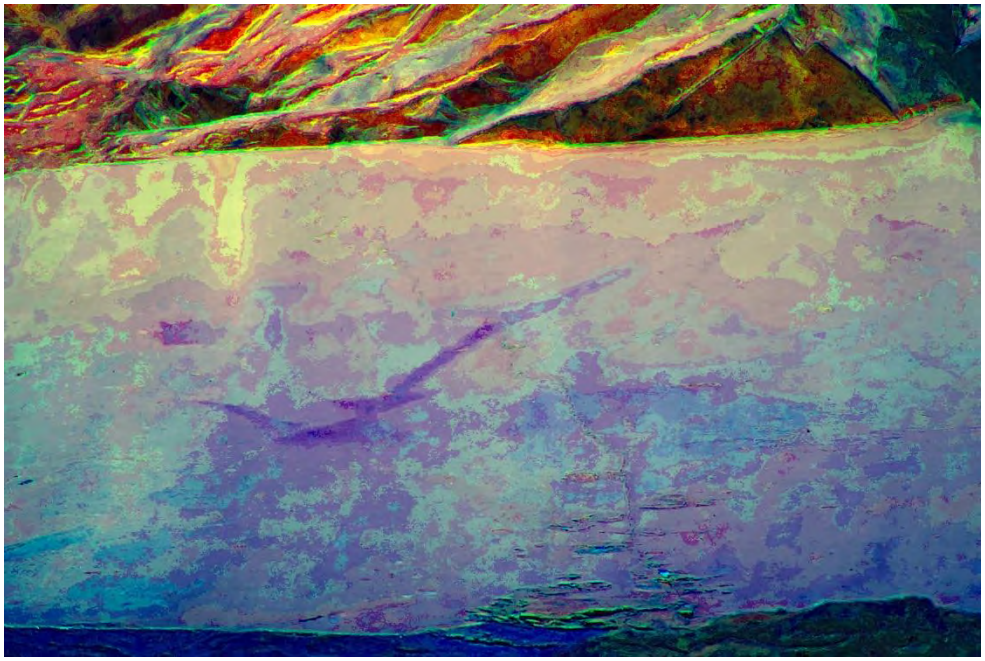


Fig.A. 518. Grupo pictórico VI, n.141. Fotografía con Dstretch, es la única figura que ha sobrevivido a partir del registro de Villagra. Fotografía: H. Ibar 2019.

GP. VI: Núm. 141



Fig. A. 519. Grupo pictórico VI, n.141. Calca de Villagra (IIE-UNAM): Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. VI: Núm. 142

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.142**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2-4DEF	Alto: 78cm. Ancho: 68cm	Rojo, ocre, gris	Antropomorfo rostro con rayos

Elementos descritos:

Antropomorfo del tipo rostro con rayos, colocado al centro del panel. Por su tamaño y ubicación es la figura visualmente más relevante de este grupo. El cuerpo está de perfil, en tanto el rostro lo mantiene de frente, se observa la cara rectangular con ojos circulares, entre ellos se presenta la nariz ancha en su punta y angosta sobre su base. Alrededor del rostro sobresalen cinco rayos delineados en ocre, tres de ellos están coloreados en rojo, uno en gris y el último no conservó su color. Todos tienen pequeños puntos rematando sus extremos, dos son rojos, uno gris y dos únicamente delineados en rojo.

El cuerpo es delgado, se aprecia el brazo doblado hacia arriba, pero la mano no se conservó. La pierna está flexionada hacia abajo, puede apreciarse el pie y tres pequeños dedos.

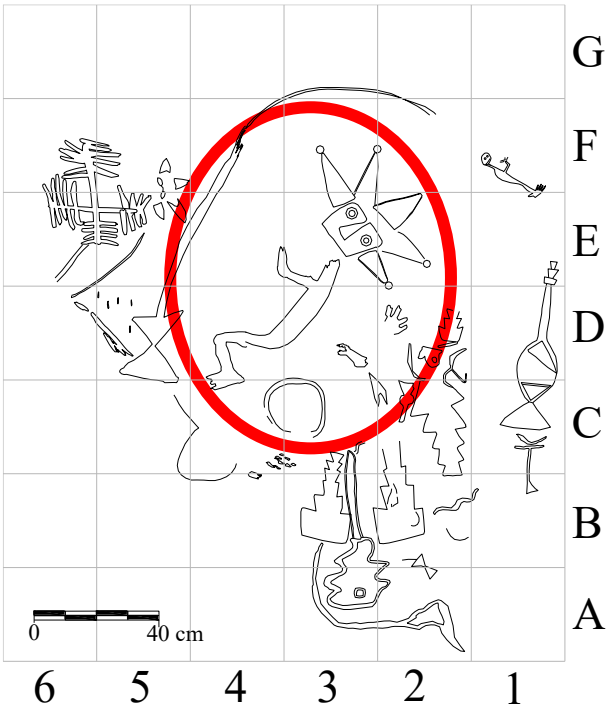


Fig. A.520. Grupo pictórico VI. Ubicación n.142.

