



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN
ESTUDIOS MESOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Culto a la montaña y arte rupestre: el caso de Tepoztlán, Morelos.

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

PRESENTA:

ELENA MATEOS ORTEGA

DIRECTOR:

DR. ROBERTO MARTÍNEZ GONZÁLEZ
UNAM—Instituto de Investigaciones Históricas

COMITÉ:

DR. GERARDO LARA CISNEROS
UNAM—Instituto de Investigaciones Históricas
DRA. MARÍA ISABEL ÁLVAREZ-ICAZA LONGORIA
UNAM—Instituto de Investigaciones Estéticas

Sínodo

DR. JOSE LUIS PUNZO DÍAZ
Centro INAH—MICHOACÁN
DR. JUAN CARLO DEL RAZO CANUTO
INAH—Escuela de Antropología del Norte de México

Ciudad Universitaria, CD. MX., Febrero de 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

“Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, considerado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí contenidas, manifiesto que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Las citas de otras obras y las referencias generales a otros autores, se consignan con el crédito correspondiente”.

Índice de contenidos

Introducción	1
Capítulo I. Tepoztlán: sus cerros, sus mitos	6
Los cerros de Tepoztlán	6
1.1. Los Cerros del municipio de Tepoztlán y sus posibles lecturas	9
1. Ocelotzin	9
2. Tlacatépetl	11
3. Tepozteco	11
- <i>La leyenda del Tepozteco</i>	16
4. Tlahuitépetl	22
5. Ehecatépet	23
6. Ozomaquila	23
7. Tomazatitla	24
8. Chicomeóztotl	24
9. Yohualtépetl	25
10. Cerro del Enano	26
11. Cematzin	26
12. Chalchiltépetl	26
13. Cuahuectépetl	27
1.1.2. Cerros de Santo Domingo Ocotitlan	27
1.1.3. Cerros de Amatlán	29
1.1.4. San Andrés de la Cal	31
Los cerros y sus lecturas	34
Capítulo II. Registro y metodología	36
1. Sobre la localización de los lugares con pintura rupestre	36
1.1. La localización de los sitios	36
1.2. Las cédulas de registro	39
1.3. El registro	42
2. Metodología de análisis	47
2.1. Definición de Arte Rupestre	47
2.2. El Análisis y la interpretación	48
2.2.1. Análisis Iconográfico-Iconológico	49
2.2.2. El Cronoestilismo	50
2.2.3. Análisis espacial	55
2.4.4. Análisis de función y significado	58
2.3. Análisis de la Técnica	59

Capítulo III. El Arte rupestre de Tepoztlán y otros lugares registrados

67

1. Arte rupestre en otras zonas de Morelos	67
1.1. Tlayacapan	67
1.2. Alpanocan /Hueyapan	71
1.3. San Andrés Tlalámac	78
1.4. Chalcatzingo	80
2. Arte rupestre en los pueblos del Municipio de Tepoztlán	94
2.1. Amatlán	95
1. “La covacha” o “sitio de las manos”	95
2.2. San Juan Tlacotenco	97
2.3. Santo Domingo Ocotitlan	98
2.4. Santiago Tepetlapa	100
2.5. San Andrés de la Cal	102
1. Cerro la corona, sitio “Los amates”	102
2. Camino antiguo a San Andrés, sitio “Las Cuevas”	104
3. Arte rupestre en la cabecera municipal de Tepoztlán	106
3.1. Arte rupestre en el cerro Chalchi	106
1. “La pila de la cruz”	106
2. “El perro y la luna”	108
3.2. Arte rupestre en los Terrenos de Garza	108
1. “El Hongo”	109
2. “La cueva”	110
3. “Sitio Tlálloc”	113
4. “La Barranca”	116
3.3. Arte rupestre en el Cerro Tlacadépetl	117
1. “El Caballo”	118
2. “El descendente”	119
3.4. Arte rupestre en el cerro Tepozteco	120
1. “El zoomorfo”	121
2. “El Manantial”	121
3. “El caminante”	129
3.5. Arte rupestre en el cerro Ocelotzin. Sitio “Manantial Ocelotzin”	130
3.6. Arte rupestre en el cerro Ehecatépetl: “Los corredores”	134
3.7. Arte rupestre en el Valle de Atongo	134
1. “Las Banderas”	134
2. “Los venaditos”	135
3. “Camino antiguo”	137
4. “Abrigo Achichipico”	139
3.8. Arte rupestre en el paraje Tlaxhomolco: “El jinete”	145
3.9. Arte rupestre en el Cerro Cematzin	147
1. “Cima Cematzin”	147
2. “La pata de res”	148
4. Observaciones	149

Capítulo IV. Análisis Iconográfico 151

1. Antropomorfos	152
1.1. Antropomorfos completos	154
1.2. Antropozoomorfos	160
1.3. Antropomorfos incompletos	161
1.3.1. Rostros	161
1.3.2. Manos	163
1.4. Asociaciones	168
1.4.1. Jinetes	168
1.4.2. Escenas	171
1.4.3. Interacciones con zoomorfos	175
2. Zoomorfos	176
2.1. Cuadrúpedos	177
2.2. Reptiles	197
2.3. Aves	206
3. Motivos Celestes	207
3.1. Lunas	212
3.2. Soles	213
3.3. Esteliformes	216
4. Representaciones de Tláloc	222
5. Cruciformes	227
6. ¿Cosmogramas?	230
7. Posibles glifos calendáricos	232
8. Círculos con banderas	235
9. Motivos sin identificar	238
10. Aquello que no se pinta	239

Capítulo V: Análisis Cronoestilístico 241

1. Los límites de la cronología	241
1.1. Breve Historia de la Región	243
1.2. Chalcatzingo y la cronología relativa	251
1.3. Apuntes sobre el posclásico	255
1.4. Tepoztlán. Los jinetes: la época de transición y la colonia	257
2. Los diferentes estilos que proponemos	260
2.1. Estilo "Arcaico"	260
2.2. Estilo "Glífico"	261
2.3. Estilo "Códice"	264
2.4. Estilo "Luna"	265
2.5. Estilo "Luna lineal"	268
2.6. Estilo "Iglesia"	270

Capítulo VI. Los espacios del arte	272
1. Espacio y sus significados: el paisaje	273
1.1. Espacio y significado	274
1.1.1. Características de los emplazamientos con arte rupestre	275
1.1.2. Distribución del arte rupestre en el paisaje	282
1.2. Paisaje y cosmovisión	285
a) Una visión del mundo	287
b) Los posibles protagonistas	291
c) La jerarquía de los espacios	292
2. Arte rupestre y sus posibles lecturas	295
2.1. La relevancia del arte rupestre	295
a) ¿El arte rupestre como ofrenda?	296
b) El arte rupestre como sistema de comunicación con lo divino	300
A modo de conclusión	303
Bibliografía	306
Agradecimientos	318
Anexo (registro personal de sitios con arte rupestre)	320

A Víctor M. Castillo Ferreras

Introducción

Esta Tesis doctoral fue terminada, con todas sus revisiones y correcciones, en Marzo de 2018. Originalmente fue dirigida por el Dr. Roberto Martínez González, el Dr. Víctor M. Castillo Farreras y la Dra. Ana Guadalupe Díaz Álvarez, como se puede observar en la portada original de la misma, que muestro en la imagen a modo de homenaje a estos dos últimos excelentes investigadores que tuve el placer de disfrutar como colaboradores de este trabajo, y cuyos aportes están presentes en cada capítulo.

Desgraciadamente, por motivos de problemas de salud graves de la autora, el proceso de titulación tuvo que postergarse hasta que se retomó de nuevo en Noviembre de 2021. Debido al trágico fallecimiento del Dr. Víctor M. Castillo Farreras y de la Dra. Ana Guadalupe Díaz durante este ínterin, los nuevos miembros del comité son el Dr. Gerardo Lara Cisneros, cuyas apreciaciones durante mi trabajo de campo en 2014–2017 me fueron de gran ayuda, así como por la Dra. Ma. Isabel Álvarez-Icaza Longoria, quien en el anterior comité participó con sus invaluable comentarios como sinodal.

En Noviembre de 2021 se decide reiniciar el procedimiento de obtención de grado de Doctora en Estudios Mesoamericanos gracias a una prórroga de 6 meses otorgada por el Posgrado en Estudios Mesoamericanos. Aunque el tiempo con el que se cuenta para la feliz consecución de todos los trámites es más que limitado, se ha decidido revisar el trabajo que Vanya Valdovinos¹ publicó en 2019, puesto que la autora trabaja varios de los sitios con arte rupestre que también estudié en el período en el que escribí esta tesis.

El trabajo que van a leer es, por tanto, parte del originalmente presentado en 2018, con las necesarias actualizaciones bibliográficas y la inclusión de registros que no se pudieron terminar en aquella época, así como otras modificaciones que se han considerado pertinentes.

La tesis se divide en 6 capítulos y se acompaña de un apartado de anexos donde presentamos las cédulas de registro de los sitios con arte rupestre localizados

¹ Elda Vanya VALDOVINOS ROJAS, *El paisaje simbólico. Una mirada al arte rupestre del norte de Morelos*. Tesis para optar al grado de Doctora en Historia del Arte. Tutora principal: Marie Areti Hers Stutz. Comité: Fernando Berrojalbiz Cenigaonaindia, Félix Lerma Rodríguez, Marcelo Ramírez Ruíz y Druzo Maldonado Jiménez. UNAM: IIH, CDMX, Abril 2019.

entre los años 2013 y 2017. El primer capítulo presenta los cerros que rodean la cabecera municipal del Tepoztlán, Morelos, ya que pudimos darnos cuenta de que funcionan como referente principal para los pobladores actuales, quienes no sólo los explotan económicamente o recorren, sino a los que se les sigue rindiendo culto en la actualidad. El capítulo explora la importancia de la relación de los habitantes de la región con los cerros, así como las fuentes, de modo que se pueda tener una visión más completa de la relación de carácter simbólico entre el ser humano y el entorno que le rodea.

En el segundo capítulo se estudia la metodología llevada a cabo en este trabajo. Previo a ello, nos aventuramos a discutir el significado del término “arte” y cómo éste puede ser descriptivo a la hora de hablar del concepto del *arte*



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

**Culto a la montaña y arte rupestre:
el caso de Tepoztlán, Morelos.**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

PRESENTA:

ELENA MATEOS ORTEGA

DIRECTOR:

DR. ROBERTO MARTÍNEZ GONZÁLEZ

Instituto de Investigaciones Históricas

COMITÉ:

DR. VÍCTOR MANUEL CASTILLO FARRERAS

Instituto de Investigaciones Históricas

DRA. ANA GUADALUPE DÍAZ ÁLVAREZ

Instituto de Investigaciones Estéticas

México, Marzo de 2018

rupestre. Entre la metodología, por tanto, se destaca lo conceptual para posteriormente adentrarnos en el registro y el análisis de los sitios con pinturas, así como las posibles maneras en que pudieron éstos ser ejecutados desde el más puro sentido técnico de la palabra.

En el capítulo tercero presentamos todos los lugares registrados personalmente en Tepoztlán y en zonas aledañas con la finalidad de explorar una multitud de sitios y poder tener una discusión regional acerca de los posibles significados del arte rupestre.

Es en el cuarto capítulo donde nos adentraremos en el análisis de las pinturas localizadas en el Municipio de Tepoztlán, de corte iconográfico e iconológico en este trabajo, para poder hablar del significado de las pinturas rupestres, de los motivos más pintados y de todo aquello que intencionalmente se elige no pintar.

En el quinto se realiza un análisis cronoestilístico donde se van a proponer diversos estilos para el arte rupestre de la región, además de sostener posibles épocas de filiación. Como se verá, el corpus iconográfico no es tan extenso como cabría esperar dada la gran cantidad de motivos que fueron registrados, lo que nos dará pistas sobre el significado, la temporalidad y la intencionalidad de los artistas a la hora de plasmar determinados elementos en la roca.

Es esto último precisamente lo que analizamos en el capítulo sexto y último de este trabajo, donde se va a discutir acerca de los espacios del arte, de los lugares donde se pinta así como la relación de éstos con el espacio natural en el que se encuentran.

Bajo mi juicio no se puede hablar del significado del arte rupestre sin el análisis de los lugares en los que se inserta y fue precisamente esto lo que nos llevó a inferir la relación del mismo con los mantenimientos: es por ello que, a lo largo de este trabajo, se encontrarán tablas en las que organizo las pinturas acorde a su posición dentro del paisaje, así como el diseño de una metodología que integre estas realidades, ya sea a través del uso de cédulas destinadas a este fin, o propuestas de análisis transversal para su entendimiento.

Así, mediante este análisis multifacético es como llegamos a concluir la relación de importancia del arte rupestre con el medio, la intención probable de sus autores de crear una suerte de diálogo con el mismo y, finalmente, el uso y finalidad de estos motivos que hallamos dispersos por todos los cerros del actual municipio de Tepoztlán y en otros lugares aledaños.

Pero, ¿por qué Tepoztlán? En mi investigación anterior, titulada “Arte rupestre en el Popocatepetl: el abrigo de Texcalpintado”,² tuve la oportunidad de recorrer zonas de los altos de Morelos, como Hueyapan, donde fue adscrita esa investigación. Asimismo, a lo largo del proceso de documentación de ese trabajo, tuve conocimiento de otras zonas con arte rupestre, todas ellas dispersas en regiones montañosas de los estados de Morelos y Estado de México.

Una vez decidí desarrollar una investigación a nivel regional, me di cuenta de la importancia de delimitar la misma desde un inicio. Así, el lugar que reunía las condiciones tanto geográficas como históricas que se me hizo más elocuente, fue Tepoztlán. Y es que, si por algo se caracteriza este municipio del noroeste de Morelos es por estar completamente rodeado de cerros, y por la importancia que sus habitantes depositan en los mismos. Asimismo, en mis recorridos hacia Hueyapan con motivo de mi investigación de Maestría, tuve la oportunidad de conocer algunos lugares con pinturas rupestres que me llamaron la atención no sólo por sus semejanzas estilísticas con el de Texcalpintado, sino también por sus diferencias.

Fue así cómo, tras una investigación preliminar en la que se veía la posibilidad de encontrar diferentes corrientes estilísticas y épocas en una geografía delimitada, se presentó Tepoztlán como el lugar idóneo para abarcar un estudio de nivel regional y, al mismo tiempo, extrapolar los nuevos hallazgos a otras zonas cercanas que ya habían sido registradas por mí anteriormente, pero que no pude incluir en mis anteriores trabajos por cuestiones lógicas de fundamentación, tiempo, espacio y coherencia narrativa.

Es relevante señalar que los registros no fueron el resultado de salidas esporádicas a campo, sino que me mudé a la población de Tepoztlán, donde residí durante más de 4 años. El cotidiano acercamiento a los tepoztecos, muchos de ellos íntimos amigos míos ahora y a la montaña terminaron por seducirme hasta el punto de terminar como brigadista voluntaria de búsqueda y rescate en montaña, así como voluntaria en la extinción de incendios forestales. Mi participación en el cotidiano de Tepoztlán me ayudó a entender la importancia de la montaña y sus mantenimientos, como lo es por ejemplo encontrar agua tras una pesada y calurosa caminata. Además, sirvió, en muchas ocasiones para la localización de pinturas rupestres que no habría podido localizar de no ser por las

² Elena MATEOS, *Arte rupestre en el Popocatepetl: el abrigo de Texcalpintado*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia. México: UNAM, IIH. Tutor principal: Víctor M. Castillo Farreras. Defendida en Octubre de 2011.

incursiones extremas a la montaña, ya fuera por labores de búsqueda y rescate o extinción de incendios. Me sirvió también para dar cuenta de la vulnerabilidad de ese patrimonio, constantemente sometido a catástrofes naturales o humanas.



Trabajos de extinción
de incendios en el
cerro Ehecatépetl,
Marzo de 2014.

Fotografía: Elena
Mateos

No esperaba encontrar, para ser honesta, tantos ejemplos de arte rupestre en la región, pues es tal la vastedad de los mismos que no se incluyeron todos en un trabajo de cuatro años, tanto por tiempo como por espacio. Asimismo, muchos lugares no fueron registrados debido a la inseguridad que, poco a poco, fue creciendo en la zona y que imposibilitó que acudiera en busca de los mismos en más de una ocasión. No obstante, el *corpus* que se presenta en el Anexo de este trabajo da cuenta de los 32 sitios que registré personalmente, en los cuales apreciaremos una heterogeneidad notable pero también muchos puntos en común.

CAPÍTULO

I

Tepoztlán: sus cerros, sus mitos

1. Los cerros de Tepoztlán

Esta villa de Tepuztlan dice llamarse Tepuztlan porque cuando sus antepasados vinieron a poblar esta tierra, hallaron que ya se llamaba así, porque los que primero la tenían poblada dijeron que el gran diablo o ídolo que tenían se llamaba OME TOCHTLI, que quiere decir "dos conejos", y que por su sobrenombre tenía el de TEPUZTÉCATL, como quien dijese "un gran señor, que era el renombre."³

A unos 80 kilómetros al sur de la Ciudad de México y en el norte del actual estado de Morelos, encontramos el municipio de Tepoztlán, característico por su buen clima y su lugar entre los cerros. Lo componen las poblaciones de San Juan Tlacotenco, al norte; San Andrés de la Cal, al sur, Santa Catarina, al suroeste; Amatlán de Quetzalcóatl, Santo Domingo Ocotitlan e Ixcatepec hacia el oriente, y Santiago Tepetlapa, al suroeste. Y, por supuesto, la cabecera municipal, Tepoztlán, todos ellos a los pies de la gran la reserva natural del Chichinautzin. Colinda al norte con los municipios de Huitzilac y el Distrito Federal; al este con Tlayacapan, Tlalnepantla, Cuautla y Yauatepec y al sur y suroeste con la capital del estado, Cuernavaca (IMAGEN 1.1).

Actualmente, su cabecera municipal se divide en barrios, cada uno de ellos con una fuerte tradición y que son: San Miguel, San Pedro, Santa Cruz, Los Reyes, La Santísima (Trinidad), Santo Domingo y San Sebastián. Todos tienen su propio templo y dos fiestas anuales. Asimismo, cada barrio está en relación con un animal, el cual es el símbolo del mismo:

- Santa Cruz, el cacomixtle.
- San Miguel, lagartija.
- San Sebastián, el alacrán.
- Santo Domingo, el sapo.

³ René ACUÑA (ed.), "Relación de las Cuatro Villas", en *Relaciones geográficas del siglo XVI*. México: UNAM, 1985. Tomo I. 177-223. p. 184.

- La Santísima (Trinidad), la hormiga.
- Los Reyes, el gusano de maguey.
- San Pedro, el tlacuache.
- San José, el último barrio en formar parte y que no es de fundación prehispánica, tiene como símbolo la hoja de maíz.

No obstante, estos barrios fueron cambiando de nombre a lo largo de la historia. En el *Códice Boturini* se mencionan 4 barrios: el principal, *Tlacatecpán*, tal vez corresponda

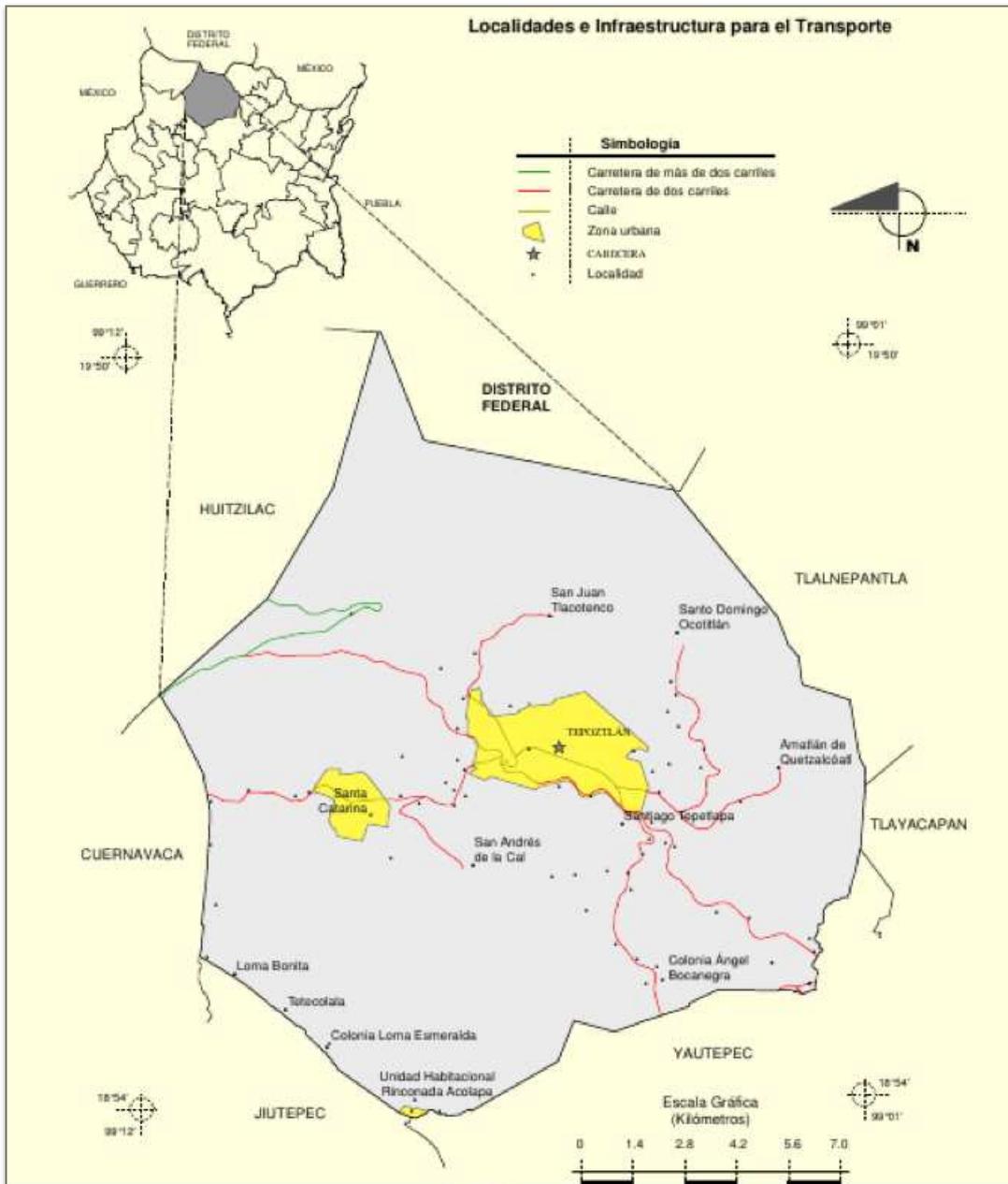


IMAGEN 1.1. Mapa de la cabecera municipal de Tepoztlán. Tomado de Inegi

al que conocemos hoy como *La Santísima Trinidad* y estaba dividido en 4 partes: una



primera sin especificar nombre pero que tal vez recibiera el mismo, Tlaxomolco, Molotla y Xoxocotla.⁴

Es un área rica y escarpada, con alturas que varían entre los 1200 y 3500 metros sobre el nivel del mar. De ahí que tanto el clima de cada área como la vegetación varíen considerablemente.⁵

Las localidades estudiadas y en las cuales se ha hallado pintura rupestre son aquellas que colindan al norte con la reserva del Chichinautzin, a saber: San Juan Tlacotenco, Tepoztlán (cabecera), San Andrés de la Cal, Santo Domingo Ocotitlan, Santiago Tepetlapa y Amatlán. Otras localidades son mencionadas en este trabajo que no se encuentran insertas dentro de la actual zona municipal de Tepoztlán . Éstas son: San Andrés Tlalámac (Estado de México), Alpanocan- Hueyapan (en el límite Morelos-Puebla), Yecapixtla, Tlayacapan y Chalcatzingo (Morelos), en las cuales se hallaron pinturas rupestres tanto en el marco de esta investigación como anteriores.⁶

Una de las características constantes en los sitios con arte rupestre hallados hasta la fecha es el de ubicarse en un entorno natural y cuyo emplazamiento tiende a guardar relación con una fuente de agua o una oquedad natural en la montaña. Esto sucede en la mayor parte de los sitios con conjuntos de arte rupestre y en los casos en que no, los motivos pintados o grabados son generalmente de características formales e iconográficas diferentes, asunto que trataremos más adelante.

A esto debemos añadir la importancia de la relación iconológica de los cerros, por lo que consideramos adecuado ofrecer un panorama general de aquellos que circundan o en los que se hallan los sitios puesto que, incluso en la actualidad, éstos guardan una importante relación con la cosmovisión⁷ de los habitantes de los municipios, no sólo a través de un discurso de identidad,⁸ sino incluso mediante una

4 Pedro CARRASCO, "Estructura familiar en Tepoztlán", en *Nueva Antropología*. Año V, núm. 18. México, 1982.

5 "Semicálido subhúmedo con lluvias en verano, de humedad media (54.96%), templado subhúmedo con lluvias en verano, de mayor humedad (37.3%), semifrío húmedo con lluvia abundante en verano, de mayor humedad (4.24%), cálido subhúmedo con lluvias en verano, de menor humedad (2.9%) y semifrío subhúmedo con lluvias en verano, de mayor humedad (0.6%)". INEGI. Prontuario de información geográfica municipal de los Estados Unidos Mexicanos. Tepoztlán, Morelos. Clave geoestadística 17020. 2009. Consultado en: <http://www.inegi.org.mx/>. (Consulta: enero de 2014)

6 Elena MATEOS, *Arte rupestre en el Popocatepetl: el abrigo de Texcalpintado... op.cit.*

7 Discutiremos el concepto de cosmovisión y otros de interés en el capítulo segundo de este trabajo dedicado a la metodología y el marco conceptual.

8 En muchas ocasiones los cerros funcionan como referentes de barrios o localidades, como su "guardián", según se nos ha informado (Don Genaro Villamil, comunicación personal).



serie de rituales realizados en los mismos, relacionados o no con el arte rupestre, y que siguen vigentes hoy día.⁹

1.2. Los cerros del Municipio de Tepoztlán y sus posibles lecturas

Los cuales dichos nombres eran según los nombres de los ídolos que en los dichos cerros había, donde subían antiguamente a hacer sus sacrificios. Y por esta causa, no saben dar otra razón de por qué se llaman así, mas de lo dicho.¹⁰

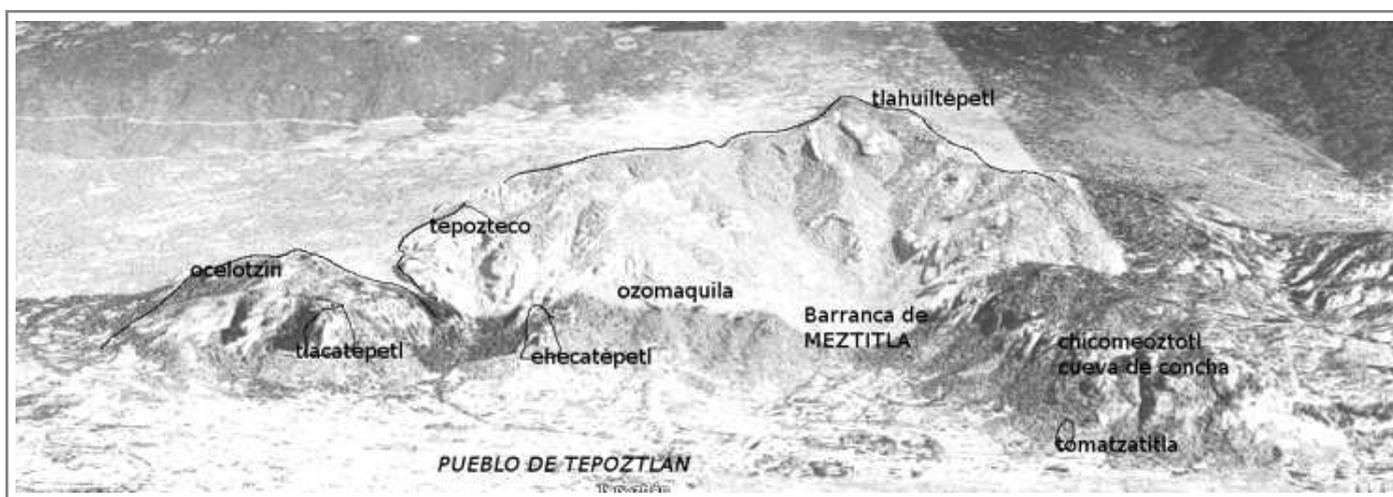


IMAGEN 1.2. Cerros del Oeste y Norte

En la parte oeste-norte de la cabecera municipal, mirando desde el sur-sureste tenemos una imponente cordillera protagonizada por varios cerros (imagen 1.2), en varios de los cuales hemos hallado uno o varios conjuntos de pinturas rupestres.

1) Cerro Ocelotzin

Con una altura máxima aproximada de 2.200 metros sobre el nivel del mar, encontramos al oeste de la población de Tepoztlán el gran cerro conocido hoy día como "Ocelotzin". Es mencionado en las Relaciones Geográficas del siglo XVI como el

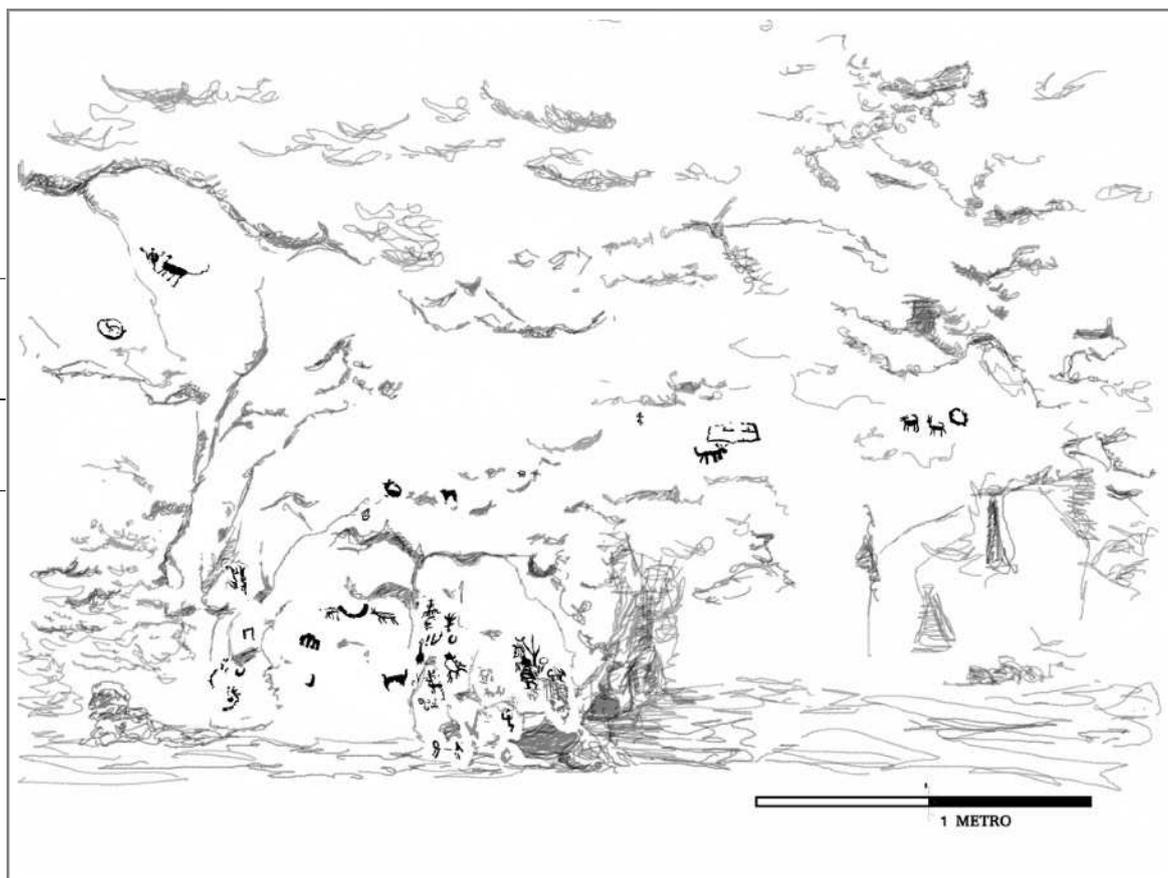
⁹Como la "vestidura de la Santa Cruz", en la cabecera de Tepoztlán, o la "Visita a las 7 cuevas", en San Andrés de la Cal, rituales de los cuales hablaremos con profundidad más adelante.

¹⁰ René ACUÑA, op.cit., p. 190.



IMAGEN 1.3.
Pinturas rupestres
en el cerro Ocelotzin

Dibujo: Elena
Mateos.



cerro Chicomeocelotl¹¹ y en otras fuentes como el Ocelotépetl,¹² no obstante en la actualidad la mayoría de las personas consultadas se refieren a él como “Ocelotzin” o “Cerro del Jaguar”.

En la parte superior del mismo hallamos un manantial perenne de agua junto al cual se observan pinturas rupestres de varias épocas (imagen 1.3). No tenemos noticia de rituales actuales relacionados con las mismas.

En la base del cerro, junto a una barranca y asociadas a una cueva de poca profundidad que ha sido tapada en varias ocasiones, encontramos otro sitio con pinturas rupestres muy mal conservadas, pero en el cual se aprecian varias épocas de ejecución (imagen 1.4). Asimismo, pudimos observar en su base, entre este cerro y el Tlacatépetl, la existencia de varios conjuntos con arte rupestre en relación con material arqueológico en superficie. Los “Terrenos de Garza”, como son conocidos en la actualidad, presentan un importante número de sitios con arte rupestre y están dominados por la presencia de estos dos cerros.



IMAGEN 1.4. Pintura
rupestre en la base del
cerro Ocelotzin (Terrenos
de Garza, Barrio de Santa
Cruz)

Fotografía: Elena Mateos

¹¹ Traducido en el texto como “Cerro de los 7 tigres”, proponemos que tal vez debiera traducirse como “7 ocelotl” o “7 jaguar”. René ACUÑA, *Relaciones geográficas...op. cit.* p. 189.

¹² Marcela TOSTADO GUTIERREZ (compiladora), *Tepoztlán, nuestra historia. Testimonios de los habitantes de Tepoztlán, Morelos*. México: INAH. Colección Obra diversa, 1998. p. 251



2) Tlacadépetl

Junto al Ocelotzin, de menor tamaño, hallamos un cerro conocido como “Tlacadépetl” o “Cerro del Hombre” (imagen 1.5). Su altura máxima ronda los 2000 metros sobre el nivel del mar y se caracteriza por tener una cruz blanca en su cima. No es mencionado en las Relaciones Geográficas del siglo XVI, no obstante tiene una importancia crucial en el pueblo, y más concretamente para el Barrio de la Santa Cruz. Según Ángel Zúñiga, “esta peña tiene la forma de un rey al que se le distingue muy bien su capa con adornos; tiene la vista fija en el pueblo, en el ir y venir de sus gentes, y se lamenta de todo lo que acontece, por eso muestra una gran seriedad: quisiera salir de su pedestal para ir en auxilio de sus hijos, que siempre están peleando con los poderosos”.¹³

En la actualidad, todos los 3 de mayo los habitantes del barrio de Santa Cruz, en Tepoztlán, suben al cerro al amanecer para vestir la cruz que se encuentra sobre él y así dar comienzo a la gran fiesta anual del barrio.

En la ladera este del cerro encontramos una gran cantidad de material arqueológico disperso compuesto en su mayoría por alineaciones de rocas, tiestos cerámicos y líticas de obsidiana.

En este cerro también localizamos 2 sitios con arte rupestre de diferente nivel de conservación, pero lamentablemente en mal estado general. Uno de ellos presenta un motivo aislado junto a una cascada estacional, y los otros, asociados a una gran oquedad natural de la roca, muestran varias épocas de ejecución, siendo muy característica la representación de un caballo bastante naturalista.

Cabe destacar que, junto con los lugares con arte rupestre que presentan motivos reconocibles, vemos la existencia de otros muchos restos de pigmento en la roca, dispersos por toda la base del cerro y que no fueron registrados por ser ilegibles, pero cuya presencia manifiesta la importancia del arte rupestre.

3) El Tepozteco

Probablemente es el cerro más emblemático del municipio, no sólo por recibir su nombre, sino por ser el protagonista de la fiesta principal de Tepoztlán, el “Reto al Tepozteco”, que se celebra todos los 7 y 8 de septiembre. En su cima aún se conserva

¹³ Ángel Zúñiga Navarrete fue profesor e historiador local. Marcela TOSTADO, *Tepoztlán, nuestra historia...op. Cit.* p. 251.



una pirámide visitada por miles de personas al año, y, sin duda, la atracción turística principal.

La pirámide del Tepozteco permaneció desconocida para la academia hasta el año 1895, en el que Francisco Rodríguez, un joven ingeniero tepozteco la dio a

IMAGEN 1.5. Cerro Tlacatépetl visto desde el sur, con dos de sus sitios con pintura rupestre señalados.



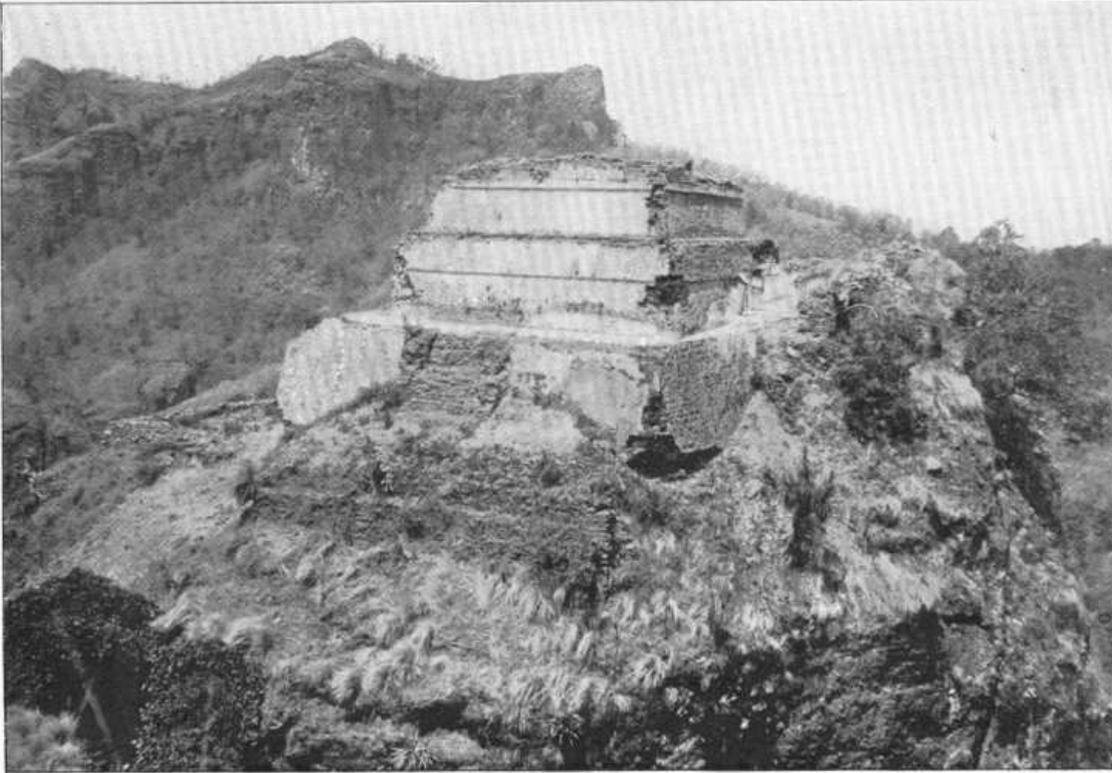
conocer en una sesión extraordinaria del XI Congreso de Americanistas celebrada en la Ciudad de México en octubre de 1895. En ese mismo verano habían comenzado las primeras obras de acondicionamiento de los vestigios arqueológicos, donde se descubrió el templo, y llevadas a cabo por voluntarios del pueblo y dirigidas por Francisco Rodríguez, quien dio a conocer sus resultados en una publicación local llamada “El grano de Arena”.¹⁴

Uno de los primeros investigadores en acceder al templo del Tepozteco fue Marshall Saville, quien subió con Francisco Rodríguez en Abril de 1896. También es el primero en reportar petrograbados, ya que menciona: “On the vertical walls which rise in either side are several inscriptions carved in the rock”.¹⁵

Según las descripciones de M. Saville, el acceso a la pirámide era realmente difícil, encontrando puntos en los que había que escalar muros verticales. Detectó lo que pudo ser un camino labrado en la roca (supuestamente parecido al que existe ahora) pero en desuso y casi por completo destruido. En lo que refiere a la pirámide,

¹⁴ Marshall Howard SAVILLE, “The temple of Tepoztlan, Mexico”, en, *Bulletin of the American Museum of Natural History*, volumen 8, article XI. NY:1896. pp. 221-226. p. 221.

¹⁵ *En las paredes verticales que se alzan a ambos lados hay varias inscripciones labradas en la roca* (Traducción propia) *Íbid.* p. 222.



VIEW OF TEMPLE, LOOKING NORTHWEST.

IMAGEN 1.6.
Templo del
Tepozteco visto
desde el Noroeste
en 1896. Tomado
de M. H. Saville.

el autor señala la existencia de un templo en la cúspide, dividido en dos estancias profusamente decoradas. En ellas se apreciarían varios grabados de estuco de un estilo semejante a las grecas de Mitla, según el autor. También describe grabados con símbolos calendáricos y lo que podría ser un altar.¹⁶

En el templo del lado sur de la pirámide, el autor reporta dos grabados de gran importancia, los cuales fueron sustraídos de la misma y llevados al pueblo. El primero es interpretado como la representación de un animal mítico, Ahuízotl o “rata de agua”,

16“*The pilasters forming the sides of the doorway leading to the inner chamber are covered with stucco, and are highly ornamented; the lower portions are decorated with a fluting, above which is seen the familiar fret found at Mitla. Above this is what appears to have been the representation of the sun symbol, the lower part only being preserved (...)* Running around three sides of the room is a bench faced with carved stones; this bench is 64 centimeters high and 42 centimeters wide. The upper part projects, forming a slight coping; the top was covered with cement. The coping is inscribed with chronological signs, while the lower part has four ideographs at each end. In the centre of the bench, at the back wall, Mr. Rodriguez found the remains of an altar, and two carved fragments, one painted red, the other in the shape of a crown; there, probably, was placed the idol.”

Las columnas que forman ambos lados de la puerta de entrada a la cámara interior están cubiertas de estuco y están altamente decoradas; las partes inferiores están decoradas con un acabado acanalado, encima del cual vemos las familiares grecas encontradas en Mitla. Encima de esto está lo que parece haber sido la representación del símbolo solar del cual sólo se preserva la parte inferior (...). A lo largo de tres paredes de la habitación hay una banco de piedra labrada; este banco es de 64 cms de altitud y 42 de anchura. La parte superior sobresale, formando una ligera cornisa; la superficie superior fue cubierta con cemento. La cornisa está labrada de símbolos cronológicos, mientras que la parte inferior tiene cuatro ideogramas en cada extremo. En el centro del banco, en la pared posterior, Mr. Rodriguez encontró los restos de un altar y dos elementos labrados, uno pintado en rojo y el otro con formando una copa; allí, posiblemente, se colocaba el ídolo.(traducción propia). *Ibid.* p. 225



IMAGEN 1.7. Fotografía de la
pirámide del Tepozteco, 1896
(Saville)

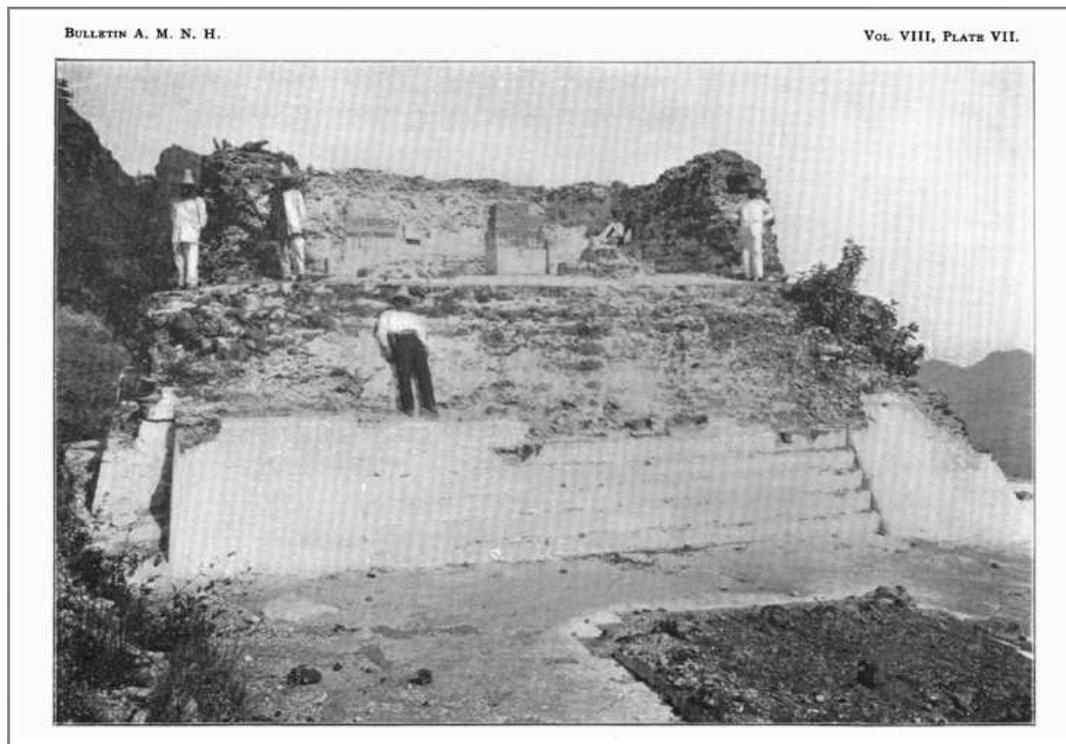
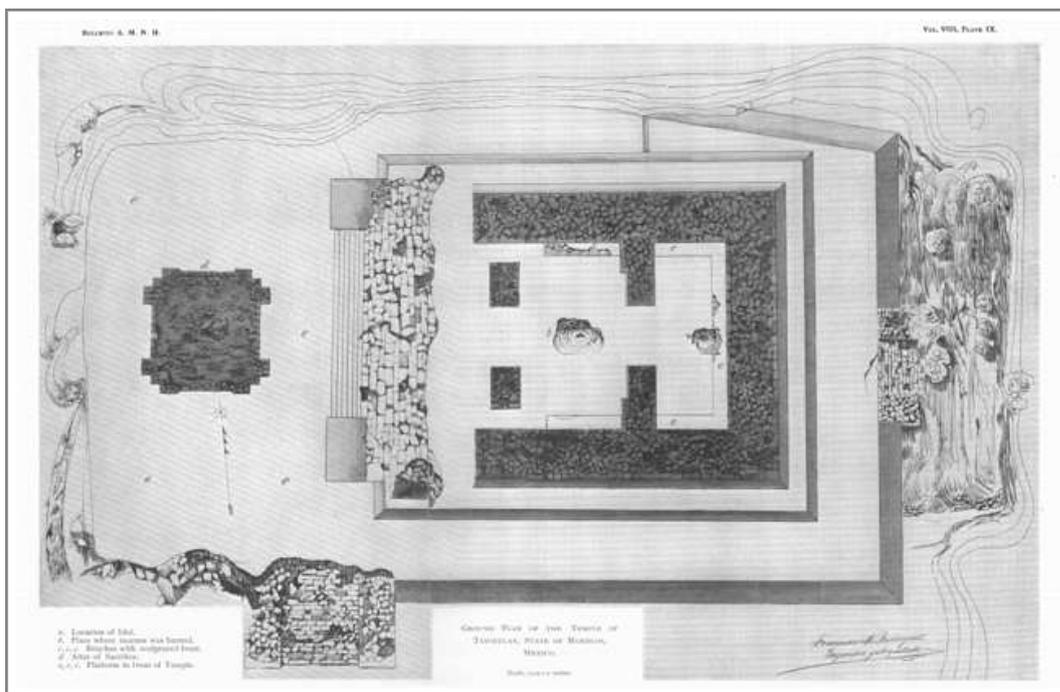


IMAGEN 1.8. Plano del templo
del Tepozteco. M.H. Saville,
1896



“el símbolo del emperador Ahuizotl, el séptimo monarca azteca, quien gobernó, de acuerdo a la cronología mexicana entre 1486 y 1502, precediendo a Moctezuma”.¹⁷ El segundo presentaría un conejo asociado a diez puntos, fecha calendárica que el autor sugiere corresponde al año 1502.

Tenemos la suerte de contar con las fotografías que incluyó el autor en su artículo, tomadas por él mismo (imágenes 1.6–1.9). Estas imágenes cobran especial

17 *Idem*.

importancia en la actualidad, ya que los grabados no se encuentran *in situ*, sino que

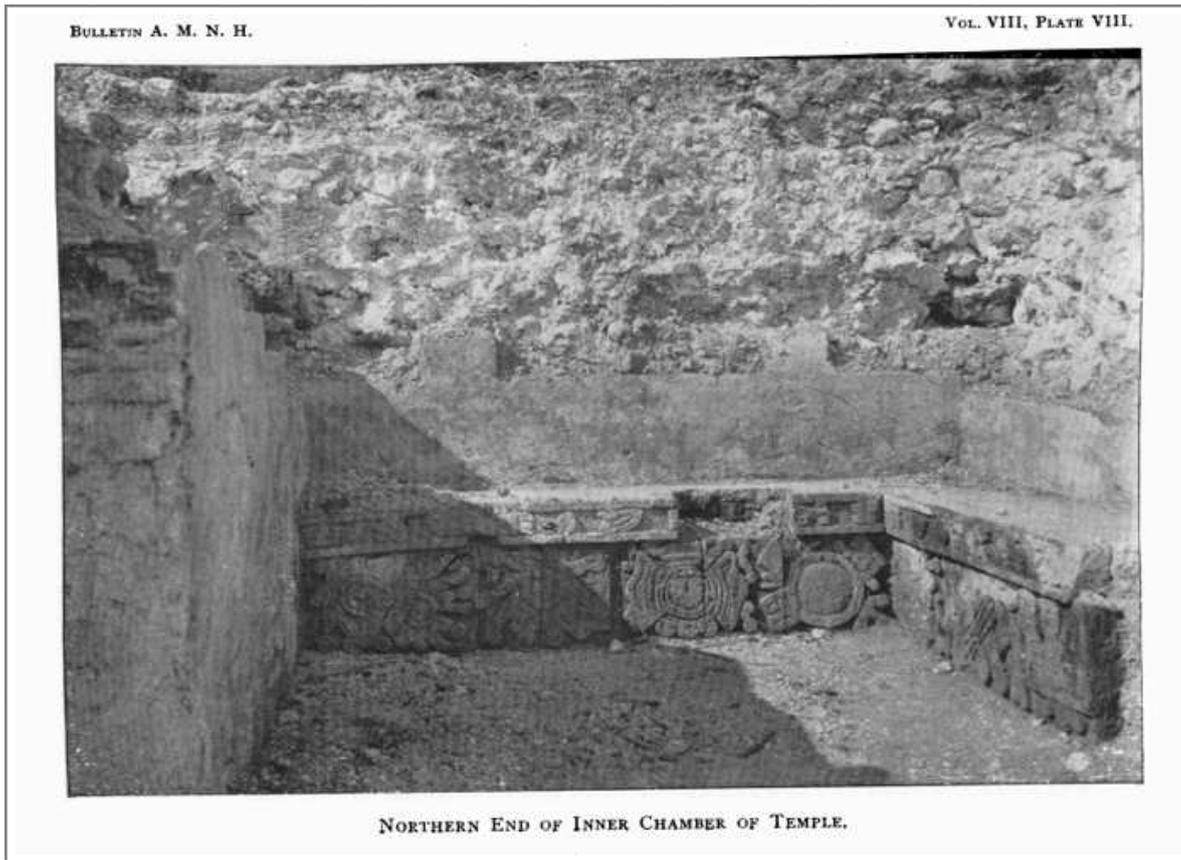


IMAGEN 1.9. Parte interior del templo con los grabados. M.H. Saville, 1896.

fueron trasladados poco después del hallazgo del sitio al Museo Popular de Tepoztlán, ubicado en el exconvento de La Natividad. El contar con fotografías en las que apreciamos su ubicación original es, por tanto, invaluable.