GP. VI: Núm. 142

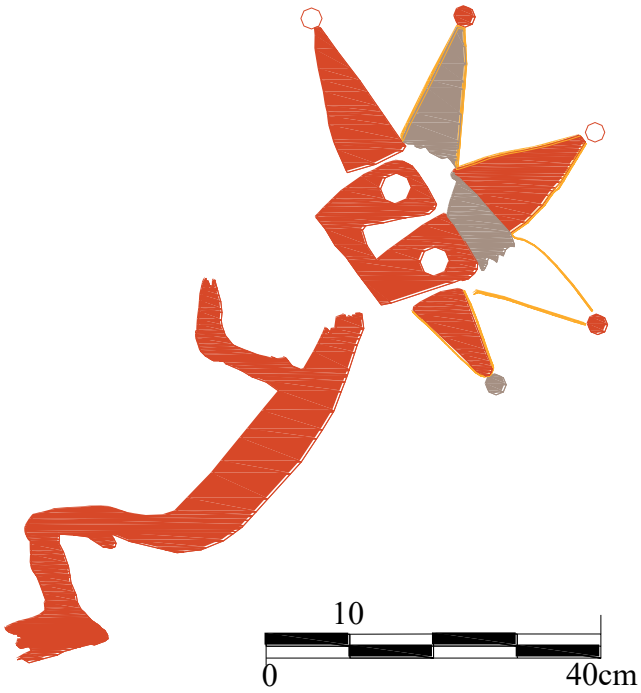


Fig. A. 521. Grupo pictórico VI, n.142. Dibujo: H. Ibar 2021.



Fig. A. 522. Grupo pictórico VI, n.142. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. VI: Núm. 143

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.143**	Estilo: Esquemático

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
1F	Alto: 17cm Ancho: 20 cm	Ocre	Antropomorfo

Elementos descritos:
Antropomorfo ubicado al extremo superior derecho del panel. El cuerpo es color ocre, dispuesto de perfil. La cabeza está delineada, tiene dos pequeños puntos ocres a manera de ojos, y una larga línea vertical que corta el extremo inferior del rostro representando la boca. El cuello es largo unido al cuerpo jorobado, dobla el brazo hacia arriba, tiene cuatro dedos cortos. La pierna es larga, en tanto su pie es grande y con cuatro dedos largos.

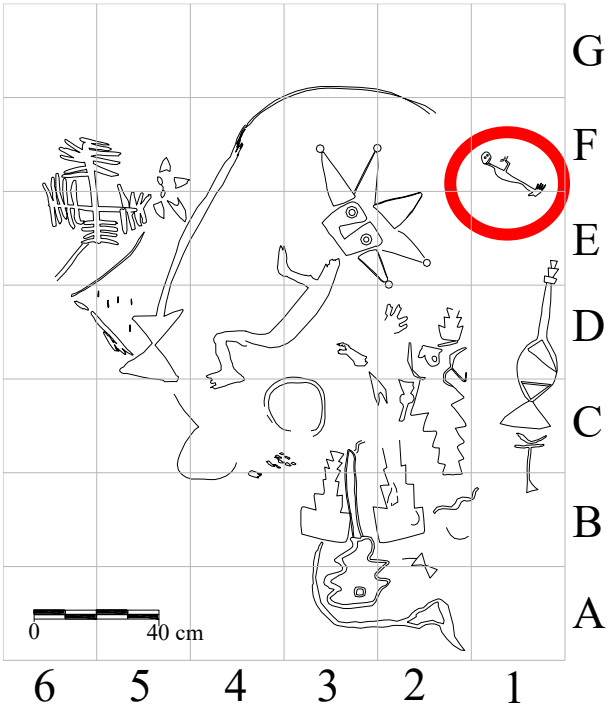


Fig. A.523. Grupo pictórico VI. Ubicación n.143.

GP. VI: Núm. 143

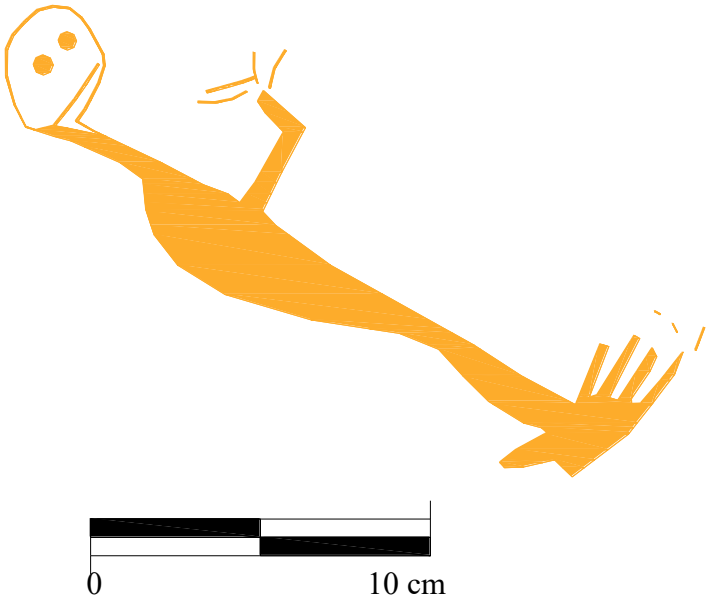


Fig. A. 524. Grupo pictórico VI, n.143. Dibujo: H. Ibar 2021.



Fig. A. 525. Grupo pictórico VI n.143. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. VI: Núm. 144

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.144**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
1BCDE	Alto: 72cm. Ancho: 15cm	Delineado: rojo, Color: rojo, ocre	Geométrico

Elementos descritos:

Diseño situado al extremo medio derecho del panel. Está compuesto por tres secciones: la superior es un pequeño cuerpo escalonado con tres niveles delineados en color rojo, el nivel superior es ancho arriba y angosto en su base, todo coloreado en rojo. Le sigue el nivel intermedio, el cual tiene la misma forma, pero un poco más grande y coloreado en ocre. Finalmente, la base es rectangular y exclusivamente delineada.
La segunda sección está unida a la sección superior por medio de dos líneas largas que se ensanchan más abajo a manera de ovoide, al interior presenta dos triángulos rojos a cada extremo, dejando el centro sin color. Posteriormente el motivo termina en un triángulo delineado en rojo y coloreado en ocre, el cual sirve de base a la segunda sección del diseño.
La tercera sección tiene una línea curva ocre, más abajo presenta una línea corta horizontal que se une con otra larga línea vertical ancha en su base.

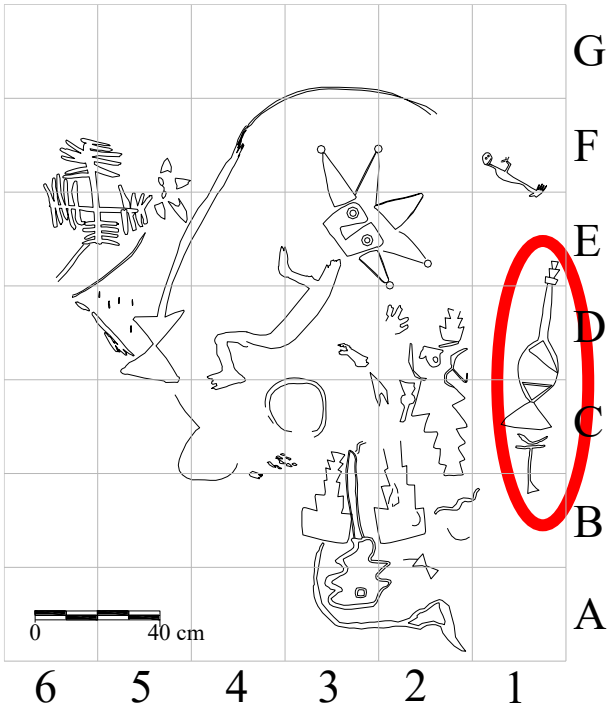


Fig. A.526. Grupo pictórico VI. Ubicación n.144.