Otro de los autores que se interesaron por este templo fue Eduard Seler, quien en 1904 publica en el boletín de The Smithsonian Institution un artículo dedicado a la iconografía de los relieves del templo del Tepozteco.¹⁸ En este artículo Seler hace una revisión de lo publicado por M. H. Saville, introduciendo la idea de que el templo del Tepozteco estaría ligado a una deidad del pulque, Tepoztécatl, patrón del pueblo de Tepoztlán, y al cual es dedicada su fiesta mayor. Una revisión de la iconografía del templo del Tepozteco la llevó a cabo Gordon Brotherson, quien coincide con Seler en una interpretación relacionada con las 18 fiestas del año y el culto a Tepoztécatl, Ome Tochtli y el pulque.¹⁹

18 Eduard SELER, "Temple pyramid of Tepoxtlán", en W.H. HOLMES (coordinador), *Bureau of the American ethnology. Mexican and Central American antiquities, calendar systems and history. Bulletin 28*. Washington: Government Printing Office, 1904. pp. 339-352.

19 Gordon BROTHERSTON, "Los textos calendáricos inscritos en el templo del Tepozteco". En, *Estudios de cultura náhuatl. Número 28*. México: UNAM- IIH. 1998. pp. 77-97.



La leyenda del Tepozteco



IMAGEN 1.10. Pintura rupestre representando tal vez a Tepoztécatl (registro de Elena Mateos) y dibujo de Eduard Seler que corresponde a una escultura encontrada en el templo del Tepozteco

Tepoztécatl, deidad del pulque y patrón del pueblo de Tepoztlán es un dios de gran importancia para esta localidad. Según la tradición oral, este dios fue concebido por una doncella que, mientras se bañaba en el arroyo de Tlatlacualoyan, a los pies del cerro Ehecatépetl, fue visitada por un pajarillo de color rojo, el cual le dejó caer una pluma. La doncella se la colocó en el pelo, siendo inmediatamente fecundada. Tras unos meses, comenzó a sentirse mal, por lo que su familia llamó al curandero del pueblo, el cual “tras minuciosa auscultación y después de invocar a los espíritus, habitantes de las cuevas, barrancas y los aires, pudo darse cuenta que todos los cambios que se notaban en la manera de ser de la princesa, no era cosa de otro mundo, sino simplemente que en sus entrañas empezaba a gestarse una nueva vida y por lo mismo pronto sería madre”.²⁰ Había sido fecundada por el pajarillo, que no era otra cosa, según las fuentes, que el espíritu del dios del Aire, habitante de las entrañas del cerro Ehecatépetl.

Como la familia estaba muy avergonzada, ya que el embarazo podría mancillar el honor de la hija, una vez nacido el bebé lo depositaron en un hormiguero, con la finalidad de que los insectos acabaran con su vida. Esa noche el dios del viento enloqueció de coraje y mandó soplar los aires, destruyendo varias casas.

Tras los vientos, el padre de la muchacha fue al hormiguero para ver si el niño seguía vivo, y cuál sería su sorpresa cuando encontró que las hormigas, en lugar de devorarlo, lo habían estado alimentando, por lo que decidió dejarlo en un maguey. El niño tampoco muere en esta ocasión, pues las pencas de maguey se inclinaron para darle el aguamiel que de ellas brotaba.²¹ Así pues, deciden construir una caja y tirar al bebé al río de Atongo. En esas aguas fue encontrado por un modesto matrimonio de edad avanzada, quienes rescatan y crían al niño. Según iba creciendo, se manifestaban en él dones dados por su padre, el dios Ehécatl, ya que, con sólo lanzar al aire una flecha, el viento la guiaba y le caían a los pies palomas o conejos. Así, llegado a la adolescencia, se hace cargo del cuidado de sus padres adoptivos, muy ancianos.

Según Urbano Bello, las personas vivían mucho en esa época por lo que, cuando ya eran ancianos, se los llevaban a Xochicalco para que los devorara la serpiente.²²

²⁰ Ángel ZÚÑIGA NAVARRETE, *Breve historia y narraciones tepoztecas*. Morelos: Secretaría de Educación Pública, 2013, (10ª edición, primera edición 1995).

²¹ Según otras fuentes es la princesa o doncella quien se deshace del niño. Urbano BELLO DÍAZ, “Historia del Tepozteco”, en, *Tepoztlán, nuestra historia...op. Cit.* p. 25.

²² *Ibid.* p. 26.



Acorde a la versión de Ángel Zúñiga, en Xochicalco vivía un gran monstruo llamado Xochicalcatl, “el cual era el verdadero azote de los pueblos puesto que se alimentaba de carne humana. Todos los pueblos que consideraba bajo su dominio tenían que ofrecerle semanalmente su alimento, es decir que por conducto de sus alguaciles visitaban cada pueblo buscando entre sus habitantes a la persona de mayor edad que era su platillo favorito”.²³ Como sea, el querido abuelo del muchacho tenía que ir a Xochicalco para ser devorado por ese monstruo.

El joven tenía sueños recurrentes en los que su padre, el morador de las entrañas del cerro Ehecatépetl y dios del viento, le decía que acudiera a él en caso de necesidad. Envalentonado porque en situaciones previas ya había disfrutado de este poder, se detuvo frente a los alguaciles y decidió ir a ser devorado por el monstruo en lugar de su abuelo. Como no se lo querían permitir los alguaciles, convierte a uno de ellos en piedra, por lo que le permiten ir a encontrarse con el monstruo. En el camino, el joven va recogiendo de un cerro los pedazos más afilados de obsidiana que encontraba y, tras varias otras aventuras, llega a Xochicalco, a la morada del monstruo. Una vez allí, el monstruo pide que le cocinen al muchacho -en una de las versiones de la historia-, y en otra se lo traga vivo. En la versión en que el muchacho es cocinado, éste no se quema, ni en horno ni en caldero, por lo que el monstruo, hambriento, decide tragárselo vivo. Una vez dentro de la panza del monstruo, Tepoztecatl saca sus afiladas obsidianas y comienza a cortarlo desde dentro, acabando con la vida del mismo.

De regreso a su casa decide visitar otros pueblos para conocerlos. En la lejanía, en dirección a Cuernavaca, oye el sonido del Tlalpanhuéhuatl, conocido en Tepoztlán como el *teponaztle*,²⁴ un tambor muy característico. Pensando que había una fiesta, decide ir. Al principio no le dejan entrar, ya que aparece mal vestido y sucio por su reciente lucha contra el monstruo. Mágicamente, con un ademán, se viste impecable y lo dejan entrar.

Según Urbano Bello, le gustó tanto el tambor que tocaban, el *teponaztle*, que “empezó a hacerse airecito, airecito, hasta que se soltó un aire que nadie podía ver, entonces se robó el *teponaztle* y se fue con él.”²⁵ Todos los que estaban en la fiesta lo fueron persiguiendo, y, en esta huida, se fueron fundando varios lugares. Por ejemplo, la barranca de Amanalco, donde supuestamente se detuvo a orinar, o en el

²³ Ángel ZÚÑIGA NAVARRETE, *Breve historia...op.cit.* p. 53.

²⁴ Los autores se refieren a este tambor de diferentes maneras: Teponaztle, teponaxtle, tepanaztle, etc. Actualmente generalmente se refieren a él como Teponaztli.

²⁵ Urbano BELLO DÍAZ, *op.cit.* p. 26.



Ehecatépetl, en lo alto del cual tocaba el *teponaztli* y sus perseguidores trataron de cortarlo, formándose lo que hoy día se conoce como “los corredores” (imagen 1.11).

Una vez se cansan de perseguirlo, es nombrado “Rey de Tepoztlán” por los habitantes del pueblo, momento en el que manda hacer su templo en lo alto del cerro, el cual era similar al que se encontraba en el centro del pueblo y que, según la tradición, fue derribado por los frailes.²⁶

IMAGEN 1.11. Cerro
Ehecatépetl visto
desde el barrio de
Tierra Blanca,
Tepoztlán.

Fotografía: Elena
Mateos



Cuando llegan los frailes a Tepoztlán le explican a Tepoztécatl la importancia de sus dios. Para demostrar el poderío del mismo, Tepoztécatl les pide que suban al *teocalli* -a la pirámide-, y que desde ahí arrojen la imagen del dios Ometochtli. Una vez en la cima, Tepoztécatl hace soplar los vientos a través de su padre, arrojando la imagen del dios Ometochtli a la cañada, no obstante, la imagen no se rompe, pues cae en tierra blanda. Los frailes convencieron de nuevo al Rey de que arrojase la imagen, mientras ellos retiraban toda la tierra blanda para que la escultura chocara contra las rocas. En esta ocasión sí se destruye, saltando en mil pedazos, por lo que Tepoztécatl acepta la conversión y es bautizado en la Tlacualoyan, y reconoce como su madre a la Virgen de la Natividad, que hoy día es la patrona del pueblo.

Poco después las comunidades vecinas vienen a retarlo, pidiendo que les sea devuelto el *teponaztli* y acusándolo de traidor por convertirse a la nueva religión. Tepoztécatl reclama el instrumento como suyo, puesto que había derrotado al

26 Supuestamente se refiere a la pirámide anteriormente descrita. Según la versión de Ángel Zúñiga. *op.cit.*.p. 65.

monstruo de Xochicalco y lo merecía. También les invitó a escuchar el nuevo sonido del tambor, el cual, abrazado por el culto a la Virgen de la Natividad, había ganado una tonalidad antes imposible de oír, mucho más fuerte y profunda. Invita a los pobladores vecinos a unirse a la nueva religión y continúa, sin más, con sus rezos.

Esta acción mítica es representada cada 8 de septiembre en el pueblo, con motivo de la fiesta grande o *altepeilhuitl*,²⁷ en la cual se conmemora el momento en el Tepoztécatl reivindica la religión católica frente a los señores del valle, “representando la defensa de los peñones fortificados, que son como un símbolo desafiante de la vida, el ideal de seguir el propio destino”.²⁸

Mi abuela me platicaba de aquellos vasallos montados en sus burritos; de sus penachos fabricados de *papatla* y plumas de *huexólotl*, de *aztacaxtlatlapanica* el del Tepozteco (el *mahci aztacaxtlapanica* o penacho de plumas de garza). Las doncellas con sus bellos huipiles bordados con hilos de colores, con listones de colores acomodados artísticamente; sobre sus cabezas las coronas de flor de pericón y de flor de Miguelito. Cuando comenzaba el movimiento de la batalla se escuchaban las voces en los cuatro rumbos: los vasallos llevaban sus macanas de carcax, el arco y la rodela; las flechas de varilla o de alguna vara larga y delgada.

En el estrado se colocaba el trono real (la pirámide). Era un acto solemne, celebrado en esa tarima cubierta con el heno de los cerros, imitados con algunas ramas frondosas. Ahí estaban los monolitos de madera y los jeroglíficos de Quetzalcóatl y Ometochtli. Los participantes de esta ceremonia: don Leandro, don Pedro Rojas (como Tepoztécatl), don José Piedra y don José Martínez (como los señores de Tlayacapan o de Oaxtepec); don Ángel Sandoval o el profesor Martín Ayala, y muchos otros que ahorita no están en mi memoria.²⁹

En la actualidad, esta fiesta es denominada “El Reto al Tepozteco”, conmemorando el momento en que los señores de otros pueblos vienen a reclamar la devolución del *teponaztle* y su conversión a otra religión. El 8 de septiembre todo el pueblo se reúne en la plaza principal, donde en náhuatl se leen unas palabras, vienen representantes de otros pueblos y se toca el *teponaztle*, la chirimía (o chirimíya) y se hacen danzas. Se sube a la pirámide, la cual ahora es iluminada y se aprecia desde todo el pueblo. Antes se quedaban toda la noche allá arriba, pero en la actualidad no se permite, debido a la afluencia masiva de turismo, que hoy en día, desgraciadamente, imposibilita que se realice el ritual.

27 “Fiesta del pueblo”. Víctor FLORES AYALA, “Tepoztlán”, en, *Tepoztlán, nuestra historia...op. cit.* pp. 31-76.

28 *Idem.*

29 Víctor FLORES AYALA, *op.cit.* p. 58.



Robert Redfield hizo una descripción de esta fiesta a principios del siglo XX.

Según el autor,

Es parecida al carnaval; se compone de las mismas comidas, bebidas, ventas y compras en la plaza. Pero el ritual antiguo aún observable revive el símbolo del grupo y recuerda, en una forma degenerada, la antigua gloria del pueblo. Un hombre, asumiendo el rol del semi-mítico líder de los Tepoztecos, desafía las fuerzas de los pueblos enemigos y defiende la antigua población de ataques foráneos.³⁰

Según Margarita Vargas-Betancourt,³¹ la leyenda o mito del Tepozteco tiene similitudes con el ciclo de los hermanos del *Popol Vuh*. La autora divide el mito en hechos fundamentales y los relaciona con estos escritos, a saber:

1. La concepción de Tepoztécatl y de los gemelos, ambas inmaculadas.
2. El abuelo o la madre decide acabar con su vida, por lo que los deposita en un hormiguero y después en un maguey. En el caso de los gemelos del *Popol Vuh*, éstos son igualmente dejados en un hormiguero primero y después en un zarzal.
3. En la juventud, todos ellos se convierten en grandes guerreros.
4. Derrotan a monstruos, en el caso de Tepoztécatl, a Xochicalcatl, en el de los gemelos Hunahpu y Xbalanque, ellos derrotarán a dos enormes monstruos gigantes.
5. Tanto Tepoztécatl como los gemelos son los que descubren el pulque. En el caso de Tepoztécatl la autora menciona que era uno de los cuatrocientos dioses del pulque, mientras que los gemelos del *Popol Vuh* “matan a los cuatrocientos muchachos después de que ellos hicieran el pulque”, etc.

También guarda este mito relaciones profundas con la Biblia, como la inmaculada concepción de las divinidades o su adopción por parte de extraños, como en caso de Moisés. La autora concluye en que este mito puede ser considerado prehispánico en su origen, pero cargado de fuertes influencias católicas que se fueron añadiendo con el paso del tiempo.³²

Gordon Brotherston³³ analiza las cuatro variantes rastreables de esta deidad dentro de panteón mesoamericano, que serían:

30 Robert REDFIELD, *Tepoztlan, a mexican village; a study of folk life*. Chicago: The University of Chicago. Ethnological series. 1958 (6a reimpr.).

31 Margarita VARGAS-BETANCOURT, “Legend of the Tepozteco. Popol Vuh and catholic mythology”, en, *Human Mosaic* 35 (1), University of Florida, 2004. pp. 41–49. p. 43.

32 *Íbidem*. p. 47.

33 Gordon BROTHERSTON, “Las cuatro vidas de Tepoztécatl”, en *Estudios de cultura náhuatl*. Número 25. México: UNAM, 1995. pp. 185–205.



1. Una versión antigua del dios en la que éste bebe del Chichinautzin.³⁴ Sería, según Brotherston interpretable como el “Tepoztécatl cosmogónico”, en relación con las Pléyades y el número 11.
2. El héroe épico que va a Xochicalco y vence a su señor. Basándose en el mito que acabamos de describir, Brotherston da un paso más allá, pues introduce la política regional que de él mismo se desprende. Identifica la lucha de Tepoztécatl contra el señor de Xochicalco como la independencia de los pueblos del noroeste de la parte este del actual estado de Morelos hacia el fin del período Clásico y con motivo de la caída histórica de Xochicalco. Como se menciona en el Códice Boturini, tanto Tepoztlán como la parte este del estado pertenecían en el Posclásico a la región de los *xochimilca*, mientras que la actual Cuernavaca formaría parte de la región de los *tlahuica*.³⁵
3. El que queda sometido bajo el poder de Tenochtitlan, conocido como Tepozton. Se trata de una historia menos conocida y que no figura en nuestras fuentes locales. Brotherston menciona la existencia de una narración proveniente de Milpa Alta, en la que un Tepoztécatl mermado llamado ahora Tepozton, se ve obligado a irse a la ciudad de Tenochtitlan a trabajar, donde es convertido al cristianismo por la fuerza. Regresa a su pueblo, donde, como regente, debe enviar fuerza de trabajo a la capital.
4. Tepoztécatl o Tepozteco, que se bautiza y reta a los otros pueblos. Desde el baluarte que consiste en sus once cerros, Tepoztécatl predica la nueva religión cristiana. Aunque se ha convertido al cristianismo, no ha perdido su épica, como Tepozton, o la versión denostada de esta deidad.

Tenemos, por tanto, varias imágenes de este dios, regente del pueblo de Tepoztlán y a quien le siguen ofreciendo su máxima festividad, la del 8 de septiembre, día de la Natividad, patrona cristiana del pueblo. Junto con ello, su cerro, la morada del dios, que sigue siendo el protagonista de la fiesta y la imagen de identidad fundamental de

34 Basado en un pasaje de Sahagún:

“120.- Estos mismos inventaron el modo de hacer vino de la tierra: era mujer la que comenzó y supo primero agujerear los magueyes, para sacar la miel de que se hace el vino, y llamábase Mayahuel, y el que halló primero las raíces que se echan en la miel se llamaba Pantécatl.

121.- Y los autores del arte de saber hacer el *pulcre*, así como se hace ahora se decían *Tepuztécatl*, *Quatlapanqui*, *Tliloa*, *Papaztactzocaca*, todos los cuales inventaron la manera de hacer el *pulcre* en el monte *Chichinauhia*, y porque el dicho vino hace espuma también llamaron al monte *Popozonaltépetl*, que quiere decir monte espumoso; y hecho el vino convidaron los dichos a todos los principales, viejos y viejas, en el monte que ya está referido, donde dieron a comer a todos y de beber del vino que habían hecho, y a cada uno estando en el banquete dieron cuatro tazas de vino, y a ninguno cinco porque no se emborrachasen”. Fray Bernardino de SAHAGÚN, *Historia general de las cosas de Nueva España*. Notas de Ángel Ma. Garibay K. México: PORRÚA, colección “Sepan cuántos..” número 300. Decimoprimer edición, 2003. p. 594.

35 Gordon BROTHERSTON, “Las cuatro vidas...” *op.cip.* p. 195.



**IMAGEN 1.12. Restos
de pintura y
petrograbado en el
Ehecatépetl o cerro de
los Corredores**

Fotografías: Elena
Mateos



este lugar. El análisis del mito puede acercarnos a entender mejor la realidad de esta localidad, con una identidad fuertemente arraigada en sus cerros, de los cuales se desprende gran cantidad del imaginario mítico, incluso en la actualidad.

4) El Tlahuittépetl (Cerro de la Luz)

Dominando el lado norte de la cabecera de Tepoztlán y junto a la población de San Juan Tlacotenco, vemos el enorme Tlahuittépetl o cerro de la luz, el más alto de los que rodean el pueblo. En la actualidad tiene varios manantiales perennes, junto a los cuales pudimos observar pinturas rupestres. Desde su cima se domina todo el valle de Tepoztlán, el de Cuautla y el de Cuernavaca al sur; al este las montañas de Tlayacapan y Amatlán y, al fondo, los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl; al oeste toda la gran reserva natural del Chichinautzin.

Según las Relaciones Geográficas, era llamado así “porque iban a hacer allí sus sacrificios, y hacían lumbre, y por eso le decían ‘el cerro de la lumbre’”.³⁶ Acorde a la tradición oral, se llama así “porque las personas con suerte o los privilegiados, a las doce de la noche del último día del año pueden apreciar en forma momentánea una luz en la cumbre de la montaña.”³⁷

36 René ACUÑA, *Relaciones Geográficas...* op.cit. p. 189.

37 Ángel ZÚÑIGA NAVARRETE, “El Tepoztlán legendario a través de los siglos”, en, *Tepoztlán, nuestra historia...* op.cit. p. 250.

Otra versión dentro de la tradición oral traduce *Tlahuiltépetl* como “el cerro que alumbra” o “Cerro del dios Sol”, ya que es el primero que recibe los rayos del sol cuando comienza el día. “Ahí se celebraban fiestas solemnes, sacrificios y adoraciones, que quizá tenían relación con la ceremonia del Fuego Nuevo realizada en el Cerro de la Estrella cada 52 años. Este cerro es el más descomunal de todos...”.³⁸

5) Ehecatépetl o “Cerro de los corredores”

Ya mencionamos en repetidas ocasiones la presencia de este cerro (imagen 1.11), situado en el lado norte del pueblo de Tepoztlán. Se trata de una imponente masa pétreo en cuya base existe un corredor natural, el cual en la actualidad está profusamente *graffiteado*, pero en el que se nos ha informado que contenía pinturas rupestres. Por desgracia, esto es algo que hoy día no podemos constatar, ya que, pese a los esfuerzos de los grupos guardabosques voluntarios del pueblo, sigue siendo *graffiteado* con frecuencia.

Detrás de los corredores pudimos encontrar lo que aparentemente son restos de pintura rupestre y unos petrograbados (imagen 1.12).

Cabe destacar que en la barranca que se ubica entre el cerro del Tepozteco y el de los corredores, conocida como la “Barranca del Bastón” por una protuberancia pétreo con esta forma, hallamos una gran cantidad de material arqueológico disperso, como tiestos cerámicos o lítica de obsidiana.

6) Ozomaquila

Meramente mencionado en las Relaciones Geográficas como “Uzumaquila, que quiere decir la huerta del mico, o recreación del mico porque ese nombre se lo puso el diablo”.³⁹ En este cerro se nos reportaron restos de pintura que no pudimos localizar. Brotherston lo traduce como el “jardín del recreo del mono” y lo incluye dentro de los once cerros principales de Tepoztlán.⁴⁰

38 Víctor FLORES AYALA, *op. cit.* p. 65.

39 René ACUÑA, *Relaciones geográficas...op.cit.* p. 190.

40 Gordon BROTHERSTON, “Las cuatro vidas...” *op. cit.* p. 192.

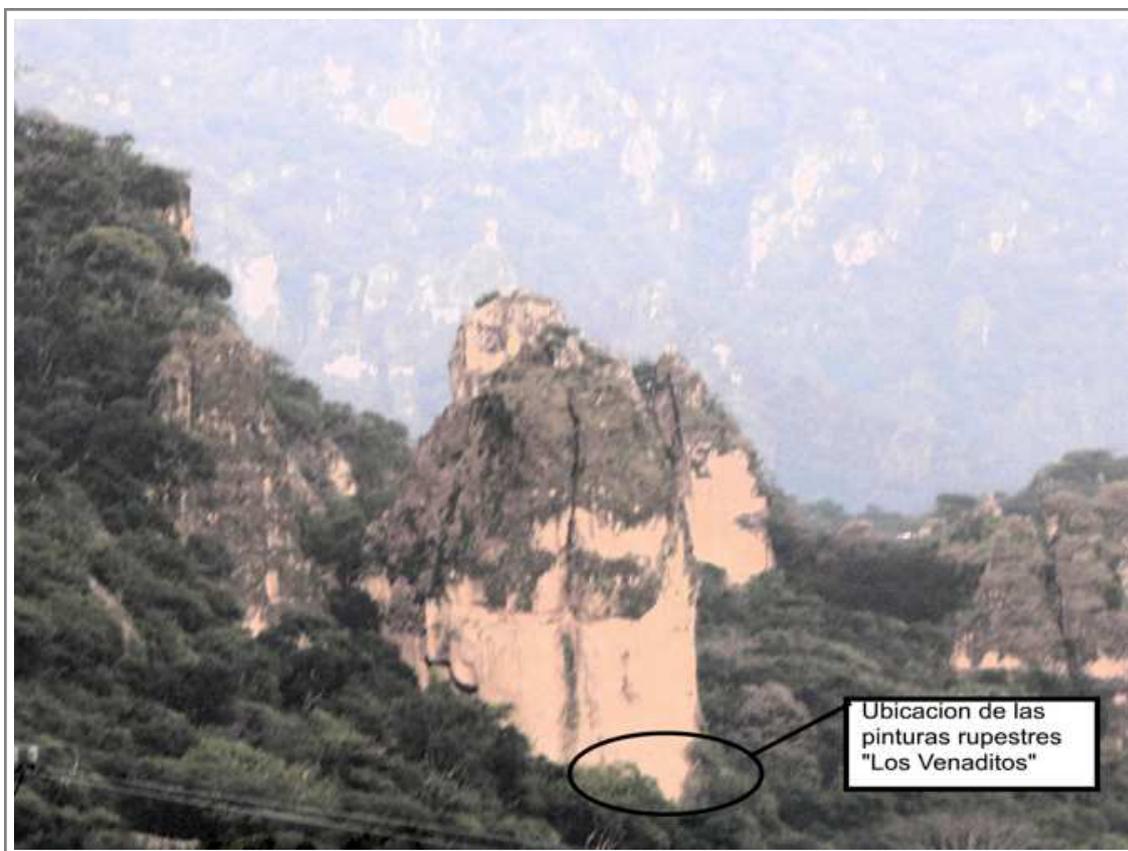


7) Tomazatitla o “Cerro de los venados”

También conocido como “Los venaditos”, es un cerro pequeño en cuya base hay una cueva y, asociadas a la misma, unas pinturas rupestres en buen estado de

IMAGEN 1.13. Cerro de “Los Venaditos” visto desde el oeste con la ubicación de las pinturas rupestres.

Fotografía: Elena Mateos



conservación. Apparently, in the middle of the last century it was a place where deer came to drink water from a waterfall that forms in the vicinity. Today we can still observe these animals, as a reserve was established, which favored the conservation of the rock paintings (image 1.13).

8) Chicomeóztotl o “Cueva de Concha”

It is a large mountain where, at the moment, we have not found archaeological remains of prehispanic occupation or rock paintings. Nevertheless, it was one of the most emblematic places in the Revolution, as it is said, in it the people of the village took refuge when the Carrancista troops arrived.

Chicomeóztotl is not mentioned in the Geographical Relations and the only reference we have of it with that name, translatable as “Las 7 cuevas” is that of Víctor Flores Ayala.⁴¹

⁴¹ Víctor FLORES, *op. cit.* p.66.

Al oeste de los cerros de *Ozomaquila* y *Cueva de Concha* se extiende una gran barranca conocida como *Meztitla*. Podemos seguirla y llegamos a un paraje llamado “Cañada de San Lorenzo”, pues se dice que allí habitó un monje ermitaño. Si seguimos la barranca por algunos de sus senderos podemos llegar a la cima del Cerro de la Luz, y es en ese camino, en unos manantiales, donde hallamos un conjunto de arte rupestre.

9) Yohualtépetl o “Cerro del vigilante nocturno”

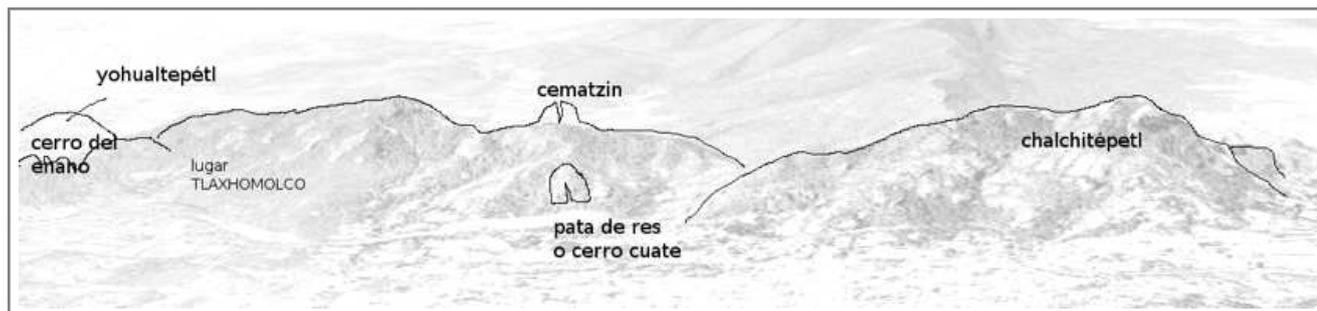


IMAGEN 11.4. Cerros del sur.

En las Relaciones Geográficas se refieren a él como el Yohualinchan, o “casa de la noche”. Se trata del cerro que domina la población de Santiago, situada al sureste de la Cabecera Municipal de Tepoztlán. En su cúspide vemos una cruz que se ilumina en las noches, y el acceso a la misma es muy complejo. Lo conocen como el “Cerro del Vigilante” ya que, según dicen, puede apreciarse la figura de un hombre sentado que parece vigilar toda esa parte del valle. Próximas a su cima, unas pinturas rupestres representan medias lunas y zoomorfos.

10) Cerro del enano

No hemos encontrado en las Relaciones Geográficas referencia a este nombre, pero, por la ubicación que otorga de los cerros y sus respectivos apelativos, tal vez se refirieran a él como Ecauhtlan, o “cerro de unas yerbas que se dicen así”.⁴² No obstante, no podemos hacer aseveraciones, ya que no dan una descripción más específica.

En la actualidad el cerro recibe el nombre de “Del enano” porque, visto desde el pueblo de Tepoztlán, asemeja la imagen de un enano con sombrero tumbado y



IMAGEN 1.15. Rostro-Tlálloc en el “Cerro del Enano”

Fotografía: Sergio Toledano

42 René ACUÑA, *Relaciones geográficas...op.cit.* p. 190.



de perfil. En este cerro pudimos hallar un conjunto interesante de pinturas rupestres, del lado del pueblo de Santiago, donde destacamos la presencia de un Tláloc en muy buen estado de conservación. Estas pinturas se ubican junto a un manantial de agua (imagen 1.15).

En el lado oeste del cerro del enano encontramos el paraje conocido como Tlaxhomolco. En el mismo, recientemente y con motivo de la construcción de la ampliación de la autopista La Pera-Cuautla, se hallaron restos de una pirámide que no ha sido datada hasta la fecha.

En el fondo de este paraje hallamos otro conjunto con pinturas rupestres, asociadas de nuevo a un manantial y cuyo estado de conservación es realmente pésimo, pero en las cuales se logra apreciar aún un personaje a caballo y lo que probablemente sea un disco solar.

11) Cematzin

En el sur vemos un cerro coronado por una especie de círculo partido a la mitad. Allá arriba se forma una ventana natural desde la cual se puede ver la población de San Andrés de la Cal, el valle de Cuernavaca y una extensa vista del horizonte. Junto a ese mirador, varias paredes llenas de graffiti no permiten ver lo que supuestamente era un conjunto de pinturas rupestres de relevancia, según informan los ancianos del pueblo. Sólo pudimos apreciar un motivo, aún dudoso, que podría pertenecer al pasado.

En la base de este cerro vemos otra protuberancia pétreo que, por su forma, es conocida como “La pata de res”. En ella pudimos ver pinturas rupestres en un pésimo estado de conservación, pero de las cuales aún se aprecia una media luna y un zoomorfo cuadrúpedo.



IMAGEN 1.16. Cuadrúpedo y media luna en el cerro Chalchiltépetl.

Fotografía: Andrés Robert

12) El Chalchiltépetl o “Cerro del Tesoro”

Llamado en las Relaciones Geográficas el “cerro de las piedras preciosas”⁴³, el *Chalchi*, como se conoce en la actualidad, es uno de los cerros más altos de Tepoztlán. Cuenta la leyenda que en sus laderas existe una cueva llena de mantenimientos que sólo se abre un día al año y, aquellos escogidos que penetran en ella, llegan a un mundo lleno de mazorcas de maíz y toda clase de bienes.⁴⁴ “Según

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Don Genaro Villamil, comunicación personal.

se sabe, en sus entrañas guarda un gran tesoro que está vigilado por dos enormes perros dispuestos a atacar; también se sabe que en su interior tiene un pasadizo en el que se encuentran muchas sorpresas”.⁴⁵

Su ladera norte colinda con la cabecera municipal de Tepoztlán, y la sur con la población de San Andrés de la Cal, donde actualmente se realiza un ritual el día 3 de mayo en el que se peregrina a 7 cuevas, algunas de ellas en este cerro, y en las cuales se hace la petición de lluvias.⁴⁶

En este cerro, en una barranca que conduce a San Andrés de la Cal, me reportaron la existencia⁴⁷ de una pintura rupestre en la cual vemos un zoomorfo cuadrúpedo enmarcado por lo que se puede interpretar como una media luna (imagen 1.16).

13) El Cuahnectépetl o “Cerro de la Miel”

Es un cerro muy pequeño ubicado en el lado oeste de la cabecera municipal, sobre la carretera que conduce a la población de San Juan Tlacotenco. Recibe su nombre porque es un lugar donde siempre han existido enjambres de abejas, y se explota el cerro como productor de miel.

Actualmente se encuentra dentro de una propiedad privada a la que no permiten acceso, por lo cual desconocemos si hay restos de pintura rupestre en el mismo.

1.2.1. Santo Domingo Ocotitlan

No tenemos referencias bibliográficas hasta la fecha que nos hablen de los imponentes cerros que circundan la actual población de Santo Domingo Ocotitlan. Sus escarpadas laderas están llenas de cuevas de gran envergadura y, en su parte suroeste, hallamos un impactante conjunto de pinturas rupestres asociadas a los

⁴⁵Ángel ZÚÑIGA NAVARRETE, “Tepoztlán legendario...”, *op.cit.* p. 247.

⁴⁶ “En el día de Santa Cruz (...) los habitantes de San Andrés de la Cal y de Santa Catarina llevan sus ofrendas a nueve lugares sagrados o “siete cuevas”, situados en el espectacular paraje que circunda San Andrés. Los especialistas rituales, doña Jovita y don Ángel, que se encargan de llevar a cabo esas ofrendas, cumplen las funciones de una especie de graniceros, en un ritual público en el que participa el pueblo.” Johana BRODA y Druzo MALDONADO, “Culto en la cueva de Chimalacatepec, San Juan Tlacotenco, Morelos”, en *Graniceros, cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*. Beatriz Albores y Johanna Broda (coords.). Estado de México: El Colegio Mexiquense, IIH, UNAM, 1997. pp. 175-212. p. 178.

⁴⁷ Andrés Robert Bulnes, comunicación personal.



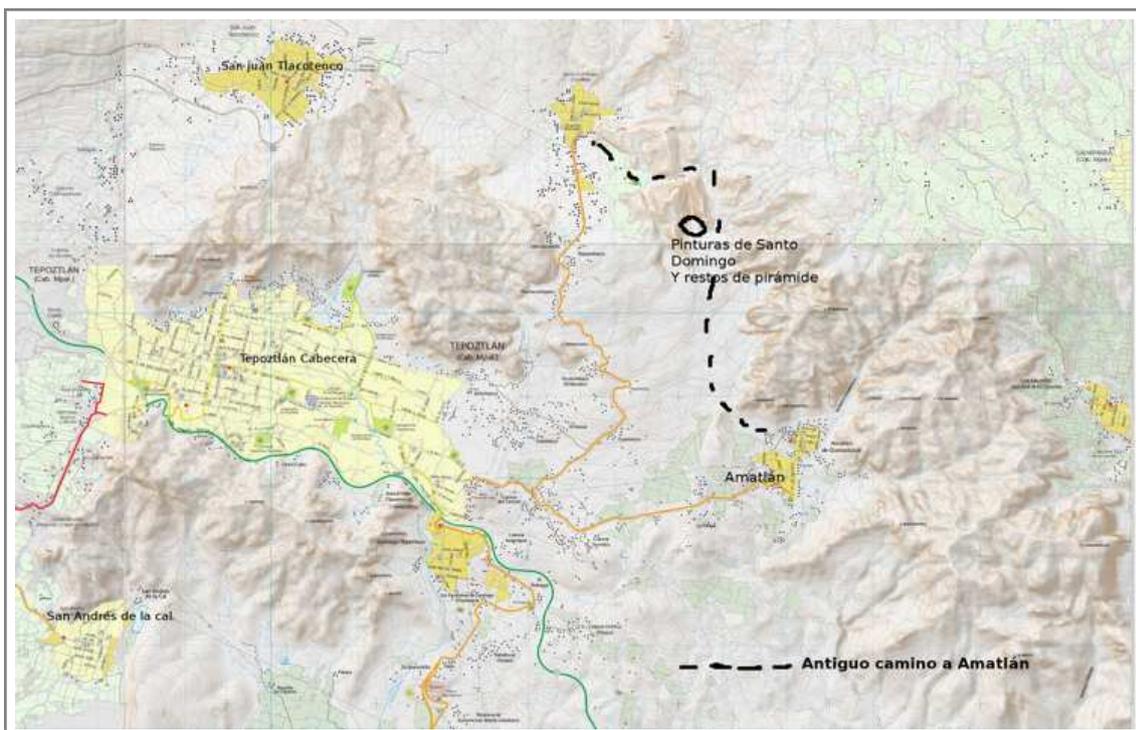
restos de una pirámide que no ha sido excavada. Se trata de un antiguo camino que unía la población de Santo Domingo con la de Amatlán, situada al suroeste (imagen 1.17).

En las Relaciones Geográficas lo encontramos como una de las poblaciones sujetas a la cabecera municipal de Tepoztlán: “La estancia de Santo Domingo, tercera de las seis, que está y declina un poco hacia el norte desta villa, dice llamarse *Xocotitlan* ahora y, antiguamente, *Elosuchitlan*, que quiere decir “tierra de unas rosas a manera de mazorcas de maíz” que, en lengua mexicana, se llama *elotl*; y *Xocotitlan*, porque hay una fruta que se llama “guayabas”.⁴⁸

Las pinturas rupestres de Santo Domingo merecen una mención especial, ya que aparecen varias épocas de ejecución y aparentemente son bastante antiguas. Esto lo trataremos más adelante, en el capítulo dedicado al registro, primero, y después en el que habla del cronoestilismo.

De las rutas comerciales prehispánicas podemos saber poco por las fuentes, no obstante, el arte rupestre sirve de guía, en algunas ocasiones, para tratar de dilucidar las mismas. En la actualidad, este paraje está lleno de terrazas de cultivo,

IMAGEN 1.17. Mapa del municipio de Tepoztlán en el que se ubica la localización de las pinturas rupestres de Santo Domingo Ocotitlan y el antiguo camino que iba de esta localidad hacia la de Amatlán. INEGI



aparentemente prehispánicas y hallamos en él una variedad interesante de material arqueológico en superficie. No obstante, merece un estudio mucho más exhaustivo por parte de la arqueología, ya que se trata de un sitio de gran tamaño y relevancia en términos de conocimiento del pasado prehispánico.

48 René ACUÑA, *Relaciones geográficas...op.cit.* p. 184.



1.2.2. Los Cerros de Amatlán

Se trata de una de las poblaciones sujetas a la cabecera municipal de Tepoztlán desde la época prehispánica. En las Relaciones Geográficas se refieren a ella como “Santa María Magdalena, que es la segunda estancia de las seis y está un poco al oriente de esta villa, dicen llamarse *Amatlán* porque, en tiempo antiguo, tenían en él un ídolo que adoraban, que se llamaba AMATECATL, y que reconocía vasallaje al TEPUZTLAN diablo”.⁴⁹

Varios cerros rodean esta población, todos ellos imponentes en tamaño y estructura, y en algunos de ellos hallamos vestigios de arte rupestre, así como restos de peregrinación actual y antigua.



IMAGEN 1.18. Cruces en el camino desde Amatlán a San José Los Laureles.

Fotografía: Elena Mateos

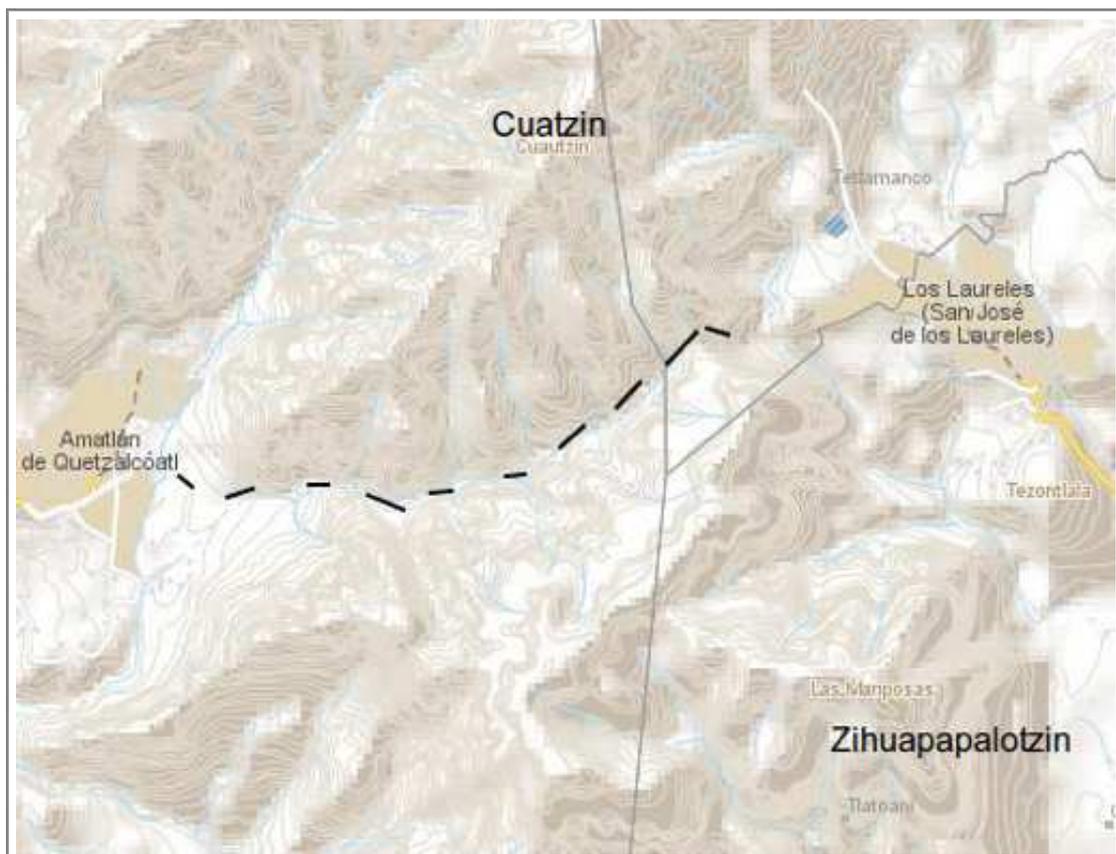
El cerro Zihuapapalotzin y el Cuatzin comparten una de sus laderas con el poblado cercano de San José de los Laureles. Se ubica en la parte oriente del poblado de Amatlán, y en su base nace una barranca en la cual se protagoniza anualmente

⁴⁹ Ídem. (Mayúsculas y cursivas en el original)



una peregrinación que va desde Tepoztlán a Tlayacapan.⁵⁰ Asimismo, otra peregrinación hacia Chalma, proveniente de múltiples poblaciones, hace uso de este antiguo sendero, lleno de cruces y variadas ofrendas que pueden detectarse en la actualidad (imagen 1.18). No es un camino excesivamente largo o complicado, en mi experiencia se necesita de aproximadamente un hora para llegar a visualizar San José de los Laureles, con un sendero bien trazado en una barranca de clima más que amigable. A lo largo del mismo no conseguimos detectar pinturas rupestres, aunque es probable que su existencia haya sido borrada por el tiempo o por la superposición de

IMAGEN 1.19. Camino de Acatlán a San José (modificado de INEGI)



ofrendas recientes, las cuales se amontonan por toda la barranca. Una vez se llega a San José de los Laureles hallamos una gran cruz que muestra el final del camino, cerca de la cual se hallan dos importantes conjuntos de arte rupestre de los que hablaremos en el siguiente capítulo.

El sendero atraviesa por la ladera sur de la imponente masa pétreica que es el Cuatzin, con una altura máxima aproximada de 2.330 m.s.n.m. (imagen 1.19). Asimismo, en Amatlán encontramos otros cerros de gran relevancia para el imaginario

50 "Cada año, el cuarto viernes de cuaresma, un grupo de fieles realiza una caminata desde Tepoztlán a Tlayacapan para visitar a la virgen que un día no quiso regresar a su pueblo y se quedó en Tlayacapan". Elda Vanya VALDOVINOS ROJAS, Rostros en la montaña. Arte rupestre en Tlayacapan y Amatlán, Morelos. Ensayo de investigación para optar al título de Maestra en Historia del Arte. Tutora: Marie-Areti Hers Stutz. México: UNAM, IIE. Tesis defendida en Abril de 2014. p.32.

local, como lo son el *Tepeshinola* o “Cerro Tonantzin”, conocido popularmente como un lugar de fertilidad o donde puede irse a obtenerla; el *Tetzacualli*, o “cerro de la puerta”, debido a su forma, que evoca una suerte de umbral, y donde encontramos un conjunto de pintura rupestre que denominamos como “Las manos”, ya que pueden observarse manos en negativo realizadas con la técnica del estarcido y en color rojo. Otro de los cerros importantes en Amatlán es el del mirador, donde Vanya Valdovinos⁵¹ registra otros lugares, y el del “Falo de Quetzalcóatl” o *Texamitle*.

1.2.3. San Andrés de la Cal

Cercano a Tepoztlán, en su parte sur, llegamos por la carretera libre a Cuernavaca a otra población, la de San Andrés de la Cal. En ella hallamos dos conjuntos de arte rupestre, uno de ellos situado en la base del cerro de la Corona, y un segundo ubicado en la ladera sur del cerro de la Antena, en la parte sur del Chalchi, y en el que pudimos apreciar pinturas rupestres muy diferentes, con un tratamiento previo de la roca y en color rojo óxido. Asimismo, San Andrés de la Cal es conocido por un ritual “a los aires”, llevado a cabo cada año el tercer viernes del mes de Mayo, y en el cual se realiza una peregrinación a 7 cuevas u oquedades ubicadas en diferentes lugares de los cerros que rodean el poblado.

Como menciona Alicia Juárez, se trata de un ritual a las lluvias que “consiste en depositar unas ofrendas en los lugares donde los habitantes consideran que viven los aires (...). Por lo tanto, el ritual de petición de lluvias va ligado a un ritual a los aires”.⁵²

En 2016 tuvimos la oportunidad de ser parte del mismo. La población de San Andrés de la Cal se reúne sobre las 7 am en la iglesia principal, la de San Salvador, donde se hace una misa y se bendicen y se hace un conteo de las ofrendas que serán llevadas a la montaña (imagen 1.20). Una vez completo este ritual, se dividen en tres rutas diferentes: hacia el cerro de “La Corona”, al sur, donde se depositan 5 ofrendas en 5 oquedades o cuevas diferentes y que es la más larga y concurrida; hacia “Responde el cerro” o Xochiocan, al norte; y otra ruta hacia el este conocida como “La bomba”. Nosotros seguimos la ruta del cerro de “La Corona”, la más larga de todas, y donde las ofrendas se depositarán, como decíamos, en 5 cuevas diferentes: “La

51 Elda Vanya VALDOVINOS, *Rostros en la montaña... op cit.* p. 5.

52 Alicia JUÁREZ BECERRIL, *El oficio de observar y controlar el tiempo. Los especialistas meteorológicos en el Altiplano Central. Un estudio sistemático y comparativo.* Tesis para obtener el grado de Doctora en Antropología. Directora de Tesis: Johanna Broda. Ciudad de México: UNAM, 2010. P. 209.



corona”, “El elefante”, “El gusano”, “Ojillos” y “Ojo de agua”. Todas las ofrendas depositadas consisten de los mismos elementos: juguetes o muñequitos, comida, botellas con bebidas alcohólicas, bolsas con maíz, jarrones y cazuelitas, frutas, veladoras y papel decorado, entre otros objetos. Uno de los elementos más importante es el cigarro, ya que protege de ser “agredido” por un mal aire de los que habitan en las cuevas: entrar fumando es una de las recomendaciones de los directores del ritual, como medida de precaución.

Introducir la ofrenda en las cuevas se realiza siempre de la misma manera. Uno

IMAGEN 1.20. A la salida de la misa, la especialista se abre paso con su sahumerio.

Fotografía: Elena Mateos



de los *ofrendadores* se introduce mientras otros esperan que alcance el lugar adecuado, sosteniendo la ofrenda. En la mayor parte de los casos, son lugares muy estrechos, de difícil acceso, por lo que la entrada es, como máximo, en parejas (imagen 1.21). Una vez en el interior, la ofrenda se coloca de manera estratégica y se realizan una serie de rezos. Terminado el acto, la gente se dirige al siguiente lugar mientras otro especialista ritual culmina el procedimiento lanzando cohetes.

Así se repite por cinco veces, cada una de ellas en una cueva diferente. Cabe destacar que este ritual es bastante concurrido, por lo que, en ocasiones, el acceso a las cuevas se hace imposible por la cantidad de gente que las rodea y por lo escarpado del terreno. La participación del pueblo es completa, tanto de ancianos como jóvenes, incluso niños. Tras haber depositado todas las ofrendas, se regresa a la Iglesia principal, donde se comerá mole. No obstante, no se podrá acceder a la misma si no han llegado todos los caminantes del cerro. Una vez se reúnen, se

sahumarán, para ser limpiados de cualquier mal aire al que hayan podido ser expuestos, para poder acceder al recinto donde se dispone la comida y la bebida,



IMAGEN 1.21. Un joven espera para entregar parte de la ofrenda al que ya se introdujo en la cueva.

Fotografía: Elena Mateos

donde se permanecerá hasta la noche.

Mencionábamos que en el cerro de “La Corona” hallamos un profuso conjunto con arte rupestre de diferentes épocas (imagen 1.22), así como una oquedad en la que pudimos ver ofrendas de uso actual. No obstante, ésta no forma parte del ritual de las Siete Cuevas, sino que, aparentemente, son los que trabajan la tierra en zonas aledañas los que depositan ofrenda actual. Se trata de una enorme pared, característica por estar llena de enormes y hermosos amates, sobre la que se aprecian restos de pigmento, en su mayoría de color blanco e ilegibles. Una vez más, el motivo favorito parece ser la representación de zoomorfos cuadrúpedos, no obstante, son varios los temas y las épocas que pudimos detectar, como en el caso de la imagen (ilustración 22), donde un jinete aparece asociado a una suerte de templo, algo más propio de la época colonial. La existencia de varios estilos pictóricos sugiere una continuidad de uso en el tiempo. Asimismo, localizamos otro conjunto con pinturas rupestres de un estilo muy diferente, aparentemente más antiguas, realizadas en rojo, y ubicadas en una cueva en el paraje “Camino antiguo a San Andrés”. Se trata de un conjunto de abrigos rocosos en los cuales el muro fue preparado previo a la colocación de los motivos, también hallamos manos en negativo en color rojo-óxido y elementos relacionados, aparentemente, con el agua.



IMAGEN 1.22. Pintura rupestre ubicada en la base del cerro de “La Corona”

Registro: Elena Mateos

2. Los cerros y sus lecturas

Ya hemos visto la condición heterogénea de que disfrutaban los cerros de Tepoztlán. Muchos de ellos siguen siendo referente en el cotidiano de sus habitantes, ya sea desde la perspectiva de la interpretación que se hace de ellos, como en el caso del Tlacadépetl o el Tepozteco, o la explotación de sus recursos naturales, sobre todo el agua. Pero también se observa que, dentro del imaginario tepozteco, los cerros no sólo son parte del paisaje visual, sino también del *cultural*. Con ello, me refiero a las referencias que a ellos se hace en cuestión de identidad, como es el caso del Tepozteco y su leyenda, así como de su deidad, Tepoztécatl, nada más y nada menos que el patrón máximo de Tepoztlán. Asimismo, se aprecia una relación ritual con los mismos, ya sea por vestir la cruz del Tlacadépetl el día 3 de mayo, o el caso de “Las 7 Cuevas” en San Andrés de la Cal, donde tuvimos la oportunidad de presenciar un culto muy importante actual a oquedades en la montaña.