GP. VI: Núm. 144



Fig. A. 527. Grupo pictórico VI, n.144. Dibujo y calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. VI: Núm. 145

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.145**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2D 2CD	**N.145-1:**Alto:11cm. Ancho: 7cm **N.145-2:**Alto:42 cm.Ancho:18cm	Delineado: rojo, Color: gris	Cuerpos escalonados

Elementos descritos:

Dos diseños similares ubicados entre el antropomorfo rostro con rayos (n.142) y la figura anterior (n.144).
N.145-1: Cuerpo escalonado formado por tres niveles, su costado superior es más angosto que el extremo inferior, delineado únicamente en rojo.
N.145-2: Cuerpo escalonado en cinco niveles, a diferencia del anterior su extremo inferior es el más angosto, en tanto el extremo superior es el más ancho. También delineado en rojo, aunque fueron reportados manchones grises al interior, lo que indica que la figura estaba coloreada.
Además, entre ambos cuerpos escalonados se encuentran vestigios diagonales y curvos color rojo, asimismo al extremo derecho puede observarse una pequeña línea con forma de gancho.

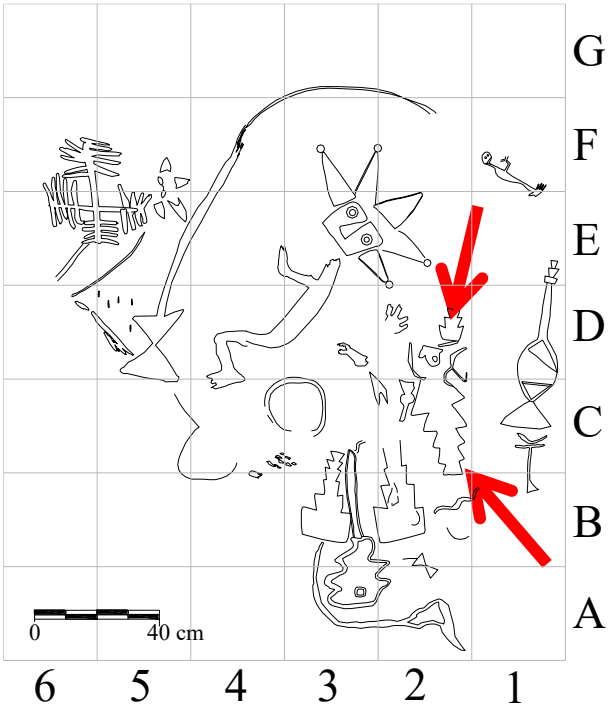


Fig. A.528. Grupo pictórico VI. Ubicación n.145.

GP. VI: Núm. 145

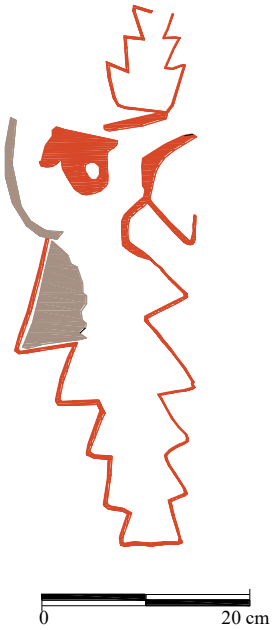


Fig. A. 529. Grupo pictórico VI, n.145. Dibujo: H. Ibar 2021.

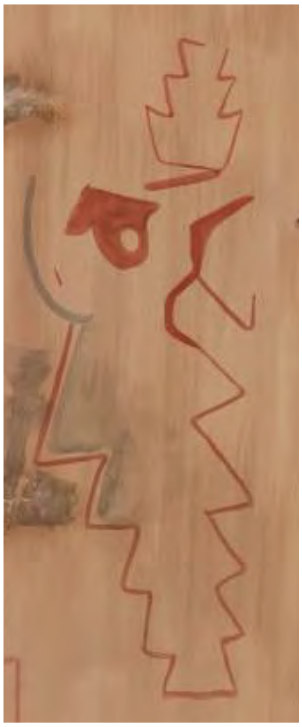


Fig. A. 530. Grupo pictórico VI, n.145. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. VI: Núm. 146

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.146**	Estilo: No identificado

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2D 3D 2-3CD 2C	**N.146-1:**Alto:9cm. Ancho: 7cm **N.146-2:**Alto:7cm. Ancho: 8cm **N.146-3:**Alto:10cm.Ancho: 5cm **N.146-4:**Alto:12cm. Ancho: 5cm	Gris	Sin identificación

Elementos descritos:
Cuatro vestigios en color gris, ubicados entre el antropomorfo rostro con rayos (n.142) y los cuerpos escalonados anteriores (n.145). Los manchones no tienen una forma clara, por lo que no serán descritos individualmente.