Los cerros no sólo van a verse desde la perspectiva de su morfología física, sino que algunos de ellos recibirán incluso su nombre con base en el mito, como sucede con el Chalchiltépetl, o “Cerro del Tesoro”, o el Tlahuiltépetl, el imponente “Cerro de la Luz”.

Rastreando las fuentes, hallamos la presencia de rituales en cerros como el de la luz, cuyo nombre lo recibe de la gran hoguera que se hacía, según las Relaciones Geográficas, en su cúspide, cada 52 años. Hoy en día cambia esa identificación, considerando que el nombre del cerro deviene de la posibilidad de observar una luz en su cima cada nochevieja. Y es que el mito, como toda sociedad, cambia acorde a las necesidades e interpretaciones que los habitantes de un lugar hacen de su entorno.

El estudio del imaginario que envuelve estos monumentos pétreos resulta de gran interés a la hora de acercarse al arte rupestre, puesto que nos otorga una perspectiva general, un punto de vista espacial de la relevancia de la interrelación entre los pobladores tepoztecos y su paisaje.



CAPÍTULO II

Registro y Metodología

1. Sobre la localización de lugares con pinturas rupestres

1.1. La localización de los sitios.

Es evidente que a la hora de comenzar una investigación debemos contar con un plan que organice y estructure nuestro trabajo de campo. Sólo así podremos disponer del tiempo suficiente para poder localizar y registrar los lugares con precisión. Este trabajo, no obstante, cuenta con una circunstancia extraordinaria y es el hecho de que el trabajo de campo literalmente se hizo a diario durante 4 años sin descanso. Es decir, que no se programaron salidas a campo esporádicas, sino que cada día se realizó una salida en busca de pinturas rupestres. Obviamente esta circunstancia es un tanto inusual, pero el caminar los cerros de manera diaria aportó no sólo información relativa a las pinturas rupestres, sino que sirvió también para experimentar en primera persona detalles que en visitas esporádicas habrían pasado desapercibidos. Uno de ellos y posiblemente el más importante, es la relación que pude establecer con los cerros tepoztecos, que pasaron a formar parte de mi cotidiano. Tantas horas (tanto diurnas como nocturnas) pasé en ellos que era finalmente capaz de recorrer sus senderos a oscuras o, de ser requerido, a gran velocidad.

El planteamiento de la investigación fue el siguiente: mudarme a Tepoztlán para recorrer, uno a uno, sus parajes, siempre que me fuera posible, para vivir sus costumbres y para insertarme en la sociedad tepozteca, la cual, he de decir, me acogió con los brazos abiertos. Así que mi estancia en aquel hermoso paraje no se limitó únicamente a los recorridos por la montaña, sino que participé del cotidiano, establecí relaciones personales de gran envergadura en mi vida con varios tepoztecos, participé en los rituales y fiestas de

los barrios en los que habité, funcioné como brigadista de rescate y de extinción de incendios forestales, etc.

Lógicamente también realicé un estudio previo de la región que se basó en la revisión bibliográfica y en el análisis del acervo que podemos encontrar en la Dirección de Registro público de Monumentos y Zonas Arqueológicas del INAH,⁵³ en el cual podemos encontrar referencias al arte rupestre. Se trata de grandes carpetas organizadas por cuadrantes en el mapa en las cuales hallamos, de vez en vez, fichas con referencia al arte rupestre. Muchas de ellas fueron de utilidad, ya que nos ayudaron en la búsqueda de estos emplazamientos, o dieron cuenta de la existencia de un sitio con arte rupestre que, por desgracia ya ha desaparecido, ya sea por la construcción de carreteras, o el deterioro por vandalismo. En otras ocasiones no pudimos localizar los sitios que fueron registrados en las fichas, ya fuera por la morfología del entorno o porque las indicaciones no parecen ser las correctas.

Se decidió recorrer los cerros a diario, dividiendo la exploración por cerro. Esto es, que se recorrió uno a uno cada uno de ellos, tratando de discernir todo resto pictórico visible. Así es como se logró deducir que los cerros eran profusamente pintados, puesto que así lo demuestra la gran cantidad de pigmento adherido a sus rocas, pero la mayoría de éste ha desaparecido con el tiempo. Una vez un cerro se consideraba completado, se iniciaba la búsqueda en el siguiente.

Lo primero, por tanto, fue conocer la geografía tepozteca, con sus nombres y apellidos. Esa es la razón por la que el primer capítulo se ha dedicado a la explicación de la misma y la presentación de sus cerros, protagonistas de esta tesis. Comencé explorando el Tepozteco en 2013 para terminar mi registro en el verano de 2017.

Como es natural, esta práctica no fue totalmente lineal. En ocasiones se me reportaba el hallazgo de nuevos conjuntos con pinturas rupestres, ya que las amistades que iba construyendo comenzaban a prestar atención al fenómeno y nuevos lugares fueron apareciendo. Asimismo, a medida que mis actividades como brigadista de búsqueda y rescate fueron aumentando, así lo hizo el acervo de lugares registrados, muchos de ellos, no lo negaré, encontrados como fruto de la casualidad mientras realizaba actividades de otro tipo.

El plan inicial, tan cuidadosamente diseñado se vio, inevitablemente, alterado en multitud de ocasiones por el devenir diario, algo que, lejos de obstruir mi trabajo, resultó ser de gran utilidad.

⁵³ Ubicado en Chimalistac, San Ángel, Ciudad de México.



Es curioso señalar que con el paso del tiempo la vista se educa y agudiza en lo referente a la localización de sitios con pintura rupestre. Patrones de su ubicación se fueron haciendo evidentes a lo largo de los años que pasé registrando, de tal modo que la búsqueda se fue afinando y concentrando en los lugares donde se daban una serie de características que acabaron siendo comunes a casi todos los sitios con arte rupestre, como lo son la existencia de agua en las inmediaciones o la de una oquedad en la roca; allí donde incluso en la distancia se apreciaba oquedad alguna o escurrimiento de agua, me dirigía para, en un buen número de ocasiones, descubrir, al menos, restos de pigmento.

IMAGEN 2.1. Pinturas rupestres que localizamos en San Andrés de la Cal mientras realizábamos actividades de búsqueda y rescate de un joven desaparecido en Julio de 2017.

Fotografía: Fabián Ortiz.



Por tanto, la localización de los sitios con arte rupestre se basó en diferentes rubros:

1. El conocimiento *a priori* del nombre y ubicación de los cerros que rodean el municipio, así como indagaciones a los habitantes del lugar sobre posibles restos pictóricos que hubieran detectado en la roca.
2. El estudio inicial de otros registros y bibliografía que se enfocaran en la región.
3. La visita metódica y diaria a los cerros, en ocasiones por parajes totalmente salvajes que tuvieron que ser explorados a golpe de machete.
4. El reporte creciente de sitios con arte rupestre de pobladores conscientes de su existencia y de mi trabajo.
5. La casualidad, que no debe ser denostada, ya que a veces nos otorga las más felices de las sorpresas.

1.2. Las cédulas de registro

Las cédulas funcionan como recordatorios en la mente del investigador, puesto que recaban las preguntas previas que todos nos hacemos, quedan éstas anotadas y meticulosamente programadas para cuando, asombrados ante el nuevo hallazgo, nos nos olvidemos de incluir toda la información que previamente nos planteamos señalar. Son, por tanto, la información *en bruto* que se analiza *a posteriori* y que plantean, ni más ni menos, que el enfoque del que va a partir el trabajo.

Esto no significa que las cédulas no sean modificadas a medida que avanza el trabajo. Ello sería cerrar los ojos a nueva evidencia y dejaría un trabajo sesgado. Por ello, las preguntas iniciales son imprescindibles para llevar a cabo una investigación meticulosa que no se deje nada en el tintero, así como lo es mantener la posibilidad de ampliar esas preguntas o de eliminar otras que no aportan gran información.

Las cédulas terminaron incluyendo la siguiente información:

1. El nombre del sitio, generalmente bautizados por mí, salvo que hubiera alguna referencia previa a los mismos.
2. Querer conocer la ubicación de los sitios con pinturas para poder analizar la profusión de las mismas con base en la ubicación. Para ello introdujimos en primer lugar el cerro en el que se ubican, después la población, el estado en el que se encuentran ubicadas geográficamente, sus coordenadas y la altitud.



3. La orientación de los sitios con arte rupestre, puesto que nos preguntamos en varias ocasiones si ésta jugó papel alguno en la selección de los motivos.
4. El estado de conservación, que se decidió valorar por porcentaje aproximado cuantitativo, es decir, que se valora la existencia de pigmento en relación con los motivos que son identificables en la actualidad. Evidentemente esto no deja de ser subjetivo ya que es posible que, en un futuro, la tecnología permita detectar más motivos de los que se vieron en el momento en que fue realizado este registro.
5. El número de conjuntos con arte rupestre que encontramos en una sitio. Es común que en una misma pared el arte rupestre se aglutine en conjuntos. Cuando la distancia entre estos conjuntos es suficiente, los consideraremos por separado, aunque ubicados en un mismo sitio. Con ello nos referimos a un lugar en el que el arte rupestre se encuentra en la misma pared o abrigo, pero separado entre sí. Será entonces el abrigo o pared considerado como *sitio* mientras que los grupos de motivos asociados se entenderán como *conjuntos*.
6. El contexto arqueológico que puede apreciarse en superficie. En lo referente al registro de restos arqueológicos, siempre y cuando se haya localizado material en superficie, éste será incluido. No obstante, no se llevó ni llevará a cabo excavación o extracción alguna de material, como es natural. Es común caminar por el cerro, sobre todo en las laderas del Tlacadépetl, y hallar una cantidad ingente de material arqueológico en superficie, como lítica de obsidiana o restos cerámicos de muy difícil catalogación, dado el estado en que se encuentran. No obstante su registro será meramente visual y nombraré su existencia siempre que sea pertinente.
7. Visibilidad y visualización, es decir, desde dónde es visible y si el lugar donde se situaron las pinturas domina o no el paisaje. La relevancia de esta apreciación estriba en el tamaño de los sitios y su dominio sobre el entorno. Veremos que hay lugares muy pequeños, parcos en motivos de pequeño tamaño, mientras que otros muestran motivos grandes que se ven desde la distancia. A la hora del análisis del significado esto jugará un papel esencial.
8. La técnica empleada, generalmente pintura, pero en ocasiones petrograbados.
9. El color utilizado, que va a ser fundamentalmente rojo y blanco.
10. Un mapa de ubicación donde situamos el sitio.
11. Croquis del sitio, donde se dibuja la ubicación de las pinturas generalmente en relación con oquedades naturales en la roca o fuentes de agua, así como se enseña la distribución de las mismas en conjuntos en los casos en donde esto sucede.

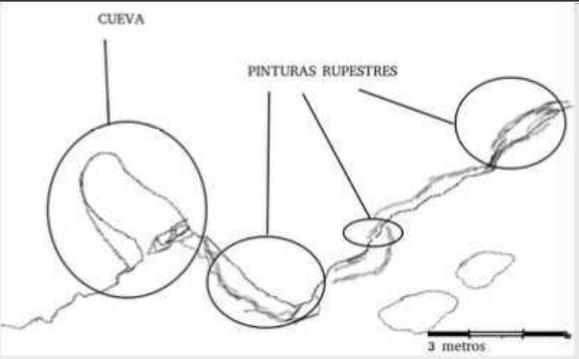
NOMBRE	Sitio "LA CUEVA"
POBLACIÓN	BASE DEL CERRO OCELOTZIN. Terrenos de Garza, barrio de Santa Cruz, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	18°59'34.4" N 099°06'21.9" W
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	suroeste, este
ESTADO DE CONSERVACIÓN	10 %
CONJUNTOS	3
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	En superficie, en las cercanías, vemos material arqueológico diseminado: navajillas de obsidiana y restos
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	no es visible desde la lejanía, no domina el paisaje
TÉCNICA	pintura blanca y petrograbado
COLOR	blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Pintura diseminada por diferentes partes de la superficie rocosa. Asociadas a una cueva o entrada al cerro que fue tapada intencionalmente en varias ocasiones. Nos reportan el uso de esa cueva como espacio para "brujería"
NÚMERO DE ELEMENTOS	Difícil de determinar por el bajo nivel de conservación
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Arte rupestre de varias épocas característico por el uso de la pintura blanca. Se detectan temporalidades en los motivos a través de la superposición y diferente uso del pigmento. Los petrograbados presentan cruces.
USO ACTUAL	Se desconoce, aunque se han encontrado restos de algún posible ritual en el interior de la cueva, como fragmentos óseos de animales y disposiciones intencionales de rocas
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	no se han encontrado

IMAGEN 2.2. Ejemplo de cédula de registro del sitio "La cueva", ubicado en la base del cerro Ocelotzin en los actuales "Terrenos de Garza" en Tepoztlán.

12. Características físicas del emplazamiento, donde se describe la morfología del sitio, si se trata de un abrigo, cueva o pared, por ejemplo.
13. El número de elementos que podemos ubicar, a veces aproximado por el estado de conservación.
14. Descripción general del arte rupestre, donde se da cuenta del tipo de motivos que encontramos a través de una pequeña descripción que ayude al lector a tener un panorama general del sitio.
15. El uso actual del sitio, si es que sigue recibiendo visitas o está en relación alguna con lugares explotados en la actualidad, con algún tipo de depósito de objetos o cualquier otra característica que nos parezca digna de mención.
16. Los referentes bibliográficos, si los hubiera, lo cual no es muy habitual.

Estas cédulas pueden ser consultadas en el Anexo I localizado al final de este trabajo, donde cada una de ellas, además, se acompaña de fotografías y dibujos del arte rupestre encontrado en cada lugar.

1.3. El registro

Si hay algo que se planteó desde el inicio como finalidad última de esta labor de investigación fue, sin duda, realizar registros fidedignos que sirvieran de documento en un futuro, ya que el arte rupestre de la región está sujeto a un constante deterioro. Entendemos por “registro” los dibujos de los sitios con arte rupestre que realizamos con base en visitas, fotografías y croquis *in situ*.

Estos dibujos coparon la mayor parte del tiempo y aspiraron a ser lo más realistas posibles, objetivo difícil de conseguir por la morfología de muchos de los lugares, por la profusión de motivos, por la conservación o sencillamente por el tiempo.

Para dibujar un sitio con arte rupestre decentemente se requiere una multitud de visitas al mismo. No sirve ir una vez, tomar una serie de fotografías y llegar a casa para darles tratamiento, ya que esto recabaría un único vistazo y no incurriría en la más que necesaria autocritica y verificación de la autenticidad de los dibujos. Desgraciadamente esto no es siempre posible, lo que se verá reflejado en la diferencia de calidad en los registros de este trabajo. Tomar las fotografías de los sitios no siempre es sencillo, ya que algunos se ubican a gran altura y requieren de ciertos riesgos, como la escalada o de algún otro ingenio que permita inmortalizar cada uno de los motivos desde una perspectiva frontal. Asimismo, no se dibujó los motivos en conjunto, sino que se prestó atención



individualizada a cada uno de ellos o pequeños grupos de motivos para después ubicarlos en una imagen en la que se muestre el conjunto y las relaciones entre los motivos. Así que el proceso es complejo y consistió de los siguientes pasos:

1. La primera visita al sitio, en la que se tomaron fotografías generales, así como detalladas de cada uno de los motivos con una referencia métrica tanto del sitio como de los motivos. Se levanta un croquis *in situ* del sitio.

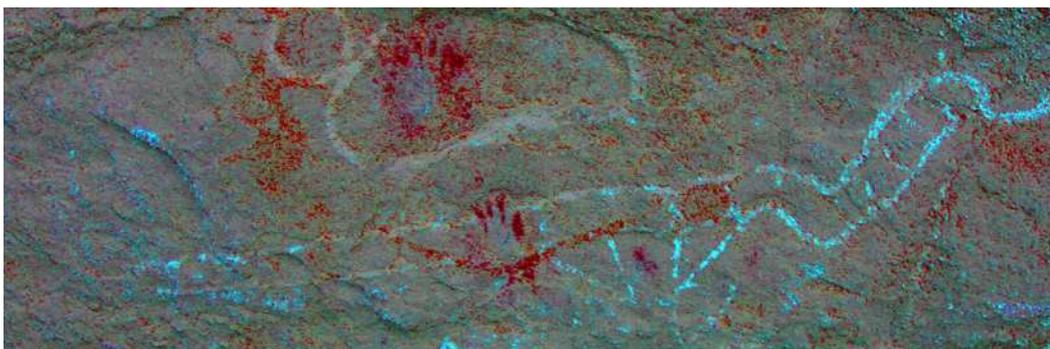


IMAGEN 2.3. Fotografía de varios motivos ubicados en el Corredor Chichinautzin, en Tlayacapan. La primera muestra la fotografía original sin filtros. La segunda, el tratamiento con el programa ImageJ y el filtro DStretch-lab. En la tercera vemos el mismo tratamiento pero ahora con el filtro DStretch-lre. Puede apreciarse que hay motivos realizados en color rojo que es casi imposible distinguir a simple vista.

Fotografías: Elena Mateos

2. Una vez en casa, las fotografías se trataron con diferentes filtros informáticos que permiten percibir restos pictóricos que pueden no ser visibles a simple vista. El filtro más utilizado es uno muy conocido en el estudio del arte rupestre, el DStretch, un plugin para el programa ImageJ compilado por John Harman (imagen 2.3).⁵⁴

⁵⁴ Se pueden consultar las funciones de este plugin en el sitio web oficial: <https://www.dstretch.com>



3. Se realiza una selección de las fotografías y una valoración de su calidad teniendo en cuenta que cada uno de los motivos debe contar con una fotografía convenientemente enfocada, frontal y clara para poder proceder al dibujo. Como esto no suele suceder, se anotan los motivos que falta por registrar adecuadamente y se regresa al sitio para fotografiarlos de nuevo.

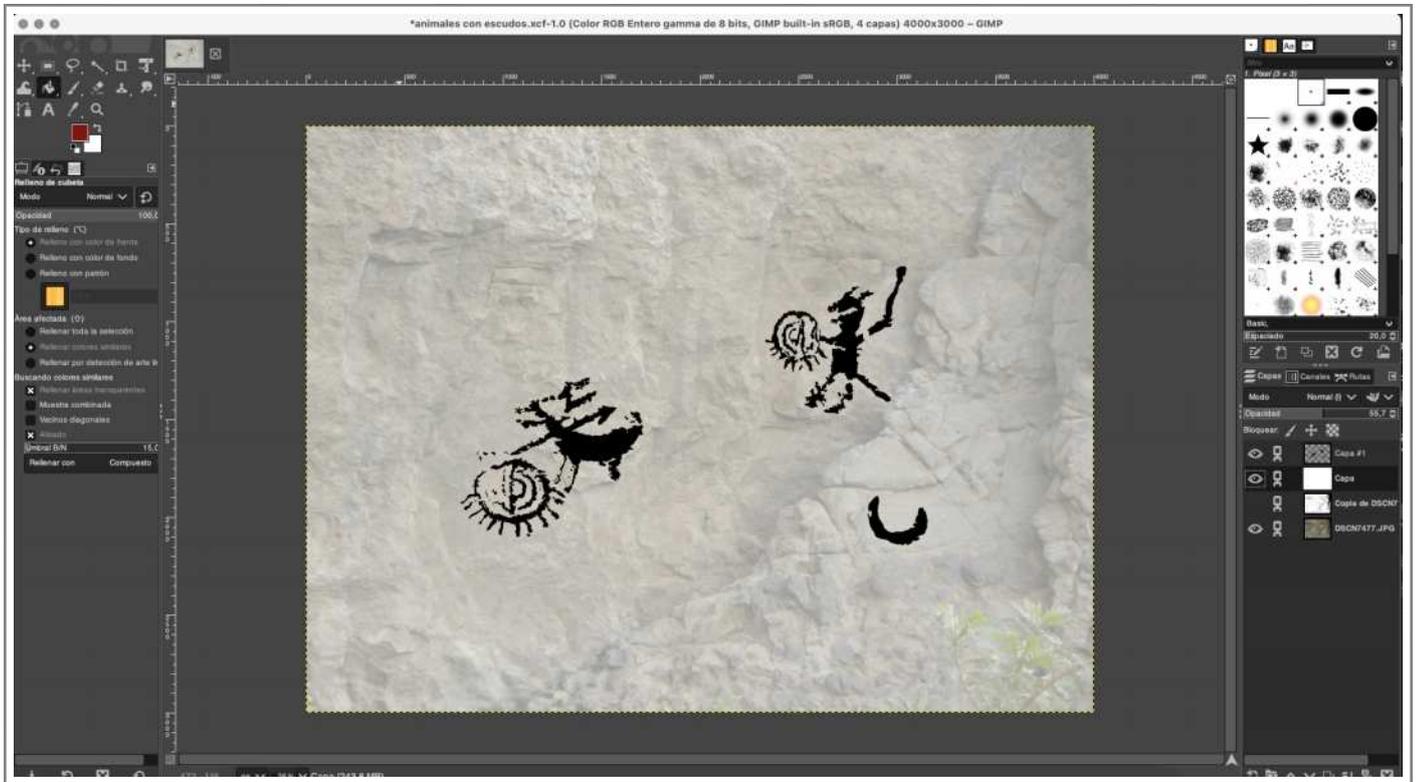
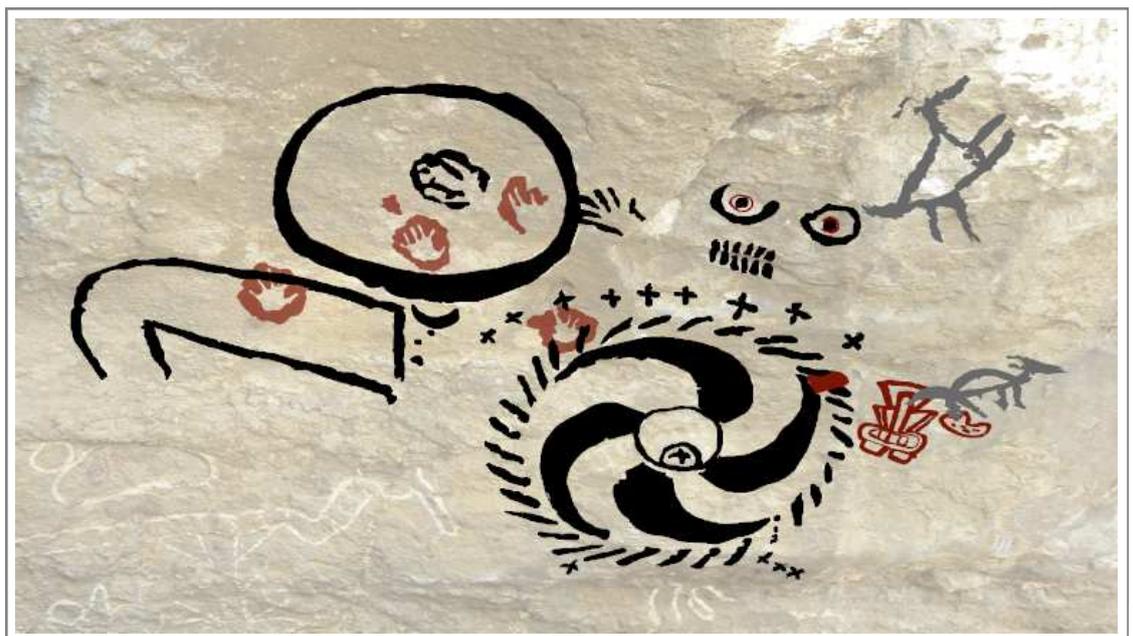


IMAGEN 2.4. Proceso de dibujo de varios motivos ubicados en el Cerro Tepozteco.

Fotografía y registro: Elena Mateos

Imagen 2.5. Ejemplo de dibujo en proceso cuando hay varias superposiciones de motivos y colores

Fotografía: Elena Mateos



4. Se repite el paso segundo y se crea ahora una carpeta llamada “registro” dentro de la específica del sitio en la cual se van a ubicar los motivos para proceder a su dibujo por separado. Ocasionalmente la calidad de la fotografía permite dibujar los motivos por grupo, momento en el que se realizará de esta manera. No obstante, nunca se basará el dibujo en las fotografías generales de los sitios, ya que carecerían del detalle suficiente. En los casos en los que existe superposición, se dibujan pequeños conjuntos en diferentes capas (imagen 2.5.). Para esto se usa el programa GIMP y una tableta gráfica WACOM BAMBOO, se abren todas las fotografías del motivo tomadas in situ y tratadas como capas, se crea una capa de calco (blanca) y otras transparentes por cada una de las superposiciones existentes (imagen 2.4.). Es importante señalar que los dibujos tratan de respetar la pintura conservada, no imaginan la forma final y se mantiene siempre la pincelada original.
5. Con base en las fotografías generales del sitio y/o de las mediciones efectuadas en el mismo se crea un dibujo general en el que se incluyen las protuberancias de la roca. Este fungirá en un futuro como base en la cual iremos colocando cuidadosamente los motivos pintados individualmente, usando una cuadrícula ajustada a la medición para que la ubicación de los mismos sea exacta.
6. En los casos en los que hay superposición de épocas y/o motivos se obtendrán varios dibujos generales del sitio, uno por cada época y uno general en el que se muestran las superposiciones y todo lo detectado en el proceso. La utilización del color variará en estos casos, usándose el siguiente criterio:
 1. Rojo para las pinturas rojas, en caso de haber superposición de rojos, se modificará la tonalidad de éste.
 2. Negro para las pinturas blancas.
 3. Gris para las superposiciones de pintura blanca.
 4. Cualquier otro color que aparezca en la superficie rocosa.Para la determinación del color se usa la herramienta “recoge-color” de gimp en la fotografía original, la cual arroja datos únicamente aproximativos, ya que el color del pigmento variará con la luz y exposición de las fotografías. Las superposiciones variarán su tonalidad aclarándose en la medida en que se encuentren más cercanas a la superficie (imagen 2.5).
7. Se vuelve de nuevo al sitio con arte rupestre y se comprueba la veracidad del dibujo efectuando mediciones estrictas y comparándolas con el dibujo final antes de considerarlo apropiado para la investigación.





IMAGEN 2.6. Ejemplo de producto final de un sitio registrado (Chichinautzin-Tlayacapan). Se observan diferentes momentos pictóricos gracias a las superposiciones, diferentes colores e incluso maneras de pintar, puesto que la pincelada varía entre los motivos.

Dibujo: Elena Mateos

Aunque no en todos los casos fue posible regresar a los sitios, ya fuera por condiciones de seguridad personal o de tiempo dentro de la investigación, se logró dibujar más del 90% de los sitios registrados. Los pasos explicados son, por tanto, los idóneos siempre y cuando las circunstancias lo permitan pero, como muchos otros investigadores de arte rupestre saben, esto no es siempre posible.

La interpretación de los motivos se hará sobre las fotografías, sobre la visualización personal y sobre los dibujos. Cada uno de ellos juega un papel esencial en la valoración de significado, pero serán los dibujos los más mostrados en el trabajo por la claridad expositiva que presentan. Siempre que un sitio con arte rupestre haya sido registrado por otro autor mostraremos ambos de manera que queden expuestas las diferentes miradas que de un mismo sitio puedan existir. No debemos olvidar que, inevitablemente, los dibujos constarán de un carácter subjetivo por mucho que se intente permanecer fiel a la realidad. Es por ello que diferentes miradas e interpretaciones de lo visible siempre son enriquecedoras.

2. Metodología de análisis

2. 1. Definición de Arte Rupestre

“Discutir la naturaleza y la significación de la experimentación estética sería demasiado largo. Basta aquí con sugerir que las mejores obras de arte, sean literarias, plásticas o musicales nos proporcionan más que un mero placer; nos informan respecto a la naturaleza del mundo”
ALDOUS HUXLEY

Mucho se ha discutido sobre el concepto de Arte a lo largo de la historia, y no es este momento ni lugar para continuar con un debate que parece infinito. Lo que parece evidente es el hecho de que el arte no debe ser considerado como un producto meramente estético, sino como un vehículo de transmisión de la cosmovisión. Una obra de arte será entonces un complejo sistema de comunicación cuyo fin trasciende la recreación visual y procura de un mensaje susceptible o no de ser identificado por el receptor.

Relegar el arte a la mera estética es dejar de lado un número importante de sus componentes.⁵⁵ Como afirma Dánae Fiore, “toda producción artística brinda un mensaje intencionalmente, aunque el objetivo de éste sea no brindar ninguna reflexión sobre la realidad (no referirse a la realidad es dar un mensaje sobre un determinado tipo de relación con la misma)”.⁵⁶ Junto con Fiore, Julio Amador Bech defiende este punto al afirmar: “Las manifestaciones rupestres, tal como la etnografía lo confirma, no tienen una finalidad única ni primordialmente estética, sino que su producción está asociada a un amplio complejo de prácticas rituales y creencias religiosas”.⁵⁷

En este trabajo, por tanto, entendemos que el arte es un sistema de comunicación, que no podría existir sin el receptor que lo entiende e interioriza. Por ello,

⁵⁵ “The narrow Western definition of art, with its category of 'set-aside' objects, is misleading because it has appropriated many of the more general ideas that lie behind the concept, and because it has added so many irrelevant exclusion clauses. Art objects become objects that have no other function, or are the product of individual creativity, or are defined according to innumerable other criteria that were signs of the myths of a particular period of history and a particular ideology, whether free-enterprise capitalism or socialist realism.”

En: Howard MORPHY, “Aesthetics in a cross-cultural perspective: some reflections on native american basketry”, en, JASO, 1992, vol. 23, no. 1, pp.1-16

⁵⁶ Dánae FIORE, “El arte rupestre como producto complejo de procesos ideológicos y económicos: una propuesta de análisis”, en *Espacio, Tiempo y Forma, serie I, Prehistoria y arqueología*, t.9. Madrid: UNED, 1996. págs. 239-259. p. 249.

⁵⁷ Julio AMADOR BECH, “El arte rupestre como medio de comunicación. Observaciones de método sobre su interpretación”, en, *Fragmentario de la comunicación rupestre. Volumen V, tomo I*. México: ELEMENTUM, 2021. p. 18.



analizamos el significado de los elementos hallados en la región desde una perspectiva de *desciframiento* de su mensaje, y no desde un análisis estético o de la identificación de su forma.

Para la definición de nuestros objetos de estudio, es decir, las pinturas y petrograbados rupestres, optamos por seguir la que propone Julio Amador Bech:

Llamamos pinturas rupestres a aquellas realizadas por la aplicación de una materia pictórica sobre la superficie del soporte de piedra. Por materia pictórica comprendemos un pigmento de color, ya sea de origen mineral o vegetal y un aglutinante o medio que tiene la función de pegar las partículas del pigmento entre sí y el soporte rocoso.

(...) Los petrograbados: son aquellos realizados por medio de las técnicas de incisión, abrasión, percusión directa o indirecta sobre el soporte de piedra, mismas que se pueden utilizar de manera única o combinada.⁵⁸

Dilucidar cómo, por qué y para qué se llenaron multitud de espacios naturales de pintura rupestre y algunos de petrograbados es la finalidad de este trabajo.

2. 2. El análisis y la interpretación

Todo este registro, todo este trabajo de años pretende culminar en algunas respuestas y muchas preguntas. Como se trata de un estudio regional, el enfoque es multidisciplinar, bebiendo de diferentes fuentes, tanto de la arqueología como de la historia e historia del arte para llegar a una conclusión verosímil que explique, al menos, la cantidad ingente de material pictórico en la roca que pudimos observar y la relación que la sociedad tenía y tiene con el mismo.

Es mucho el material del que logramos disponer, tanto por registro personal como de otros investigadores,⁵⁹ por lo que organizarlo de manera racional es, sin duda una de las tareas más arduas a llevar a cabo. Para ello, como mencionábamos, es necesario estipular el punto de vista desde el cual partiremos, así como las preguntas que

⁵⁸ Julio AMADOR BECH, *ibidem*. p. 2.

⁵⁹ Acudimos a trabajos realizados en zonas aledañas por investigadores como Vanya VALDOVINOS, quien realizó una interesante tesis de maestría en la región de Tlayacapan y Amatlán titulada *Rostros en la montaña. Arte rupestre en Tlayacapan y Amatlán, Morelos, op. Cit.* Junto con el trabajo de Vanya acudimos a otros, como el artículo que Virve PIHO y Carlos HERNANDEZ publicaron en los años setenta sobre las pinturas rupestres de Yecapixtla, "Pinturas rupestres en el Popocatepetl" (en *Religión en Mesoamérica*, Jaime Litvak, K. y Noemí Castillo, compiladores. México D.F.: Sociedad Mexicana de Antropología, 1972. pp 85-89). Alex Apostolides realizó un espectacular trabajo de registro de pinturas rupestres de Chalcatzingo, intitulado "Chalcatzingo Painted Art" y que podemos localizar en el interesante volumen *Ancient Chalcatzingo* (en David. C GROVE (ed.) *Ancient Chalcatzingo*. AUSTIN: University of Texas Press, 1999. pp. 171-199). Estos tres son sólo ejemplos de algunos estudios focalizados en la zona, a lo largo de la tesis haremos referencia a otros.

pretendemos resolver, todo ello con la finalidad de que la metodología se adapte no sólo a la circunstancia, sino a los parámetros de investigación que rigen la tesis.

2.2.1. El análisis iconográfico–iconológico

Para poder determinar la posible época en la que fueron ejecutadas las pinturas necesitamos primero tratar de entender lo que era representado y, de manera idónea, elaborar una explicación teórica del porqué. No obstante, es muy complicado, en ocasiones, llegar a un significado, cuando la mayoría de los motivos no cuentan con puntos de comparación formal o iconográfica. Las fuentes, en este sentido, se van a tener que ver ampliadas, indagando no sólo en parecidos razonables formales con otras imágenes, sino en textos que nos hablen de la cultura que las produjo.

En primer lugar, debemos distinguir entre el análisis iconográfico–iconológico, que se basará en los motivos y sus posibles significados, sin contexto, y el de significación espacial, en el cual se introducirán características del entorno, tanto geográficas como cualidades físicas del soporte. Por ello, consideramos relevante hacer en primer lugar este trabajo iconográfico de los motivos, puesto que así el lector conocerá las bases del estudio posterior o de significado. Para el análisis iconográfico de los motivos nos basamos fundamentalmente en los puntos que Erwin Panofsky estipuló y que, *grosso modo* podemos resumir:

1. *Análisis Pre-Iconográfico*: definición formal de los elementos (por ejemplo, zoomorfos, antropomorfos).
2. *Análisis Iconográfico*: diagnóstico del elemento a través de la comparativa con otros de la misma cultura.
3. *Análisis Iconológico*: determinación del valor simbólico de los elementos dentro de la cultura.⁶⁰

Ahora bien, este análisis procederá por elemento. Es decir, no está en relación con el espacio, sino que se trata de determinar el valor del elemento dentro de la cultura que lo produce pero no en el marco de su ejecución ni el análisis discursivo de los abrigos. Ello lo decidimos así para facilitar una lectura ulterior de carácter regional, en la que estos mismos elementos los vamos a ver repetidos, en ocasiones hasta la saciedad, en diferentes contextos geográficos. Como la finalidad es otorgar una explicación a nivel general del arte rupestre y no explicar un conjunto o grupo pequeño de elementos, consideramos mucho más eficiente operar de este modo.

⁶⁰ Erwin PANOFSKY, Estudios sobre iconología. Madrid: Alianza, 1976.pp.22-26.



2.2.2. El Cronoestilismo (análisis de la temporalidad)

"Continuous form does not predicate
continuous meaning"
George Kubler⁶¹

A la hora de enfrentarnos al análisis e interpretación de los sitios con arte rupestres nos encontramos con 3 problemas diferentes:

1. La cronología, que analizaremos a través del uso del *cronoestilismo*.
2. El significado de los motivos.
3. El significado de los conjuntos o, si se quiere, del arte en sí; su finalidad o intención.

El tercero de estos puntos es lógico tratarlo al final, pero el orden de los dos primeros me resultaba difícil de determinar, puesto que forman parte de un antiguo problema dentro de la historia del arte, el de la relación entre la forma y el significado. Ya decía Henri Focillon que "la forma tiene un sentido que le es propio, un valor intrínseco y particular que no hay que confundir con los atributos que se le añaden. Posee un significado y admite diversas acepciones".⁶² El mismo autor señala que:

Se puede concebir la iconografía de distintas maneras, ya sea como la variación de las formas con un único significado o como la variación de los significados de una misma forma. Los dos métodos ponen igualmente en evidencia la independencia respectiva de los dos términos. Unas veces, la forma ejerce una especie de imantación sobre diferentes significados, o dicho con otras palabras, se presenta como un molde vacío en el que el hombre vierte sucesivamente materias muy diferentes que se someten a la curva compresora, y que adquieren, así, una significación inesperada; otras, la fijeza invariable del mismo significado se apodera de experiencias formales que no ha provocado necesariamente. Puede ocurrir que la forma se vacíe completamente, que sobreviva mucho después de la muerte de su contenido e incluso que se renueve con una profusión inesperada.⁶³

Por tanto, forma y significado están o podrían estar íntimamente relacionados y los cambios en la forma no tienen por qué determinar cambios en el significado y viceversa.

⁶¹ George KUBLER, "History —or Anthropology— of art?", en *Critical Inquiry*, vol1, num.4. The university of Chicago Press, 1975, pp 757-767. P. 766.

⁶² Henri FOCILLON, *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarait D.L., 1983. p. 11.

⁶³ *Ibidem*, p 12.



Este principio, conocido como *principio de disyunción*,⁶⁴ nos hace la tarea, si cabe, aún más complicada. Ya que, ¿por dónde comenzar con nuestro análisis de tal modo que responda a las preguntas que nos planteamos contestar? ¿Por la forma o el significado? Y, ¿hasta qué punto puede hacerse un análisis cronoestilístico de los motivos sin centrarnos en estos dos asuntos?

Junto con este problema, de difícil solución, se nos presenta un tercero: el de la asignación cronológica a nuestras obras, ya sea basándonos en la forma o en el significado. A la hora de asignar una posible cronología nos basaremos, principalmente, en la comparación tanto formal como iconográfica de los elementos con otras fuentes que han perdurado hasta nuestros días. Sería idóneo poder acercarnos a ella desde el análisis químico de los sitios con arte rupestre pero, puesto que ello nos fue inviable, recurrimos a las semejanzas con otros vestigios del pasado, que irán desde la pintura mural Teotihuacana, por ejemplo, hasta los códices. Evidentemente, datar un sitio rupestre del



IMAGEN 2.7. Un jinete, un antropomorfo y un motivo sin identificar se posicionan en una capa superior a un antropomorfo de mayor tamaño y que porta un gorro cónico. Se aprecia a la derecha un cuadrúpedo de cola retorcida y grandes orejas que corresponde morfológicamente al cuadrúpedo sobre el que se posa el jinete, pero cuyo significado variará al no estar relacionado con el antropomorfo-jinete. Por tanto un mismo estilo puede hablar de momentos diferentes.

Dibujo: Elena Mateos

actual estado de Morelos a raíz de las semejanzas formales de sus elementos con pinturas murales en la lejana ciudad de Teotihuacan puede ser descabellado. Puesto que, pese a las semejanzas formales, ¿acaso el significado será el mismo? ¿Podemos entonces incluir en nuestro análisis cronoestilístico el significado de las formas?

⁶⁴ Este principio fue planteado por Erwin Panofski en el capítulo segundo de su obra *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Se basa en el hecho de que los cambios en el significado no siempre afectan la forma y viceversa, por lo que una misma forma podrá tener diferentes significados en épocas o culturas diferentes y un mismo significado podrá, a su vez, ser plasmado a través de formas diferentes en épocas o culturas distintas. Evidentemente este principio es crucial, ya que dificulta la aproximación a la forma desde el significado o del significado desde la forma.

Erwin PANOFSKI, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1991.



No debemos olvidar que para ser capaces de elaborar un análisis cronoestilístico es esencial determinar un número de estilos en el arte rupestre. Estos estilos serán determinados principalmente por sus características formales, pero en alguna ocasión hallamos que la forma persiste pero no así el significado, puesto que mismos elementos aparecerán configurando escenas con otros nuevos que nos hablan, sin lugar a dudas, de una temporalidad diferente. Es el caso de los cánidos hallados de manera dispersa en varios lugares de Tepoztlán y que se pintaron profusamente en una época para después abandonarse, no sin antes reconvertirse en algo completamente diferente: un caballo, significado que podemos deducir gracias a la incorporación de un antropomorfo subido en lo que otrora fue un perro, pero que de manera evidente adquiere ahora un nuevo significado (imagen 2.7).

Es por ello que decidimos realizar primero el análisis iconográfico y después el cronoestilístico, pues el primero nos sirvió de sustento para el segundo. Es decir, que en nuestro análisis cronoestilístico no nos basaremos únicamente en la forma de manera abstracta y aislada, sino que prestaremos atención al significado. George Kubler señalaba esta característica del estilo en su disertación "History — or anthropology — of art":

Continuous form does not predicate continuous meaning, nor does continuity of form or of meaning necessarily imply continuity of culture. On the contrary, prolonged continuities of form *or* meaning, on the order of a thousand years, may ask or conceal a cultural discontinuity deeper than that between classical antiquity and the Middle Ages.⁶⁵

Ahora bien, a la hora de definir lo que entenderemos por estilo en esta obra, nos apoyamos en la definición bastante amplia, en cuanto a que tiene en cuenta las creencias y manifestaciones espirituales y no sólo la forma, de Julio Amador Bech, quien afirma:

Los estilos suponen todo el conjunto de creencias religiosas y manifestaciones espirituales, sistemas cognitivos, expresiones estético-formales y características técnicas que son comunes a un gran conjunto de elementos de la cultura material, correspondientes a un período histórico y cultural determinado. Los estilos suponen una lógica particular, conceptos generales acerca de la realidad, que forman parte de una cosmovisión. A su vez, esta visión del mundo, con su universo imaginario, define los temas y los motivos, así como el modo de tratarlos (iconografía), lo que supone una expresión formal particular que se traduce en determinados métodos de representar los seres, las cosas y las ideas. La expresión formal de los motivos comprende, consecuentemente, una estética. Toda estética supone ciertas *reglas* para la producción de los utensilios, los diseños pintados, los grabados o tejidos de los utensilios y las imágenes

⁶⁵ *La continuidad en la forma no predica continuidad en el significado, como tampoco la continuidad de la forma o de significado necesariamente implica la continuidad de una cultura. Por el contrario, continuidades en la forma o el significado prolongadas durante milenios puede que impliquen una discontinuidad cultural más profunda que aquella existente entre la Antigüedad Clásica y la Edad Media.* (Traducción propia). George KUBLER, *op.cit.*



pintadas o grabadas, su conjunto normativo, entendido como sistema, constituye lo que llamamos: *canon estilístico*.

En tanto sistema, el canon define la configuración formal particular, los modos prácticos de concreción en los objetos y en las imágenes, operando, así, como un conjunto de *conceptos, reglas formales y de técnicas* tanto para la producción de las pinturas y los grabados rupestres, como también, por ejemplo, de los diseños cerámicos, los diseños textiles y la cestería.⁶⁶

Será este *canon* señalado por Julio Amador el que nos ayudará a la hora de establecer patrones comparativos con otras obras del pasado. Por fortuna, parte del arte rupestre de nuestro estudio convive temporalmente con otras obras del pasado, como lo son la pintura mural o los códices principalmente (imagen 2.8). A través de la comparativa formal, pero sin perder de vista asociaciones que varíen su significado trascendiendo la forma, es como elaboramos el análisis *cronoestilístico* que no busca sino establecer una hipótesis cronológica del arte rupestre de nuestra región de estudio.

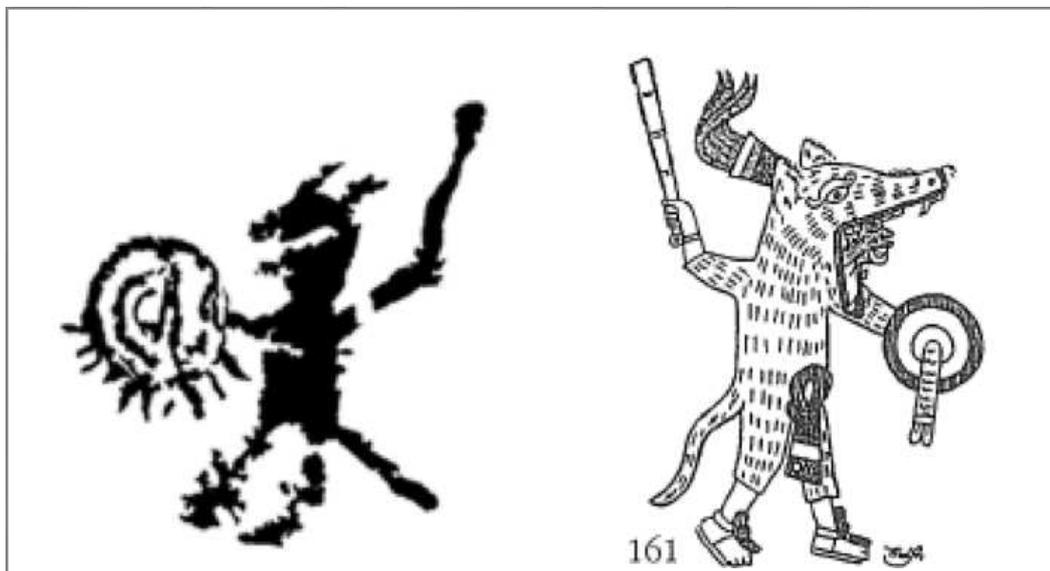


IMAGEN 2.8. A la derecha, pintura rupestre del sitio “El Manantial” en la subida al cerro Tepozteco. La imagen de la izquierda presenta un antropomorfo vestido como un coyote (interpretado por Selser como Tlozlotl, “coyote amarillo” (Selser: 2004-64)

Dibujo: Elena Mateos

Sin embargo, habrá que hacer un breve apunte a lo descrito por Bech, sobre todo en lo referente a períodos históricos. ¿Es siempre un estilo propio de un período? O, por el contrario, ¿podrá éste reutilizarse en otros períodos históricos muy diferentes? Volvamos de nuevo al ejemplo de nuestros caballos: un mismo elemento, es decir un cánido muy esquemático posicionado de perfil servirá en una época como cánido para después fungir como caballo. La forma es la misma pero no el significado. ¿Es, entonces un mismo estilo? La respuesta sería no. La forma no implica continuidad de significado, además de que surgen nuevos elementos antes no usados, como lo con el antropomorfo con ropaje triangular y portando un arma que intencionalmente se le va a colocar encima. Es ahora

⁶⁶ Julio AMADOR BECH, *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*. México: INAH, Mil Libros editorial, 2016. P 204 (cursivas en el original).



ese otrora cánido un equino, y no lo es en lo más mínimo por cambio alguno en su forma, sino meramente en su significado, cambiado ahora gracias a la introducción de nuevos elementos que lo llenan de contexto. El estilo no es, por tanto, una mera apreciación de similitudes formales, sino que tendrá en cuenta la aparición de nuevos significados, incluso aunque éstos residan en la misma forma.

En la región que nos ocupa contamos con el problema de la falta de dato o estudio arqueológico. Es por ello que, en ocasiones, para parte de nuestra evaluación *cronoestilística* resolvimos acudir a Chalcatzingo como base, puesto que en esta zona sí se han realizado estudios arqueológicos que nos acerquen un poco más a una cronología y por algunas características similares existentes, en cuanto a la cuestión de estilo, con otros sitios. No obstante, el arte rupestre de Chalcatzingo parece terminar en una temporalidad anterior a la que muchas otras de nuestras pinturas pertenecen, por lo que nos sirve como referente inicial pero estaremos solos en el análisis ulterior. La gran mayoría de los sitios con arte rupestre presentan, como veremos, color blanco y deidades relacionadas con el panteón prehispánico que podemos relacionar con la lluvia y los mantenimientos. En muchos casos, estas deidades son susceptibles de ser comparadas, en términos de estilo e iconografía, con las representadas en códices prehispánicos o pintura mural, lo que nos ayudará a la hora de estipular su probable cronología. No debemos olvidar, sin embargo, que la propuesta cronoestilística que presentaremos se va a basar en principios de semejanza, tanto formal como sintáctica, con otras, pero que muchas de las representaciones son propias del arte rupestre y no tienen medios comparativos fuera de este soporte. La asociación de elementos únicos de lo rupestre con otros rupestres representados en otros formatos (como en pintura mural o códices) será la clave, siendo algunos de ellos elementos que bautizamos como **diagnósticos**. Junto a estos *elementos diagnóstico*, encontramos otros que parecen darse en varias temporalidades, y que denominaremos **elementos de larga duración**.

Pero, ¿cuál es la utilidad de la definición de los estilos? Según Ackerman,

In the study of the arts, works, not institutions of people, are the primary data; in them we must find certain characteristics which are more or less stable in the sense that they appear in other products of the same artis(s), era or locale, and flexible, in the sense of they change according to a definable pattern when observed in instances chosen from sufficiently extensive spans of time or geographical distance. A distinguishable of such characteristics we call a style.

We use the concept of style then, as a way of characterizing relationships among works of arts that were made at the same time and/or place or by the same person or group. If we do not know where, when, or by whom works of art were produced, then the process may be inverted to allow hypotheses that works on the same style are from the same time, place or person(s). In this second role,



style is an indispensable historical tool; it is more essential to the history of art than any other historical discipline.⁶⁷

Atendiendo a las palabras del autor, encontramos que el estilo es muy útil cuando sirve para analizar arte generado por culturas de las cuales no tenemos tantos datos. En este sentido es que usamos el cronoestilismo, como una herramienta de análisis que nos ayude a situar de manera temporal, aunque aproximada, las pinturas rupestres. Asimismo nos permitirá conocer la continuidad de forma independientemente de su significado y apreciar las modificaciones a los que éstos fueron sometidos en la medida en que se producían cambios culturales.

2.2.3. El análisis espacial

Una de las grandes facultades del arte rupestre es que se inserta en espacios generalmente naturales, donde no se modifica el soporte, y en los que el arte es insertado en la naturaleza de manera intencional. La *resignificación* o *humanización* de estos espacios eminentemente naturales a través del arte rupestre es lo que le concede esta particular característica de estar en completa comunión con el paisaje que lo circunda. Como vimos en el primer capítulo, en el caso de Tepoztlán, el paisaje, *per se*, consta de un conjunto de significados, donde la propia forma de sus cerros se dota de significado cultural, de personalidad e incluso de carácter. Es por ello que el reto que se nos presenta en este caso es el de analizar el(los) significado(s) del arte rupestre sin olvidar esta perspectiva: la del paisaje en el que se inserta como algo vivo, cargado de significado.

Para ello decidimos elaborar una metodología que se basará, tanto en el estudio iconográfico-iconológico de los elementos como en el estudio iconológico del paisaje, y que bautizamos como *Iconología del Paisaje*. Y es que, en relación al arte rupestre, varios autores han entendido el mismo como perteneciente al espacio natural en que es

⁶⁷ "En el estudio de las artes, los trabajos artísticos y no las instituciones, conforman la fuente primaria; en ellos debemos encontrar ciertas características más o menos estables, en el sentido de que aparecen en el trabajo de otro(s) artista(s), temporalidad o lugar, y flexibles, en cuanto a que pueden cambiar dependiendo de un patrón definido cuando son observados a través de ejemplos dispares en temporalidad o distancia geográfica. Los factores distinguibles que conforman esas características es a lo que llamamos estilo.

Usamos el concepto de estilo, entonces, como una manera de caracterizar las relaciones entre trabajos artísticos que fueron ejecutados en la misma temporalidad y/o espacio por la misma persona o grupo. Si no sabemos cuándo, dónde, o por quién(es) fue realizado el objeto artístico, el proceso debe ser utilizado para generación de hipótesis que partan de que el mismo estilo provendría de la misma época, espacio o persona(s). En este segundo sentido, el estilo se convierte en una herramienta histórica esencial; es más importante para la Historia del Arte que cualquier otra disciplina histórica" (Traducción propia). James. S. ACKERMAN, "A theory of style", en, *The journal of Aesthetics and Art criticism*, Vol. 20, núm. 3. Willey of behalf of the American Society of Aesthetics, 1962. pp. 227-237. p- 227.



insertado y sujeto a la necesidad humana de integración y significación. Así, como afirma Leroi-Gourhan,

El sistema espacio-temporal en el cual el hombre ha encarcelado el universo salvaje está directamente ligado al hecho más fundamental de la existencia biológica, la integración en un medio donde se puede vivir y en el cual se debe sobrevivir. En el plano tecnoeconómico, la integración humana no es diferente, en su naturaleza, de los animales con organización territorial y refugio. En el plano estético sucede muy diferentemente porque la integración está fundada sobre unas referencias puramente simbólicas, admitidas por la sociedad a partir de una convención rítmica que engloba los días y las distancias en una red artificial.⁶⁸

Julio Amador Bech retoma la idea del anterior autor y afirma: “a la hora de definir las manifestaciones rupestres no podemos olvidar que los soportes rocosos sobre los cuales se encuentran se hallan situados en el entorno natural y, por ello mismo, su producción constituye una forma de acción consciente para modificar simbólicamente el paisaje”.⁶⁹

Con base en estas ideas, surge la disciplina de Arqueología de Paisaje, cuyo uno de sus máximos representantes es Felipe Criado Boado,⁷⁰ en Galicia, España. Esta subdisciplina propone “el estudio con metodología arqueológica de los procesos y formas de culturización del espacio a lo largo de la historia”, basándose en un procedimiento que puede resumirse en 5 puntos fundamentales:

1. Reconocimiento de las *formas* del espacio natural.
2. Caracterización de las condiciones de *visibilidad* y *visibilización* de las formas.
3. Identificación de las *claves de tránsito*.
4. Identificación de red de *lugares significativos*.
5. Definición de las cuencas *visuales* o *panorámicas* más representativas de la zona.

A través de este análisis, Felipe Criado Boado propone una metodología de interpretación basada en 4 objetivos: el **análisis formal** de lo visible, la **deconstrucción** de esa entidad, la **descripción y el contexto** y, finalmente, la **interpretación** del espacio y sus elementos con el fin de establecer una **reconstrucción** coherente del mismo en la época elegida.

Ahora bien, las propuestas de análisis de Criado Boado se fundamentan principalmente en el arte rupestre del paleolítico y el neolítico, de manera que no cuentan

68 André LEROI-GOURHAN, *El gesto y la palabra*. Venezuela: Ediciones de la biblioteca, 1965. p 337.

69 Julio AMADOR BECH, “Cuestiones acerca del método de registro, clasificación e interpretación del arte rupestre”, en, *Anales de Antropología*, vol 41-1. México: UNAM, 2007. p. 35.

70 Felipe CRIADO BOADO, “Del terreno al espacio: Planteamientos y perspectivas de la Arqueología del Paisaje”, en, *Capa, Grupo de investigación en Arqueología del Paisaje*, núm 6. Primera edición. Universidad de Santiago de Compostela, 1999. p 6.



con las fuentes de análisis culturales que tenemos para el estudio del arte rupestre prehispánico de la región actual de Morelos. Es por ello que se hace necesario un nuevo planteamiento en el que el estudio interactúa con fuentes escritas y pictográficas prehispánicas y del siglo XVI, de manera que la *cosmovisión* prehispánica sea integrada en la lectura del paisaje como un todo.

Asimismo, este estudio habla de la manera de entender el paisaje en la época prehispánica, usando el arte rupestre como referente. Por ello, los puntos de análisis planteados por la Arqueología de paisaje se nos hacen útiles, sobre todo en lo referente a las claves de tránsito y la identificación de lugares significativos. No debemos olvidar que varios trabajos arrojan la importancia iconológica de los cerros y otros fenómenos naturales (manantiales, árboles, cuevas, astros....) dentro de la cosmovisión prehispánica. Así, queremos tener en cuenta la apreciación cultural de los mismos con base en las fuentes documentales que la describen, y por ello aventuramos la posibilidad de proponer esta metodología analítica que se basará en el método de la Arqueología de Paisaje conjugado con los tres puntos clave de la propuesta iconográfica de Erwin Panofsky que describimos anteriormente. Insertar las teorías artísticas de Panofsky en un espacio físico puede parecer descabellado si obviamos la temporalidad a la que nos referimos. Por ello es importante reiterar la importancia de la interacción de las culturas prehispánicas con su medio, tan subrayada en las fuentes documentales. Para nuestra disciplina analítica, por tanto, proponemos una serie de puntos basados en la arqueología de paisaje propuesta por Criado Boado, pero con la injerencia de la iconología:

1. Reconocimiento de las formas: Análisis formal de lo visible. En este punto describiremos los elementos que conforman el espacio natural y los emplazamientos arqueológicos. Se trata del estudio del entorno físico matriz medioambiental.
2. Identificación de las claves de tránsito: descripción del entorno social del espacio, con mapas de tránsito, ubicación y asentamiento en época prehispánica y actualidad.
3. Caracterización de las condiciones de visibilidad y visibilización: descripción de los lugares con arte rupestre, desde dónde son visibles y qué es visible desde su emplazamiento.
4. Iconología del paisaje: estudio del entorno simbólico. Identificación de los elementos naturales con carga cultural conocida.
5. Análisis iconográfico-iconológico transversal del arte rupestre: identificación de las formas representadas en el arte rupestre y su significado cultural. Relación de las mismas con el entorno y los elementos previamente señalados.

2.2.4. Análisis de función y significado

Una vez comprendido el espacio en el que se inserta la obra de arte rupestre, así como los mensajes intrínsecos en sus elementos, queda pendiente resolver el reto final: ¿cuál es el significado y la función del arte rupestre?, o lo que es lo mismo, ¿para qué se pintaban las rocas?

Para responder esta pregunta no queda otra opción que conocer lo más posible las sociedades que generaban el arte rupestre. Muchos estudios actuales insisten en la importancia de los cerros dentro de la cosmovisión prehispánica, como continentes de los mantenimientos que hacen posible la vida. Asimismo, la relación humana con ellos no siempre será enteramente económica, sino que la construcción de una ideología en torno a los mismos se conformó como fundamento indispensable de las sociedades prehispánicas. Ahora bien, no sólo existió esta relación en el pasado sino que, como mencionábamos en el capítulo anterior, la relación con los mantenimientos y la montaña sigue viva hoy día, incluso rige algunas de las fiestas de la actualidad. Aunque la relación con el arte rupestre sí parece haberse perdido entre los pobladores actuales, no sucede lo mismo con el cerro, al cual le siguen ofrendando y llevando el ritual.

Así, si bien ya entendimos la inserción de la obra de arte dentro de un espacio, nos faltaría entender la relación del arte rupestre con la sociedad. Para ello, nuestra metodología manejará dos rubros muy distintos:

1. En primer lugar, el análisis de las fuentes documentales que nos acerquen a esta realidad del pasado, tanto contemporáneas a la ejecución de las pinturas como actuales. Los estudios sobre la ofrenda a la montaña, sobre la petición de mantenimientos, sobre el culto al agua, etc, conforman ahora el *corpus* interpretativo en el que nos basaremos para deducir la relación entre sociedad-arte en la época prehispánica.
2. En segundo, la descripción de la actualidad. Existe la costumbre de estudiar la obra de arte cuando ésta fue creada, para después dejarla huérfana en su devenir histórico. Creemos que el análisis de la obra de arte y la relación con el medio en la actualidad puede otorgarnos información sobre el presente, en el cual sigue viva. Aunque, como decíamos, no existe una relación con el arte rupestre entre los pobladores, sí la hay con el cerro, incluso con algunos lugares que contienen arte rupestre, a los cuales se sigue ofrendando de manera cotidiana. ¿No será, para los pobladores actuales, el arte rupestre resto de una ofrenda más del pasado? Y, en ese caso, ¿podemos hablar del arte rupestre como ofrenda? O, quizás, ¿se tratará



de una manera de *señalar* los lugares de *intercambio*, de *comunicación* con la deidad?

Para contestar a todas estas preguntas es obligatorio acercarnos a las fuentes sin discriminación. Dar respuesta a las mismas conforma el cuerpo teórico de la tesis, así como nuestro último capítulo. La metodología, en resumen, no es sino un acercamiento teórico a las relaciones del ser humano con los cerros desde la antigüedad hasta el presente, siempre desde el análisis de las obras inscritas en las paredes pétreas que fueron intencionalmente creadas.

2.3. Análisis de la técnica

Otro de los rubros que consideramos relevantes a la hora de entender el arte rupestre en su totalidad, es el de los procesos de ejecución del mismo. Esto es, los factores que entran en juego a la hora de su ejecución, físicamente hablando, con la finalidad de entender los medios económicos necesarios para garantizar su existencia.

Es por ello, que, junto al registro de las pinturas, elaboramos una serie de experimentos que pretenden dar luz a la hora de entender las dificultades a las que se enfrentaron los artistas involucrados, de manera que podamos tener un acercamiento tanto más *empático* a la misma obra de arte.

Para ello, realizamos un estudio de los pigmentos hallados, así como de las huellas de uso que podemos rastrear, o la pincelada. Conseguimos los pigmentos que podrían haberse usado y emulamos técnicas que incluso hoy día se siguen utilizando, como lo es el uso de la baba de nopal como aglutinante. Así, entendimos que el arte rupestre se elaboró, probablemente, con técnicas que incluso han perdurado hasta nuestros días. El análisis de las huellas de elaboración, o de pincelada, nos arrojó cierta luz a la hora de determinar las herramientas fundamentales para la ejecución de las pinturas, donde descubrimos que el pelo de animal y/o humano jugó un papel crucial. Asimismo, los resultados recolectados en los experimentos siguieron siendo analizados en el tiempo para poder observar el deterioro del pigmento sobre la roca bajo diferentes condiciones de humedad o alteración natural de la misma. Las conclusiones que mostramos nos dan una idea de los procesos técnicos implicados y facilitan el entendimiento y, como decíamos, la empatía de quiénes estuvieron implicados dentro de los mismos.

En primer lugar, determinamos los posibles pigmentos que podrían estar implicados, dado el entorno y la facilidad de obtenerlos. En lo referente al pigmento blanco, el más usado en la región, llegamos a la conclusión de que probablemente

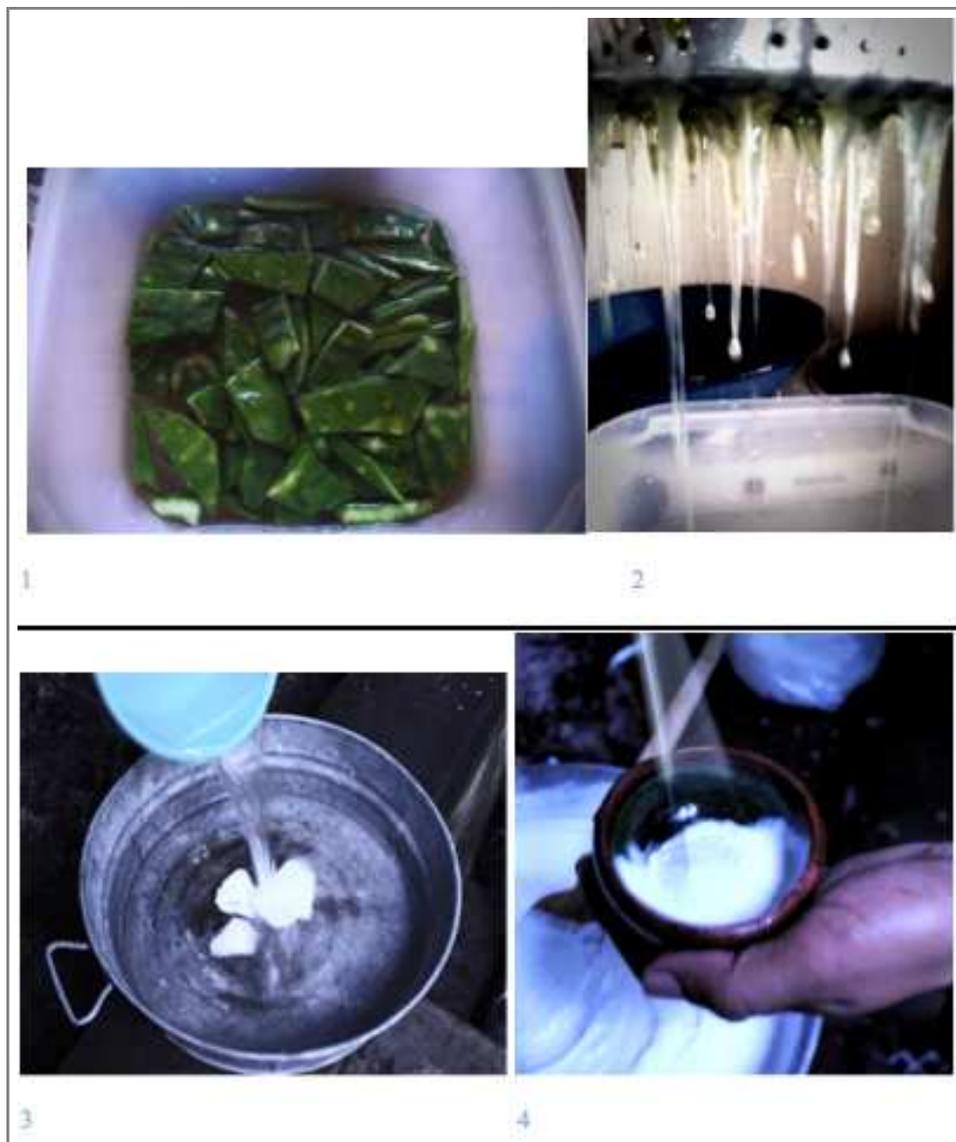


estuviera basado en el uso de la cal. Actualmente en Tepoztlán se sigue usando la cal viva apagada con baba de nopal o agua para pintar los interiores y exteriores de las casas, ya que se trata de una mezcla duradera y repele insectos y humedad. Muchas de las casas antiguas de Tepoztlán siguen siendo blanqueadas, año con año, con esta técnica, a la que, en ocasiones se le añade sal para repeler la humedad, pero que, con base en

IMAGEN 2.9.Preparación del pigmento.

1. Se deja reposando el nopal para que suelte la baba / 2. Se cuele la baba de nopal / 3. Se apaga la roca de cal con un poco de agua y baba de nopal / 4. Se remueve la mezcla.

Fotografías: Elena Mateos



declaraciones de los habitantes, no es una práctica eficiente porque acentúa el deterioro del pigmento. Una vez obtenemos la cal viva, muy fácil de conseguir en la región ya que uno de los poblados del municipio, San Andrés de la Cal, se sigue dedicando a extraerla, procedimos a apagarla con agua. La piedra de cal humea, calentando el recipiente, hasta que cesan las burbujas y obtenemos una masa (imagen 2.9). Una vez obtenida esta masa, realizamos diferentes espesores en las mezclas con la finalidad de determinar el más eficiente. Ello nos dio la oportunidad de notar que, mientras más líquido resulte nuestro pigmento, mejores resultados obtendremos. Hemos encontrado con relativa frecuencia



IMAGEN 2.10. De izquierda a derecha, variación en el espesor del pigmento en crescendo. El trazo de la izquierda tendría el pigmento menos denso y el de la derecha el más denso. Como se puede observar, los de la derecha obtendrán peores condiciones de durabilidad. Fueron aplicados con un mechón de pelo humano, menos el de la derecha, que fue aplicado con el dedo, viendo las diferencias en el resultado.

Fotografías: Elena Mateos.

hubo superpuesto, durante muchos años, otro material. A través de los experimentos, concluimos que, a mayor espesor de la mezcla, menos durabilidad, y que la huella que deja la cal cuando se seca es semejante a lo hallado en diferentes sitios arqueológicos. Obviamente, esto vendrá determinado por la mayor o menor eficiencia del artista, que, como sigue ocurriendo, tendrá que ver con características personales (imagen 2.10). La imagen muestra varios trazos realizados en color blanco y a los cuales se ha sujeto a un proceso acelerado de envejecimiento, algo rústico, pues lo sometimos al secador de pelo y cubetadas de agua a diferente temperatura durante un tiempo total de 3 meses. Todo ello nos permitió determinar que, a más líquido, más durabilidad obtendrá ese pigmento y más eficiente será el resultado.

En cuanto a la pincelada, probamos con diferentes materiales que nos permitieran emular los resultados vistos en la actualidad en las pinturas rupestres. En primer lugar, optamos por intentar fabricar pinceles con materiales de origen vegetal, como el caso de una penca de sábila que dejamos secar y cuyas fibras extrajimos con cuidado. Los

resultados no fueron los deseados, ya que quedaban marcas claras de uso y el pigmento no se adhería a la fibra vegetal. El mismo problema encontramos al usar hojas, palos, y otros materiales de origen vegetal. Es por ello que estipulamos que era muy improbable que los pinceles fueran hechos con plantas, y que lo más seguro es que se tratara de pinceles de origen animal. Con la finalidad de obtener varias muestras de posibles pinceles de origen animal, probamos con plumas de gallina y de zopilote, con dos tipos diferentes de pelo de perro, con pinceles profesionales de pelo de buey y con pelo humano. Obviamente los mejores resultados los obtuvimos con los pinceles profesionales de pintura al óleo que yo misma suelo emplear en mis obras. El segundo mejor resultado lo obtuvimos con pelo humano, extraído de mi cabeza, de bastante grosor; el pelo de perro, tanto de un pastor alemán como una husky, razas que ni siquiera existían en México en el momento de ejecución de las pinturas, no tuvo utilidad alguna por ser demasiado fino. Así que, en conclusión, las pinturas blancas es posible que fueran realizadas probablemente con cal, apagada con baba de nopal y agua, y llevadas a la roca con un pincel de pelo grueso y resistente, ya sea humano o de algún otro tipo de animal cuyo pelo presente esas características.

Descartando los días que el nopal permaneció en remojo con la finalidad de extraer su baba, el proceso de mezcla de la cal para obtener el pigmento y elaboración de los pinceles no nos supuso más de media hora. Si a ello le sumamos que la cal es un material que hallamos con frecuencia en superficie, debemos diagnosticar que probablemente, fuera el pigmento más usado en la región, tanto por esta facilidad de obtenerlo como por los resultados que hoy día apreciamos en el arte rupestre. La durabilidad o no de las pinturas dependerá, sobre todo, de las cualidades del pigmento inicial y, en segundo lugar, de los emplazamientos y de la agresividad del medio o el deterioro por vandalismo.

Si bien nos fue relativamente fácil obtener pigmento de color blanco, no sucede así con ese rojo-óxido que encontraremos en diversos lugares que se describen en el siguiente capítulo. El pigmento rojo, pensamos en un inicio, tal vez podría provenir del cinabrio, un mineral volcánico pariente del mercurio y tan tóxico como él. Obtuvimos unas pequeñas piezas, pero de las cuales no logramos prácticamente obtener pigmento, por lo que optamos por la posibilidad de que el ingrediente del pigmento rojo se tratara, en realidad, de óxido ferroso. Nos hicimos de una de las pinturas que comercializa la marca Dr. Atl y la mezclamos con baba de nopal como aglutinante. Los resultados fueron mucho mejores que los obtenidos con el cinabrio que machacamos y mezclamos con baba de nopal (imagen 2.11). Con el paso del tiempo, el cinabrio prácticamente se desprendió de la

roca ya que, por su textura como cristal, nunca permeó el pigmento. El otro, no obstante, se mantuvo y sigue manteniendo con la misma textura y fuerza en su color. De nuevo comprobamos que, cuanto más líquido sea el pigmento, mejores resultados en cuanto a nitidez y durabilidad obtendremos, y cuanto más pastoso, peores resultados. Aunque no obtuvimos el pigmento de la naturaleza en este caso, los resultados son muy semejantes a las pinturas (imagen 2.11), por lo que creemos que es probable que se realizaran con



IMAGEN 2.11. A la izquierda, cinabrio machacado con baba de nopal, en el centro, pigmento rojo de Dr. Atl con baba de nopal y a la derecha misma mezcla más líquida

Fotografía: Elena Mateos

óxido ferroso.

Cabe destacar que las pinturas rupestres que hemos hallado en color rojo generalmente presentan la misma calidad en su textura, es decir, una permeabilidad perfecta con la roca (imagen 2.12). Los motivos representados suelen ser muy elaborados y la pincelada fina y delicada. En cuanto a las blancas, hallamos diferentes calidades. Algunas son demasiado pastosas y muestran desprendimiento por no haberse mimetizado con la porosidad del soporte; otras sí fueron insertadas de un modo eficiente en la roca y la tendencia es a una mejor conservación. Por supuesto, aquí entrará en juego la destreza del artista, pero también lo conservado: nuestro arte rupestre de color blanco representa más del 90% de corpus total, mientras que el rojo es una muy ligera porción. Probablemente también existiera rojo mal ejecutado y, sencillamente, no se conservó.



**IMAGEN 2.12. Detalle de
pinturas rupestres de
Tlayacapan en las que se
observan ambos pigmentos.**

Fotografía: Elena Mateos



En los años setenta, Virve Piho y Carlos Hernández publicaron un estudio⁷¹ en el que se realizó un análisis microquímico que dio como resultado la existencia de óxido ferroso en los pigmentos de color rojo, así como de carbonato, magnesio y cloruro de sodio para el colorante blanco. Esto sostiene la hipótesis de que las pinturas blancas fueran efectivamente realizadas con cal, como se demostró mediante la experimentación descrita, con algún contenido salino y que las rojas lo fueran con óxido ferroso, como sostienen los autores.

Para llegar a conclusiones mucho más certeras deberíamos realizar un estudio geológico de la zona en el que se incluyera el análisis de la tierra, de los pigmentos que pueden obtenerse de ella, así como otro arqueológico que nos hable de la explotación (en ese sentido) de la misma. No obstante, las conclusiones *a priori* que podemos extraer de nuestra experimentación es que el pigmento rojo es mucho más difícil de obtener. Asimismo, este pigmento parece haber sido usado en épocas anteriores al blanco, y, muy pocas veces, en convivencia con el mismo. Los motivos realizados en rojo suelen ser diferentes en cuanto a morfología, estilo y contenido y de mucha mejor calidad (se conservan mejor que el pigmento blanco al penetrar más en la roca).

⁷¹ Virve PIHO y Carlos HERNÁNDEZ, "Pinturas rupestres en el Popocatepetl", en *Religión en Mesoamérica*, Jaime Litvak, K, y Noemí Castillo (compiladores). México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1972. pp. 85-89.



CAPÍTULO III

El arte rupestre de Tepoztlán y otros lugares registrados

Ya se mencionó en el capítulo anterior el proceso de registro de arte rupestre que ha sido llevado a cabo durante estos años de investigación. Todas las cédulas que utilizamos pueden hallarse al final de este trabajo, en el Anexo I, donde se encontrará de manera metódica la información que se fue recabando.

En este capítulo daré cuenta de una manera narrativa únicamente de los sitios que he registrado personalmente, incluyendo los casos en los que esos sitios hayan sido estudiados por otros investigadores, pero no el de los sitios de la región que no visité de manera personal.

Como veremos, aunque muchos de los sitios presentan cualidades similares, si algo caracteriza a la región de Tepoztlán es la existencia de una cierta variedad, sobre todo en motivos que pueden servirnos para hablar de varias épocas. La conservación en general no es la idónea, pero el tiempo nos ha dado la oportunidad de mantener visibles bastantes lugares con pinturas, que presentaré basándome en los cerros como criterio expositivo.

1. Arte rupestre en otras zonas de Morelos

1.1. Tlayacapan

En primer lugar, y, por tratarse de una región que no pertenece al municipio de Tepoztlán, quisiera hacer referencia a tres sitios con arte rupestre localizados en Tlayacapan, los cuales han sido trabajados con anterioridad,⁷² y son de los pocos casos en los que

⁷² Elda Vanya VALDOVINOS ROJAS, *Rostros en la montaña. Arte rupestre en Tlayacapan y Amatlán, Morelos*. Ensayo de investigación para optar al grado de Maestra en Historia del Arte. Tutora principal: Marie Areti Hers Stutz. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Abril de 2014.

también hallamos referencia en la Dirección de Registro público de Monumentos y Zonas Arqueológicas del INAH. Se trata de dos conjuntos muy bien conservados y de restos de pintura, por desgracia prácticamente extintos. Los primeros, ubicados en San José los Laureles, Tlayacapan, en el cerro Zihuapapalotzin, y el tercero en el cerro Tonantzin, una masa pétreo exenta, muy interesante, que se ve desde la carretera de Tlayacapan-Yecapixtla.

Las pinturas ubicadas en el Zihuapapalotzin convergen con la ruta que se hace a pie desde o hacia Amatlán, cada año, con motivo de la peregrinación a Chalma. Presentan varias épocas, así como colores, tanto rojo como blanco.

1.1.1.Cerro Zihuapapalotzin

A los conjuntos ubicados en el cerro Zihuapapalotzin se llega por un camino bien trazado, hasta llegar a la ladera de este cerro, desde el cual se divisa un espectacular paisaje: al este, los volcanes, Iztaccíhuatl y Popocatepetl y el pueblo de San José los Laureles, al sureste los cerros de Chalcatzingo, y al sur el pueblo de Tlayacapan. El segundo sitio, más grande, presenta incluso un cartel informativo, algo que sólo he encontrado en este lugar con arte rupestre de todos los registrados.

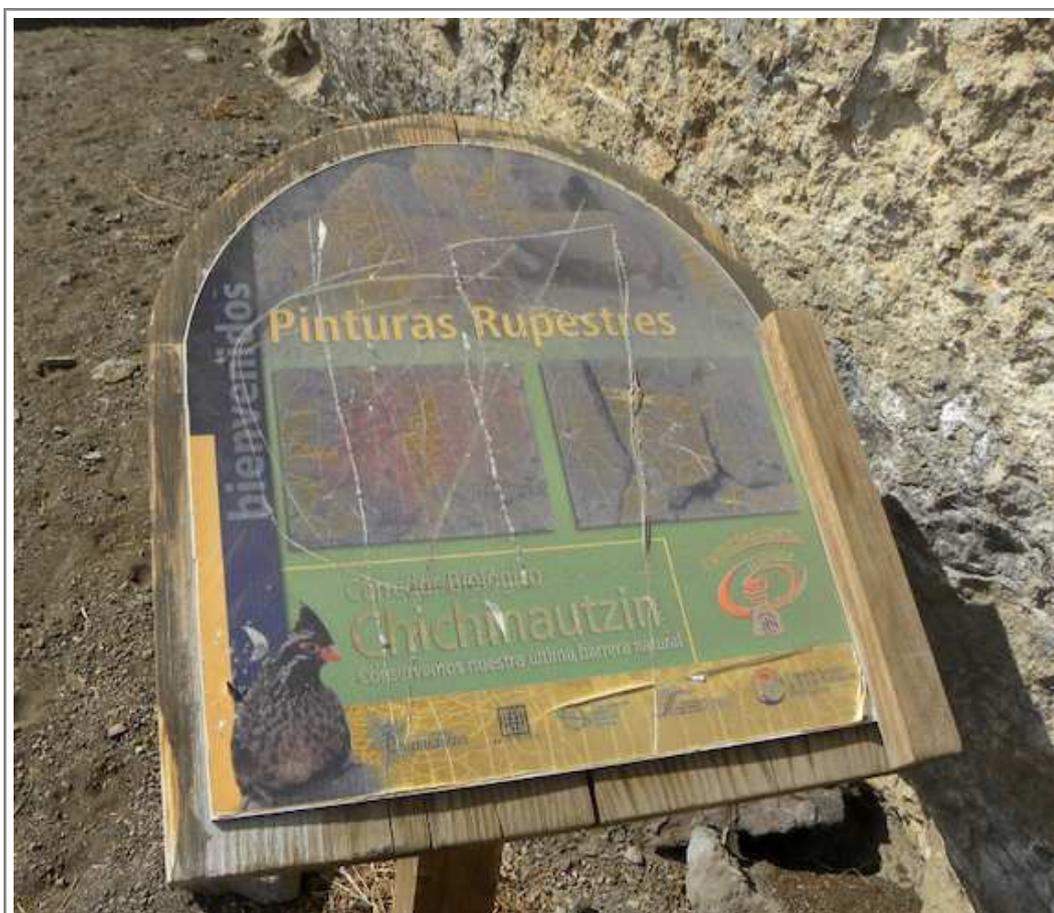


IMAGEN 3.1. Cartel informativo localizado en la entrada al segundo sitio del cerro Zihuapapalotzin.

Fotografía: Elena Mateos

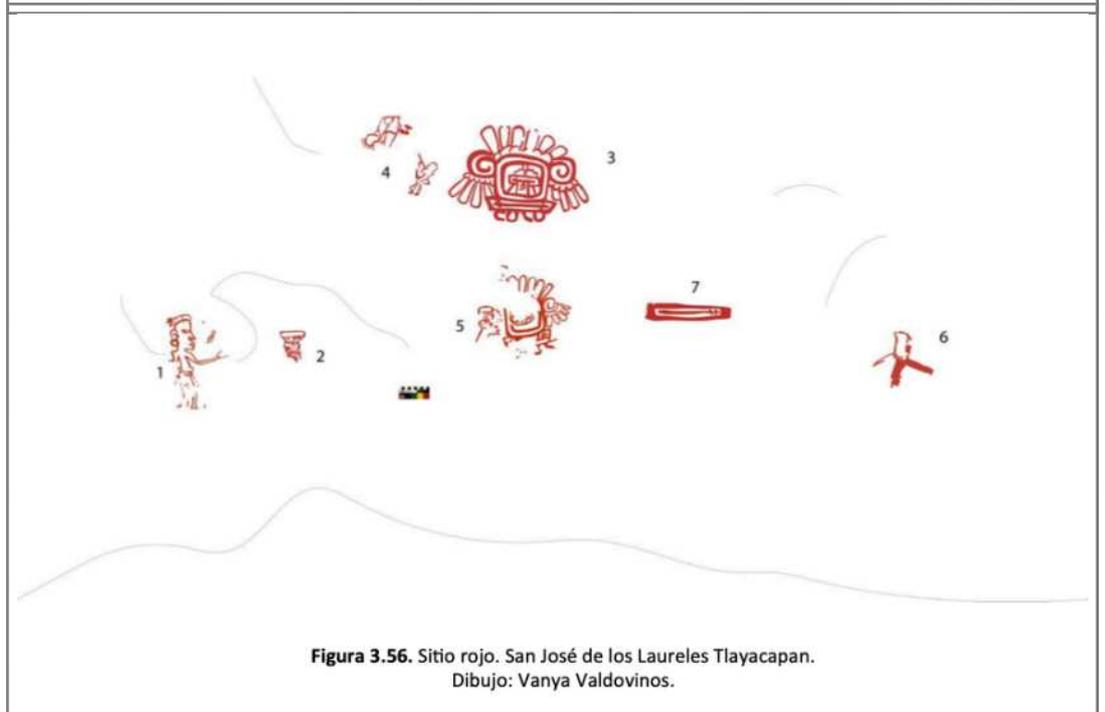
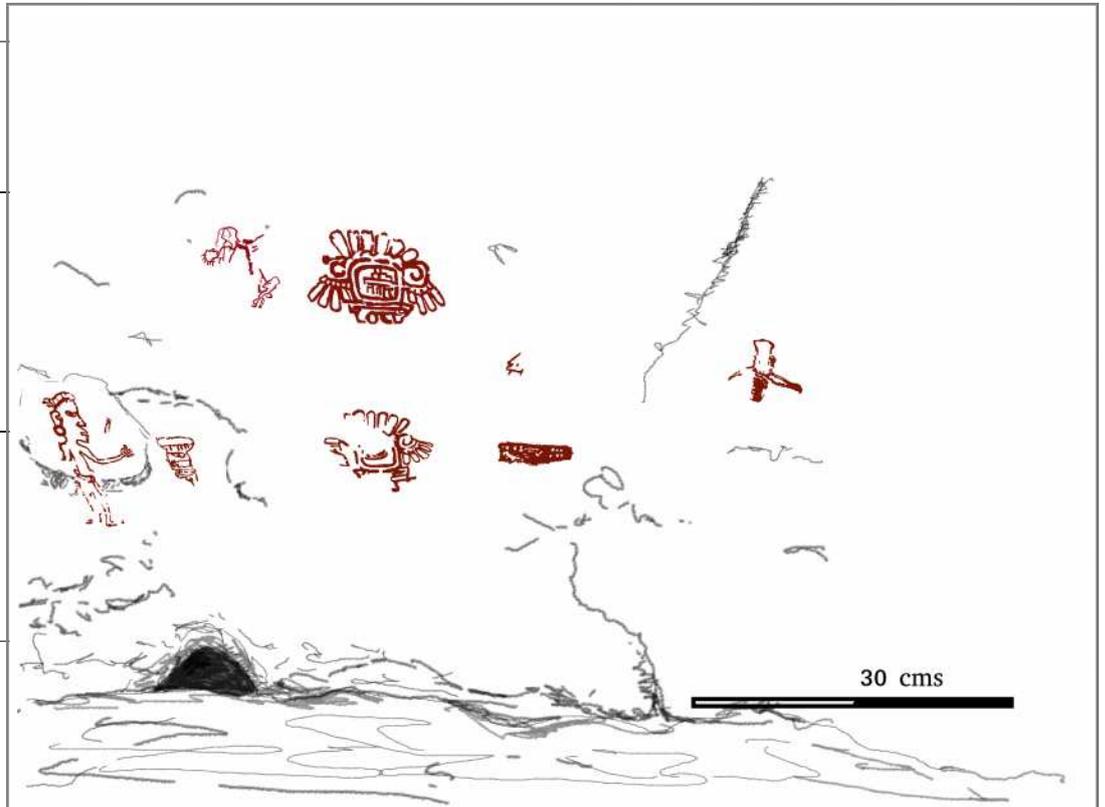


El primero de los sitios del cerro Zihuapapalotzin presenta pintura en color rojo óxido, entre los cuales destaca la presencia de posibles glifos y de personajes humanos en diferentes actitudes. Es difícil observarlos a simple vista, por lo que se hizo necesario un proceso de digitalización previo a la ejecución de este dibujo (Imagen 3.2). Se encuentra ubicado en la parte baja de un abrigo natural de la roca y junto a una oquedad en la que, en la actualidad, se detecta a presencia de objetos, tales como restos cerámicos y mazorcas de

IMAGEN 3.2.. Conjunto 1 ubicado en el cerro Zihuapapalotzin, San José los Laureles, Tlayacapan

En la parte superior encontramos mi registro_ (Elena Mateos, Noviembre de 2014), y en la inferior el de Vanya Valdovinos tomado de su tesis de doctorado.

Como vemos, se aprecian variaciones muy ligeras entre ambos registros, caracterizadas por la disposición y tamaño de los elementos y el color.



maíz. Desde la ubicación de las pinturas, bastante ocultas, no se divisa el paisaje, ni



tampoco es fácil verlas en la distancia, ya que el abrigo se ubica en una cañada. Tal vez el lugar fue escogido precisamente por esta característica y profunda oquedad, alrededor de la cual se posicionan las pinturas. Contamos con un registro reciente publicado por Vanya Valdovinos en 2019,⁷³ así como el que la autora mostró en su tesis de Maestría en 2014.⁷⁴

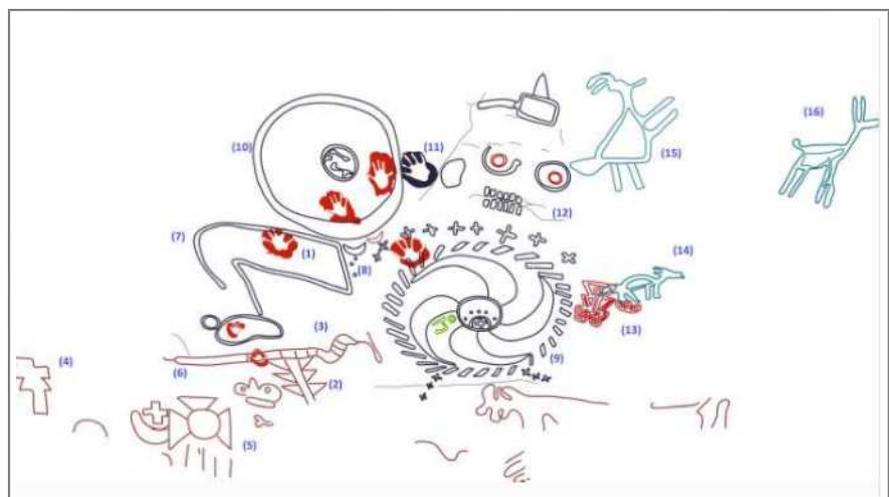
El segundo de los lugares del cerro Zihuapapalotzin se ubica en un gran abrigo rocoso que culmina en una oquedad de gran tamaño con perforaciones artificiales, también conocido como “Abrigo de San José Ameyalco”.⁷⁵ En este segundo conjunto se detectan varias épocas de ejecución, detectables por la superposición de los elementos, así como por su iconografía. Los elementos se dispersan en varias zonas de este abrigo y



IMAGEN 3.3.

Arriba registro de Elena Mateos (2014), abajo el de Vanya Valdovinos, tomado de su tesis de maestría (2014).

En esta ocasión encontramos variaciones más que notables en cuanto a la disposición, tamaño y número de motivos, así como en la pincelada utilizada para la ejecución de las pinturas.



alrededor del mismo, y también fueron detectados objetos en superficie, como mazorcas y restos cerámicos, que parecen haber sido colocados de manera relativamente reciente.

⁷³ Elda Vanya VALDOVINOS ROJAS, *El paisaje simbólico...op cit.*

⁷⁴ Elda Vanya VALDOVINOS ROJAS, *Rostros en la montaña....op.cit.*

⁷⁵ *Idem.*



Los pigmentos utilizados son el rojo óxido y el blanco, siendo el segundo el mayoritario. Entre los elementos representados destacan los rostros, las manos en negativo, cruces, zoomorfos cuadrúpedos, una serpiente cornuda y antropomorfos, así como posibles glifos calendáricos (imagen 3.3).

Existe un registro previo de este conjunto realizado por Vanya Valdovinos en su tesis de maestría⁷⁶ (imagen 3.3). En esta ocasión mis discrepancias con el registro de la autora son más que notables: en primer lugar, no se señalan todos los motivos que pudieron ser detectados tras el análisis del lugar. La cantidad de elementos rupestres que vi en mi estudio supera los de la autora, principalmente porque ella no ofreció una imagen general del sitio, sino varias. No obstante, rastreando en su trabajo, no pude ver reflejados elementos como el cuadrúpedo que se ubica sobre el que ella identifica como el número 15, o los elementos que ubicamos a la extrema derecha del conjunto. Otros más, ubicados en la parte inferior, no aparecen reflejados por la autora. Asimismo, esta variación en sendos registros también se basa en el uso del color. Como explicamos en el capítulo anterior, el blanco será dibujando en color negro por cuestiones explicativas, mientras que el rojo óxido conservará, dentro de lo posible, su pigmentación original. En el trabajo de Vanya, ella introducirá diferentes colores a la hora de manifestar las posibles épocas, de ahí que pinturas que originalmente están realizadas en blanco, sean representadas con otra coloración. Ello se basa sencillamente en la finalidad explicativa de su trabajo, que no coincide con mis objetivos. Sin embargo, reiteramos que a mayor cantidad de registros, mayor el número de perspectivas de estudio y, por tanto, más rico el acervo.

Junto con el trabajo de V. Valdovinos, este conjunto fue estudiado por Berenice Granados y Santiago Cortés, quienes lo analizan en su web “Las Caras del Aire”.⁷⁷ Su trabajo parte de la perspectiva del culto a **los aires**, aún vivo en Tlayacapan y varias otras zonas de Morelos, como sucede en Tepoztlán o San Andrés de la Cal. Un “aire” sería una suerte de espíritu que puede introducirse en el cuerpo humano ocasionando varios tipos de males, pero también son parte de “las fuerzas” que hacen posible la lluvia, al mover, por ejemplo, las nubes:

El aire está asociado con lo frío, con el agua, con la humedad; se piensa que los barrancos, las cuevas, los cerros, los hormigueros, etc., son lugares en donde se produce la lluvia y el viento. En Mesoamérica, los aires son también entidades binarias: por un lado son agentes de vida vinculados a la fertilidad, y por otro son agentes de destrucción, enfermedad y muerte. Cualquier persona es

⁷⁶ Elda Vanya VALDOVINOS, *ídem*.

⁷⁷ Berenice GRANADOS y Santiago ORTIZ, “Las caras del aire. Mitos, ritos e iconografía del aire en Tlayacapan”. Documento web en: <http://www.aire.culturaspopulares.org/estudio.php> (consulta realizada en julio de 2015)



susceptible de enfermar de mal aire, la enfermedad puede llegar de forma repentina y sin que el afectado se percate de la causa: perturbar de alguna manera el orden o el equilibrio de su entorno.⁷⁸

Bajo esta perspectiva, los autores hablarán de estas pinturas rupestres como manifestaciones relacionadas con estos aires, interpretando la forma en espiral que hallamos en el centro de la composición como una representación de los remolinos, del viento.

1.1.2. Cerro Tonantzin

Ubicado en la intersección de la carretera de Tlayacapan-Yecapixtla y el acceso al poblado de San José los Laureles, destaca la presencia de un pequeño cerro, en cuya cima se encuentra una cueva. Su mera presencia llama mucho la atención cuando se está viajando hacia San José, ya que domina el paisaje por no estar circunscrito a ninguna otra cadena montañosa de importancia, sino que se halla exento, junto a un río, muy sucio en la actualidad (Ilustración 3.4). En la Dirección de registro público de Monumentos y Zonas Arqueológicas, pudimos hallar referencias a dos sitios con pinturas ubicados en este cerro, no obstante, sólo fuimos capaces de observar unos restos pictóricos muy mal conservados, cercanos a la cima, y junto a la gran cueva que la domina.

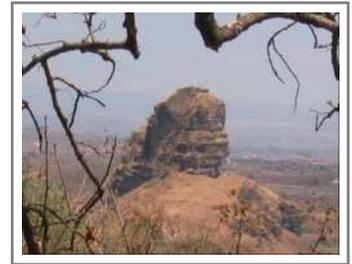


IMAGEN 3.4. Cerro Tonantzin.

Fotografía: Elena Mateos

1.2. Texcalpintado (Alpanocan-Hueyapan)

Al noroeste del estado de Morelos, limitando con el actual estado de Puebla y ubicado en la barranca del río Amatzinac, registramos un imponente abrigo rocoso en el cual pudimos observar⁷⁹ una gran cantidad de elementos pictóricos rupestres, así como orificios artificiales en la roca (imagen 3.5). El lugar se ubica en la Barranca del Amatzinac, que desemboca cerca de la zona arqueológica de Chalcatzingo, unos 21 kilómetros hacia el sur. El río Amatzinac recorre la barranca, sufriendo subidas de nivel en época de lluvias y bajadas muy significativas en secas. Actualmente las pinturas, por suerte, se conservan bien, pese a que varios tubos de agua atraviesan la zona. Este sitio lo registré por completo entre 2009 y 2011, con motivo de mi tesis de maestría. En ella, se llegó a la conclusión de que, dada la iconografía, las pinturas rupestres de Texcalpintado podrían estar en relación con algunas fiestas del calendario prehispánico, como Etzalcualliztli o

⁷⁸ Berenice Granados y Santiago Ortiz, *ídem*.

⁷⁹ Elena MATEOS ORTEGA, *Arte rupestre en el Popocatepetl: el abrigo de Texcalpintado... op.cit.*



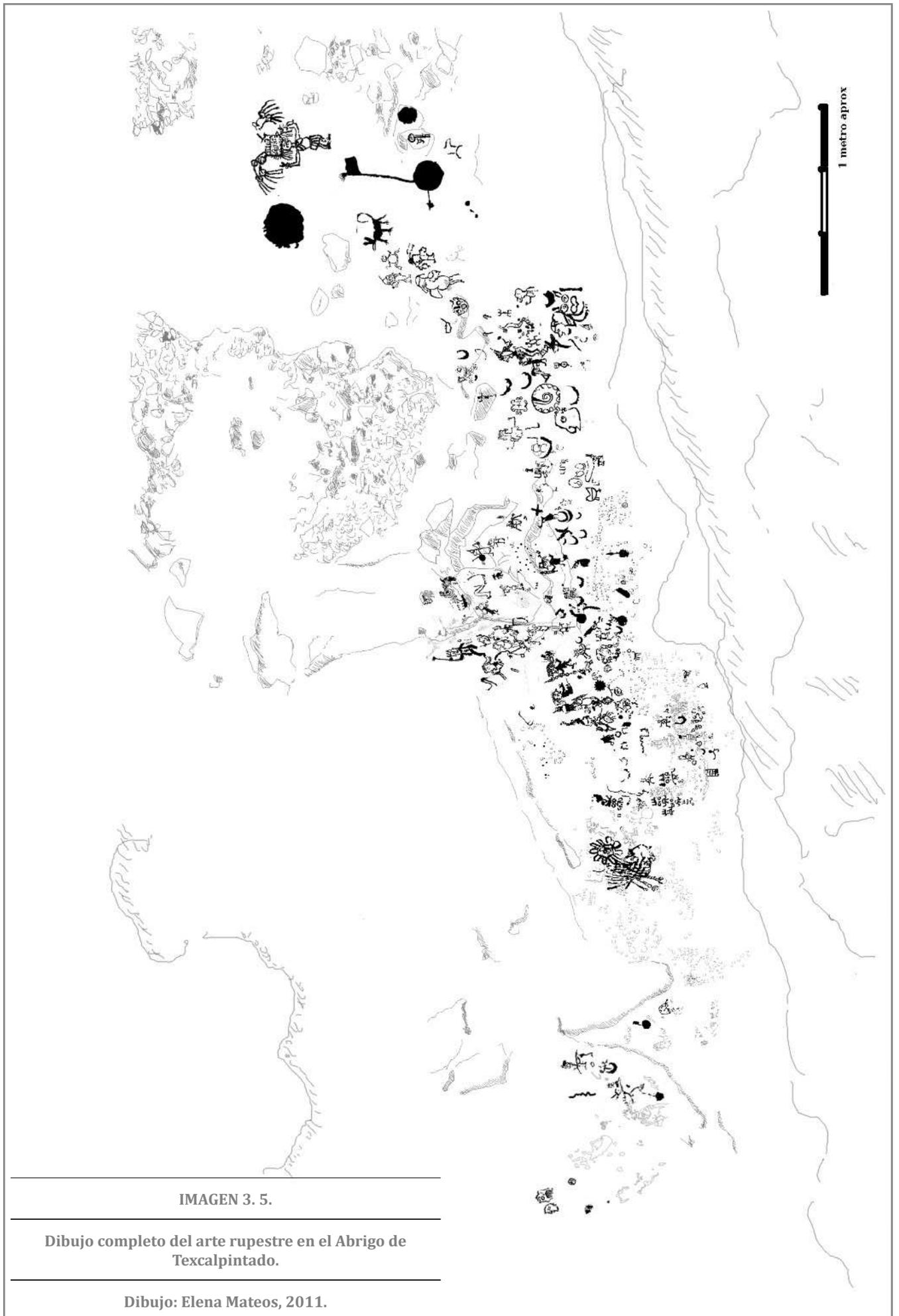


IMAGEN 3. 5.

Dibujo completo del arte rupestre en el Abrigo de Texcalpintado.

Dibujo: Elena Mateos, 2011.



Atlahualo, ya que las representaciones de conjuntos presentan cierta semejanza iconográfica con las representaciones de estas fiestas en algunos códices.

Las pinturas de Texcalpintado fueron realizadas también en color blanco, como es habitual en la región, y su iconografía parece responder al Posclásico Tardío, aunque, como siempre, esto es aproximado.

Sobre este conjunto existe un pequeño artículo escrito por Antonieta Espejo en 1945,⁸⁰ donde se presenta un registro realizado por Barlow y se sugiere que las pinturas rupestres fueran ejecutadas por varios grupos étnicos diferentes en varias épocas.

Entre los elementos más representativos de este conjunto, cabe mencionar los antropomorfos ataviados con objetos relacionados con deidades como Chicomecóatl, Tláloc o Xólotl; destacan también las medias lunas, los rostros-Tláloc, los zoomorfos cuadrúpedos, entre los cuales pudimos identificar un tlacoache, huesos cruzados, etc. Asimismo se aprecian un número importantes de horadaciones artificiales en la roca que, en ocasiones, forman conjuntos. Para facilidad explicativa y debido al tamaño del abrigo, decidimos dividirlo por zonas o áreas (imagen 3.6).

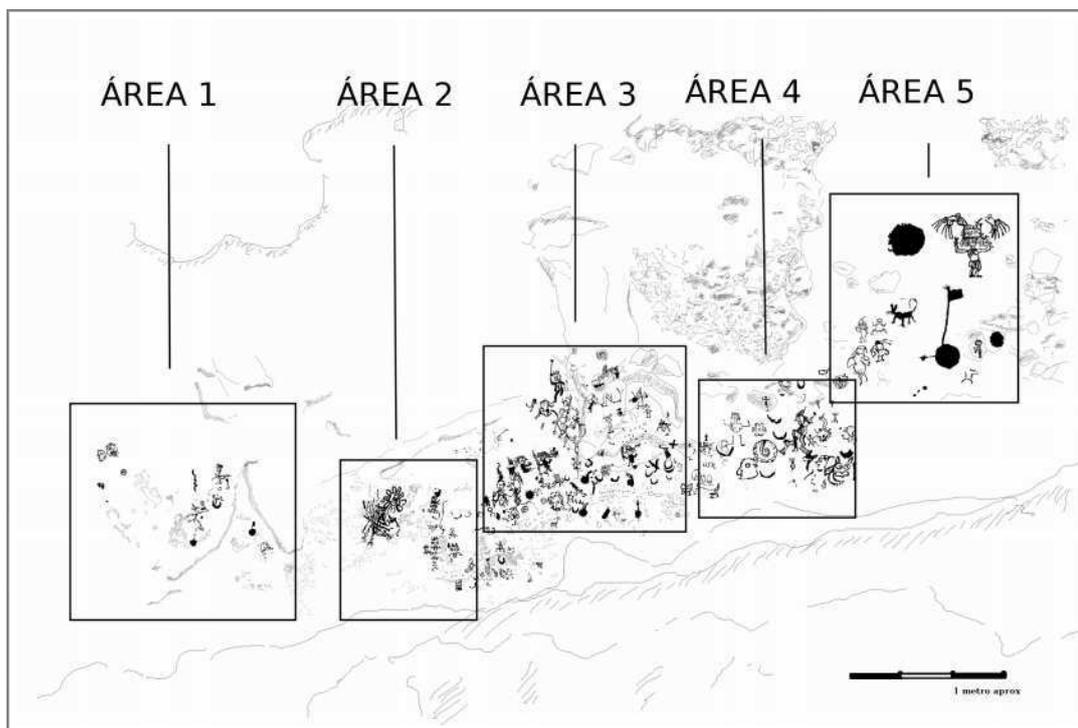


IMAGEN 3.6. Áreas explicativas del abrigo de Texcalpintado.

Dibujo: Elena Mateos, 2011.

⁸⁰ Antonieta ESPEJO, "Rock Paintings at Texcalpintado, Morelos, México", en *Middle American Archaeology and Ethnology*, vol. II. Carnegie Institution of Washington, Division of Historical Research, May 15, 1945. pp. 173-177.