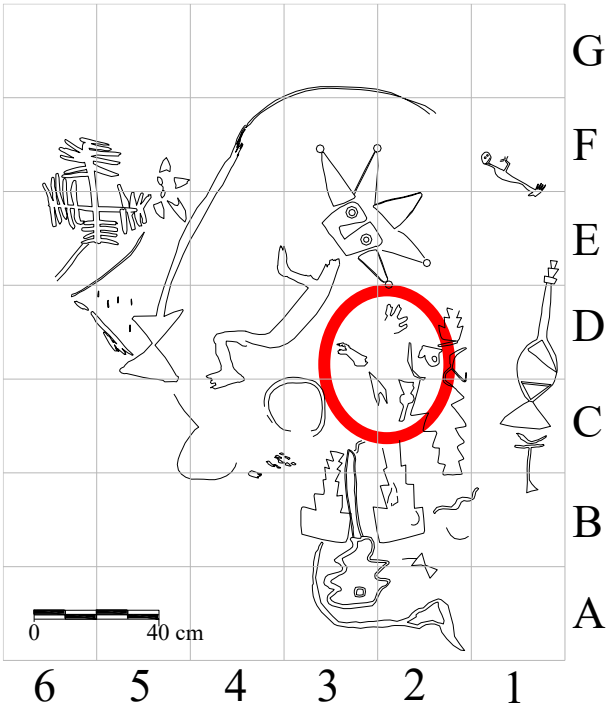


Fig. A.531. Grupo pictórico VI. Ubicación n.146.

GP. VI: Núm. 146



Fig. A. 532. Grupo pictórico VI, n.146. Dibujo: H.Ibar 2021.



Fig. A. 533. Grupo pictórico VI, n.146. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. VI: Núm. 147

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.147**	Estilo: No identificado

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
4-5BC 3-4C	**N.147-1:**Alto:29cmAncho: 20cm **N.147-2:**Alto:20cmAncho:20 cm	Rojo	Geométricos

Elementos descritos:
Vestigios rojos ubicados abajo del antropomorfo rostro con rayos (n.142). **N.147-1:** Se compone de un semicírculo unido a la izquierda por una línea diagonal que se abre hacia ese mismo costado. **N.147-2:** Dos círculos concéntricos, su extremo inferior ha desaparecido.

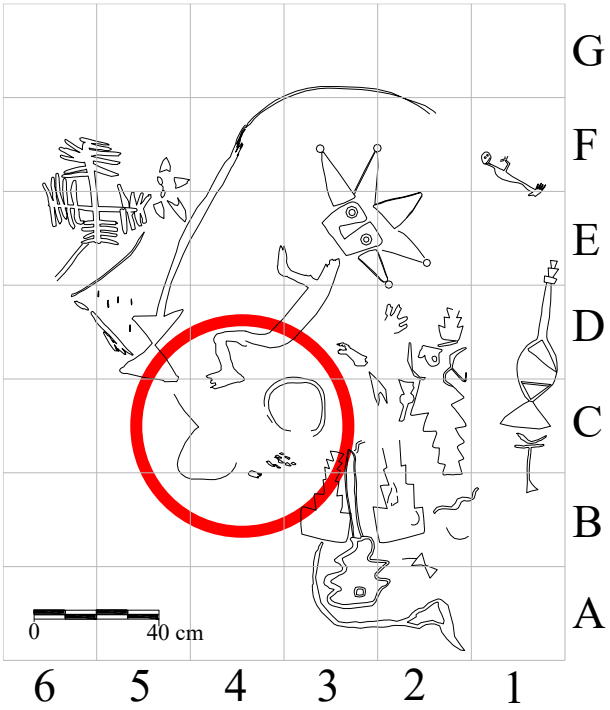


Fig. A.534. Grupo pictórico VI. Ubicación n.147.