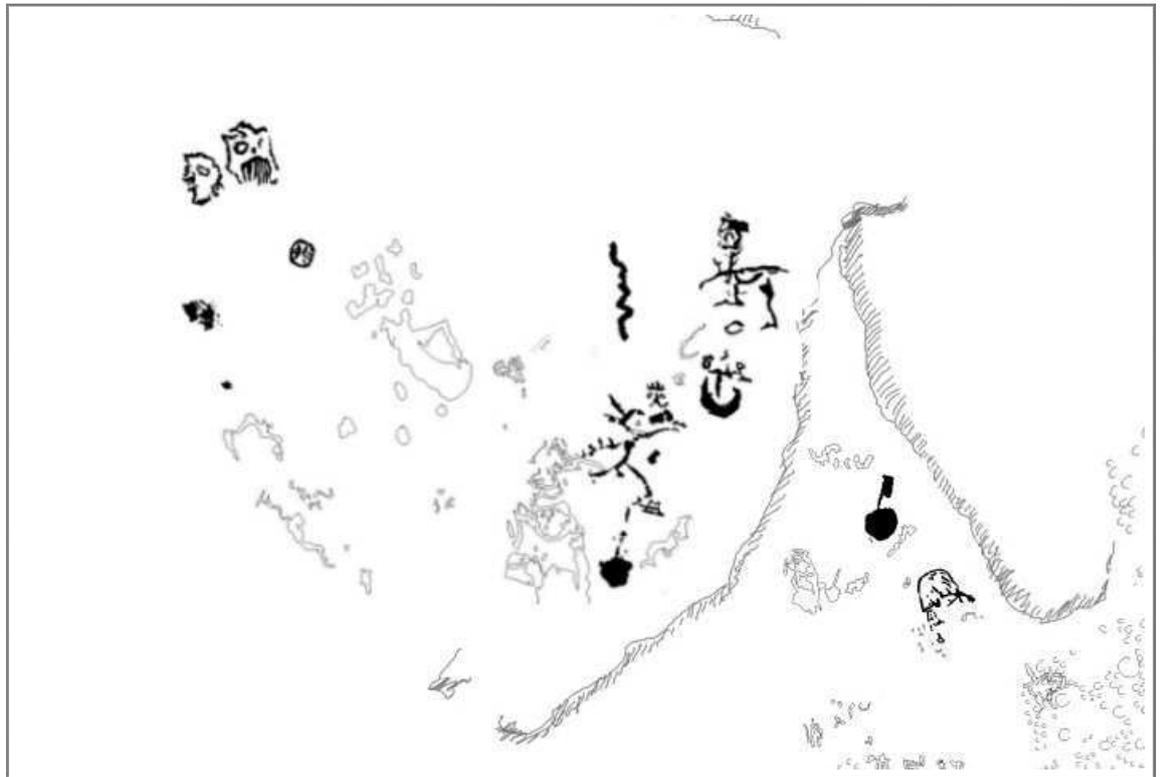


Área 1

Ubicada en la extrema derecha del abrigo rocoso, esta área es la peor conservada. Se alcanzan a observar dos rostros humanos, un círculo, una forma serpentiforme, dos antropomorfos completos y un círculo con una bandera. Como vemos, el estado de conservación es mínimo, por lo que es difícil definir su iconografía. Se trata de la parte del abrigo con mayor exposición a las inclemencias del tiempo, lo que podría explicar la conservación de sus elementos (ilustración 3.7).

IMAGEN 3.7. Área 1 del sitio Texcalpintado, donde se observan dos rostros, algunos zoomorfos y lo que parece una forma de rayo.

Dibujo: Elena Mateos, 2011.



Área 2

Un conjunto complicado, dada la superposición de pintura con otros restos de pintura y con horadaciones en la roca. A la derecha apreciamos un elemento antropozoomorfo que tiene garras y aparentemente un tocado, sobre el cual una forma solar se erige arriba a la derecha. Varios rostros tipo Tláloc se superponen por todo el área, acompañados de zoomorfos, formas serpentiformes o de rayo, medias lunas, antropomorfos en diferentes actitudes (uno de ellos acompañado de un objeto circular que podría referir a una pelota) y elementos arquitectónicos que parecen ser coronados por banderas.

La iconografía es complicada. Puede ser discernida con claridad la presencia de los rostros tipo Tláloc, gracias a la intencionalidad de mostrar los atributos típicos de esta deidad por parte del autor: anteojeras, tocado con picos, grandes colmillos.



Otros elementos quedan en la duda en cuanto a su significado, pero no debemos olvidar la asociación que presentan: rostros-Tláloc junto a medias lunas, personajes en actitudes intencionales de lectura complicada y medias lunas, una constante compositiva en el arte rupestre de este estilo.

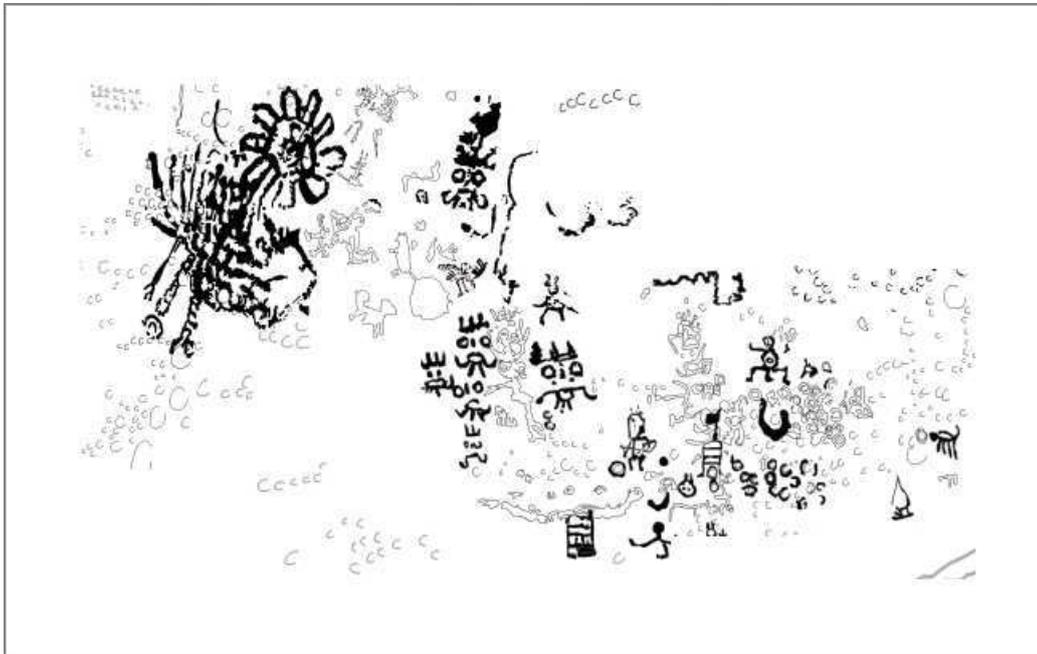


IMAGEN 3.8. Área 2. Apreciamos Varios rostros-Tláloc y lo que parece un ocelotl asociado a un soliforme, todo ello acompañado de algunos elementos lunares, zoomorfos y antropomorfos.

Dibujo: Elena Mateos, 2011.

Área 3

Es la más compleja de todas. De izquierda a derecha observamos un caos de superposición pictórica en el cual se alcanza a detectar un conjunto de antropomorfos formando escenas, como los 4 antropomorfos (uno de ellos prácticamente ilegible) que parecen tener conversaciones por parejas y que portan elementos relacionados con el ritual, como tocados tipo olla y bastones de sonajas, relacionados con las deidades de la lluvia. Bajo este grupo se observan varios zoomorfos, mayormente cuadrúpedos parecidos a los que encontramos en diferentes zonas de Tepoztlán, pero cuya morfología no determina el tipo de animal al que refieren. Un caracol cortado y una forma solar los acompaña. Si seguimos hacia la derecha encontramos otro grupo de antropomorfos portando diferentes bastones, esta vez parecen ser bordones de junco, relacionados con rituales al dios de la lluvia. Sus tocados son picudos, tal y como sucedía con los de los rostros Tláloc y su actitud parece ser de procesión. Tal vez se esté representando una escena diferente.

A la derecha de los mismos un personaje sentado de gran tamaño porta una máscara que, por sus atributos formales, podría estar haciendo referencia al dios Xólotl. Asociado a él, a



sus pies, un personaje con un gorro cónico y un caracol nos recuerda a la deidad Ehécatl, generalmente relacionada con estos atributos.

IMAGEN 3.9. Área 3, un grupo de antropomorfos portan elementos de uso ritual. Vemos un antropomorfo con una máscara zoomorfa, formas lunares y zoomorfos, entre otros.

Dibujo: Elena Mateos, 2011.



IMAGEN 3.10.

Códice Borbónico, lámina 26.
Tomado de <https://mediateca.inah.gob.mx>

El compendio de ambas escenas, la de la procesión y la del personaje sentado con una máscara zoomorfa, o tal vez su propia cabeza, nos recuerda a la representación de la fiesta de Etzalcualtli en esta lámina del Códice Borbónico (imagen 3.10). Varios personajes más, en diferentes actitudes, son hallados en la parte inferior de este gran antropomorfo con máscara, así como zoomorfos, uno de los cuales recuerda a un tlacoache. Todo ello acompañado de otro tipo de elementos, como una estructura piramidal y un importante conjunto de medias lunas, dos de ellas enmarcando un rostro -Tláloc, y un elemento cruciforme.

Definitivamente se trata de una iconografía muy compleja e intencional que tal vez tenga que ver con diferentes etapas de ejecución.

Área 4

Seguimos con la temática recurrente de antropomorfos, zoomorfos y medias lunas, pero en esta ocasión hallamos elementos nuevos, como unos huesos cruzados, un búho (abajo



a la derecha), un gran rostro de perfil, una serpiente cornuda y una forma circular que podría referir al pectoral de Ehécatl. En esta ocasión uno de los antropomorfos es presentado frontalmente y, a su derecha, otros dos parecen ser atravesados con flechas.



IMAGEN 3.11. Área 4 Área 4 de trabajo. Algunos elementos lunares, un posible pectoral, rostros, antropomorfos y zoomorfos, así como algunos posibles objetos de uso ritual.

Dibujo: Elena Mateos, 2011

La iconografía es extremadamente compleja, pero parecen existir referencias generales hacia cultos relacionados con la lluvia o los mantenimientos, así como elementos que hacen referencia al inframundo, como es el caso de los huesos cruzados o el búho (imagen 3.11).

Área 5

Un grupo de antropomorfos en actitudes variadas portan diferentes objetos, como un gorro cónico y lo que aparenta ser una sonaja. Están acompañados de un zoomorfo que fue identificado como un tlacoache. Sobre ellos, un círculo junto a una figura antropomorfa de posición semifrontal que porta un gran tocado y que fue identificada como la diosa prehispánica Chicomecóatl. Bajo ella, otro círculo se representa atravesado por una flecha y coronado con una bandera, elemento recurrente en el arte rupestre. Varios restos de pintura se suceden en esta la parte extrema izquierda del abrigo, situada a una altura difícil y arriesgada para pintar (imagen 3.12).



IMAGEN 3.12. Área 5 de trabajo del abrigo de Texcalpintado, con lo que interpretamos como la diosa Chicomecóatl. La acompañan varios zoomorfos y antropomorfos, así como un círculo con una bandera.

Dibujo: Elena Mateos, 2011.



1.3. San Andrés Tlalámac

En las primeras salidas a campo efectuadas hace siete años con motivo de la tesis de maestría “Arte rupestre en el Popocatepetl” se registró un lugar localizado en las inmediaciones del actual municipio de San Andrés Tlalámac, ubicado en las faldas del volcán. Allí se detectó un conjunto con arte rupestre en un abrigo rocoso de unos 3 metros de largo por dos de ancho y posicionado a unos 5 metros sobre el nivel del suelo (imagen 3.13). La iconografía del mismo no se determinó ni se hizo un análisis exhaustivo por cuestiones de tiempo y espacio.

Se reportaron otras pinturas ubicadas en las cercanías del mismo, todas ellas ejecutadas en color blanco y con iconografía variada.⁸¹

⁸¹ Adán Meléndez GARCIA, “Pictografías y el culto al río Tlalamac en el extremo sureste de la región Chalco-Amaquemecan”. Simposio *Identidad, Paisaje y patrimonio*. México: ENAH, 23 al 27 de Marzo de 2009. Ponencia que puede consultarse en <https://www.enah.edu.mx/publicaciones/documentos/69.pdf>.

Como vemos en la imagen, el conjunto que sí se pudo registrar en 2010 presenta varios elementos realizados con pintura blanca. En la parte superior de la composición, un



IMAGEN 3.13. Fotografía del sitio de San Andrés Tlalámac.

Fotografía: Elena Mateos, 2010.

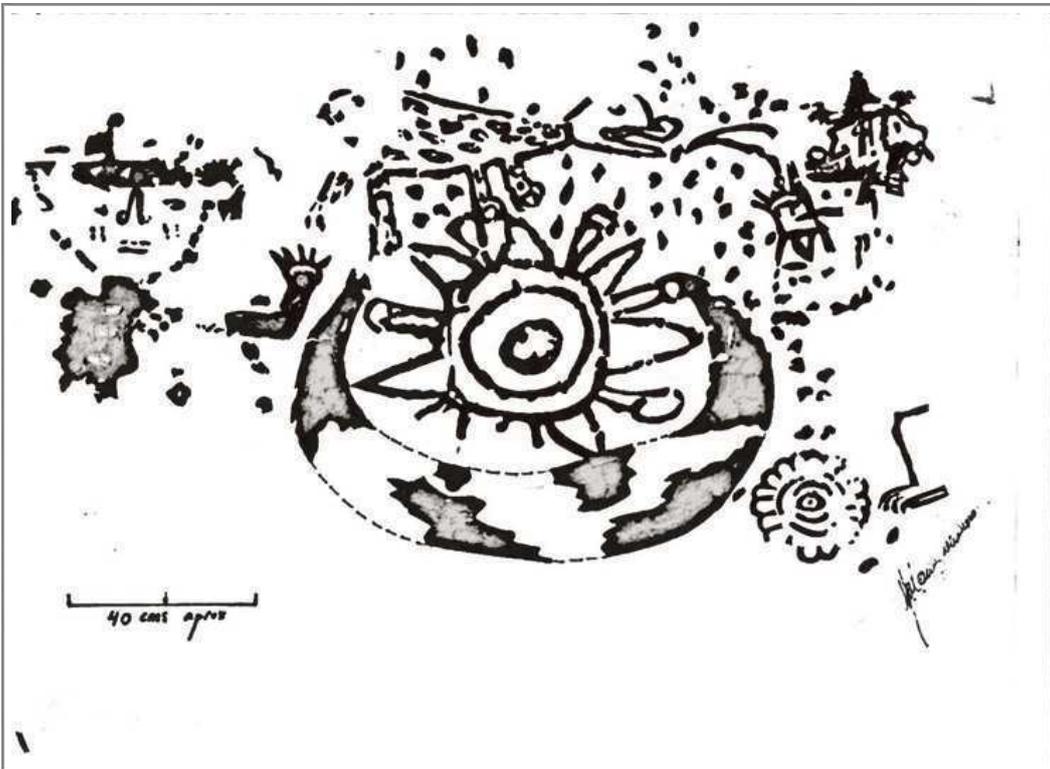


IMAGEN 3.14. Registro del sitio San Andrés Tlalámac.

Dibujo: Elena Mateos

cuadrúpedo con garras y moteado, tal vez un jaguar, domina la escena. Abajo, y de izquierda a derecha, un antropomorfo en posición frontal se ubica junto a un astro solar enmarcado en su parte inferior por una media luna; a la derecha del mismo, vemos



parcialmente una figura antropomorfa de perfil y restos de una pierna flexionada con su respectivo pie, junto a una forma circular polilobulada.

El conjunto se ubica en una zona muy insegura, por lo que no se ha regresado a realizar un registro más exhaustivo, y nos basaremos en el ejecutado *in situ* en 2010 (imagen 3.14).

1. 4. Chalcatzingo

El caso de Chalcatzingo es necesario tomarlo con calma y tratarlo de manera diferente, pues existe un vasto conjunto de sitios con arte rupestre en los cerros que circundan las construcciones arquitectónicas, tan vasto, que requeriría de otra tesis para poder abarcarlo. Aunque hemos realizado varias visitas al sitio, sólo nos ha quedado claro que es imposible, en términos temporales, realizar un riguroso registro de todo el arte rupestre de Chalcatzingo, y que esto, que debe ser hecho, tendría que ser una investigación aparte. No obstante, introduciremos aquí los sitios registrados por mí y por Alex Apostolides⁸², dejando fuera aquellos que no pude estudiar de primera mano. Asimismo, compararé nuestros registros, realizados décadas después que los del autor, con las innovaciones técnicas que ello implica.

Existe una gran diferencia en lo que respecta a los petrograbados y a las pinturas rupestres. Por motivos analíticos, los petrograbados de Chalcatzingo no serán incluidos en este estudio, pues no corresponden al tema a trabajar. Al respecto de los mismos, hay excelentes estudios que pueden ser consultados, como la tesis de licenciatura de Carlos Barona,⁸³ o un artículo de Jorge Angulo publicado en un volumen sobre toda la zona de Chalcatzingo.⁸⁴

El caso de las pinturas rupestres localizadas en Chalcatzingo es muy importante, ya que nos puede servir de referente de estilos e incluso para la realización de una hipótesis cronoestilística. Chalcatzingo, al contrario que otras zonas que trabajamos, sí cuenta con estudios arqueológicos continuados y muy serios, aportando por fin un poco de claridad en cuanto a su poblamiento y temporalidades.

⁸² Alex APOSTOLIDES, "Chalcatzingo painted art", en David C. GROVE (ed), *Ancient Chalcatzingo*. AUSTIN: University of Texas Press, 1999. pp. 171-199.

⁸³ Carlos Arturo BARONA MARTÍNEZ, *Chalcatzingo como reflejo del orden natural. Símbolos de una antigua creencia*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Arqueología. Director de tesis: Roberto Martínez González. MÉXICO: ENAH, 2009.

⁸⁴ Jorge ANGULO V. "The Chalcatzingo Reliefs: an Iconographic Analysis", en David C. GROVE (ed), *Ancient Chalcatzingo*. AUSTIN: University of Texas Press, 1999. Pp. 32-158.



Estas pinturas no han recibido tanta atención como otros elementos arqueológicos de la zona, apenas una mención por parte de Carlo Gay sobre las ubicadas entre los cerros Delgado y Chalcatzingo, así como el artículo realizado por Alex Apostolides hace algunas décadas, pero que da cuenta de manera bastante certera de los que podemos encontrar allá y que será mencionado repetidamente en este trabajo. Hemos corroborado algunos de sus dibujos de registro y es de decir que, aunque no son impecables, sí dan cuenta del arte rupestre de la región y resultan de utilidad.

Con fines explicativos vamos a dividir las zonas de arte rupestre del mismo modo que lo realizó Alex Apostolides,⁸⁵ ya que lo consideramos muy acertado: primero por cerros, después por conjuntos. Reiteramos que sólo introduciremos los cerros que cuentan con registro propio de los lugares.

1.4.1. Cerro Chalcatzingo

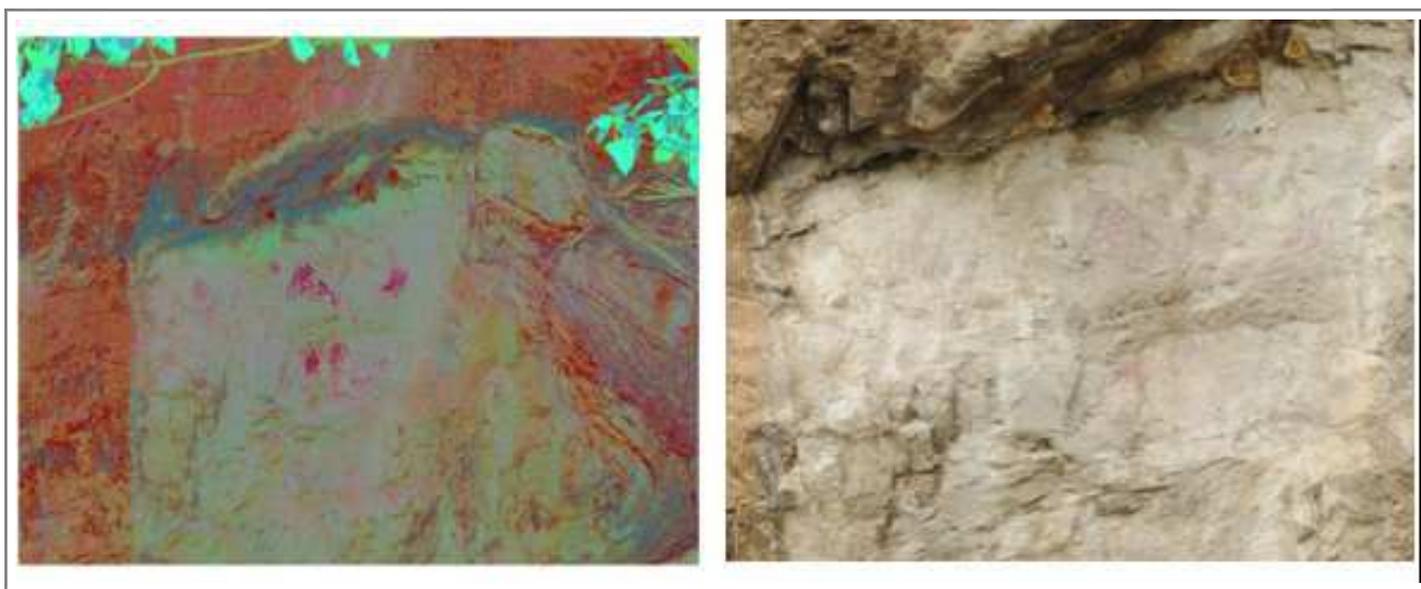


IMAGEN 3.15. Pinturas rupestres realizadas en rojo en el Cerro Chalcatzingo.

Fotografía: Elena Mateos, 2016.

En este cerro sólo se localizó un conjunto con restos de pigmento rojo de difícil interpretación (imagen 3.15) a unos metros de un imponente amate incrustado en la roca. El conjunto se ubica en un pequeño abrigo natural a unos 6 metros de altura.

⁸⁵ El artículo de Apostolides será mencionado en repetidas ocasiones a lo largo de este epígrafe, por lo que obviaremos las futuras referencias bibliográficas salvo por las citaciones literales.



1.4.2. La zona intermedia

IMAGEN 3.16 Nichos en el área intermedia

Fotografía: Alex Apostolides (1999)



Figure 12.3. Saddle area showing Niches 2-6.

Ubicada entre lo cerros Delgado y Chalcatzingo, esta área se caracteriza por ser muy escarpada y contar con varios abrigos con pintura rupestre. Según Alex Apostolides, fue registrada por primera vez por Carlo Gay.

Nicho 1

Pequeña oquedad ubicada junto a un saliente entre las colinas. Aunque llegamos a estar aparentemente en el mismo abrigo, no localizamos la pintura rupestre a la que se refiere el autor, sino sólo restos de pigmento imposibles de identificar (imagen 3.17). Es probable que el paso del tiempo haya hecho estragos en la conservación de la forma pictórica, ya que existe concentración de calcita en la superficie, la cual puede haberse ido acumulando más y más con el paso del tiempo. No olvidemos que el registro de Alex Apostolides fue realizado en los años 90. En él, en este nicho aún es reconocible una forma cruciforme de color rojo-óxido.

Apostolides divide el área en 6 nichos, los cuales a su vez contarán con diferentes áreas (imagen 3.16)

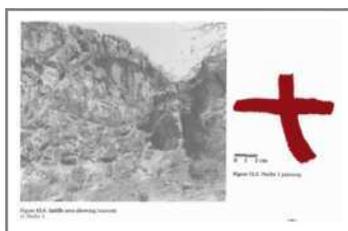


IMAGEN 3.17. Nicho 1 (Apostolides)

Nicho 2

Es el que se encuentra en el punto más alto de este cerro central (imagen 3.16). En él, el autor señala la existencia de 7 áreas diferentes en las cuales las pinturas rupestres pueden ser distribuidas en grupos. El color predominante es el rojo, aunque en varios ejemplos fue repasado en color blanco probablemente en una época posterior. El registro está basado en el trabajo de Álex Apostolides y lo presentaremos en áreas con la finalidad de facilitar la lectura e interpretación de las zonas. Con base en las explicaciones y el registro de Alex Apostolides, inferimos que el conjunto total que él denominó Nicho 2 probablemente tenga la distribución que mostramos en la imagen 3.18, la cual es una recreación realizada con fines explicativos.

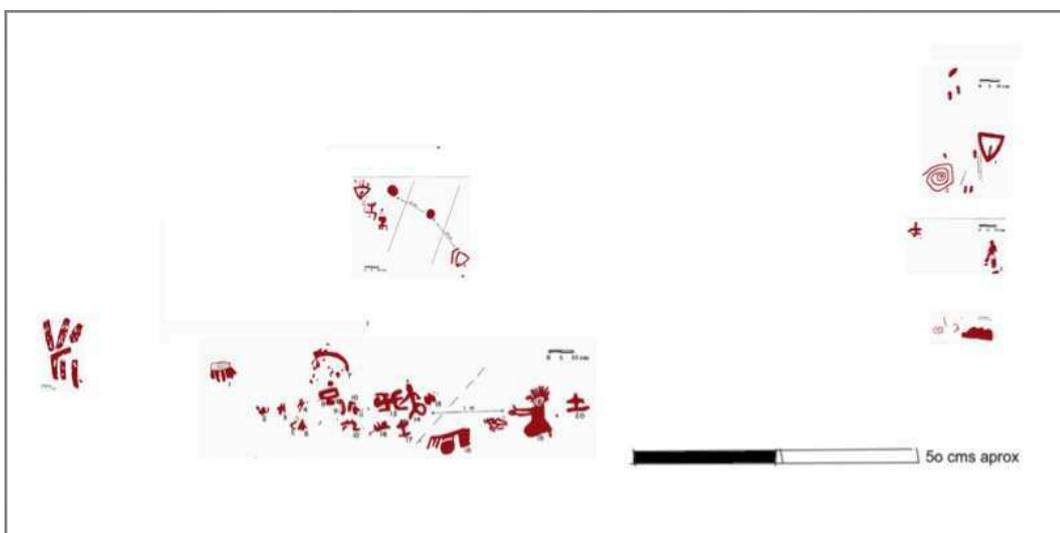


IMAGEN 3.18. Recreación del abrigo completo basada en la información aportada por Alex Apostolides.

Nicho 3

Se trata de una oquedad rocosa en la que se ubican restos de pigmentos rojos con 12 metros aproximados de distancia. El autor sólo nos muestra un dibujo de lo localizado en el área que denomina como "b" de este nicho. Describe restos de pigmento de difícil interpretación (imagen 3.19).

Nicho 4

Este es el único abrigo que sí tuvimos la oportunidad de registrar. Se trata de un abrigo lleno de oquedades en la roca, de diferente profundidad y en los cuales se distribuye arte rupestre realizado con pintura roja. Del lado derecho, sobre una pared, encontramos una pintura blanca de gran tamaño que refiere a un círculo rallado con lo que parece ser una bandera en su parte superior, a su izquierda restos de pintura blanca (imagen 3.20).

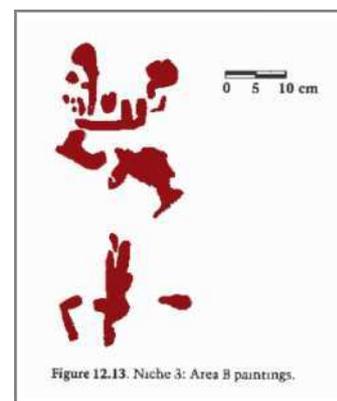


Figure 12.13. Niche 3: Area B paintings.

IMAGEN 3.19. Nicho 3

Imagen: Alex Apostolides, 1999

Usaremos la misma división que realiza Alex Apostolides en áreas con fines explicativos para finalmente introducir un esquema general del arte rupestre que podemos



IMAGEN 3.20. En primer plano, se observan restos de pintura rupestre en color blanco, al fondo una serie de oquedades donde vimos pintura rupestre rojo-ocre.

Fotografía: Elena Mateos, 2016.

hallar en este nicho.

ÁREA A

Este es el registro (imagen 3.21) que presentó Alex Apostólides de esta zona en los años 90. En la actualidad a simple vista sólo se aprecian restos de pintura, pero con tratamiento digital de las imágenes logramos identificar algunos de ellos. Cabe destacar que este conjunto se ubica en una oquedad de gran tamaño en la cual parece haber escurrimiento de agua estacional, por lo que se generan concreciones de calcita que han ido tapando las pinturas.

En la fotografía actual del nicho no se aprecian apenas restos de pigmento, pero con el tratamiento digital de la imagen alcanzamos a distinguir algunos motivos (imagen 3.22). Aún se puede alcanzar a distinguir el elemento central del dibujo de Apostolides,

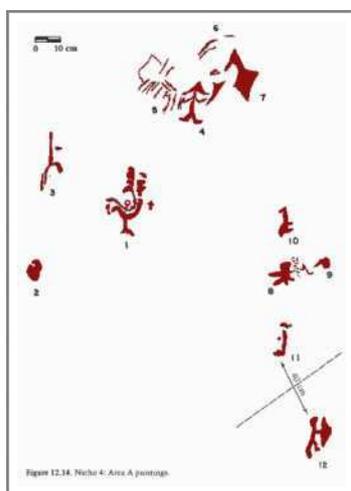


IMAGEN 3.21. Registro del
área A por Apostolides.

Dibujo: Alex Apostolides,
1999.



pero no hemos podido sino imaginar el resto, ya que la roca presenta demasiadas concreciones y prácticamente es pintura perdida

Como se ve, parece representar un antropomorfo con una suerte de tocado y en movimientos circulares. Sobre él, Apostolides dibuja un antropomorfo con un gran sombrero o tocado y que porta líneas, tal vez flechas o lanzas, acompañado de unos restos de pintura sin identificar. Abajo a la derecha, varios restos de pintura y, señalado con el número 12 un antropomorfo que parece portar un arco. En la actualidad éstos últimos no son visibles a simple vista y el tratamiento de las imágenes de este área sólo ha arrojado confusión.

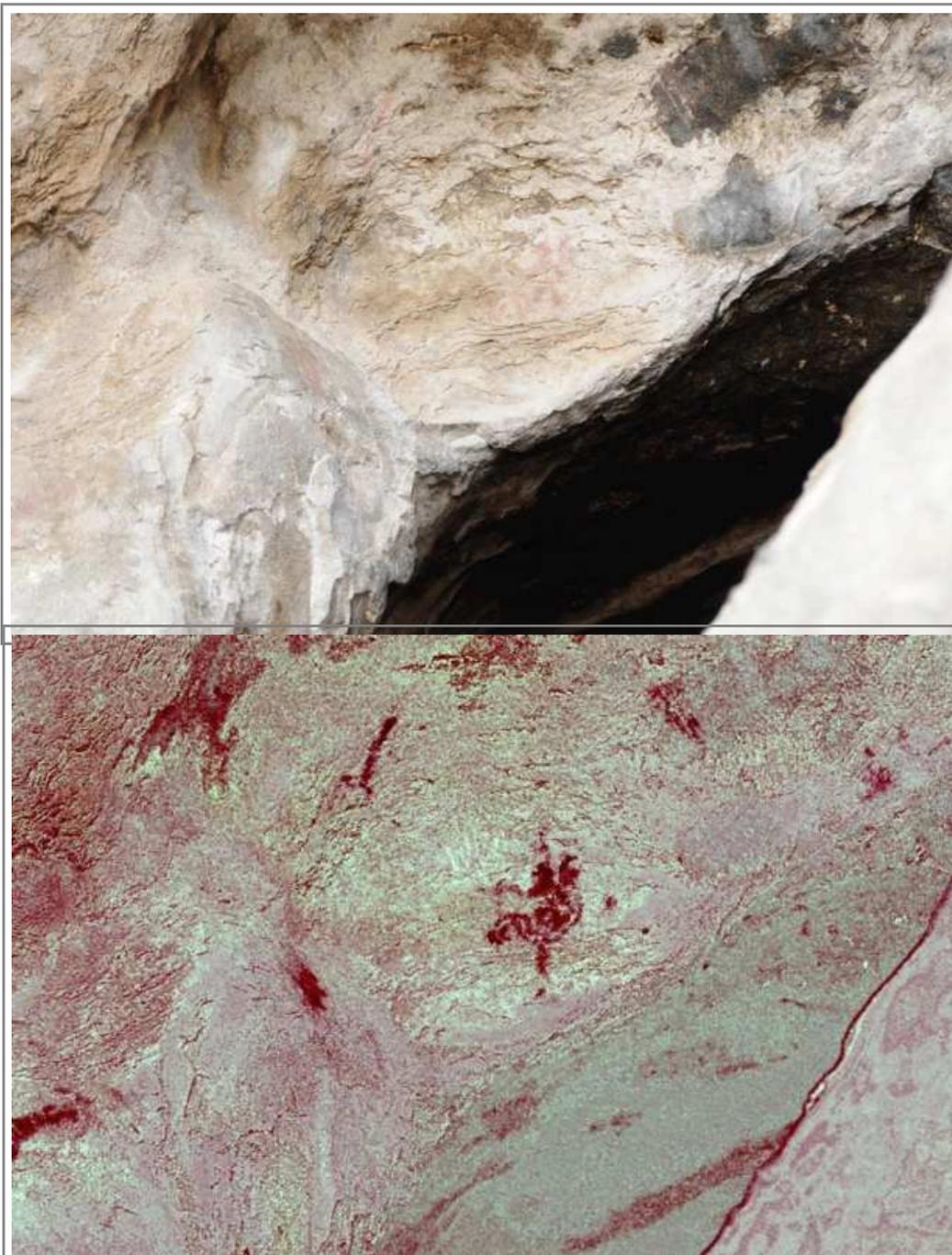


IMAGEN 3.22. Fotografía del sitio y tratamiento de la imagen con Dstrecht.

Fotografías: Elena Mateos, 2016.



ÁREA B

Al contrario de lo que sucedía en el área A, en esta ocasión pudimos apreciar más elementos de los que Apostolides registró. Muchos de ellos es imposible observarlos a simple vista pero con el programa Imagej y varias de la utilidades de su plugin DStrech pudimos ver más elementos de los que fueron reportados en su registro. No obstante es probable que no pudiera verlos por no contar con la tecnología actual, por lo que son presentados incompletos o de manera parcial. Por ello presentaremos su registro y el que pudimos realizar con ánimo de cotejarlos y completar aquello que él no pudo observar: Como se observa en la imagen, Alex Apostolides alcanzó a ver varios elementos que decidió numerar. En nuestro registro numeramos con la misma forma elementos que parecen ser los que él vio. Muchos ya no se conservan y otros, gracias a la tecnología, pueden ser apreciados con más detalle. Como vemos, se presentan los dos registros, el de Apostolides y el mío, y se encuentran variaciones significativas en ellos (imagen 3.23):

- El elemento número 1 pudimos apreciarlo básicamente igual que el autor.
- La zona que él numeró con el 2, es algo diferente: Apostolides señala 3 formas triangulares, mientras que nosotros apenas pudimos apreciar 2. En su registro no se

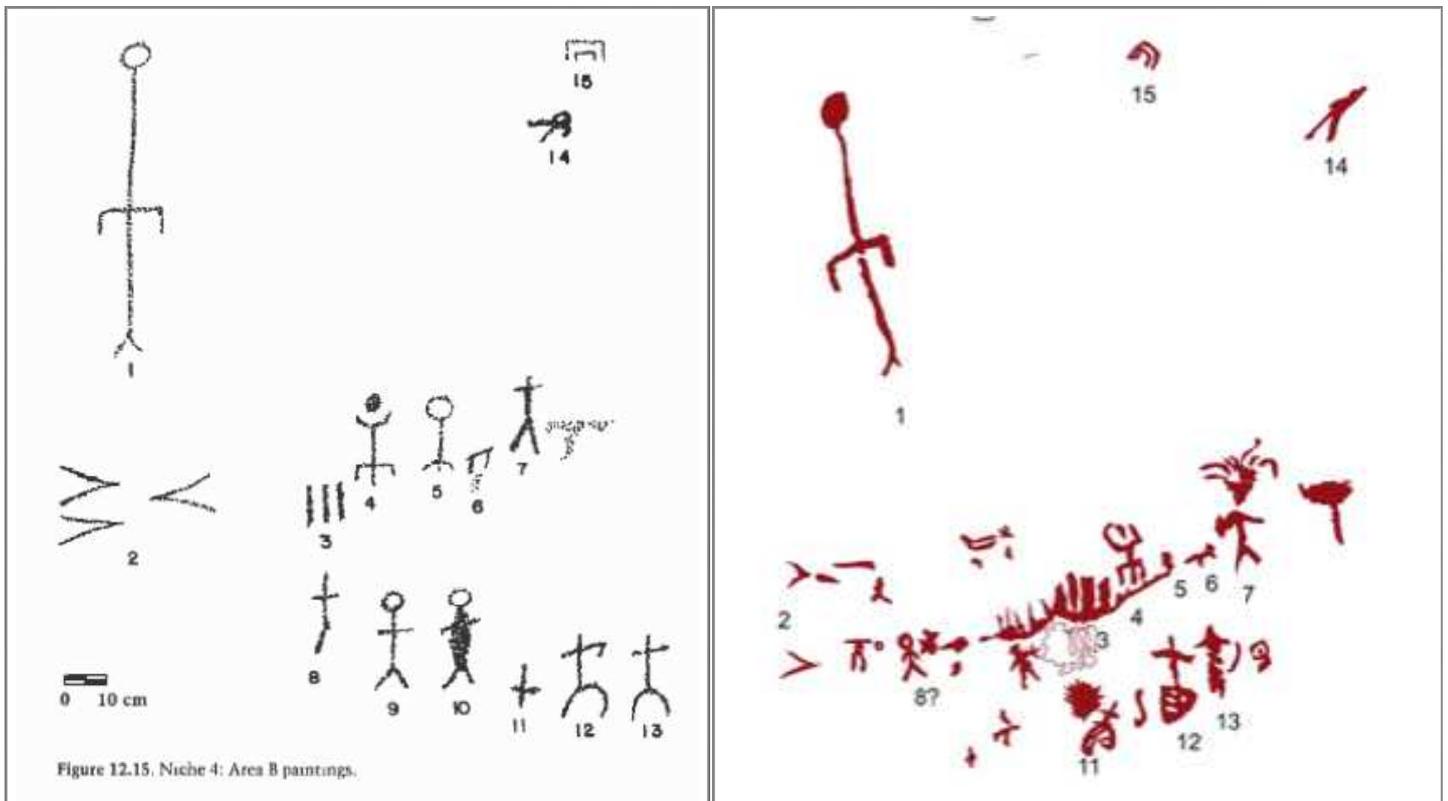


IMAGEN 3.23. Registro de Apostolides de 1999 (izquierda) y el mío, de 2016, a la derecha (en rojo)



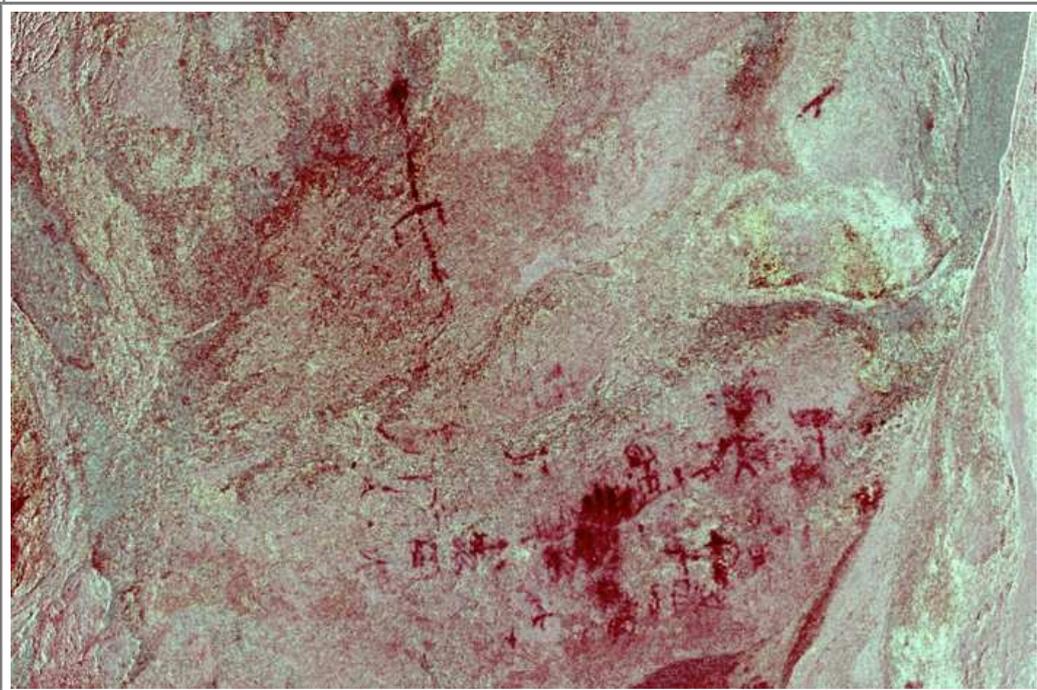
aprecia nada junto a ellas, en el nuestro pudimos observar al menos dos antropomorfos que el autor no señaló.

- Alex Apostolides señala con el número 3 unas líneas verticales que nosotros no pudimos entender como tales, sino que más bien se aprecia confusión en la pintura y unas marcas tanto verticales como horizontales. pueden ser apreciados con más detalle. Como vemos, se presentan los dos registros, el de Apostolides y el mío, y se encuentran variaciones significativas en ellos (imagen 3.23):



IMAGEN 3.24. Fotografía actual del sitio. Arriba, cómo se aprecia a simple vista, abajo, la diferencia una vez usamos filtros especializados.

Fotografía: Elena Mateos, 2016.



- El elemento número 1 pudimos apreciarlo básicamente igual que el autor.



- La zona que él numeró con el 2, es algo diferente: Apostolides señala 3 formas triangulares, mientras que nosotros apenas pudimos apreciar 2. En su registro no se aprecia nada junto a ellas, en el nuestro pudimos observar al menos dos antropomorfos que el autor no señaló.
- Alex Apostolides señala con el número 3 unas líneas verticales que nosotros no pudimos entender como tales, sino que más bien se aprecia confusión en la pintura y unas marcas tanto verticales como horizontales.
- El número 4 en el registro de los años 90 presenta una figura antropomorfa o tal vez zoomorfa (¿una lagartija?) que nosotros sí alcanzamos a apreciar de manera semejante.
- El 5 y el 6 no se conservan.
- El 7 es presentado por el autor como una forma antropomorfa muy simple, nosotros pudimos apreciar que porta un tocado complejo.
- El número 8 en el registro anterior muestra de nuevo una forma antropomorfa incompleta, mientras que nosotros la vimos, muy estilizada pero completa y aparentemente acompañada de otra semejante a su izquierda.
- El número 9 y el 10 es mostrado como sendos antropomorfos por Apostolides. En la actualidad no son identificables.
- Los números 11 y 12 son dibujados por el autor como cruces exentas de basamento, sin embargo pudimos distinguir que tienen un basamento radiado, tal vez piramidal o circular, es difícil decirlo.
- Los numerados como 14 y 15 corresponden en ambos registros: el 14 parece ser un personaje en posición horizontal, dada la forma del abrigo parece introducirse en la oquedad que alberga el área A. El 15 es una forma cuadrangular doble invertida e incompleta que aún puede distinguirse con claridad actualmente.

En la fotografía que mostramos del conjunto, se aprecia que es poco lo que puede distinguirse a simple vista, mientras que, una vez más, gracias al programa Imagej y su plugin Dstrecht se valora con mucha mejor nitidez el conjunto de motivos (imagen 3.25).

No se debe despreciar la calidad del registro que se hizo en los años 90, pues, como se demuestra, arroja luz sobre elementos que ya no son observables, independientemente de que otros no pudieran ser vistos de manera completa.

Cada vez se hace más necesario un nuevo registro de Chalcatzingo y todo su arte rupestre, pues la relevancia del mismo, así como su inminente deterioro, queda, en mi opinión, fuera de toda cuestión.



ÁREA C

Alex Apostolides señala un grupo de pequeñas figuras situadas a la derecha del conjunto A. En la actualidad no se distingue nada.

Basándonos en el criterio del autor, él dibujó una figura antropomorfa que parece estar en alguna actitud de movimiento y que puede portar un tocado y algo en sus manos; otra figura de difícil interpretación y una forma cuadriforme incompleta como la vista en el área anterior (imagen 3.25).

ENTRE EL ÁREA C Y D

Entre las áreas que Apostolides señaló como C y D hallamos un conjunto de pintura rupestre que él no señaló y que se encuentra en muy mal estado por haber sido bastante vandalizada. Incluso en una de sus zonas fue arrancada o se cayó parte de la roca, por lo que es casi imposible distinguir los motivos rupestres.

En el dibujo (imagen 3.26) se observa que alcanzamos a registrar lo que podría interpretarse como varios antropomorfos en diferentes actitudes, algunos portando elementos o posicionando los brazos sobre la cabeza.

Otros restos de pigmento sólo sugieren manchas amorfas imposibles de inferir.



IMAGEN 3.25. Área C según el registro de Apostolides. En 2016 no logramos distinguir ningún motivo

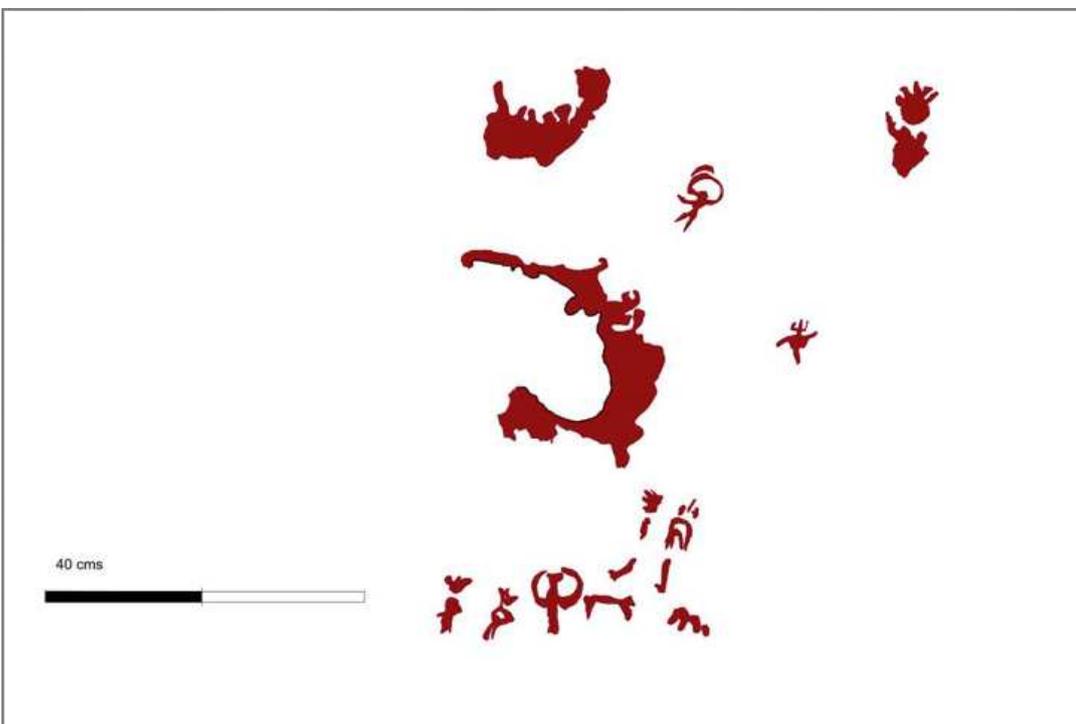


IMAGEN 3.26. Pinturas localizadas entre el área C y D

Dibujo: Elena Mateos, 2016.

ÁREA D

En un nicho de un metro y veinte centímetros de longitud y unos 40 centímetros de profundidad, a la derecha del último conjunto presentado, se aprecian varios elementos en

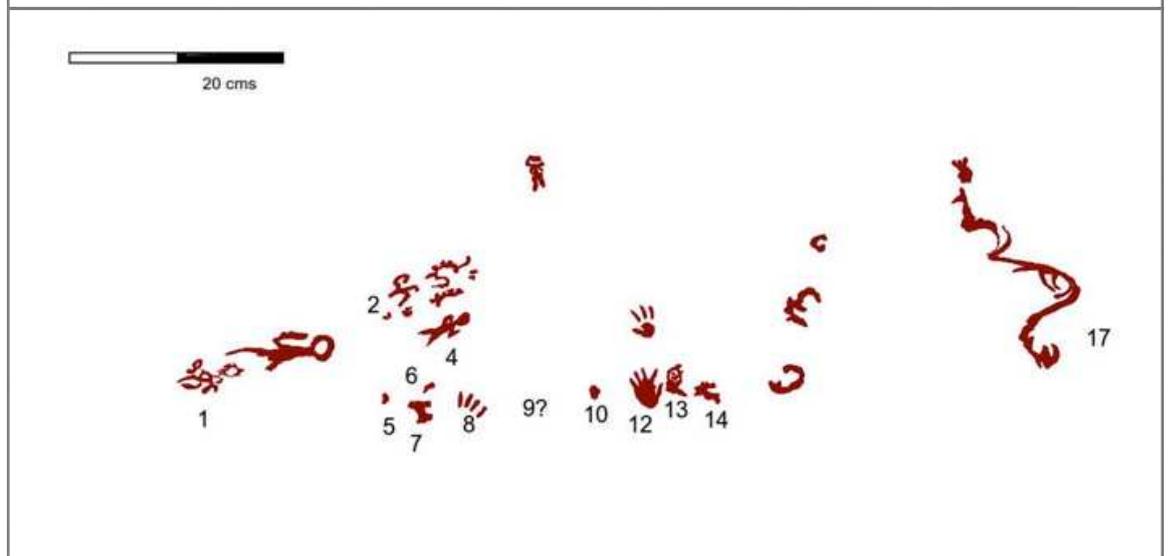
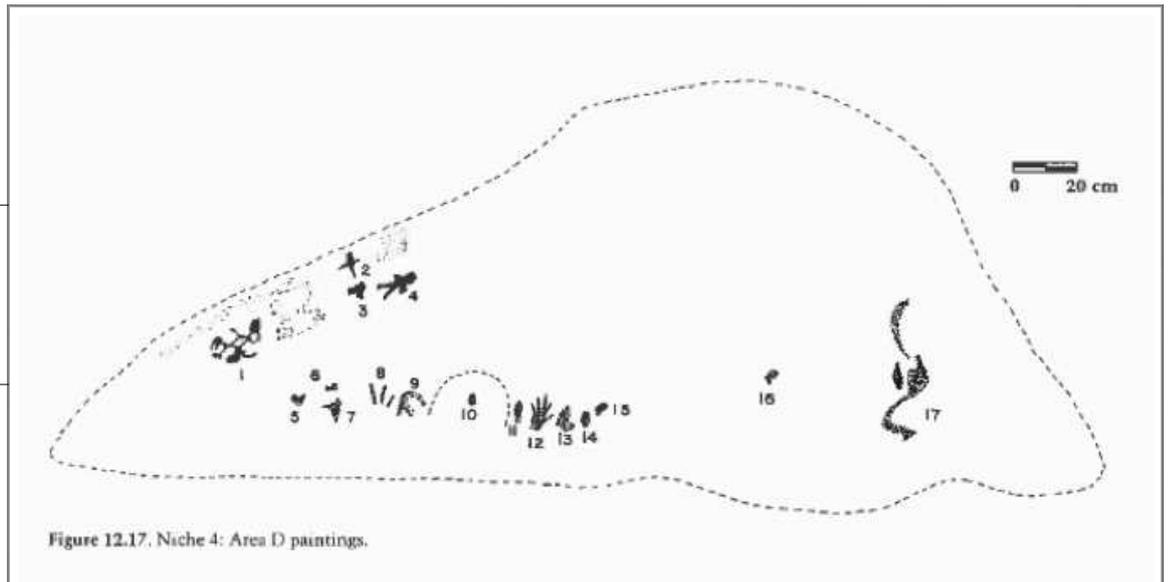


color rojo que sí alcanzó a ver y registrar de manera bastante certera Alex Apostolides, aunque nosotros detectamos algunos motivos que él no señaló (imagen 3.27).