GP. VI: Núm. 147

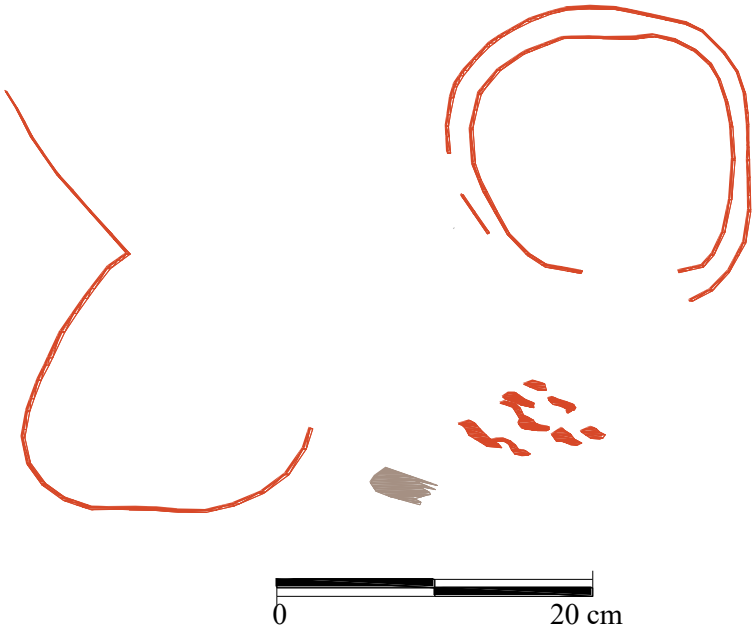


Fig. A. 535. Grupo pictórico VI, n.147. Dibujo: H. Ibar 2021.



Fig. A. 536. Grupo pictórico VI, n.147. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. VI: Núm. 148

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.148**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
3BC 2BC	**N.148-1:**Alto:30cmAncho: 15cm **N.148-2:**Alto:33cmAncho: 16cm	Delineado: rojo. Coloreado: gris	Cuerpos escalonados

Elementos descritos:
Dos cuerpos escalonados ubicados al extremo central inferior del panel. **N.148-1:** Figura escalonada con seis niveles. El cuerpo superior es el más angosto, gradualmente los escalonamientos se van haciendo más grandes, hasta terminar en su base por el último nivel formado por un rectángulo de base horizontal. **N.148-2:** Figura a la derecha, muy similar al cuerpo escalonado anterior, la única diferencia es que presenta cuatro niveles, además de pequeñas rayas grises sin patrón claro al interior.

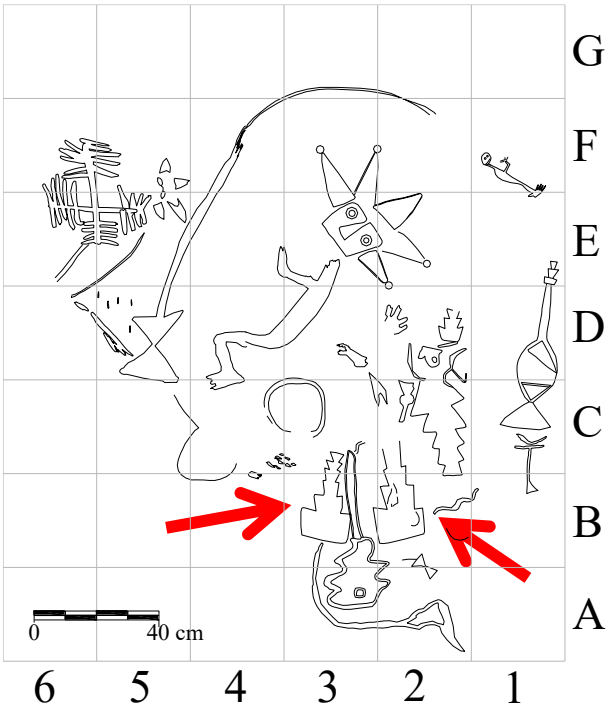


Fig. A.537. Grupo pictórico VI. Ubicación n.148.

GP. VI: Núm. 148

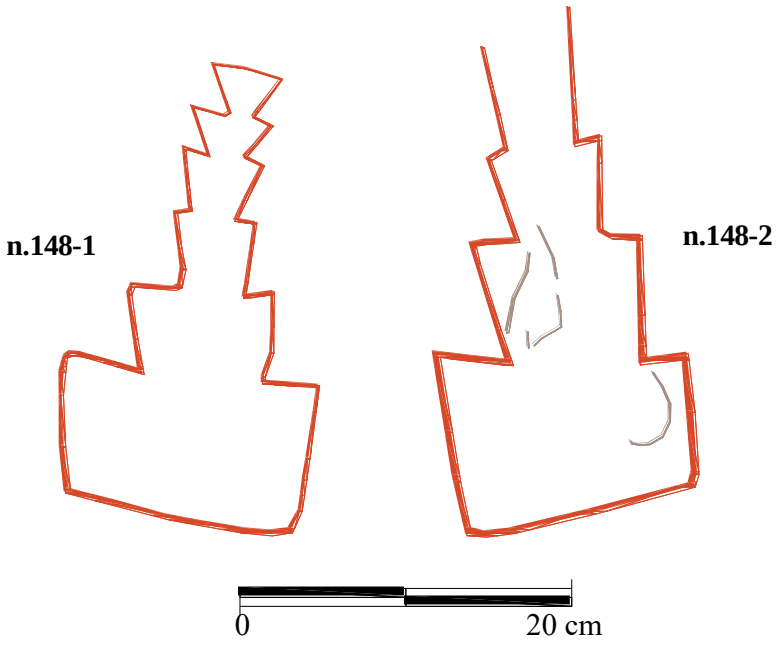


Fig. A. 538. Grupo pictórico VI, izquierda n.148-1, derecha n.148-2. Dibujo: H.Ibar 2021.



Fig. A. 539. Grupo pictórico VI, izquierda n.148-1, derecha n.148-2. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. VI: Núm. 149

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.149**	Estilo: No identificado

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2-3ABC	Alto: 67cm. Ancho: 46cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Diseños localizados al extremo inferior del panel rocoso, compuestos por una larga franja central que corre verticalmente entre los cuerpos escalonados anteriores (n.148-1 y n.148-2). Se une abajo a una figura con circunferencia zigzagueante, su base es horizontal y en su costado inferior presenta un cuadrado. Por fuera de la base tiene una línea curva que la rodea a la izquierda, en tanto la línea corre horizontalmente para rematar de manera irregular a la derecha.

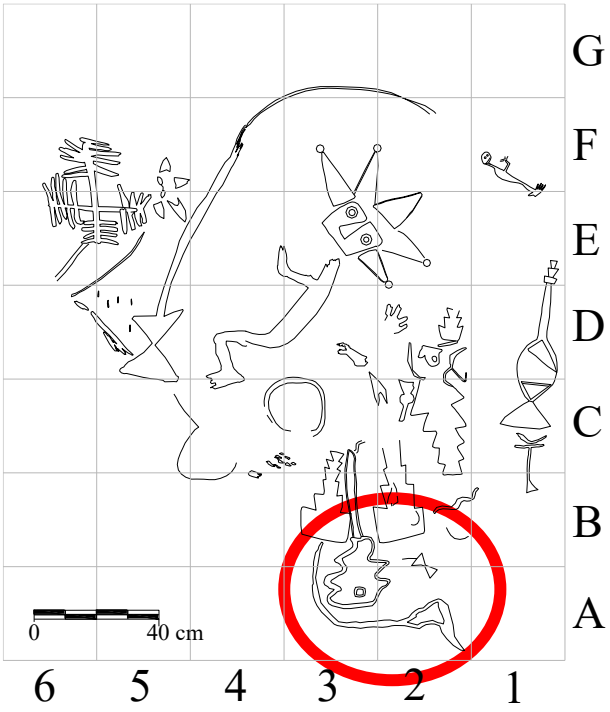


Fig. 4.540. Grupo pictórico VI. Ubicación n.149.

GP. VI: Núm. 149



Fig. A. 541. Grupo pictórico VI, n.149. Dibujo: H. Ibar 2021.



Fig. A. 542. Grupo pictórico VI, n.149. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. VI: Núm. 150

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.150**	Estilo: Bicromo

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
2AB	Alto: 8cm. Ancho: 12cm	Delineado: gris. Color: gris	Geométrico

Elementos descritos:
A la derecha del motivo anterior (n. 149) se presenta una pequeña forma en color gris. Compuesta por dos secciones: la primera es una delgada y corta línea que se une horizontalmente a la segunda sección, la cual se conforma por dos triángulos encontrados por sus puntas.

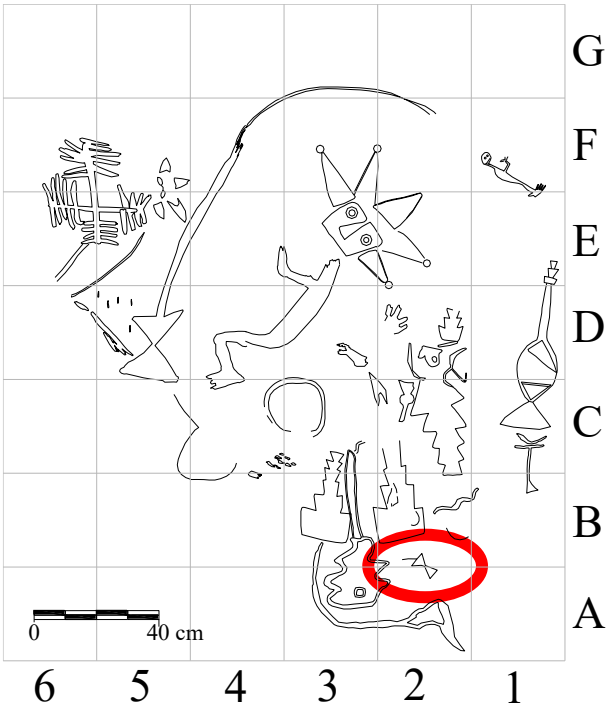


Fig. A.543. Grupo pictórico VI. Ubicación n.150.