Una vez más colocamos ambos registros juntos para poder cotejarlos de manera apropiada. Como se aprecia, encontramos diferencias, por lo que seguimos la numeración del autor con la finalidad de señalarlas con claridad.

- Con el número 1 Apostolides señala una forma difícil de definir que nosotros también pudimos apreciar. Junto a la misma, detectamos lo que parece ser un antropomorfo en posición horizontal, mientras que el autor sólo señaló una manchas sin definición.

IMAGEN 3.27. Arriba, registro de Alex Apostolides (1999) abajo, el mío (2016), donde se aprecian diferencias.



- El 2 obedece en el primer registro a una forma cruciforme que nosotros entendimos semejante aunque con diferencias. Junto a ella, pudimos ver otras formas curvas sin interpretar.
- Coinciden ambos registros en señalar con el número 4 otro antropomorfo en posición horizontal, mientras que no detectamos en el nuestro lo señalado con el 3.



- Los números 5, 6 y 7 coinciden en ambos registros como manchas de color sin especificar.
- El 8 también coincide y parece ser los restos de una mano en positivo, de la cual sólo se conservan los dedos. Yo pude ver al menos 4 líneas semiverticales, mientras que Apostolides señaló 3.
- 9 y 10 señalan en el registro de los 90 restos de pintura, en el actual sólo se detectó el 10.
- El número 11 no se pudo detectar en la actualidad, pero sí el 12, 13 y 14, que representan manos en positivo y se siguen apreciando hoy día. Sobre ellas, pude observar gracias a los filtros digitales otra mano más, esta vez de menor tamaño y derecha, que el autor no registró.-
- Señala Apostolides con los números 15 y 16 restos de pigmento que pude observar pero que no coinciden en la posición, tal vez se traten de los mismos pero varía la perspectiva.
- Coincidimos con la existencia de una forma serpentiforme y la señalamos como número 17, aunque la definición en el dibujo de la misma va a variar ligeramente.
- Exactamente sobre el número 9 con interrogante que coloqué en mi registro se aprecia un antropomorfo que no registró Alex Apostolides y que es muy difícil de apreciar en la actualidad.

En general, coincidimos bastante en nuestro registro, salvo diferencias lógicas debido a los equipos que utilizamos y a los casi 20 años de diferencia temporal y de avance tecnológico que nos separan.

ÁREA E

En la extrema derecha del sitio, fuera del abrigo rocoso se aprecian restos de pintura blanca pastosa de gran tamaño. Son apreciables a simple vista, desde lejos, siendo, de hecho, la manera de localizar este sitio entre todas las oquedades características que presenta el cerro.

Como vemos en la imagen de los años 90 que el autor introdujo en la publicación, se trata de una gran forma blanca circular de la que parecen emanar rayos y coronada por una bandera. En la fotografía más actual (2016), vemos que aún existen los restos de pintura blanca que tal vez tuvieran forma circular o de media luna. Apostolides identifica estos motivos como una media luna y un ave⁸⁶ y señala su posible relación con Texcalpintado y el abrigo de Quimiquiáhuac, dada su técnica (imagen 3.28).

⁸⁶ Discrepo con la interpretación de este motivo como un ave y me inclino a pensar que más bien puede tratarse de un *chimalli*, muy representado en la región en el arte rupestre.



Nicho 5

Es el que se ubica más al sur de toda este pequeño cerro. Alex Apostólides señala varios elementos, de los cuales sólo pudimos ver uno. Como se compone de varias áreas, las dividiremos de nuevo para ayudar en la exposición.

AREA A

IMAGEN 3.28. Fotografía del área. Arriba, la imagen tomada por Alex Apostolides en 1999. Abajo, la tomada por mí en 2016.



Figure 12.18. Niche 4: Area E paintings.



Algunos elementos de difícil interpretación y restos de pigmento..

AREA B

Este es el motivo que sí pudimos ver y que en nuestro registro aparece algo diferente (imagen 3.29), gracias a las utilidades digitales de que disponemos. En su registro,

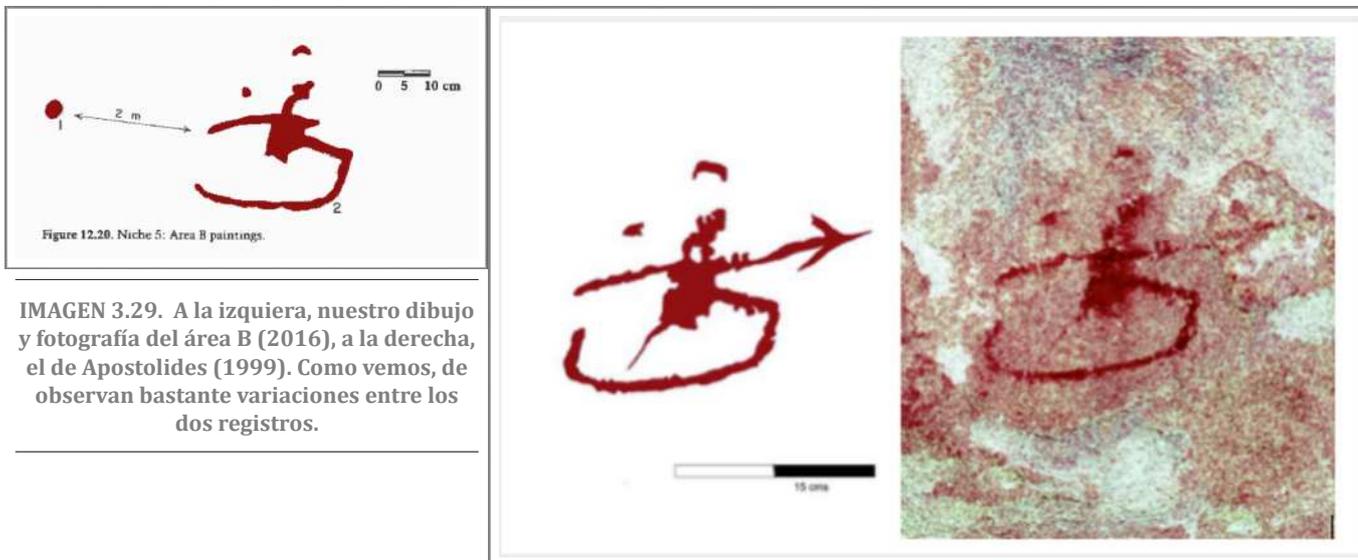


IMAGEN 3.29. A la izquierda, nuestro dibujo y fotografía del área B (2016), a la derecha, el de Apostolides (1999). Como vemos, de observan bastante variaciones entre los dos registros.

Apostolides señala un punto rojo que no pudimos observar ni siquiera con la tecnología, acompañado de una forma lineal que está enmarcada en la parte inferior. Nosotros vimos que está en relación con otra que acaba en forma de flecha. Tal vez un antropomorfo en alguna actitud, pero incompleto.

ÁREA C

El autor menciona dos motivos sobre el área a, pero no pudimos observarlos.

Alex Apostolides estudió muchos abrigos más que no pudimos registrar en nuestra visita por la dificultad de acceso a los mismos y por los límites estipulados para nuestro trabajo. En los del Cerro Delgado, por ejemplo, el autor señaló pinturas rupestres de color blanco muy semejantes tanto en iconografía como formalmente a algunas halladas en Tepoztlán (imagen 3.30).

Otras muchas pinturas de Chalcatzingo reportadas por Apostolides en 1999 serán mencionadas en los capítulos dedicados a la iconografía y el cronoestilismo, ya que Chalcatzingo nos sirve de una suerte de “Piedra Rosetta” a la hora de aventurar etapas pictóricas.

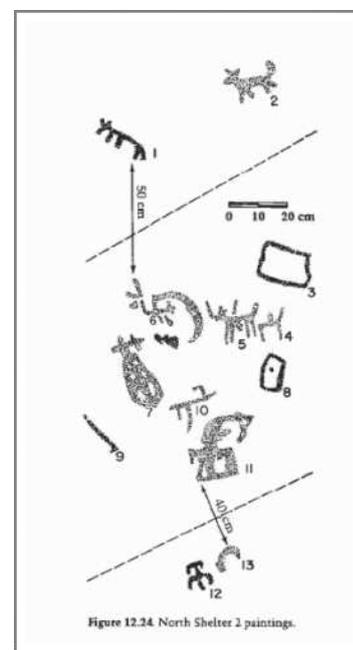


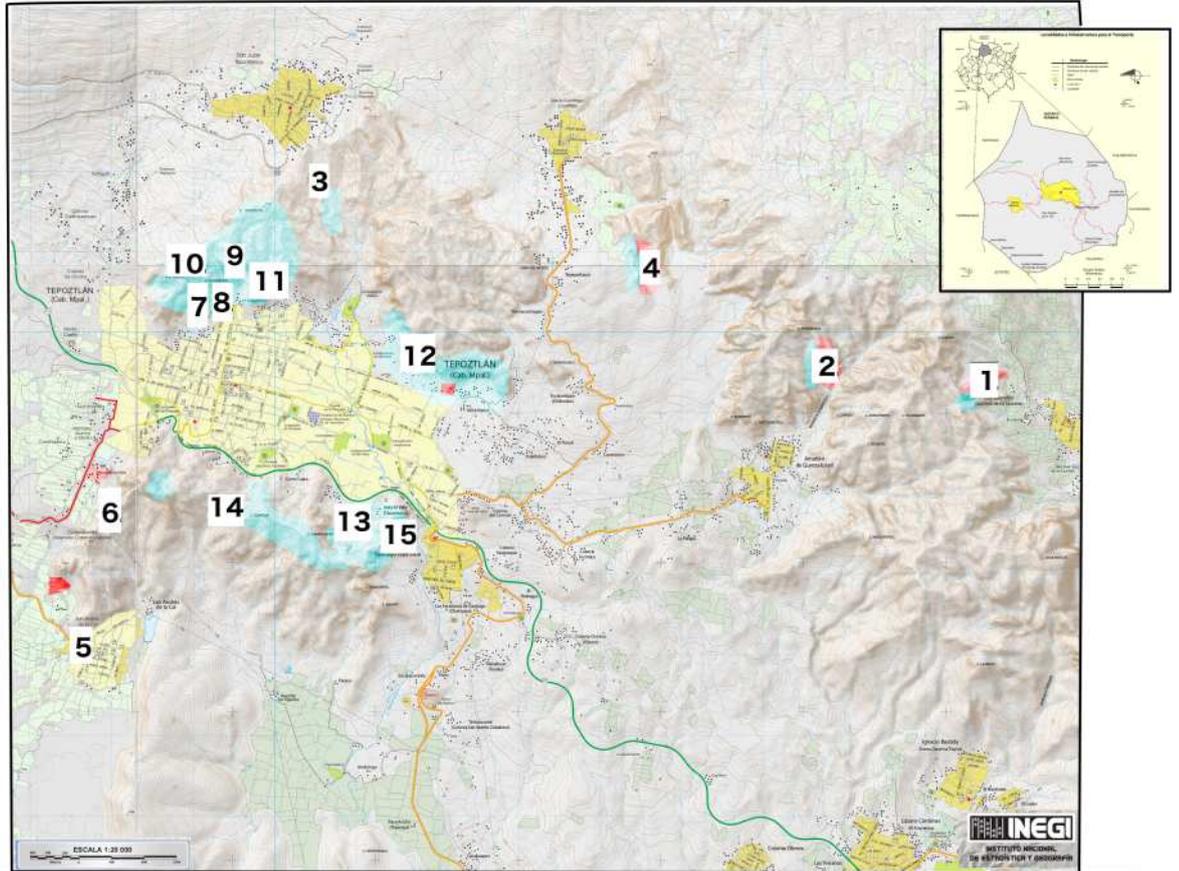
IMAGEN 3.30. Dibujo de algunas pinturas de color blanco en el abrigo 2 norte de Cerro Delgado.

Alex Apostolides, 1999.

2. Arte rupestre en los pueblos del Municipio de Tepoztlán

IMAGEN 3.31.
Mapa de localización de los lugares con arte rupestre del Municipio de Tepoztlán.

MAPA DE DISTRIBUCIÓN DE LAS PINTURAS RUPESTRES



- | | |
|---|---|
| <p>1. TLAYACAPAN (San José los Laureles)</p> <p>2. AMATLÁN (La Covacha)</p> <p>3. SAN JUAN TLACOTENCO</p> <p>4. SANTO DOMINGO OCOTITLAN</p> <p>5. SAN ANDRÉS DE LA CAL
- 5.1. "Los Amates"
- 5.2. "Las Cuevas"</p> <p>6. CERRO CHALCHI
- 6.1. "La Pila de la cruz"
- 6.2. "El perro y la luna"</p> <p>7. TERRENOS DE GARZA
- 7.1. "El Hongo"
- 7.2. "La Cueva"
- 7.3. "Sitio Tláloc"
- 7.4. "La Barranca"</p> <p>8. CERRO TLACATÉPETL
- 8.1. "El Caballo"
- 8.2. "El descendente"</p> | <p>9. CERRO TEPOZTECO
- 9.1. "El zoomorfo"
- 9.2. "El Manantial"
- 9.3. "El caminante"</p> <p>10. CERRO OCELOTZIN (Sitio "Manantial Ocelotzin")</p> <p>11. CERRO EHECATÉPETL</p> <p>12. VALLE DE ATONGO
- 12.1. "Las Banderas"
- 12.2. "Los Venaditos"
- 12.3. "Camino Antiguo"
- 12.4. "Abrigo Achichipico"</p> <p>13. TLAXHOMOLCO ("El Jinete")</p> <p>14. CERRO CEMATZIN
- 14.1. "Cima Cematzin"
- 14.2. "La Pata de Res"</p> <p>15. SANTIAGO TEPETLAPA</p> |
|---|---|



Abandonamos el contexto regional para adentrarnos ahora en la zona que nos ocupa, el municipio actual de Tepoztlán, Morelos. En el capítulo primero se describieron los cerros que circundan el municipio y a sus poblaciones, así como el conocimiento que sobre ellos pudo recabarse. Cabe señalar que la investigación se focalizó principalmente en los cerros que rodean la cabecera municipal de Tepoztlán y que, por cuestiones de seguridad personal, no se pudieron estudiar otras pinturas, como sucede en el caso del poblado de Amatlán que, aunque parte del municipio actual de Tepoztlán, no comparte cerros con ella, como sí sucede con San Andrés de la Cal, San Juan Tlacotenco, Santo Domicio Ocotitlan y Santiago Tepetlapa.

Es por ello que el análisis de este epígrafe se centrará principalmente en los municipios que comparten cerros con la cabecera municipal de Tepoztlán y que describimos en el primer capítulo, aunque, por supuesto, el conocimiento de otros lugares con arte rupestre, no sólo en el municipio de Tepoztlán, sino en otros lugares de Morelos, sirve para deducir patrones que fueron relevantes en el análisis y que se estudian en el capítulo 5 del presente trabajo.

2.1. Arte rupestre en Amatlán

Amatlán es el poblado situado dentro del actual municipio de Tepoztlán en su extremo oriente. Se trata de una pequeña población rodeada de cerros y barrancas, así como ríos y manantiales. Su población actual ronda 1.200 habitantes, y en la actualidad es uno de los lugares con mayor índice de asaltos en sus montañas, por lo que sólo registré personalmente uno de los lugares con arte rupestre; pueden encontrarse otros registros en el trabajo de Vanya Valdovinos.⁸⁷

“La covacha” o “Sitio las manos”

Es muy conocido en Tepoztlán un lugar ubicado en Amatlán bautizado como “La Puerta”. Se trata de una formación rocosa donde dos masas pétreas se enfrentan dejando entre ellas una oquedad triangular. Fuimos a ella en busca de pinturas rupestres, pero no pudimos observar nada, tal vez por las condiciones de luz. No obstante, muy cercano a este emplazamiento hallamos otro en el que el arte rupestre, aunque con trabajo, es aún visible. Se trata de un abrigo rocoso situado a unos tres metros de altura donde se detecta a simple vista pigmento rojo, blanco y algunos petrograbados, así como grafiti.

⁸⁷ Elda Vanya VALDOVINOS, *Rostros en la montaña... op.cit.*

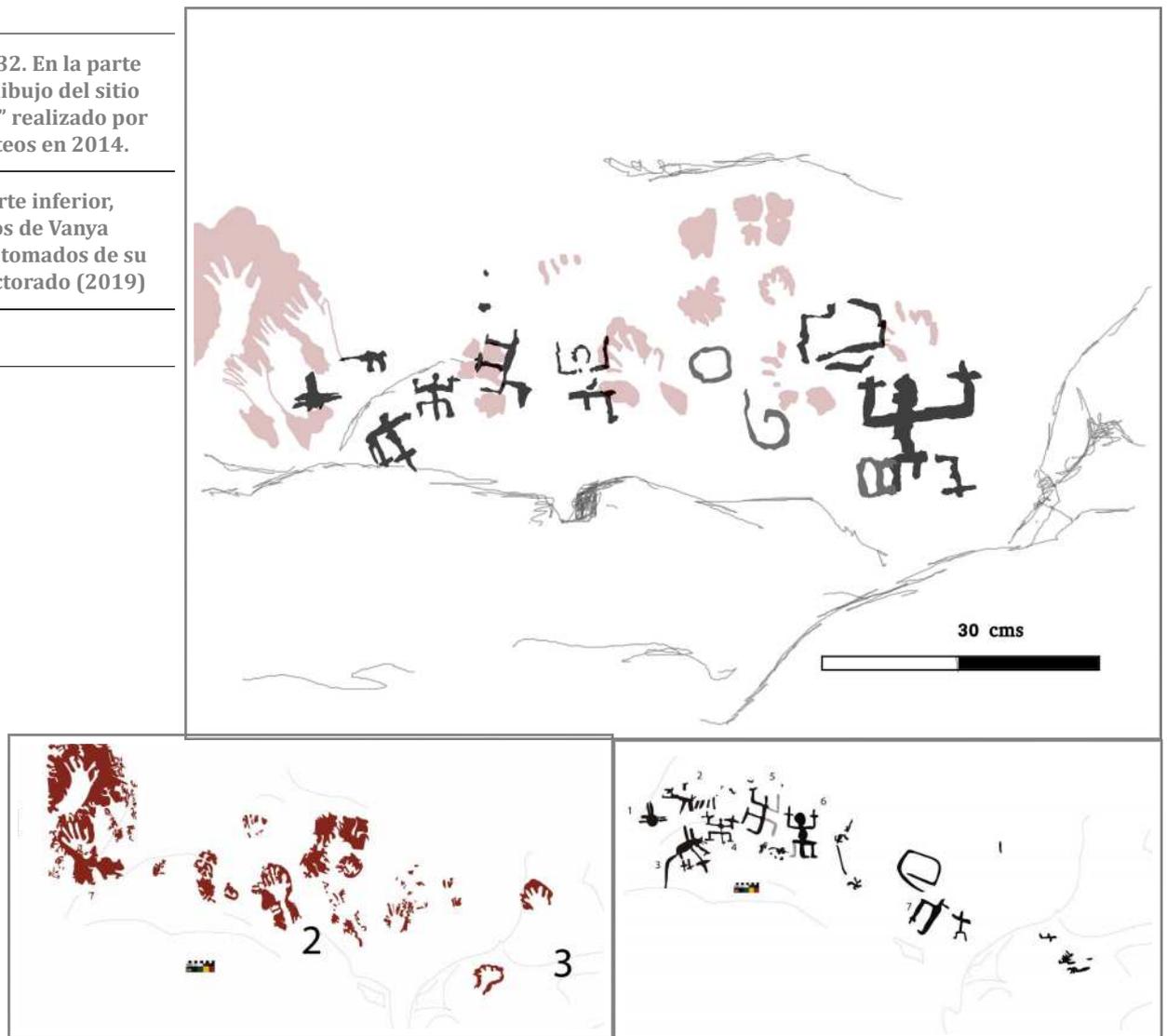


Como vemos, es difícil distinguir realmente mucho a simple vista, pero una vez más, gracias al plugin Dstrecht para el programa Imagej creado por John Harman, pudimos apreciar la existencia de varias manos en negativo pintadas en color rojo-óxido. Este sitio fue también registrado por Vanya Valdovinos, quien muestra más elementos de los que yo fui capaz de detectar (imagen 3.32).⁸⁸

En las inmediaciones de este lugar pudimos apreciar varios restos de pigmento, no obstante era imposible su identificación, por lo que sólo hacemos mención a los mismos. Cabe destacar que el sitio domina ampliamente el paisaje, no obstante no es visible desde la lejanía.

IMAGEN 3.32. En la parte superior, dibujo del sitio "Las Manos" realizado por Elena Mateos en 2014.

En la parte inferior, registros de Vanya Valdovinos tomados de su tesis de doctorado (2019)



⁸⁸ Elda Vanya VALDOVINOS ROJAS, *El paisaje simbólico...*, op.cit.



2.2. Arte rupestre en San Juan Tlacotenco

2.2.1. Sitio “Los guerreros”

En las inmediaciones del poblado de San Juan Tlacotenco pudimos localizar y registrar dos lugares con arte rupestre, ambos asociados a manantiales de agua y con una iconografía diferente. El primero de ellos se ubica en la Barranca de San Jerónimo, la que desciende desde el Cerro de la Luz o Tlahuiltépetl hasta el valle de Meztitla. Siguiendo los tubos de toma de agua que hoy día se usan para proporcionar este bien al valle de



IMAGEN 3.33.. Registro del sitio “Los guerreros” en San Juan Tlacotenco.

Dibujo: Elena Mateos, 2016.

Atongo, nos desviamos eventualmente a la derecha hasta llegar a una pared con pinturas rupestres que se encuentra junto a un manantial de agua perenne. El sitio se caracteriza por presentar dos antropomorfos en actitud de batalla, un tercero que puede estar portando un arma o un instrumento musical, una cruz, lo que parece ser un zoomorfo cuadrúpedo mal conservado y una forma triangular sin identificar (imagen 3.33). Curiosamente, las figuras humanas presentan, bajo la capa actual blanca, restos de pigmento rojo-óxido, por lo que debemos barajar la posibilidad de que el conjunto haya sido repintado en un determinado momento (imagen 3.34).

IMAGEN 3.34. Tratamiento digital con Dstrecht de una fotografía a detalle de dos de los antropomorfos. En la imagen se aprecia la capa pictórica inferior, ejecutada en rojo-óxido. A simple vista, esta tonalidad es sólo visible desde muy cerca.

Fotografía: Elena Mateos, 2016

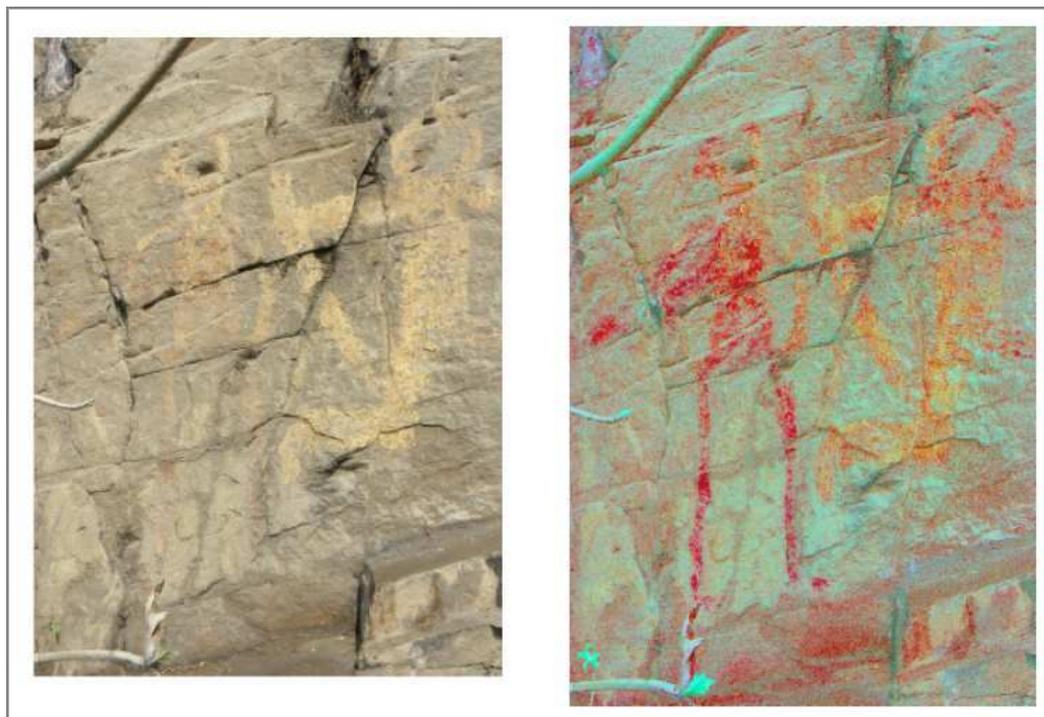


IMAGEN 3.35. . Sitio en San Juan Tlacotenco.

Fotografía: Andrés Robert, 2016.

2.2.2. Sitio “La cruz”

El otro lugar encontrado en San Juan Tlacotenco nos lo reportó Andrés Robert, autor de las fotografías. Se encuentra al este del Cerro de la Luz, junto a un manantial de agua perenne (imagen 3.35). Se trata de una cruz blanca con basamento rectangular realizada en color blanco. A su derecha, restos pictóricos mal conservados no nos permiten hacer una identificación del motivo.

2.3. Arte rupestre en Santo Domingo Ocotitlan

En el poblado de Santo Domingo Ocotitlan, al noreste de la cabecera municipal de Tepoztlán, tuvimos la oportunidad de encontrar un sitio con arte rupestre que, además, está asociado a restos arquitectónicos de lo que probablemente fuera una pirámide. Se trata de uno de los ejemplos de arte rupestre mejor conservados y más emblemático, ya que presenta diferentes épocas y estilos, algunos de ellos con parangón sólo en Chalcatzingo. El sitio no ha sido registrado con anterioridad, ni tampoco pudimos localizar referencia alguna en la Dirección de Registro público de Monumentos y Zonas Arqueológicas del INAH. El sitio está asociado a afluentes y pequeñas pozas de agua perenne y una cascada estacional, donde las pinturas se ubican en conjuntos en repisas rocosas a unos 5 metros de altura y de muy difícil acceso. Gracias al esfuerzo coordinado



con varios amigos bastante intrépidos pude realizar los dibujos y fotografías que presentaré a continuación, pero cabe destacar que no se pudo regresar al emplazamiento para mejorar algunas de las fotografías, por lo que el registro presentado está incompleto y he de admitir que no quedé satisfecha con el mismo, por lo que espero que haya futuras investigaciones en este paraje.

Los colores empleados en la ejecución de estas pinturas son el rojo óxido y el blanco, en mayor medida. Curiosamente, algunos elementos presentan otros colores, como azul y blanco y parecen haber sido repintados recientemente, pues el color del pigmento, así como su línea, sugieren la utilización de algún tipo de tiza o crayón (imagen 3.38 y 3.39).

En la imagen vemos la mayor parte de este impactante conjunto de arte rupestre, en el lado inferior derecho, hallamos otro zoomorfo cuadrúpedo, inserto en dos medias lunas consecutivas (imagen 3.36).

Como vemos, se trata de un lugar muy ecléctico donde, una vez más, podemos encontrar manos realizadas en rojo óxido, aunque, en esta ocasión también las veremos ejecutadas en blanco, tanto en positivo como en negativo (imagen 3.37).

Son varias las épocas de ejecución, lo que da lugar a una amalgama de elementos superpuestos o repasados. Se puede decir que el motivo principal en cuanto a repetición serán las manos, ya que se ejecutan con varias técnicas, colores y en



IMAGEN 3.36. Detalle de zoomorfo con lunas, parte derecha del conjunto.

Dibujo: Elena Mateos, 2016.



IMAGEN 3.37. Manos rojas y blancas en negativo.

Fotografía: Sergio Toledano, 2016.

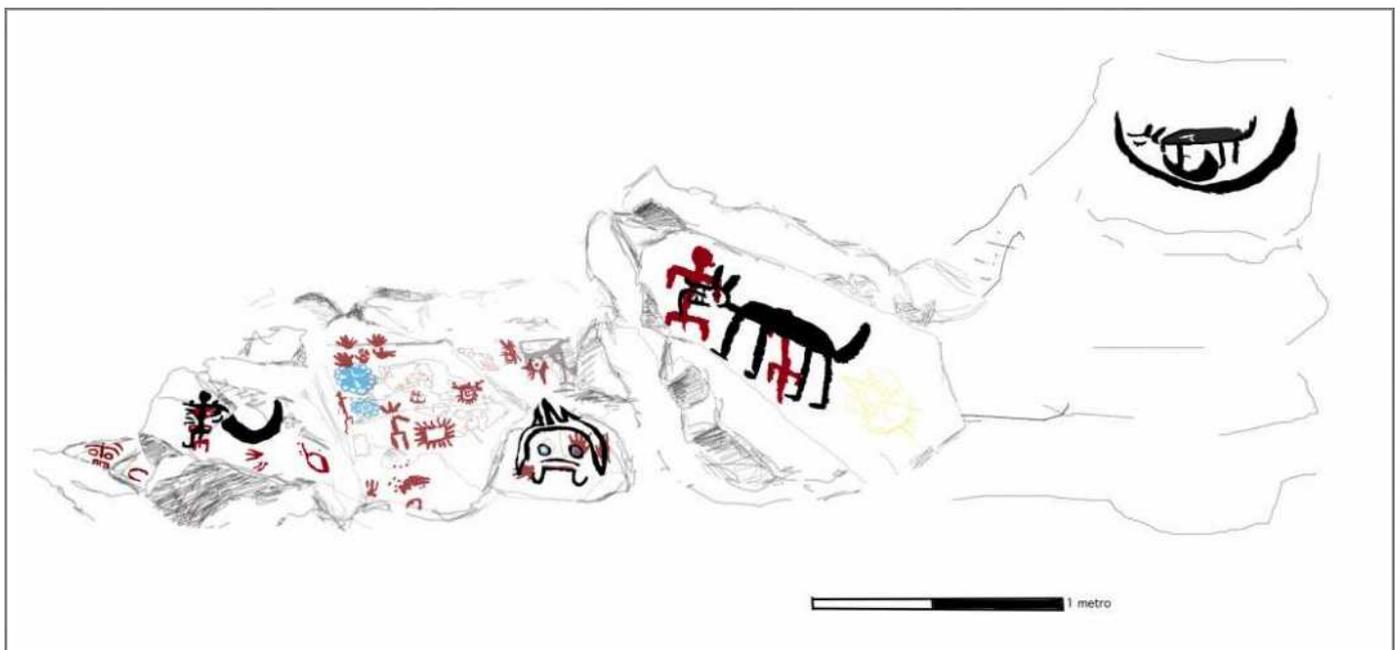


IMAGEN 3.38. Registro parcial del conjunto de Santo Domingo Ocotitlan.

Dibujo: Elena Mateos, 2016.



diferentes capas pictóricas. Los antropomorfos parecen cobrar importancia en una determinada época pictórica rojo-óxido y no repetirse en las siguientes, donde serán sustituidos, a nivel de aparición, por zoomorfos cuadrúpedos que probablemente sean cánidos.

Si nos fijamos en el estilo de estos antropomorfos, recuerdan a lo registrado en Chalcatzingo, tanto por mí misma, como por Alex Apostolides. Cabe destacar que ese estilo de figura humana no lo hemos hallado en otros conjuntos de la región y, como analizaremos en el siguiente capítulo, parecen corresponder a una temporalidad antigua.

La verdad es que Santo Domingo Ocotitlan, no sólo por las pinturas rupestres, sino también por los restos arquitectónicos, merecería un estudio personalizado, pues se trata de uno de los sitios arqueológicos menos conocidos y más interesantes que hemos podido registrar hasta la fecha.

MAGEN 3.39. Fotografía general del sitio.

Fotografía: Sergio Toledano., 2016.



2.4. Arte rupestre en Santiago Tepetlapa

Cerro del Enano

Al este de la cabecera municipal de Tepoztlán, sobre la carretera que comunica esta población con la de Yautepec, encontramos un poblado llamado Santiago Tepetlapa. Dos de sus cerros son emblemáticos: el Yohualtépetl, o vigilante nocturno, y el Cerro del



Enano. Cerca de la cima del Yohualtépetl se nos informó⁸⁹ de la presencia de un conjunto de arte rupestre, no obstante, no pudimos hallarlo. En el Cerro del Enano, por lo contrario, tuvimos algo más de suerte y encontramos, sobre un camino y junto una bajada de agua, un conjunto muy interesante de pinturas distribuido a ambos lados del sendero, en ambas



IMAGEN 3.40. Diferentes motivos en el cerro del Enano, Santiago Tepetlapa, Tepoztlán.

Fotografías: Sergio Toledano, 2016.

paredes rocosas. No son muchos los motivos: un rostro-Tláloc, lo que parece una lagartija, una suerte de antropomorfo o antropozoomorfo o zoomorfo de difícil interpretación que parece asociado a una media luna con un cuadrúpedo y restos de pintura sin identificar

⁸⁹ Sergio Toledano, 2016.



(imagen 3.40). El estado de conservación es bastante bueno, ya que no se trata de un lugar muy transitado, y en época de lluvias corre una cascada por el emplazamiento.

Este sitio también fue registrado por Vanya Valdovinos,⁹⁰ quien lo bautizó como “Sitio Tláloc” por el motivo que parece representar a esta deidad.⁹¹ Asimismo, la autora identifica el zoomorfo como un venado.⁹²

2.5. Arte rupestre en San Andrés de la Cal

San Andrés de la Cal se ubica al sur del municipio de Tepoztlán. Yendo hacia Cuernavaca por la vía libre, vemos un desvío que nos lleva a una angosta carretera por la que

IMAGEN 3.41. Registro de dos motivos en San Andrés de la Cal. Un jinete de perfil porta una lanza y aparece asociado a un altar.

Dibujo: Elena Mateos, 2014.



⁹⁰ Elda Vanya VALDOVINOS ROJAS, *El paisaje simbólico. Una mirada al arte rupestre del norte de Morelos...op cit.*

⁹¹ Explicaremos las características formales de este motivo en el siguiente capítulo.

⁹² Elda Vanya VALDOVINOS, *El paisaje simbólico... op.cit.* p 122.



circulamos unos 5 kilómetros antes de acceder a esta población. Se trata de un hermoso pueblo con pocos habitantes y una enorme iglesia en el centro.

1. Cerro de la Corona. Sitio “Los Amates”

En el capítulo anterior hablábamos de la procesión anual de ofrenda a los aires, conocida como “Las Siete Cuevas”, donde se visitan diferentes oquedades y se les deja una ofrenda. En el Cerro de la Corona, ubicado al este del poblado, es donde se deja un mayor número de ofrendas, en un total de cinco lugares. También en ese cerro, en su base, pudimos localizar un importante conjunto de arte rupestre de diferentes épocas, muy mal conservado debido a los escurrimientos constantes de agua que ahí se producen durante

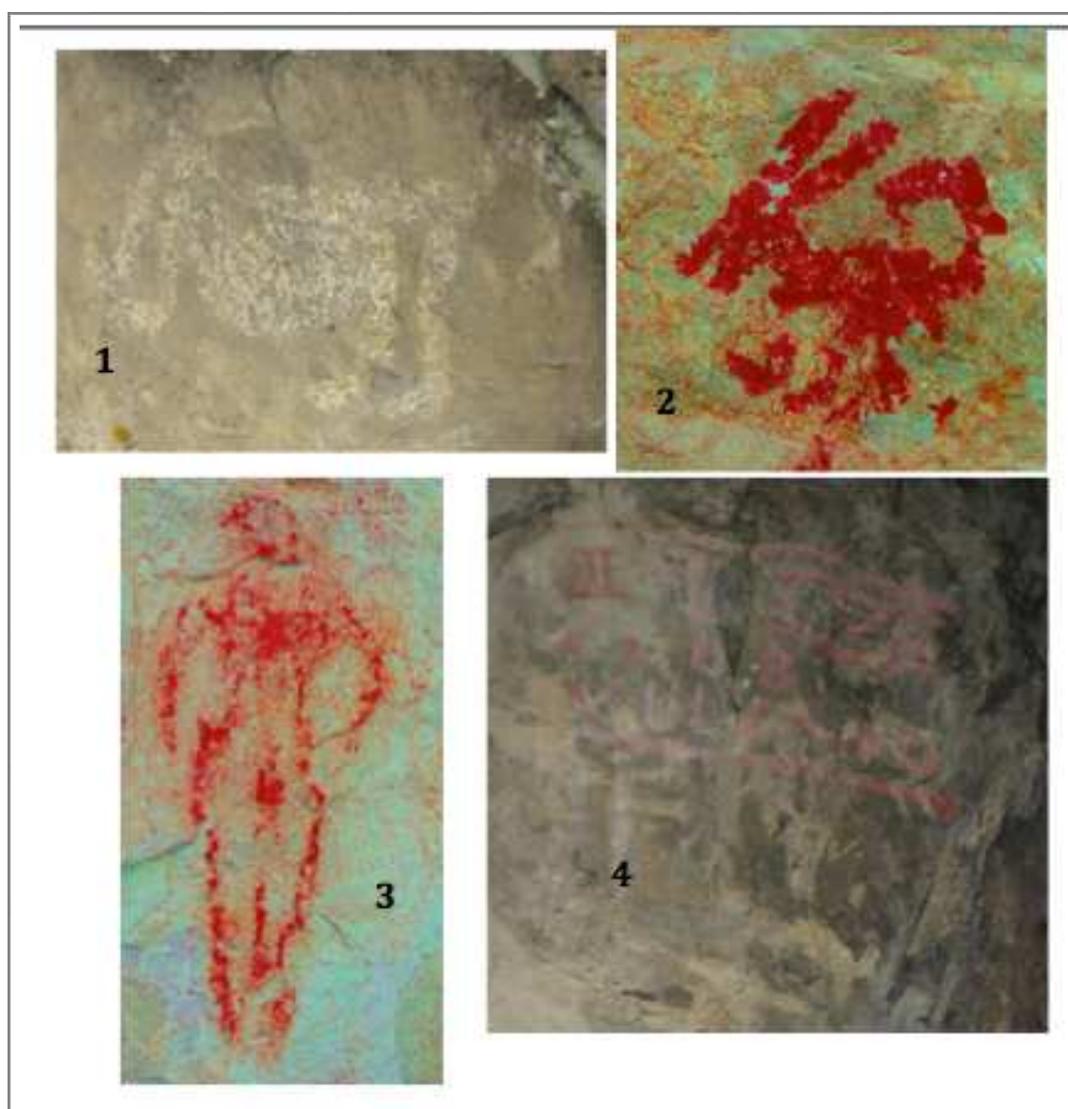


IMAGEN 3.42. Varios ejemplos de pinturas rupestres en San Andrés de la Cal:

1. Zoomorfo cuadrúpedo de panza prominente, tal vez una hembra embarazada.

2. Cuadrúpedo realizado en color rojo-óxido.

3. Antropomorfo, aparentemente realizado con una suerte de lápiz o crayón, y que asemeja una venus paleolítica.

4. Restos de dos antropomorfos que podrían conformar una escena bajo un graffiti que reza “3 -2 -58 (en números romanos, 3 de febrero de 1958, probablemente) Club Vulcano”.

Fotografías: Elena Mateos, 2014.

el temporal.

Se trata de una enorme pared llena de amates y oquedades, donde incluso llegamos a encontrar ofrenda actual, pero no relacionada con este ritual, sino



posiblemente otro que no pudimos identificar. A lo largo del muro pétreo se detectó una cantidad importante de restos de pigmento, casi todo de color blanco, pero también algunos elementos en color rojo-óxido. Las temporalidades, como decimos, son varias, pues contamos con elementos que representan jinetes bastante detallados, así como un altar que parece hacer referencia al cristianismo (imagen 3.41). Junto con ello, zoomorfos cuadrúpedos que solemos encontrar asociados a elementos prehispánicos, medias lunas, e incluso una mano humana realizada en pigmento blanco y en positivo.

Con lo que puede ser un crayón se dibujó en algún momento no muy alejado temporalmente una suerte de venus que recuerda al arte paleolítico, algunas letras, etc. En definitiva, parece ser un sitio con bastante reutilización, pero con una conservación tan mala que, pese a su tamaño, son pocos los elementos que hemos podido rescatar (imagen 3.42).

2. Camino antiguo a San Andrés. Sitio “Las cuevas”

En Julio de 2017 y, desgraciadamente, con motivo de la búsqueda de una persona desaparecida,⁹³ tuvimos la oportunidad de encontrar un sistema de abrigos rocosos con motivos rupestres de un estilo muy diferente a lo que hemos estado registrando hasta la fecha. En primer lugar difiere la técnica: aparentemente se realizó una preparación de cal sobre el muro, encima de la cual se usó pigmento rojo-óxido. En segundo lugar, aunque también hallamos manos rojas en negativo, los motivos son bastante diferentes, recordándonos a algunos elementos encontrados en Chalcatzingo, pero no en el arte rupestre, sino en los petrograbados que también se encuentran dispersos en la zona arqueológica.

El sitio se localiza en la ladera sur del cerro Chalchi, en la parte de San Andrés de la Cal, cercano al denominado “Camino antiguo” desde San Andrés a Tepoztlán y los conocidos como “Cerros de los Soldaditos”. El conjunto de abrigos es visible desde la carretera, pero no las pinturas. El nivel de conservación no es óptimo pero no presenta alteración humana posterior, sino que su conservación se debe a las inclemencias del tiempo. Como vemos en las imágenes, tanto el estilo como la técnica es diferente a lo que hemos venido describiendo y guardará mayor relación con Chalcatzingo que, como veremos, con otros lugares hallados en la región (imagen 3.43).

Una vez más las pinturas fueron colocadas alrededor de una cavidad natural de la roca que parece contener agua estacional por la humedad de su superficie. En dos

⁹³ Dentro de mis actividades como voluntaria y partede las brigadas de rescate “Rescatistas Unidos de Morelos”, “Grupo Cívico Halcón de Tepoztlán y “Guardabosques de Tepoztlán”.

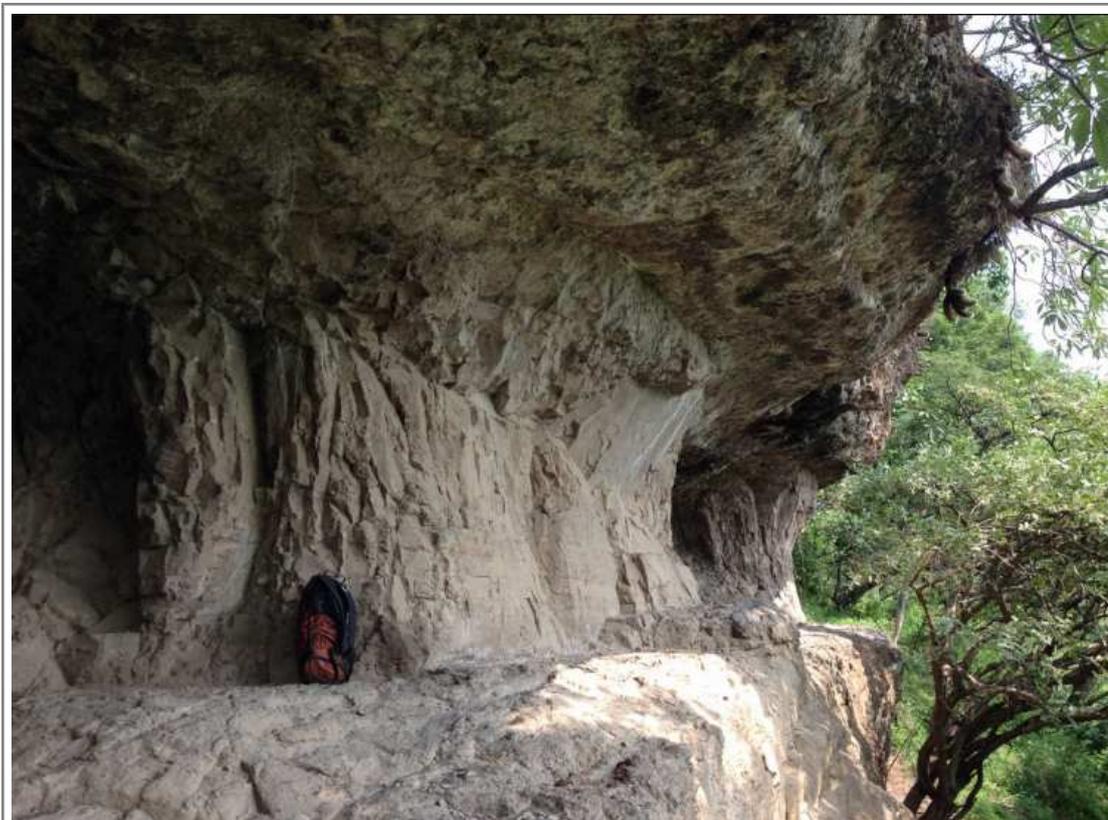


abrigos hallamos motivos, dos manos en negativo, una greca escalonada, aparentemente un conjunto de antropomorfos (difícil de interpretar por el estado de conservación) y una espiral cuadrangular. No todos los motivos presentan una base de preparación del muro, sino que sólo lo detectamos en los motivos colocados al interior del abrigo principal, que es el que alberga la oquedad. Lamentablemente, este sitio no pudimos registrarlo adecuadamente debido a que nos encontrábamos en la fase final de la investigación



IMAGEN 3.43. Algunas de las pinturas rupestres del sitio “Las Cuevas” y visión general del sitio. En la imagen superior izquierda se aprecia la preparación previa del soporte, a la derecha, dos manos en negativo se enfrentan la una con la otra., así como esta misma imagen modificada con el plugin Dstrecht -Ire de Imagej. Abajo, fotografía general del sitio.

Fotografías: Elena Mateos, 2017.



(recordemos que la tesis final se entregó a principios de 2018). Una lástima, sin duda, pues es un sitio con características muy poco comunes en la región y que merecería un estudio exhaustivo.

3. Arte rupestre en la cabecera municipal de Tepoztlán

Hemos visto hasta el momento los sitios registrados en los poblados que componen el municipio de Tepoztlán. A continuación se describen los lugares con arte rupestres localizados dentro de la cabecera municipal de Tepoztlán, que recibe el mismo nombre y que es donde más lugares hemos localizado.

Para proceder con nuestra muestra, elegiremos hacerlo por cerros y parajes, de modo que la explicación sea coherente con el capítulo primero de este trabajo, donde nos dedicamos a explicar los cerros que rodean la cabecera y, en su caso, las leyendas que los acompañan.

3.1. Arte rupestre en el cerro Chalchi

El cerro Chalchi es el primero que nos encontramos cuando llegamos a Tepoztlán ya sea desde la zona de Cuautla, Cuernavaca o la Ciudad de México. En sus laderas, el barrio “Del Tesoro” fue creciendo en las últimas décadas, en parte por el incremento de la población. Tradicionalmente, había sido una zona despoblada, que sólo desde hace unos 30 años comienza a colonizarse.

En la ladera sur del “Cerro de la Antena”, dentro de lo que podríamos denominar como la cordillera del cerro Chalchi, hallamos las pinturas de “Las cuevas”, pero al ser parte del término municipal de San Andrés de la Cal decidimos integrarlas en el epígrafe anterior. Dentro de la cabecera de Tepoztlán pudimos detectar dos lugares con pintura:

1. “La pila de la cruz”

Este sitio se ubica en la ladera oeste, en unos terrenos privados donde hay un manantial de agua. En los registros que consultamos en la Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas del INAH, este lugar fue bautizado como “La pila de la



cruz”, y las coordenadas que acompañan su ficha en este archivo corresponden, aunque sólo de manera aproximada, a la ubicación del sitio.

Se trata de un conjunto de arte rupestre de varios colores ubicados sobre una pila de agua perenne. Resulta bastante interesante por varios motivos: en primer lugar, porque es el único caso que hemos podido registrar con pigmento negro, en lo que parece representar una suerte de olla; en segundo, porque se usa el color rojo-óxido para representar una cruz, algo también inédito de este sitio y, en tercer lugar, porque parece



IMAGEN 3.44. Vista general de los motivos rupestres que se encuentran ubicados sobre una pila de agua perenne.

Fotografía: Alejandra Quiroz, 2016.

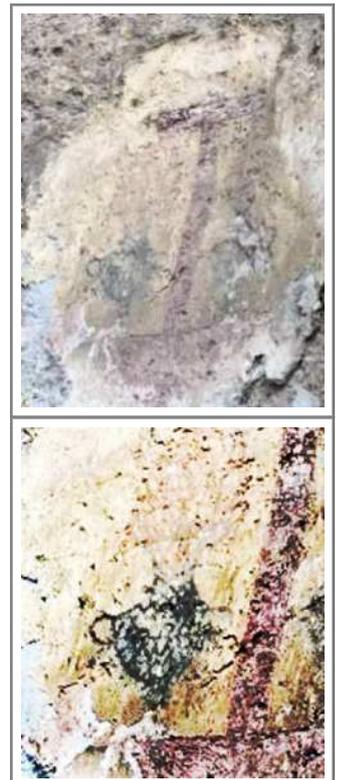


IMAGEN 3.45 Detalle del conjunto y del motivo en color negro que interpretamos como una olla. Uso de tratamiento digital de la imagen Dstrecht de Imagej.

haber sido tapado en alguna ocasión, pues presenta una pátina artificial que cubre



parcialmente las pinturas y que se amarilleó con el tiempo, probablemente fuera una capa de cal.

Como vemos en la imagen 3.44, podemos detectar al menos 4 motivos: una media luna invertida (algo, por cierto, poco común) se ubica sobre la composición principal y ha sido realizada en color blanco. Bajo la misma, una cruz con basamento, de color rojo, es el elemento principal con un tamaño de casi un metro, y, junto a ella, vemos este otro elemento realizado en negro que puede representar una especie de olla, bajo el cual, una forma radiada nos recuerda a una parte de un sol y parece haber sido realizada de manera posterior (imagen 3.45). Parece que pudo existir una base de preparación del soporte, pero es difícil de definir debido a que fueron tapadas de cal con posterioridad.

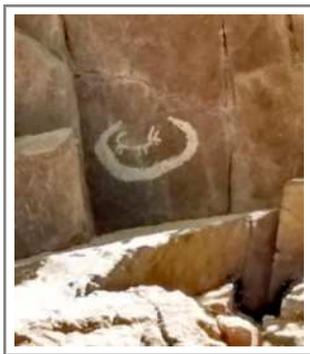


IMAGEN 3.46. Zoomorfo cuadrúpedo asociado a una luna en el cerro Chalchi.

Fotografía: Andrés Robert, 2016

2. “El perro y la luna”

Otro motivo localizado en el cerro Chalchi podemos encontrarlo en el sendero que comunica el Barrio del Tesoro con la población de San Andrés de la Cal. Se trata de un escarpado camino en el que pudimos ver un pequeño sitio de arte rupestre, realizado en color blanco, y donde se identifica la figura de un zoomorfo cuadrúpedo inserto en una media luna (imagen 3.46).

La pintura está asociada a varias oquedades en la parte inferior que parecen contener agua de manera estacional. Se ubica sobre el camino, pero, como decíamos, éste supone un paseo de mediana dificultad.

3.2. Arte rupestre en los “Terrenos de Garza” (cerros Tlacadépetl—Ocelotzin)

En las inmediaciones del Barrio de Santa Cruz, situado al oeste de la Cabecera Municipal Tepozteca, existe un gran terreno conocido como “Tierras o terrenos de Garza”, por el nombre del actual dueño. Estos terrenos, compuestos por terrazas, barrancas, riachuelos estacionales y multitud de árboles frutales, se ubican insertos entre dos cerros: el Ocelotzin y el Tlacadépetl. Digamos que componen la parte baja de los mismos, una zona muy muy rica, donde hallamos restos arqueológicos en superficie y de posible ocupación antigua. En la actualidad no hay explotación del mismo ni tampoco funciona como lugar habitacional, sino que se conserva relativamente natural. En estos terrenos localizamos 4 conjuntos con arte rupestre, con diferente nivel de conservación y separados entre sí por



una distancia bastante corta: se puede decir que los 4 sitios están en una superficie no superior a las dos hectáreas, no obstante presentan dos estilos diferentes.

1. “El Hongo”

Caminando por los terrenos en dirección al Cerro Tlacatépetl, se llega a una barranca particularmente llena de amates en la que, en época de lluvias, vemos una cascada y un río. Subiendo por esa barranca, una gran roca es conocida por los vecinos de Tepoztlán como “el Hongo”, y forma una cueva bajo ella. Aunque en esta cueva pudimos ver restos de lo que probablemente sea pigmento, no hallamos nada conservado. Donde sí encontramos al menos dos elementos reconocibles es en la pared superior exterior de la misma, donde hoy día puede verse un antropomorfo que parece llevar una máscara con

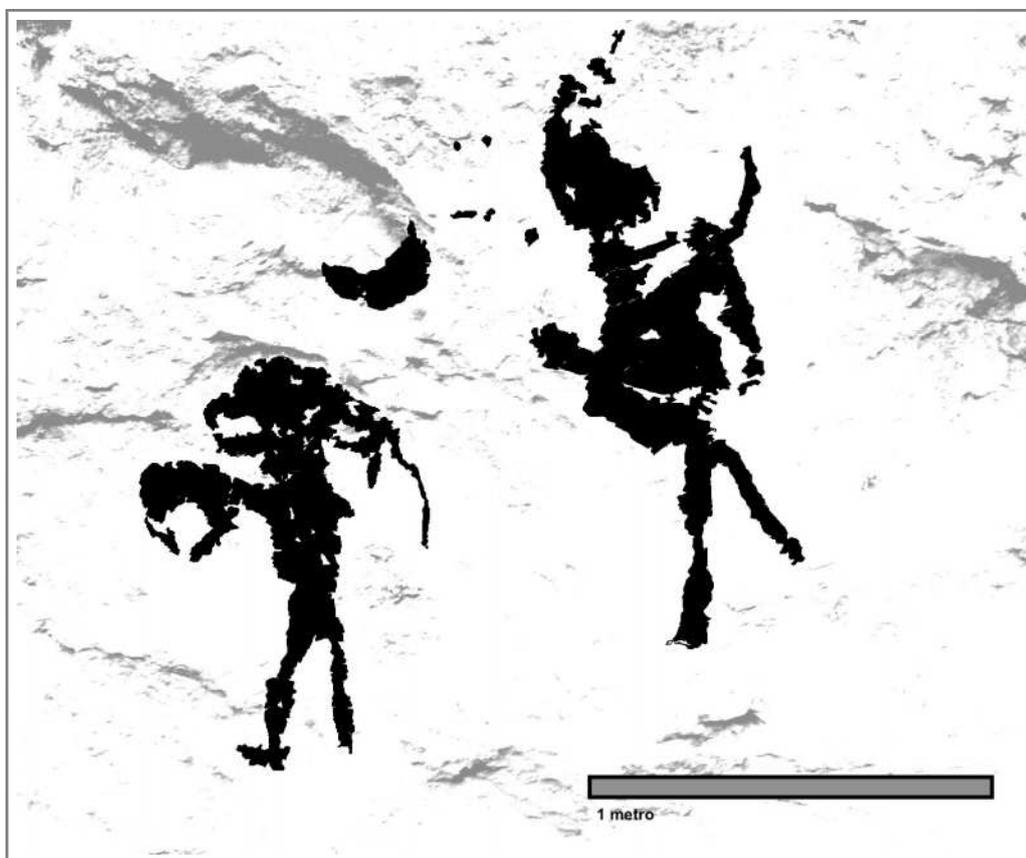


IMAGEN 3.47. Dibujo y fotografía del sitio “El Hongo”

Dibujo y fotografía: Elena Mateos, 2015.



grandes fauces a la izquierda y otro antropomorfo muy mal conservado a la derecha. Ambos podrían estar formando una suerte de escena, puesto que parecen caminar en la misma dirección (imagen 3.47). Entre ellos, una media luna. A la izquierda de estos motivos hay una gran cantidad de restos pictóricos pero no pudo identificarse nada debido al estado de conservación.

Se trata de dos motivos realizados en color blanco, de buen tamaño (el antropozoomorfo mide casi un metro) y que dominan visualmente, por su ubicación, toda

la barranca de los amates. La roca, al ser curva su superficie, provee un abrigo que los ha mantenido hasta la fecha.

2. “La cueva”

IMAGEN 3.48. Entrada de la cueva donde se aprecia los restos de un muro artificial.

FOTOGRAFÍA: Elena Mateos, 2015.



Caminamos unos 50 metros hacia el sur desde “El Hongo”, por un sendero bien trazado y llegamos a otro conjunto con pinturas rupestres de gran interés, pero, desgraciadamente, muy mal conservado. A lo largo de la superficie de la pared, pinturas y petrograbados de varias épocas fueron realizados en torno a una oquedad o pequeña cueva que fue tapada en varias ocasiones, ya que presenta relleno artificial con tierra en el fondo (donde probablemente continuaba la oquedad) y restos de pared de piedras unidas con cemento en la pared exterior de la misma. Preguntando a los vecinos de la zona, se nos dijo que ese espacio era usado para guardar el maíz o herramienta; asimismo, también se nos indica que, probablemente, fuera usado como escondite durante la Revolución, pero nada de ello nos consta arqueológicamente, ya que no hallamos en superficie material alguno, salvo restos de sacos de arena con los que parece haber sido tapada una oquedad al fondo de la misma. Asimismo, recientemente se nos informó⁹⁴ que ese sitio es usado para rituales que definieron como “maléficos”, en los que en ocasiones se deposita ofrenda,

⁹⁴ Don Genovevo, comunicación personal, abril de 2017.



según el informante, de restos de animales e incluso humanos. Hemos podido confirmar la existencia de un depósito reciente compuesto por un círculo coronado por una estructura de piedras en forma de “dolmen”.

La oquedad tiene aproximadamente 3 metros de profundidad por 1 metro de ancho y, aunque parece haber restos de pigmento blanco en su interior, no encontramos nada legible (imagen 3.48.).

En las paredes aledañas, el arte rupestre de varias épocas fue realizado en color blanco, así como con la técnica del petrograbado. En ocasiones encontramos superposición de elementos con diferentes acabados técnicos, tanto en lo referente al color (pigmentación del blanco) como la técnica (pincelada). Aunque los restos de pigmento son muchos, el estado de conservación sólo permite adivinar la forma de algunos de ellos: las raíces que poblaron la pared rocosa eliminaron la mayor parte de los elementos (imagen 3.49).

Uno de los motivos que más llama la atención en este conjunto es un zoomorfo cuadrúpedo que parece representar un venado sin cornamenta. Cercano a él, vemos una mano humana plasmada en positivo en pintura blanca. Curiosamente, tanto el estilo pictórico que caracteriza a este venado como la mano la veremos en otro sitio con arte rupestre, muy característico y localizado a unos cien metros. ¿Podría tratarse del mismo autor? (Imagen 3.50).

A lo largo del resto del conjunto hallamos otro tipo de expresividad en lo que a la representación se refiere. Generalmente, las formas elegidas serán más pastosas, la pincelada no resulta tan fina y los elementos son de carácter repetitivo: cruces con



IMAGEN. 3.49. Fotografía donde se aprecia la incidencia de las raíces en la destrucción del pigmento.

Fotografía: Elena Mateos, 2015.

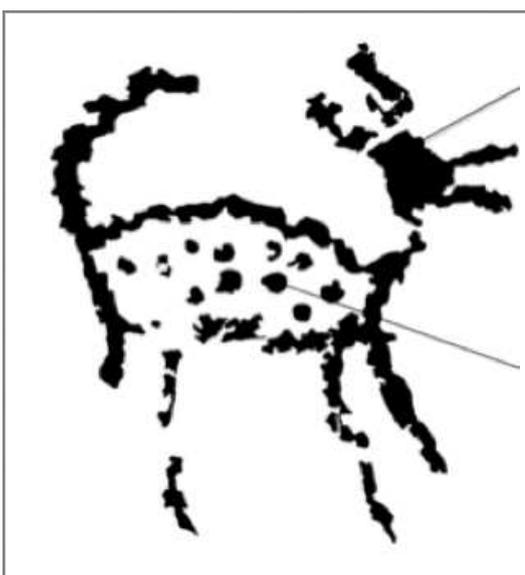


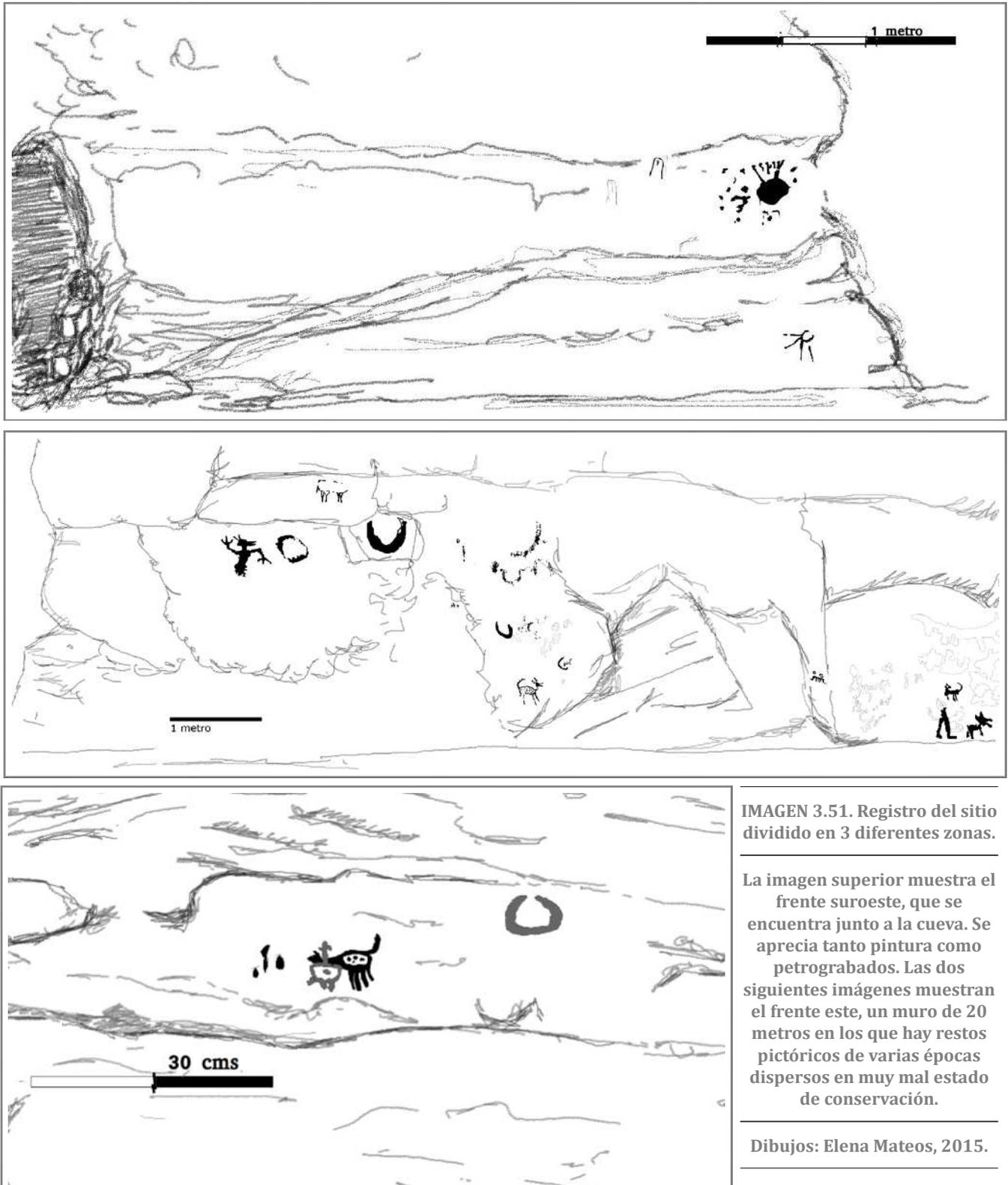
IMAGEN 3.50. . Venado y mano. Llamaremos la atención sobre el relleno interior del venado, así como la posición de su cabeza, la proporción y la pincelada. El tamaño de la mano y proporción de la mano corresponden con la localizada en el cercano "Sitio Tláloc"

Dibujo y fotografía: Elena Mateos, 2015.

basamento, tanto petrograbadas como pintadas, algunos zoomorfos, medias lunas y otros

elementos radiados muy mal conservados, pero que probablemente refieran al astro solar (imagen 3.51).

Como el conjunto es grande (una superficie total con restos pictóricos de aproximadamente 20 metros), decidimos dividirlo en conjuntos generales donde se mostrará la superficie de la roca y todo aquello que se logró rescatar tras un proceso de análisis digital: mucho de lo que mostramos en las ilustraciones a continuación no es



posible percibirlo a simple vista, sino que fue identificado gracias al uso de herramientas digitales que describimos en el capítulo anterior (imagen 3.51).

3. “Sitio Tláloc”



IMAGEN 3.52. Fotografía del lado norte del “Sitio Tláloc”

Fotografía: Elena Mateos, Mayo de 2016.

Decidimos bautizar como “Sitio Tláloc” el conjunto de arte rupestre que presentaremos a continuación por la existencia de un motivo en particular que parece representar el dios Tláloc de una manera bastante inusual. Se trata de un sitio con pinturas rupestres ubicado en una gran roca que parece haber caído o rodado en algún momento lejano: es una gran piedra, exenta, ubicada junto a un río en época de lluvias, y, en cuya base se detectan varias oquedades (imagen 3.52.).

Las pinturas rupestres localizadas en este sitio llaman la atención por la técnica que se empleó. Páginas atrás hablábamos de la posibilidad de que el autor dejara su firma en el sitio “La Cueva”, en asociación a una mano en positivo y un zoomorfo particularmente detallado y, por qué no, bonito. Este sitio parece ser su “Capilla Sixtina”, puesto que presenta varios elementos muy bien ejecutados, casi todos ellos con un posible mismo estilo técnica y autor. De la misma manera que en el conjunto anterior, hallamos la existencia de un venado cuyo cuerpo ha sido rellenado con puntos, que



IMAGEN 3.53.. Detalle del Rostro-Tláloc con su penacho o corona y con filtro Dstrecht para su visualización.

Fotografía: Elena Mateos, 2016.



guarda una proporción muy parecida al anterior, pero esta vez con cornamenta (imagen 3.54).

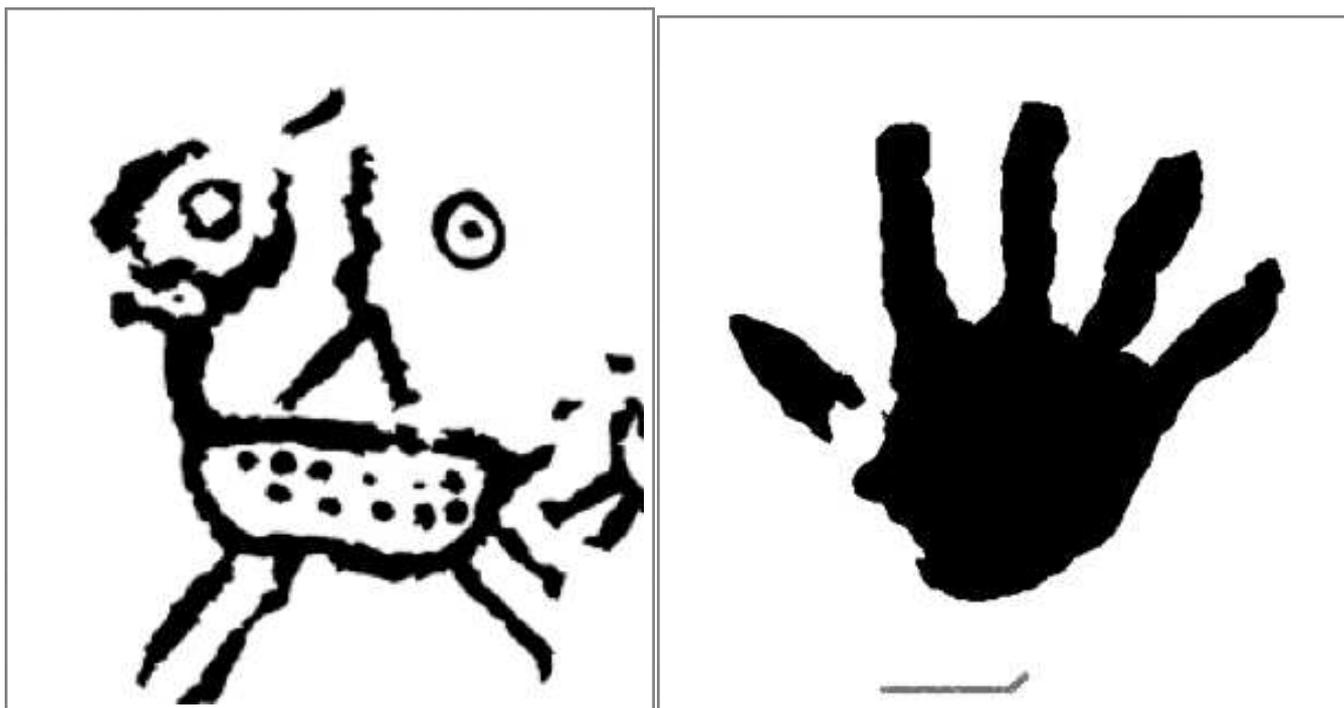


IMAGEN 3.54. Un venado asociado, de nuevo, a una mano derecha plasmada en positivo sobre la roca

Dibujo: Elena Mateos, 2016.

Una vez más, una pintura de estilo particular asociada a una diestra de proporciones prácticamente iguales a la anterior. Si nos fijamos en el tamaño de los dedos, la relación entre los mismos y el tamaño completo de la mano, todo podría indicar que el autor de al menos estos dos venados haya sido el mismo. Lógicamente, esto es sólo una teoría, interesante tal vez, pero imposible de comprobar.

El sitio entero se caracterizará por la belleza técnica de sus pinturas, pero llama particularmente la atención el motivo que le da nombre: un rostro Tláloc con un penacho que parece representar alguna suerte de árbol o tal vez un numeral (imagen 3.52).⁹⁵ El estado de conservación general es, por suerte, muy bueno. Al no tratarse de un sitio que haya tenido ocupación humana reciente o algún tipo de explotación, como sucedía con el anterior, así como no contar con la aparición de raíces ni el contacto con la lluvia, la mayor parte de las pinturas pueden verse a simple vista. Junto a esta circunstancia, el pigmento parece haber sido preparado con gran cuidado, pues, por su textura, penetró en la roca y se fusionó perfectamente con la misma, como no sucede en otros casos en los que la

⁹⁵ Tal vez represente el número “400” que se usaba para designar algo incontable, es decir, una manera de representar “Infinitos Tláloc” o “muchos Tláloc” (Ana Guadalupe Díaz, comunicación personal).



mezcla era probablemente demasiado pastosa y tendió a agrietarse y desprenderse de la superficie.

El rostro-Tláloc no es el único que nos llama la atención, sino que todos los elementos son particulares en su *manera* de ejecutarse. Lo mejor para dar cuenta de ello es mostrar el registro completo, y esperaremos a los capítulos siguientes para entrar en su análisis (imagen 3.55).

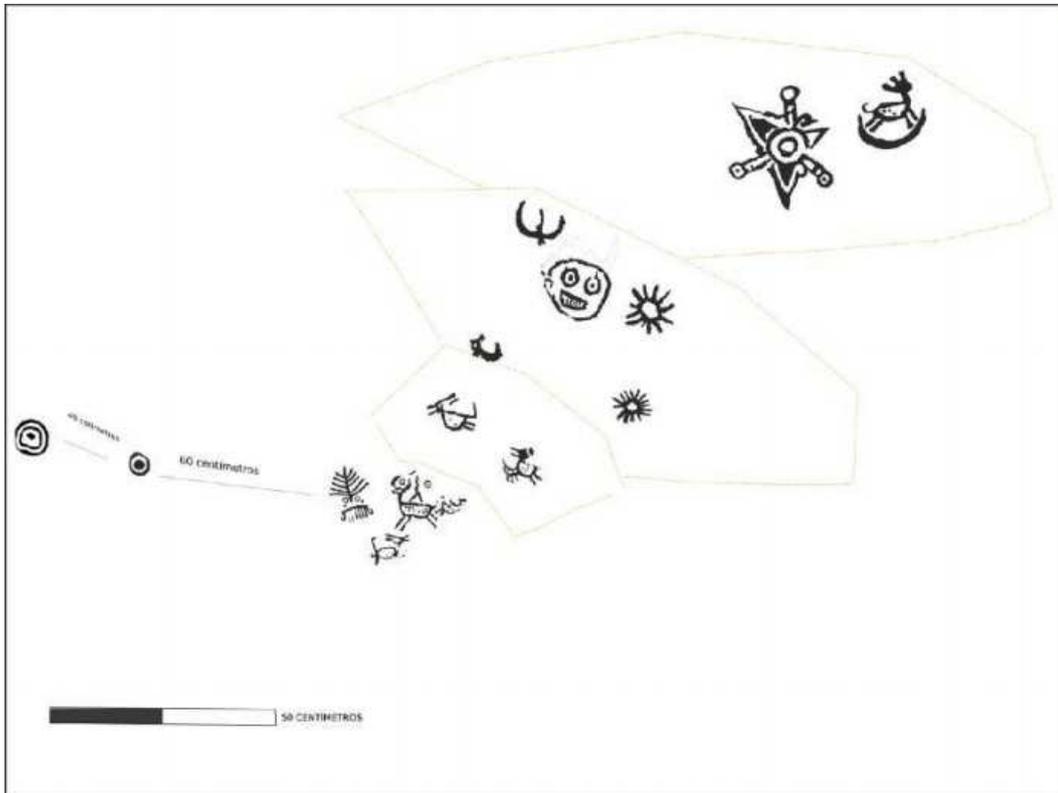
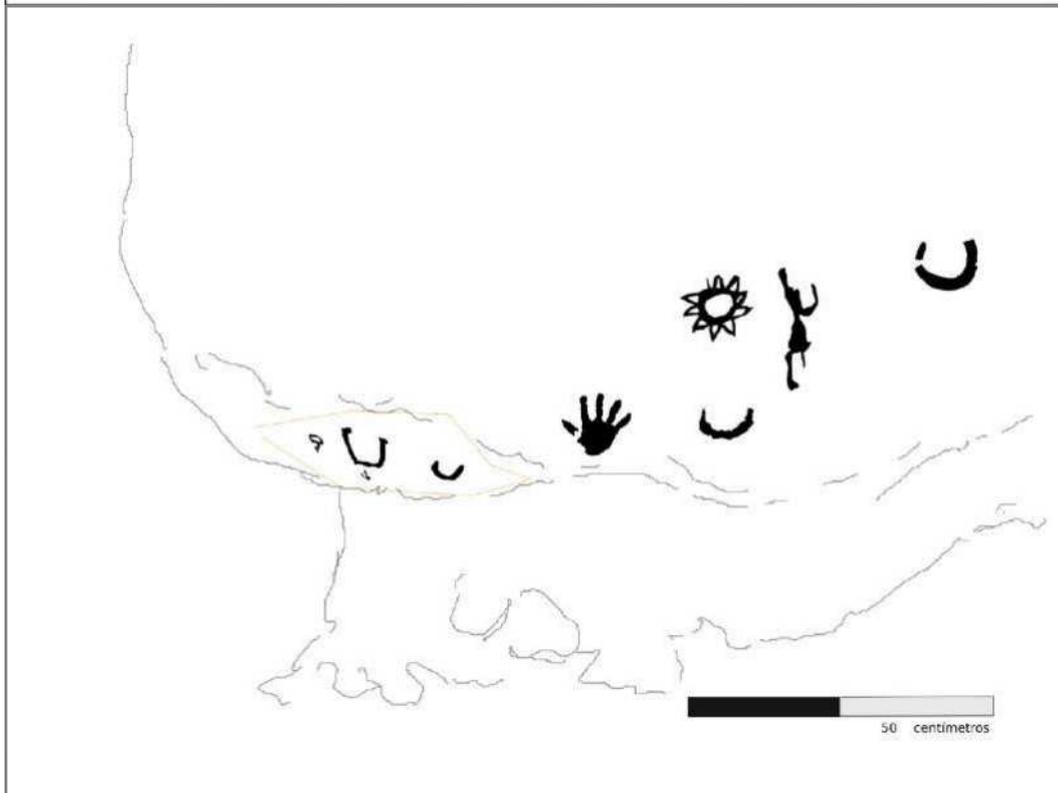


IMAGEN 3.55. Registro completo del "Sitio Tláloc".

Puede observarse la calidad de ejecución de los elementos, en los que la línea es cuidada y las formas ejecutadas con cierta precisión. La conservación es buena, ya que no parece haber sido reutilizado, por lo que no encontramos superposición de pintura que haga ilegible el contenido.

Dibujos: Elena Mateos, 2016.



4. Sitio “La barranca”

A menos de cinco minutos caminando de todos los sitios descritos, tenemos un cuarto lugar en los Terrenos de Garza que llama nuestra atención. Decidimos bautizarlo como Sitio “La Barranca” por hallarse en un terreno muy irregular, dentro de una pequeña

IMAGEN 3.56. Fotografía
general del sitio “La
Barranca”

Fotografía: Elena Mateos,
junio de 2016.



barranca por la que, en época de lluvias, desciende un pequeño riachuelo.

Las pinturas fueron realizadas una vez más en color blanco, pero el estilo que encontramos en este emplazamiento es bastante diferente a lo que hemos estado viendo hasta el momento: los motivos serán realizados de una manera *más lineal*, es decir, con menos naturalismo, más esquematización y el uso de líneas rectas como prioridad. De la misma manera que sucedía en el “Sitio Tláloc”, estas pinturas estarán en una roca exenta de gran tamaño que forma un abrigo rocoso, por lo que su conservación es bastante buena (imagen 3.56). Asimismo la técnica elabora una pintura menos pastosa que permea perfectamente en la roca y facilita su conservación.

Es posible que tengamos dos etapas pictóricas, detectadas a través del uso del pigmento y la elección de los motivos: una de ellas correspondería a la mayoría de los elementos, realizados en color blanco muy bien conservado y con un uso más líquido del pigmento; en la segunda sólo vemos representada una media luna pero con una pincelada muy diferente y un pigmento más amarillado por el tiempo, más pastoso y peor

conservado, que se ubica en el extremo izquierdo del abrigo junto a otros restos de pigmento no legibles (imagen 3.57). La mayor parte de los motivos corresponden a esa etapa más blanca, más líquida y mejor conservada que va a caracterizarse por ser *muy lineal*. Entre ellos podemos encontrar lo que puede identificarse como un antropomorfo con una suerte de arco u otro elemento, un reptil que bien podría representar una lagartija, una cruz, un elemento radiado, un zoomorfo cuadrúpedo de perfil y varios elementos difíciles de interpretar. El tamaño de las figuras tendrá un promedio de unos 15-20 centímetros.

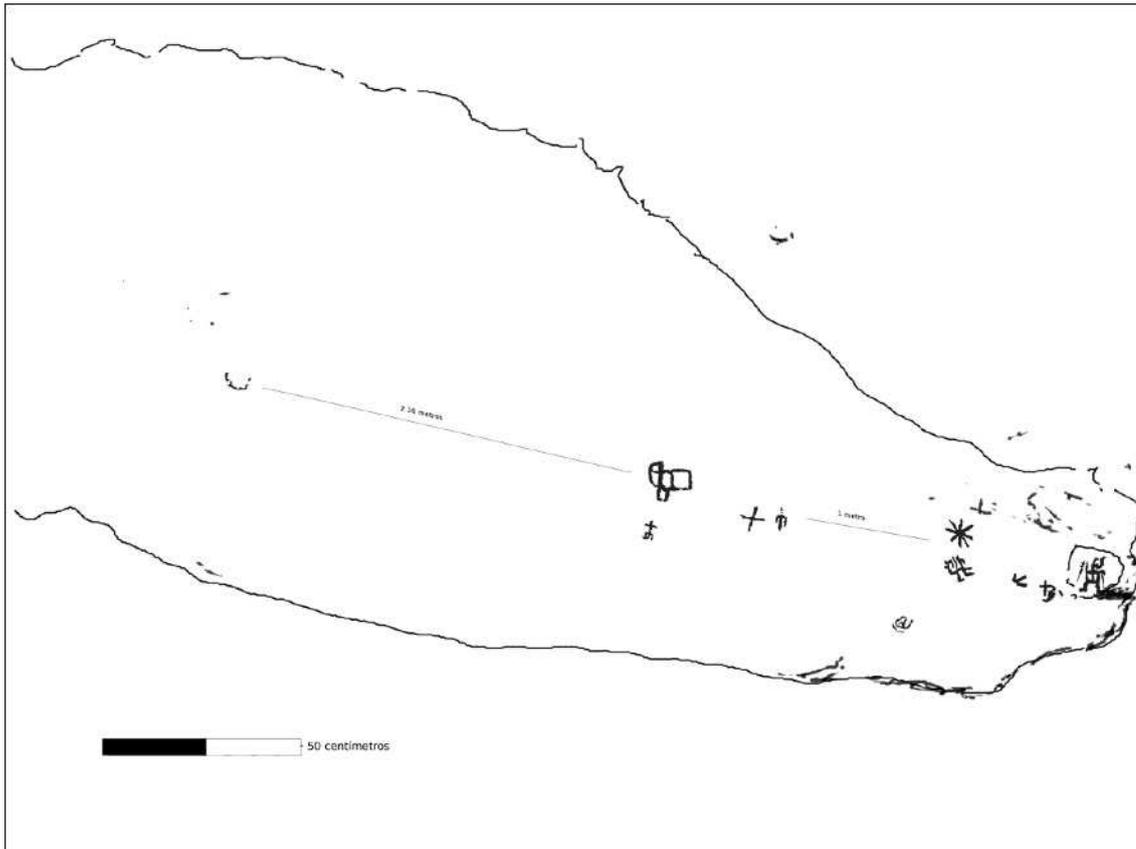


IMAGEN 3.57. Registro completo del sitio "La Barranca".

Dibujo: Elena Mateos, 2016.

3.3. Arte rupestre en el cerro Tlacadépetl

En el apartado anterior hablábamos de los Terrenos de Garza, ubicados en las tierras bajas entre dos grandes cerros: Ocelotzin y Tlacadépetl. Ahora nos dedicaremos a mostrar los sitios rupestres en el segundo, símbolo del barrio de Santa Cruz, de Tepoztlán.

Son dos los sitios que hemos podido rastrear en las paredes de este cerro y ambos se encuentran en las inmediaciones del actual camino que une el barrio de Santa Cruz con el sendero que sube al cerro Tepozteco y la pirámide. Los dos se ubican en la

ladera este del cerro, a diferente altura, y guardan relación con una oquedad en la roca y/o una cascada estacional.

1. Sitio “El Caballo”

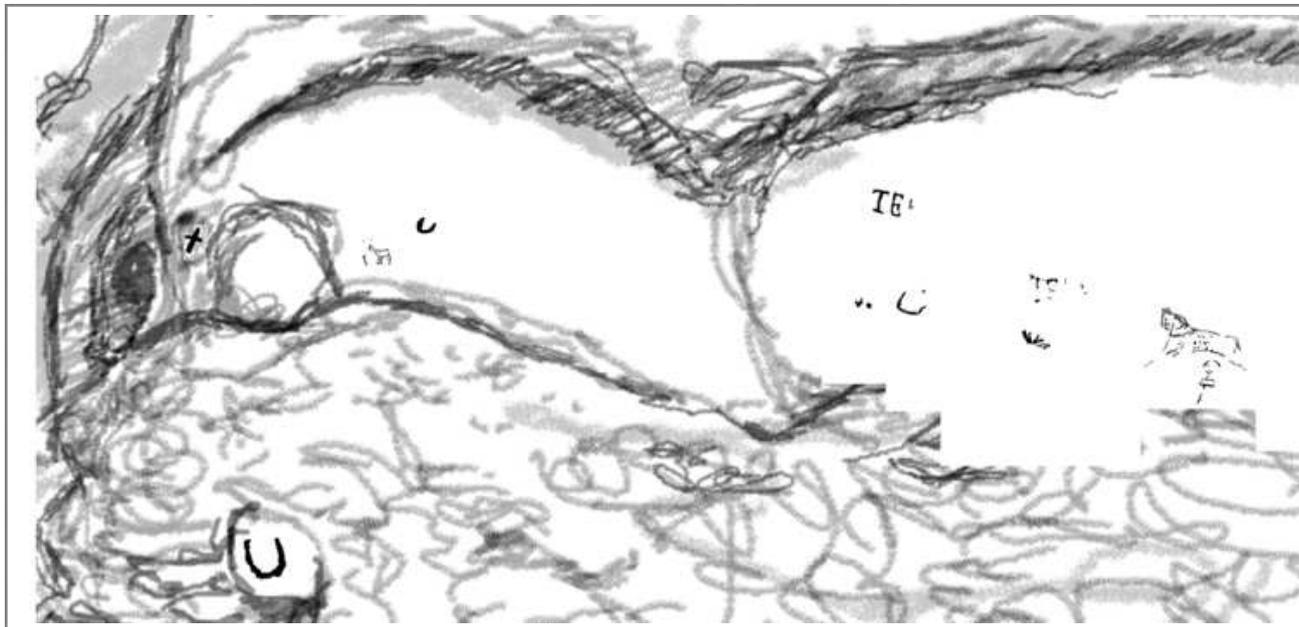


IMAGEN 3.58. Registro general del sitio “El Caballo”

Dibujo: Elena Mateos, junio de 2015.

En el lado derecho del camino que une el barrio de Santa Cruz con el del Tepozteco, pasando el depósito de agua que surte el barrio, vemos, a nuestra izquierda una enorme oquedad natural en una pared pétreo de aproximadamente 10 metros de altura. A la derecha de la oquedad la roca forma un abrigo rocoso de difícil acceso y tránsito, puesto que la escalada al mismo es bastante compleja pero, una vez en él, encontramos una estrecha repisa por la que deambular con bastante cuidado. En este abrigo rocoso se disponen motivos rupestres de varias épocas, entre los que podemos encontrar una media luna, un zoomorfo, unas letras y un caballo bastante realista. Todos los motivos fueron realizados en color blanco, pero el pigmento envejeció de manera diferente: en algunos, se muestra un cambio al amarillo, mientras que otros conservan el que, presumiblemente, era su tono original.

El contexto arqueológico de la zona invita a pensar que toda la ladera del Cerro Tlacatépetl fue, en algún momento, lugar habitacional: hay una cantidad considerable de objetos de uso cotidiano, como lítica o restos cerámicos. Sería interesante observar desde

la perspectiva arqueológica tanto esta zona como las laderas de su cerro vecino, el Tepozteco que, como veremos, presenta la misma cantidad de material en superficie.

La protagonista de la pared, y lo que llama desde lejos la atención, es una profunda oquedad perfectamente circular de más de un metro de diámetro y por la que, por lo que he podido observar, nunca corre el agua, salvo en ocasiones muy poco comunes en las que la lluvia cae con tal fiereza, que toda la ladera del cerro presenta escurrimientos.

El sitio, en general, no está ni bien ni mal conservado. Las épocas se distinguen sobre todo en el uso de letras del alfabeto, así como en la representación de un caballo que, sin duda, ha de ser posterior a la conquista. La imagen muestra el uso de la técnica lineal y el caballo fue bien proporcionado, incluso se aprecian detalles como el estribo y el bocado. La actitud del animal parece ser en carrera, con la cabeza gacha, en movimiento y denota una cercanía al conocimiento del equino, es decir, una relación tal vez cotidiana con este animal. Como vamos a ver en el capítulo siguiente, las diferentes maneras que hemos podido detectar de pintar los caballos pueden ayudarnos a realizar un análisis cronoestilístico, esto es, determinar las épocas de ejecución del arte rupestre.



IMAGEN 3.59. Detalle del caballo.

Dibujo: Elena Mateos, 2015.

2. “El descendente”

El camino sigue hacia el Tepozteco y podemos desviarnos a la derecha pasando el gran amate, por una empinada ladera que nos lleva a varios miradores. Junto a una cascada estacional encontramos un único motivo que parece representar una suerte de figura de cabeza o tal vez una lagartija, junto a una cascada estacional, una oquedad y mucha basura.



El motivo está realizado en color blanco, presumiblemente amarilleado con el tiempo. Mide aproximadamente 18 centímetros y es el único que localizamos en el área.



IMAGEN 3.60. Fotografía y dibujo de "El descendente".

Fotografía y dibujo: Elena Mateos, 2015.

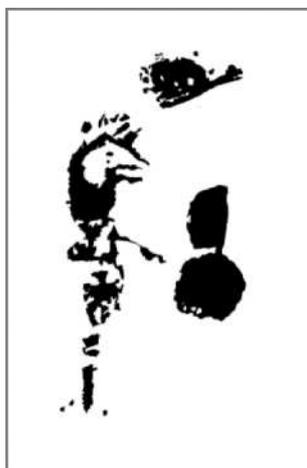


IMAGEN 3.61 Registro del sitio "El Zoomorfo"

Dibujo: Elena Mateos, 2016.

3.4. Arte rupestre en el Cerro Tepozteco

Huelga decir que el Tepozteco es uno de los cerros más emblemáticos de Tepoztlán. Cada año, la pirámide localizada en su cúspide recibe miles de visitas del turismo, siendo el ícono del lugar y el hogar de la deidad máxima de la población: Tepoztécatl.

En el camino de subida a la pirámide localizamos bastantes restos de pintura que desgraciadamente fueron fruto del vandalismo y hoy día son ilegibles. Afortunadamente, existe otros lugares de difícil acceso que sólo han sido destruidos en parte y en los que pudimos registrar tanto arte rupestre como vestigios arqueológicos que sugieren el uso habitacional de algunos espacios.

Son tres los sitios con arte rupestre que hemos podido localizar en la subida al Tepozteco: dos de ellos contienen uno o dos motivos, y otro muy grande con bastantes vestigios. Dos de estos tres lugares, cabe decir, están en relación a fuentes naturales de agua perenne, que en la actualidad han sido entubadas por la población con la finalidad de surtir de agua al barrio de Santa Cruz.

1. Sitio "El zoomorfo"

Subiendo por el sendero que conduce a la pirámide, llegamos a un depósito de agua, a la izquierda, tras un muro de piedra. Ese depósito es el comienzo del sendero que une el camino del Tepozteco con el barrio de Santa Cruz, camino del que veníamos hablando en el anterior epígrafe. Si nos desviamos hacia las paredes del cerro, veremos, junto a unos tubos actuales de recolección de agua, unos restos pictóricos realizados en blanco y muy mal conservados. Parecen representar una suerte de antropozoomorfo relacionado con algún tipo de ave y un círculo con una bandera (imagen 3.61).

2. Sitio "El Manantial"

Probablemente uno de los lugares más emblemáticos que tuvimos la suerte de localizar en Tepoztlán es este sitio que decidimos bautizar como "El manantial", ya que está ubicado



en las inmediaciones de un manantial perenne de agua que surte de este bien al barrio de

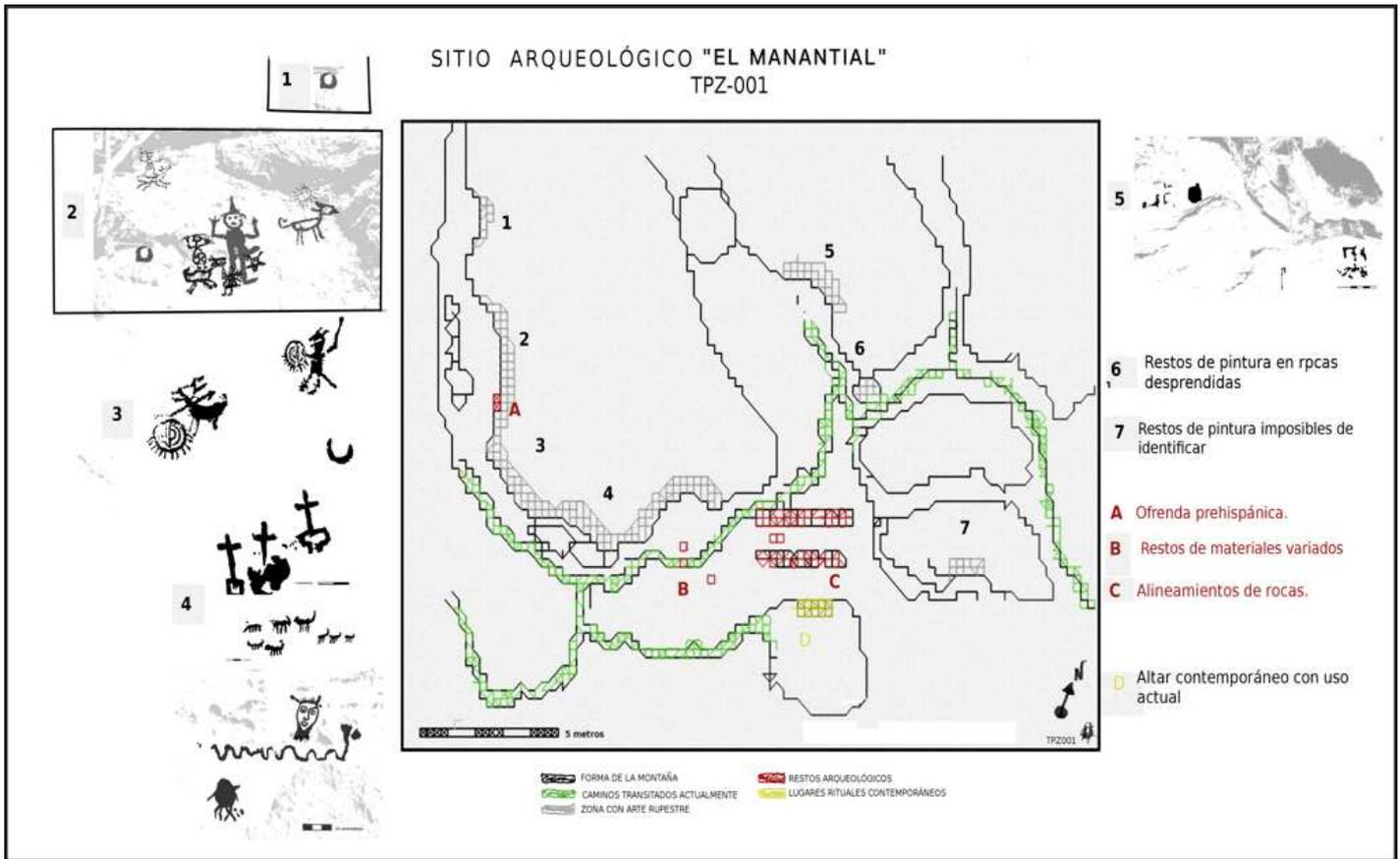


IMAGEN 3.62. Croquis general del sitio "El Manantial" en el que se indican las pinturas rupestres y otros restos arqueológicos que encontramos.

Dibujos y croquis: Elena Mateos, 2014.

Santa Cruz: de este lugar comienza la recaba del preciado líquido a través de una red de tubos y depósitos que lo conducen hasta las casas y calles del barrio.

Las pinturas son visibles desde el camino de subida a la pirámide del Tepozteco pero, por suerte, casi todo el turismo permanece mirando dónde pisa y no eleva la vista alrededor, de lo contrario, probablemente estarían en mucho peor estado de lo que se encuentran en la actualidad. Junto con ello, gracias a que fueron realizadas a cierta altura y difícil acceso, muchas permanecen intactas, mientras que aquellas que se encontraban al alcance de la mano fueron *graffiteadas* y destruidas.

El sitio arqueológico se compone de varios abrigos con motivos rupestres, alineamientos de rocas, material en superficie que sugiere el uso habitacional del espacio en alguna época, y objetos que parecen ser parte de una ofrenda (imagen 3.62). En la actualidad sigue teniendo explotación, y cada año se le da mantenimiento por parte del barrio de Santa Cruz al manantial, cuidando que los tubos no se tapen por la vegetación y



manteniendo limpio el lugar. En mayo se le lleva ofrenda, compuesta de flores, generalmente.

En la revisión de este trabajo incluimos el registro que hizo V. Valdovinos de este sitio, publicado en su tesis de doctorado en 2019.⁹⁶ La autora utiliza el nombre de “Axitla” para referirse a este conjunto y lo sitúa en el cerro Ehecatépetl,⁹⁷ lo cual consideramos un error, ya que eel Ehecatépetl se encuentra unos 200 metros hacia el este de este cerro

IMAGEN 3.63.
Fotografía de
objetos
depositados bajo
las pinturas
rupestres.

Fotografía: Roberto
Martínez González,
2014-



que no es otro que el Tepozteco.

Como el sitio es vasto y los motivos muchos, decidimos dividirlo por conjuntos para facilitar la explicación:

Conjunto A

Es parte del conjunto con pinturas que se alcanza a ver desde la subida al Tepozteco. Tiene un estado de conservación bueno, dado que para llegar a tocar las pinturas hay que escalar. Éstas se hallan repartidas en un abrigo rocoso con orientación suroeste y de unos 7 metros de longitud. Existe superposición de pintura y hallamos material arqueológico

⁹⁶ Elda Vanya VALDOVINOS ROJAS, *El paisaje simbólico. Una mirada al arte rupestre del norte de Morelos*. Tesis para optar al grado de Doctora en Historia del Arte. Tutora principal: Marie Areti Hers Stutz. Comité: Fernando Berrojalbiz Cenigaonaindia, Félix Lerma Rodríguez, Marcelo Ramírez Ruíz y Druzo Maldonado Jiménez. UNAM: IIH, CDMX, Abril 2019.

⁹⁷ Elda Vanya VALDOVINOS, *El paisaje simbólico... op. Cit.* p. 91.



asociado (imagen 3.63), descubierto por Roberto Martínez en una salida a campo que efectuamos con el grupo del curso “Arte Rupestre” de la ENAH, en mayo de 2014.

Las pinturas se caracterizan por el color blanco (posiblemente blanco amarillado por el tiempo) y la presencia de antropomorfos, zoomorfos y elementos celestes. Se da superposición de motivos rupestres que pueden indicar su ejecución en varias épocas, pues vemos diferentes procesos de envejecimiento del pigmento, así como variaciones iconográficas.

En el caso de las pinturas señaladas en un tono más claro en el registro (imagen 3.64), se aprecia la presencia de antropomorfos con una suerte de vestimenta triangular y portando un arma, sobre un zoomorfo cuadrúpedo que puede identificarse como una

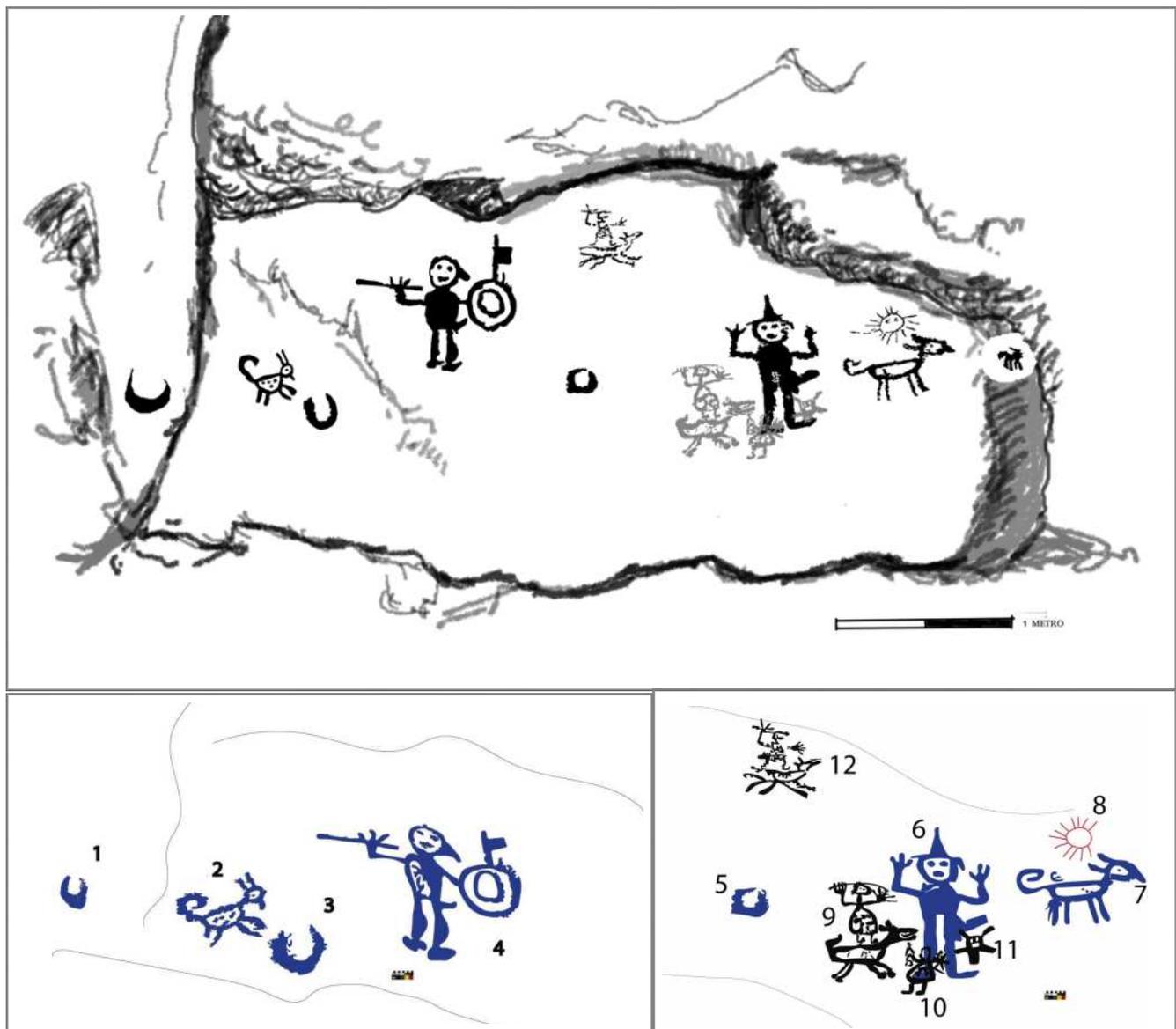


IMAGEN 3.64. En la parte superior mi registro del sitio, en la inferior el realizado por Vanya Valdovinos para su tesis de doctorado (2019).



representación de un caballo, pero que sigue los parámetros representativos tradicionales de zoomorfos tipo “cánido”, como veremos en el capítulo siguiente. Asimismo hallamos diferencia en los tamaños. Los antropomorfos y zoomorfos de la capa inferior de superposición suelen tener un mayor tamaño, llegando a medir aproximadamente 1.20 metros de altura. Los superpuestos, no obstante, no superan los 40 centímetros, diferencia, que, junto con la decoloración desigual del pigmento pueden sugerir variaciones temporales. Un pequeño motivo soliforme situado en la esquina superior derecha sugiere una técnica diferente y, con ello, una probable variación en la temporalidad.

El criterio usado para “apartar” este conjunto es su ubicación: todos los elementos son introducidos en un mismo abrigo rocoso. No obstante, con miras a no generar posibles errores interpretativos, cabe destacar que con esta orientación hay otro número de pinturas, también hacia el suroeste, y visibles en mayor o menor medida desde la subida al Tepozteco. Es por ello que consideramos prudente mostrar un dibujo general de lo que denominaremos como “frente suroeste” (imagen 3.65), aunque parte del mismo sea considerado en el conjunto b.