GP. VI: Núm. 150

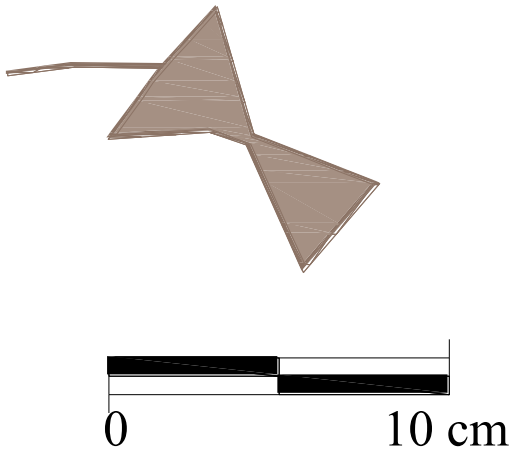


Fig. A. 544. Grupo pictórico VI, n.150. Dibujo: H.Ibar: 2021.



Fig. A. 545. Grupo pictórico VI, n.150. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

GP. VI: Núm. 151

Pinturas de Ixtapantongo	Grupo V: **n.151**	Estilo: No identificado

Ubicación	Tamaño	Color	Identificación
1-2B	Alto: 9cm. Ancho: 14cm	Rojo	Geométrico

Elementos descritos:
Diseño ubicado al extremo inferior derecho del panel. Es una línea de silueta serpentiforme. Debajo de ella se presenta una delgada raya semicurva, también en color rojo.

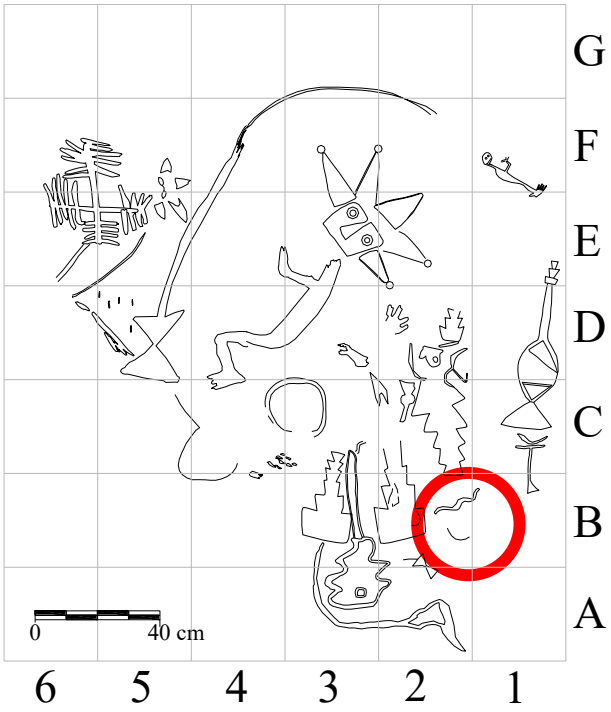


Fig. A.546. Grupo pictórico VI. Ubicación n.151.

GP. VI: Núm. 151

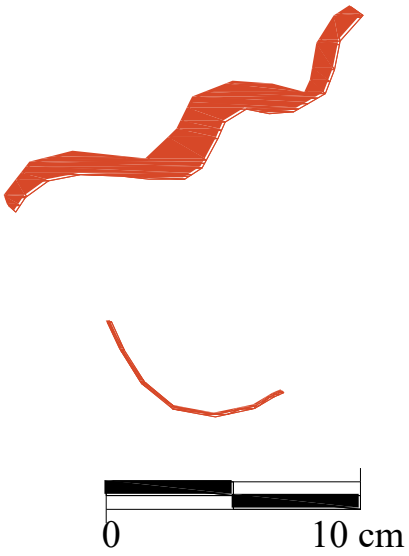


Fig. A. 547. Grupo pictórico VI, n.151. Dibujo: H.Ibar 2021.



Fig. A. 548. Grupo pictórico VI, n.151. Calca de Villagra (IIE-UNAM). Fotografía: Ricardo Alvarado 2014.

Post mortem nihilist … ipsaque mors nihil