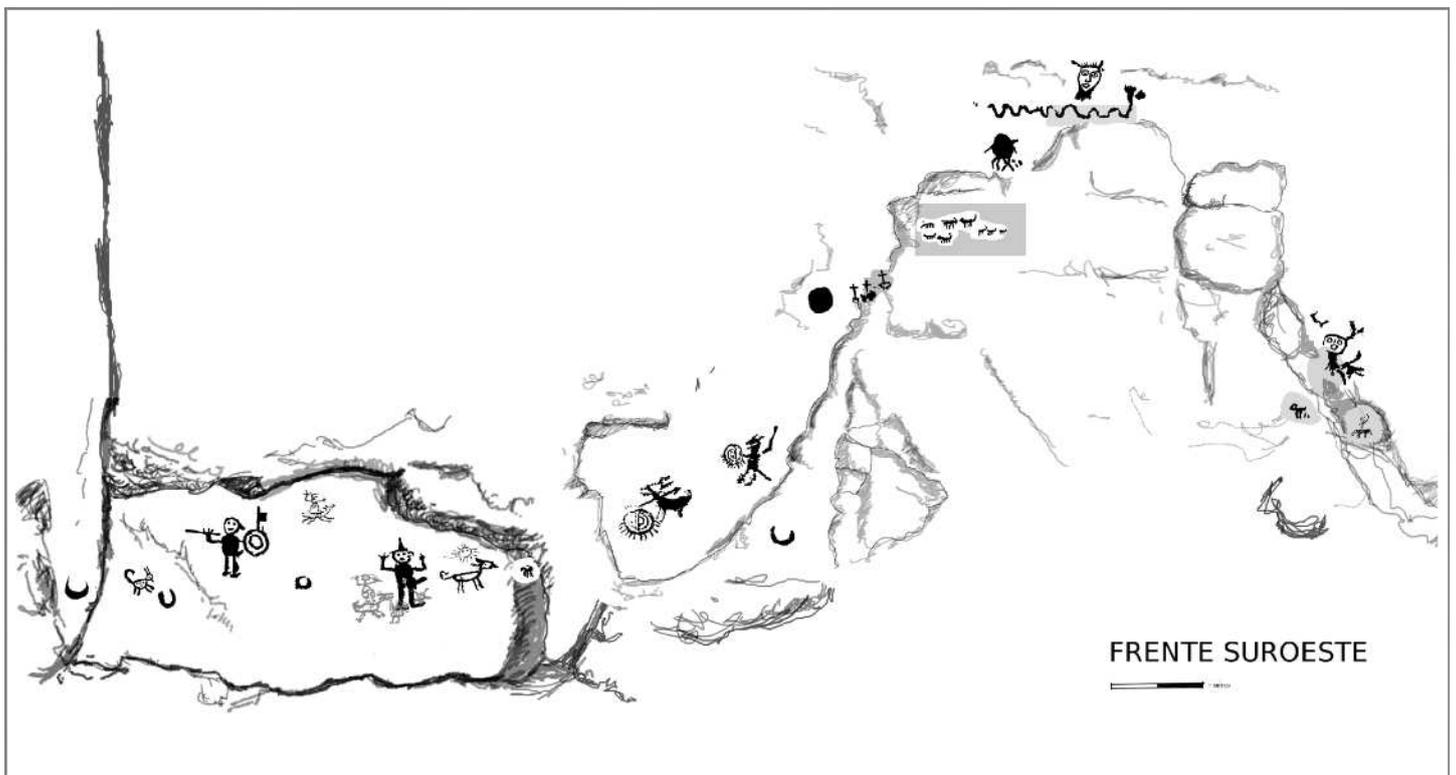


IMAGEN 3.65. Frente suroeste completo.

Dibujo: Elena Mateos, 2014.



Conjunto B

A simple vista se aprecian unos elementos pictóricos orientados al suroeste en este conjunto, pero, como decíamos, la escalada proporciona un rico ejemplo de arte rupestre a unos 8 metros de altitud y oculto tras una gran roca, orientados también al suroeste. En el lado derecho comienza la escalada y donde el nivel de conservación es menor presumiblemente por estar al alcance de la mano. Actualmente el *graffiti* domina este área, pero aún pueden apreciarse motivos ejecutados con pintura blanca.

Se trata de una posición privilegiada desde la que se domina el valle de Tepoztlán y sus barrancas. También desde ella se observa el conocido como “Cerro de los

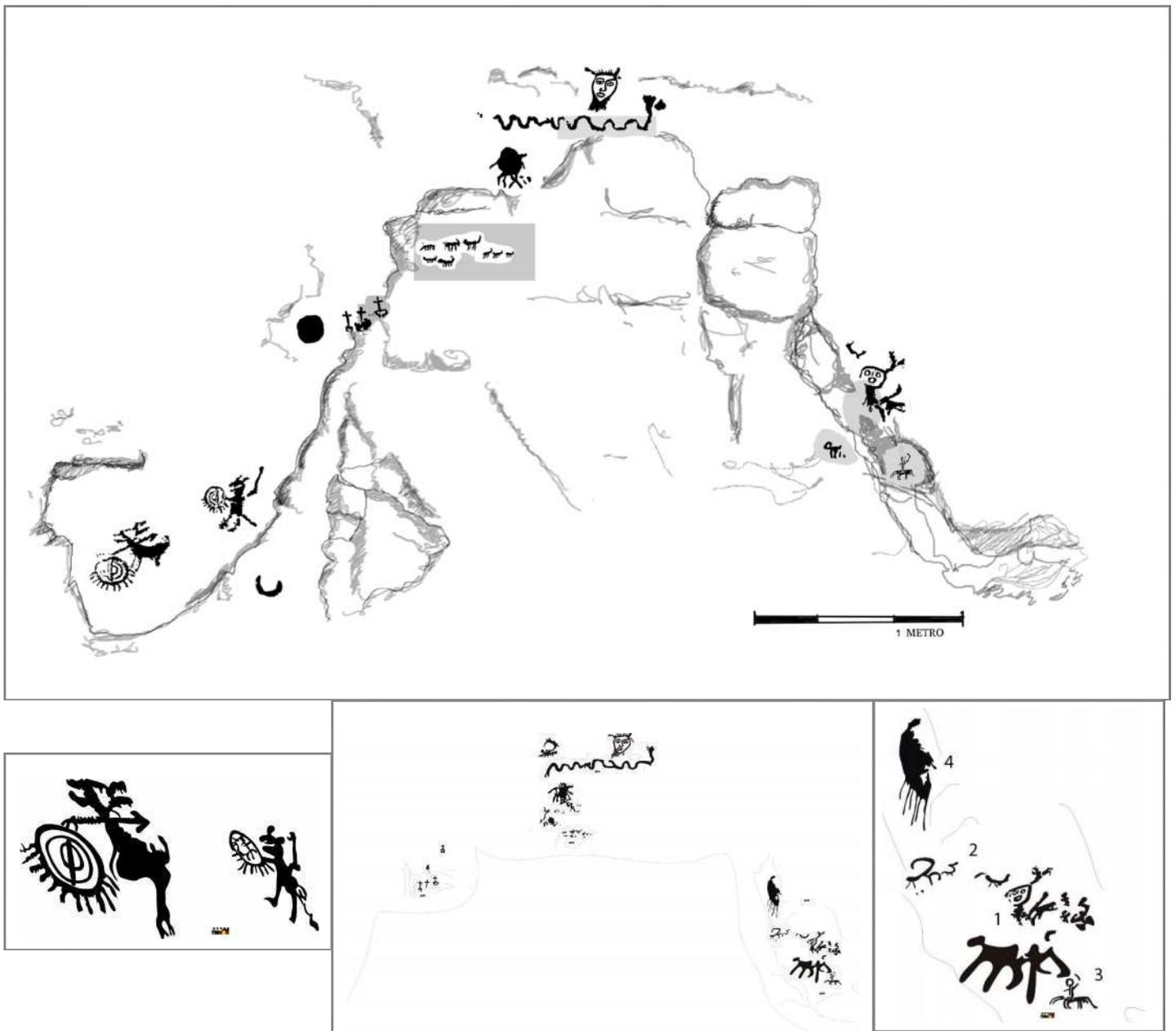


IMAGEN 3.66. En la parte superior, mi registro del sitio (2014), en la inferior los diferentes dibujos del mismo que muestra V.Valdovinos en su tesis de doctorado (2019). Se aprecian diferencias significativas en la disposición de los motivos, así como en la forma de los mismos.

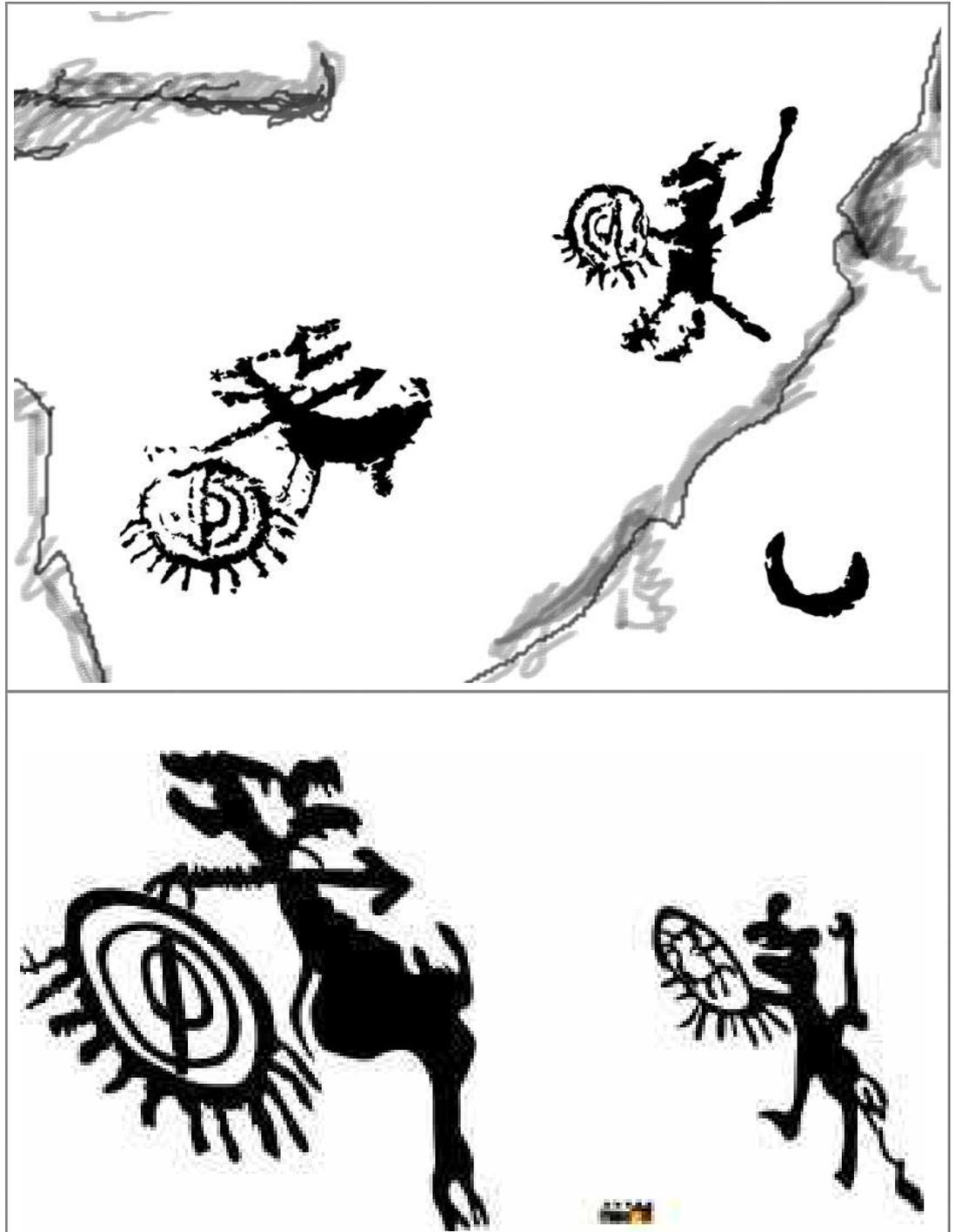


Corredores” o Ehecátépetl, donde en la actualidad hallamos horadaciones artificiales en la superficie pétreo y se nos informa de la existencia de pintura rupestre, ya invisible bajo el graffiti.

Las pinturas rupestres de este conjunto se caracterizan por la presencia de

IMAGEN 3.67. Detalle a la izquierda del conjunto. En la parte superior el registro que realicé en 2014, en la inferior el tomado de V. Valdovinos (2019)

Se aprecian diferencias más que notables entre ambos registros



zoomorfos: en primer lugar, a la extrema izquierda encontramos un zoomorzo asociado a un chimalli que parece haber sido atravesado por una flecha. A su lado, un antropozoomorfo, o tal vez en antropomorfo con una máscara, porta otro chimalli y se encuentra mirando en la dirección del anterior. Abajo, a la derecha, una media luna



(imagen 3.67). Si continuamos hacia la derecha del conjunto vemos una forma circular seguida de varias cruciformes. Aún más a la derecha, y ocultos a la vista por una gran roca se aprecia un conjunto de zoomorfos, algo inusual, puesto que se muestran pocos atributos zoológicos y parece hacerse hincapié en el hecho de que los animales se organizan en grupos. Tal vez sea la primera referencia clara al lobo, pero, una vez más, este problema lo trataremos en el capítulo siguiente, dedicado a la iconografía (imagen 3.68).

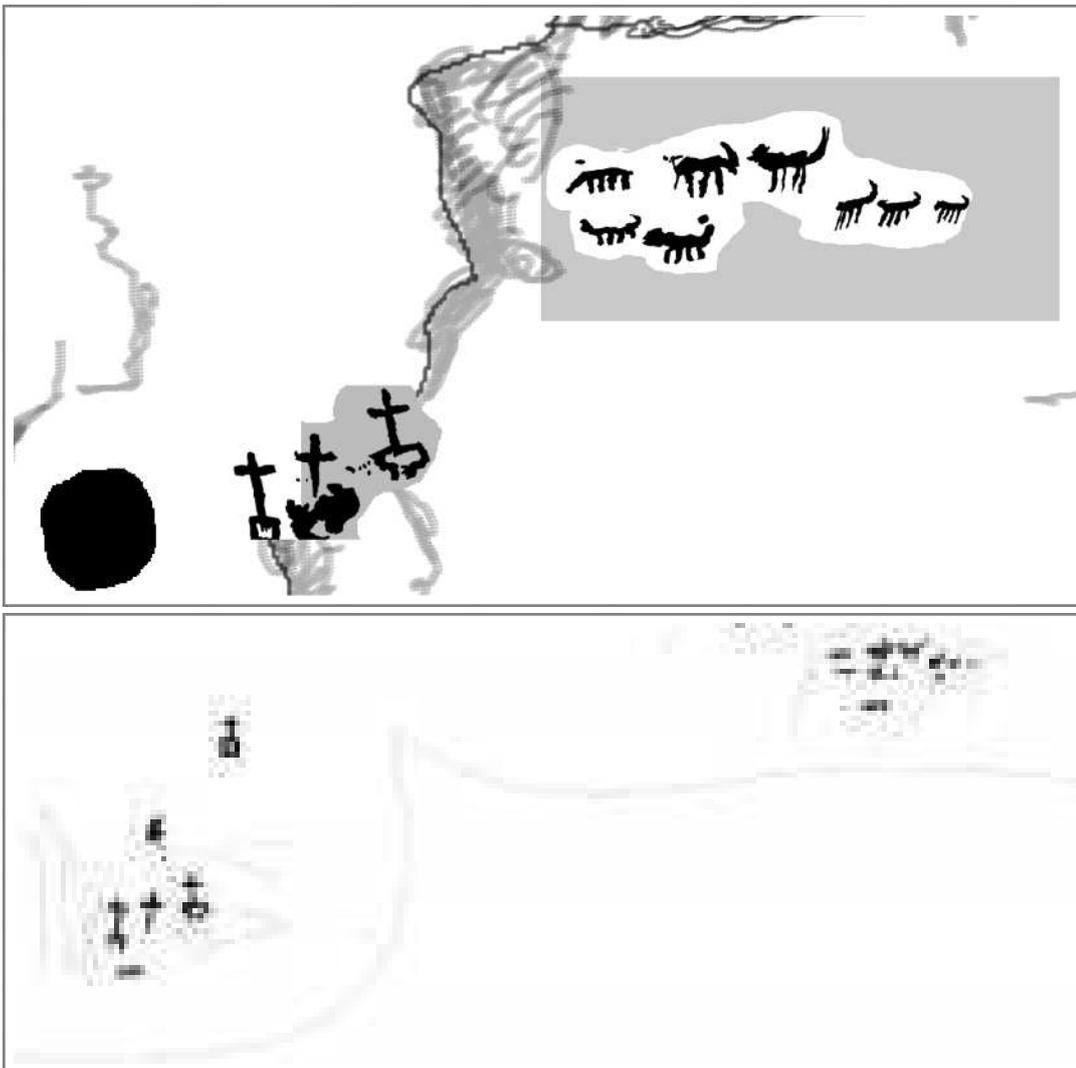


IMAGEN 3.68. En la parte superior mi registro de los motivos (2014), en la inferior el de Vanya Valdovinos (2019).

Una vez más se aprecian diferencias en la colocación y número de motivos.

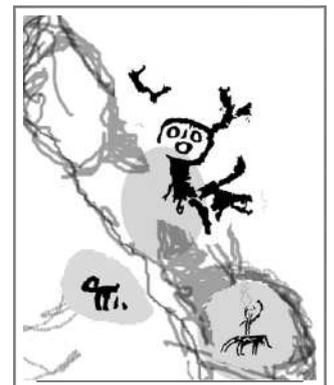


IMAGEN. 3.69.

Motivo situado a la extrema derecha del conjunto.

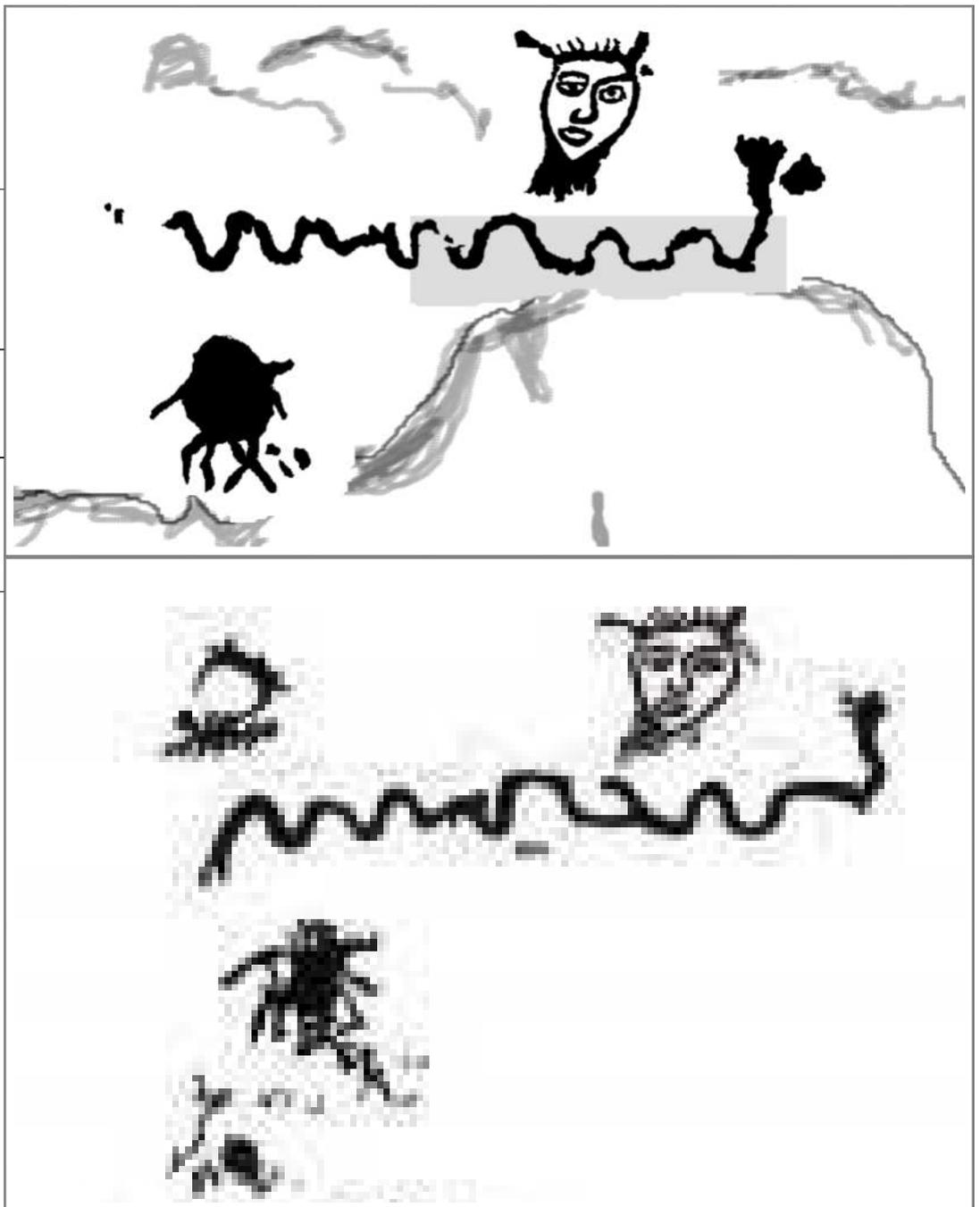
Dibujo: Elena Mateos, 2014

Además de estos característicos conjuntos de cuadrúpedos, la escalada nos mostró varias cruces con basamento, una línea ondulante que puede ser una serpiente relacionada a un gran rostro, visible desde la lejanía, y que tienes características estilísticas coloniales, así como una suerte de protuberancias en la cabeza que tal vez sea correcto identificar como cuernos (imagen 3.69). Otro rostro cornudo, a la derecha, muestra una referencia al venado en una suerte de elemento que podríamos decir que es un antropozoomorfo o lo inverso, un zoomorfo “antropomorfizado”, puesto que su

IMAGEN 3.70. Una vez más, mi registro (2014) en la parte superior y el de V. Valdovinos (2019) en la inferior.

La autora señala un motivo que no detecté y restos pictóricos algo diferentes.

El cuadrado gris señala lo que no es visible desde la lejanía al estar oculto tras la roca.



fisionomía general no hace referencia a la figura humana, sino a la de un cuadrúpedo (imagen 3.70).

Existen otros conjuntos con restos de pintura, pero, por su estado de conservación ilegible no consideramos oportuno introducirlos aquí y pueden ser consultados en el Anexo I.

Contexto arqueológico

Mientras caminamos encontramos una cantidad inabarcable de restos arqueológicos. Prácticamente a cada paso que damos hallamos un resto de cerámica, u otros elementos como lítica verde y gris, así como piedras pulimentadas de diversos tamaños.



Tal cantidad de material sugiere ocupación humana continuada, ya sea de uso habitacional o no, en época prehispánica. Actualmente no hay ocupación, salvo visitas esporádicas de residentes en la zona y de turistas, así como la explotación del manantial de agua y su mantenimiento anual.

3. Sitio “Caminante”

Siguiendo el camino que sube hacia la pirámide hallamos en una pared restos de un

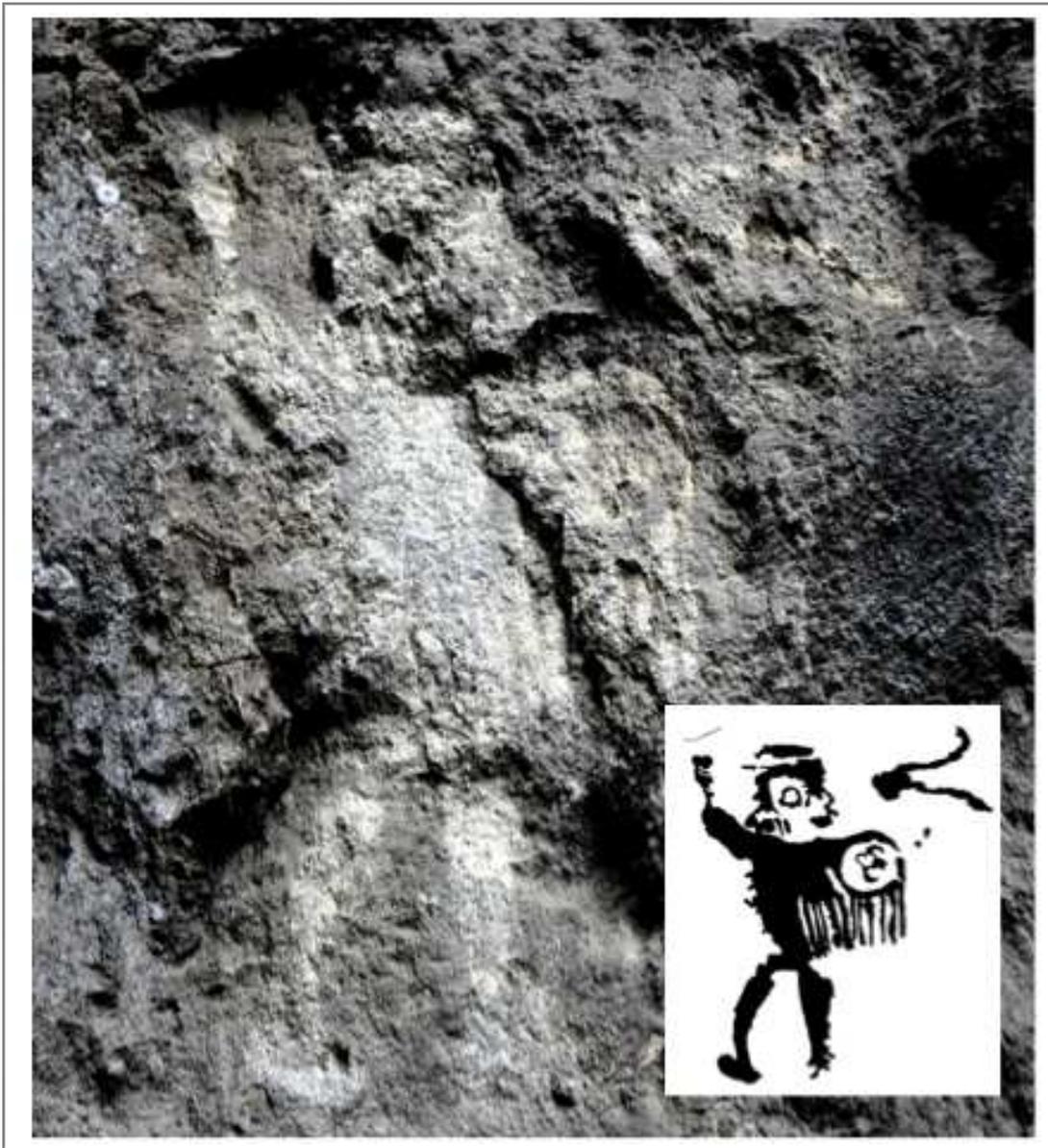


IMAGEN 3.71. Fotografía y dibujo del sitio “El caminante”

Elena Mateos, 2015.

antropomorfo de perfil en actitud de caminar. Honestamente, casi no se percibe a simple vista, y fueron muchas las veces que pasé por ese lugar antes de percatarme de su presencia. Lo que parece conservarse es restos de la presencia de cal en la roca, como si el pigmento hubiera permanecido años, para después desprenderse y sólo fuera su huella lo que vemos hoy día. Evidentemente, esto hace que se complicado verlo, pero una vez



identificado, se logra distinguir un antropomorfo que porta una suerte de báculo o instrumento, en posición de perfil, como si estuviera subiendo por el mismo camino que nosotros, y que porta una suerte de escudo o *chimalli* y una decoración, tal vez tiras de papel, en su cabeza (imagen 3.71). Obviamente, cualquier interpretación es arriesgada por el estado de conservación del motivo, rodeado, por cierto, de todo tipo de *graffiti*.

En la misma pared se alcanzan a apreciar otros restos de pigmento, pero son ilegibles en la actualidad. Esto sucede en varios emplazamientos más que hemos podido detectar a lo largo de todo el camino de acceso a la pirámide. Uno de ellos llama la atención por tratarse de una gran cueva, pero en la actualidad, aunque se aprecia la posibilidad de pigmento prehispánico, éste se encuentra bajo varias capas de aerosol y muchas de basura.

3.5. Arte rupestre en el cerro Ocelotzin

Sitio: “Manantial Ocelotzin”

Antes de llegar a la reja metálica que da acceso por fin a la zona arqueológica del Tepozteco, vemos una señal que indica la presencia de ruinas y que, a la vez, se encuentra ubicada sobre el comienzo de un sendero a la izquierda. Se trata de otro acceso a la pirámide, muy antiguo, y sobre todo empleado por los habitantes de la zona de San Juan Tlacotenco. Si subimos por ese sendero y vamos siempre hacia la izquierda, eventualmente llegaremos a la cima de otro de los cerros de Tepoztlán, el Cerro Ocelotzin o “El Jaguar”. Nos desviamos de la cima para tomar un sendero a la derecha, donde la vegetación va cambiando con la altura, cediendo el matorral, los cafetales, etc, al bosque de coníferas que corona las cimas de los cerros.

Seguimos caminando y encontramos un manantial de agua perenne, alrededor del cual los motivos rupestres fueron pintados en diferentes épocas, tomando un carácter heterogéneo que incluye incluso un *graffiti* con un luchador mexicano, junto a unas iniciales, una fecha y un epígrafe que reza “El agua nos salvó”. Efectivamente, encontrar un manantial de agua perenne, sobre todo en época de secas, puede salvarte la vida como caminante de la montaña, sometido a altas temperaturas y mucho cansancio. He de confesar que ese *graffiti* realizado en los años con crayón fue toda una sorpresa, pues apenas se aprecia a simple vista, viéndolo cuando apliqué los filtros fotográficos habituales





IMAGEN 3.72. Fotografía del graffiti y los motivos rupestres. En la primera de ella no usamos filtros, la segunda es el resultado del análisis digital con Dstrecht -Ire

Fotografía: Elena Mateos, 2015.

(imagen 3.72). No es el único: una flecha azul de gran tamaño tapa algunos motivos y en ella, de nuevo con crayón, reza “se me acabó la pintura”, y qué fortuna que se le acabó, de lo contrario es probable que el sitio hubiera sido completamente graffiteado y, por tanto, destruidos los motivos anteriores.

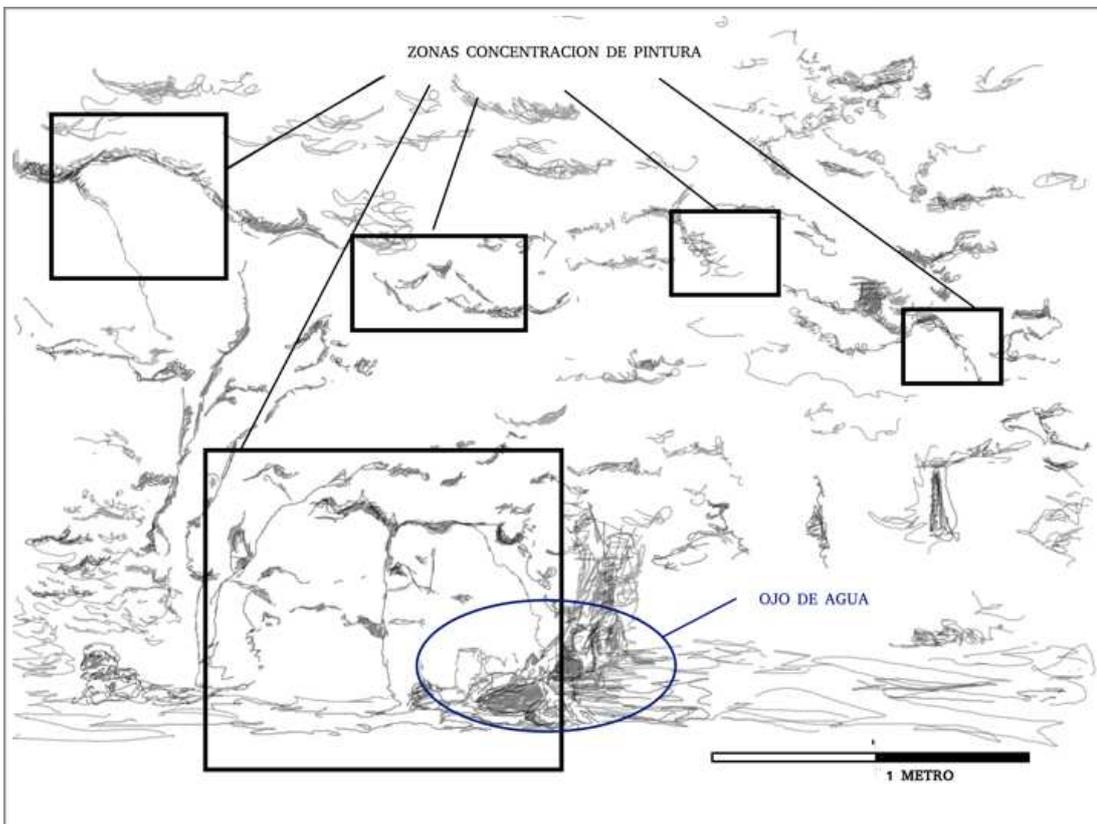


IMAGEN 3.73. Croquis del sitio "Manantial Ocelotzin" en el que se indica los lugares donde hay arte rupestre y la ubicación del manantial.

Dibujo: Elena Mateos, 2015





IMAGEN 3.74. Antropomorfo de perfil portando algo y un zoomorfo muy esquemático a su derecha.

Dibujo: Elena Mateos, 2015.



IMAGEN 3.75. Fotografía que muestra el estado de conservación general del sitio

Fotografía: Elena Mateos, 2015.

El sitio se compone de un manantial de agua que brota a la superficie situado a la derecha, formando una pequeña poza u ojo de agua, y varias paredes de diferentes texturas. Las pinturas, en su mayoría, se ubican en losas pétreas lisas dispuestas a la izquierda del manantial, pero también vemos otras en la superficie irregular de la izquierda y el lado superior del manantial, aunque en menor número (imagen 3.73). Los motivos son zoomorfos, antropomorfos, astros y algunos sin identificar. Todos fueron realizados en color blanco, con diferentes texturas y estilos.

Los motivos, como decimos, parecen corresponder a diferentes épocas, por el estilo de su ejecución. Es evidente que fue pintado en varias ocasiones, lo que sugiere una utilización del espacio continuada a lo largo de los siglos. Llama la atención un antropomorfo ubicado justo debajo del *graffiti* que señalábamos: se trata de una persona de perfil con una suerte de vestimenta triangular y que parece cargar algo en su espalda. El estilo parece colonial por la vestimenta triangular y las proporciones físicas⁹⁸, se encuentra junto a un zoomorfo muy esquemático y en una capa superior a otros restos de pigmento que tienen un envejecimiento diferente (imagen 3.74).

El estado de conservación no es demasiado bueno: hay muchos restos de pigmento francamente ilegibles, superposición, y, en general, desgaste por causas tanto humanas como naturales. A simple vista apenas se aprecia una amalgama de pigmento entre la que se pueden distinguir algunos motivos, por lo que el registro resultó bastante complicado (imagen 3.75). No obstante, se consiguió rescatar el suficiente número de motivos para entender que es un sitio que ha sido pintado en diferentes épocas, pero que no tiene una iconografía muy extensa, sino que se limita a la repetición de motivos, algunos de ellos muy complejos de interpretar, como el que observamos en la imagen, arriba a la derecha, compuesto por un círculo inserto en una línea que desemboca en una parte inferior que recordaría a la manera de pintar las fauces en los “Rostros-Tláloc”, pero que no parece contener las suficientes convenciones representativas como para relacionarlo con esta deidad; o, inmediatamente debajo, una forma fálica igualmente acaba en otra circular, igual difícil de interpretar.

Si observamos el registro general (imagen 3.76), vemos como, a simple vista, se hace notorio que el motivo principal representado será el zoomorfo cuadrúpedo, algunos esquemáticos y otros algo más naturalistas. En la esquina superior izquierda, un antropomorfo de cuerpo redondeado protagoniza una escena con un zoomorfo. Abajo, dos zoomorfos enmarcan una media luna, formando una composición independiente. El resto

⁹⁸ Esto lo trabajaremos con más dedicación en el capítulo V dedicado al cronoestilismo.



de los motivos parecen aglutinarse sin generar escenas, y es en la propia repetición donde podríamos hablar de significado.

Cabe destacar que en los alrededores del sitio no hallamos material arqueológico en superficie ni otro conjunto con pinturas rupestres. Y es que, aunque la roca de toda esta zona se caracteriza por ser lajas lisas donde la pintura es fácil de ejecutar, este es el

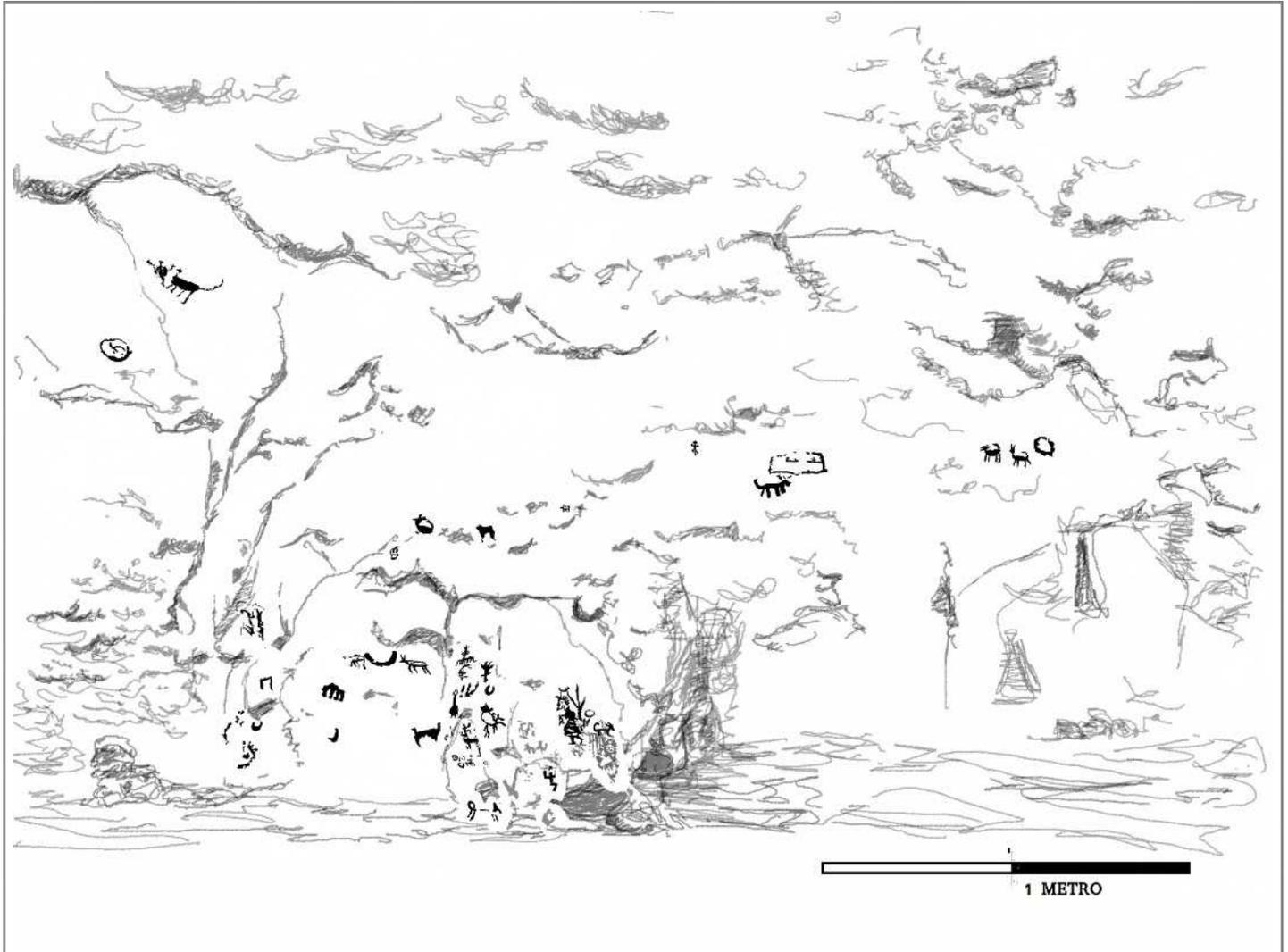


IMAGEN 3.76. Dibujo general del sitio "Manantial Ocelotzin"

Dibujo: Elena Mateos, 2015.

único lugar que cuenta con un ojo de agua perenne. La elección del espacio, una vez más, tendrá que ver con el uso del agua y no con las características morfológicas que faciliten la ejecución del arte.



3.6. Arte rupestre en el Cerro Ehecatépetl (“Los corredores” o “Cerro del Viento”)

El cerro Ehecatépetl, mejor conocido como “Los corredores”, es uno de los más llamativos de Tepoztlán por la hendidura que tiene en su base. Actualmente, ese espacio es muy visitado, por lo que fue lleno de *graffiti* durante décadas. Algunos vecinos me comentaban la existencia de unas pinturas rupestres en el corredor, las cuales desaparecieron hace años bajo capas y capas de aerosol.

En los alrededores de la zona, orientada hacia el este, encontramos un abrigo rocoso en el cual aún se aprecian restos de pintura rupestre, pero no pudimos distinguir ningún motivo. Junto a esos restos pictóricos pudimos observar unos petrograbados, no obstante, es imposible definir su procedencia temporal debido a la falta de contexto arqueológico o iconográfico/estilístico (imagen 3.77).

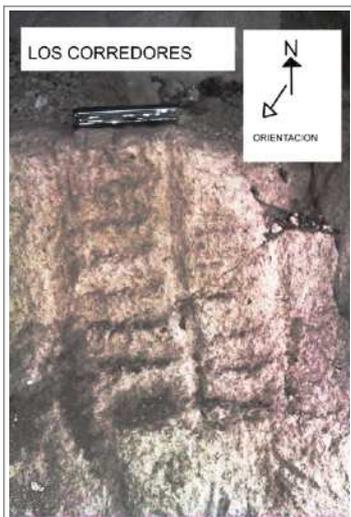


IMAGEN 3.77. Fotografía de un petrograbado en el cerro Ehecatépetl

Fotografía: Elena Mateos, 2014.

3.7. Arte rupestre en el Valle de Atongo

“El Valle de Atongo” es como se conoce ese paraje, bastante extenso, que comienza en Meztitla y se extiende hacia el camino antiguo a Santo Domingo Ocotitlan. Se trata de una de las zonas más privilegiadas de Tepoztlán, lleno de casas lujosas en grandes propiedades.

En los cerros que se ubican al norte de este valle pudimos registrar cuatro sitios con arte rupestre, uno de ellos muy conocido y visitado por el turismo, y otros dos desconocidos.

1. Sitio “Las banderas”

En una caminata que hace años estaba haciendo por la zona con mi amigo Ricardo, nos perdimos en un sendero muy escarpado que recorría las laderas de esta serranía. Con la intención de reconocer el camino, escalé una roca desde la cual atisbar el paisaje y cuál fue mi sorpresa cuando, al mirar hacia el cerro, encontré dos motivos que parecen representar una bandera con una forma circular en su base, realizadas en color blanco y ocultas tras la roca (imagen 3.78). No se aprecian otros motivos en las cercanías, sólo algunos restos de pigmento y esas dos banderas, ocultas en la montaña.



IMAGEN 3.78. Fotografía y dibujo del sitio “Las Banderas”.

Fotografía y dibujo: Elena Mateos, 2014.

2. "Los Venaditos"

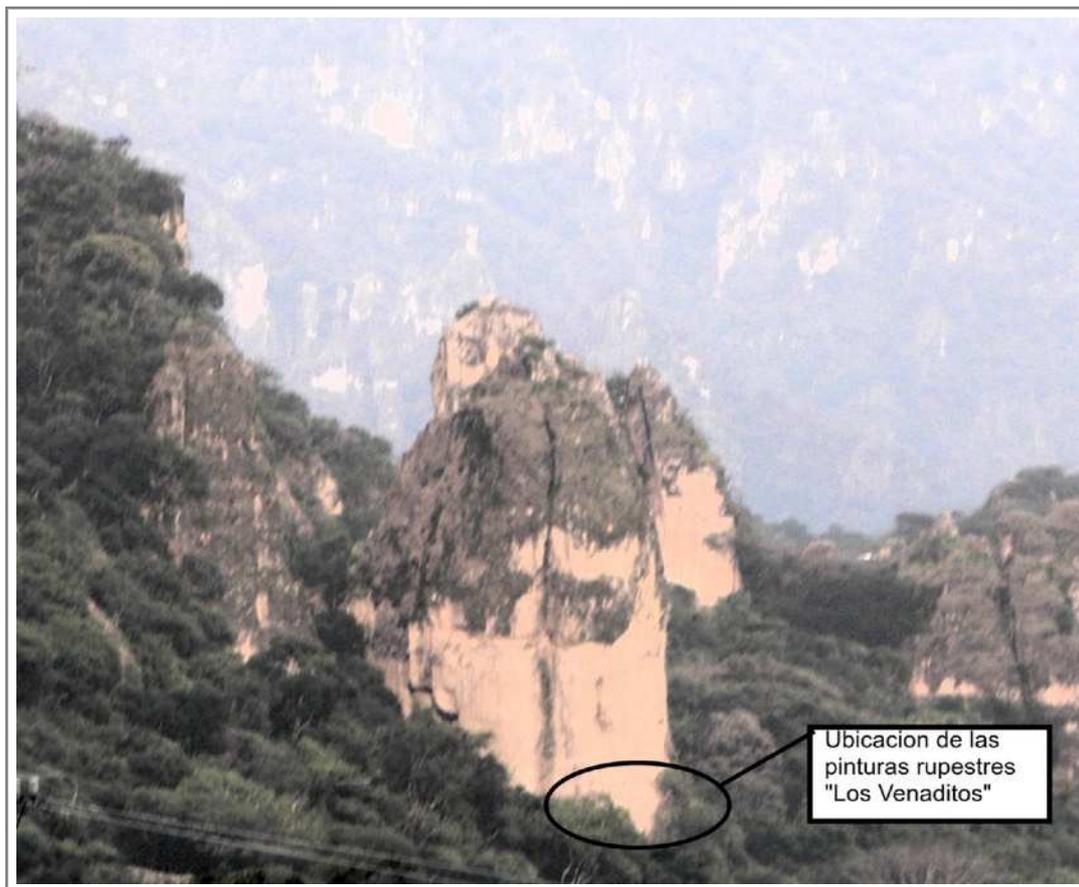


IMAGEN 3.79. Fotografía del cerro Tomazatitla tomada desde el oeste, con la ubicación de las pinturas rupestres.

Fotografía: Elena Mateos, 2014.

Así conoce todo Tepoztlán este paraje ubicado en el valle de Atongo, donde hoy en día encontramos una reserva de venados. El sitio tiene cuidador y la entrada cuesta una módica cantidad, aunque no siempre se paga, pues no siempre se localiza al cuidador de la zona.

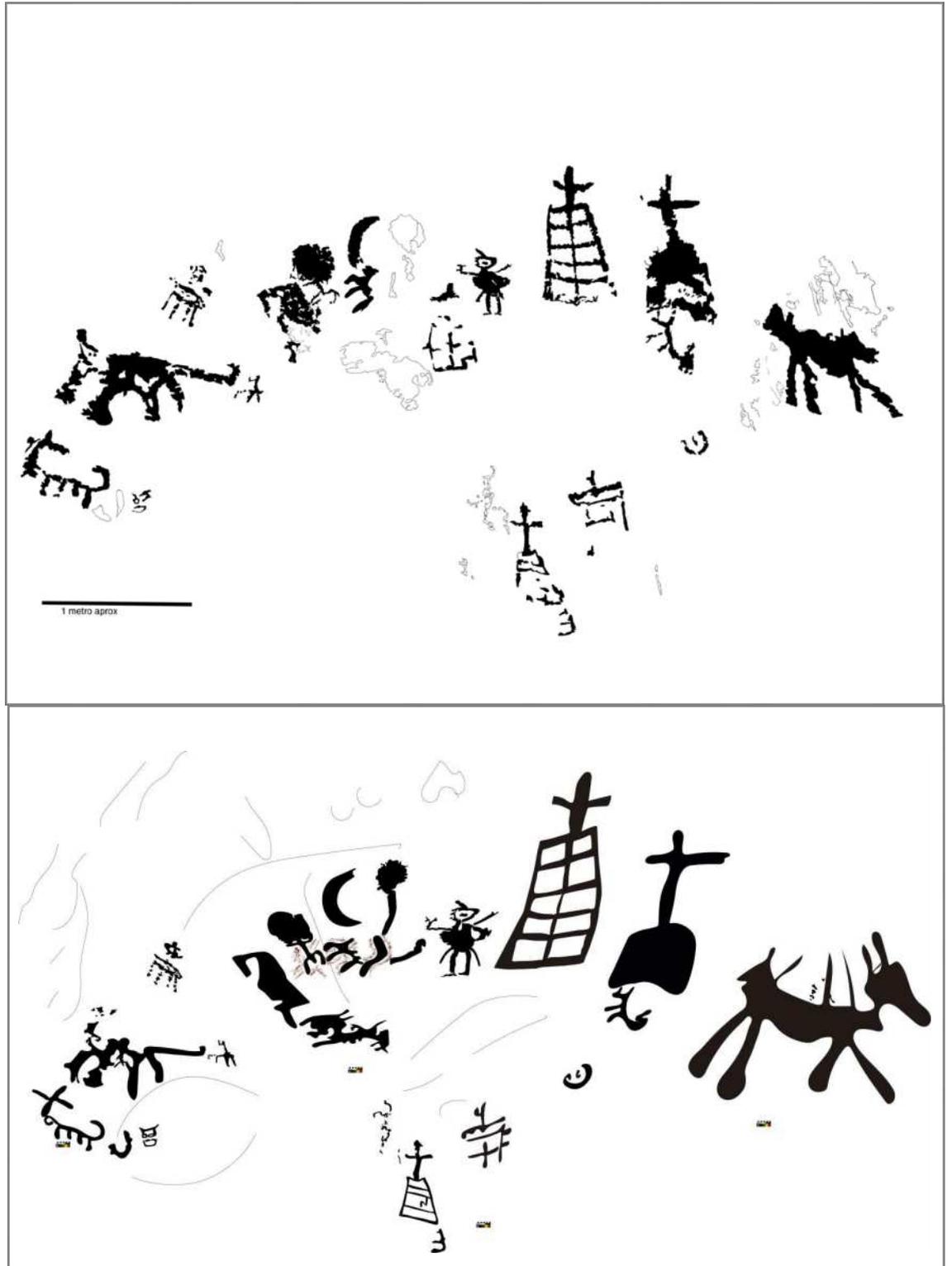
En este paraje, en la base del cerro Tomazatitla (imagen 3.79), se puede ver un conjunto con pinturas rupestres realizadas en color blanco que también fue registrado por V. Valdovinos,⁹⁹ por lo que mostraremos los dos registros. A la izquierda del sitio, un corredor nos conduce a una cueva donde no hallamos ni motivos ni restos de pigmento. Las pinturas están orientadas hacia el sur y el sitio se compone de un único abrigo, el cual parece seguir una composición particular: dos zoomorfos de gran tamaño a cada lado, parecen enmarcar el resto de motivos, entre los que destacan basamentos piramidales con una cruz en la parte superior que podrían estar representando pirámides, un antropomorfo con una suerte de gorro romboidal en la cabeza, otro antropomorfo de mayor tamaño sin detalle, sino realizado con el mismo estilo de los zoomorfos, una lagartija y otros cuadrúpedos mal conservados. El motivo protagonista parece ser estos basamentos piramidales, cuatro reconocibles y uno dudoso (imagen 3.76). El sitio es de

⁹⁹ Elda Vanya VALDOVINOS ROJAS, *El paisaje simbólico... op.cit.*



fácil acceso. Nos sorprende ver que, pese a las visitas de los turistas, no ha sido destruido de ninguna manera: tal vez el hecho de estar resguardado y de tener una cuota de entrada lo convierte inmediatamente en “sitio arqueológico” en la psique de los visitantes, puesto

IMAGEN 3.80. En la parte superior el registro que realicé en 2014, en la inferior el de V. Valdovinos (2019)



que es el único de fácil acceso que no ha sido estropeado hasta la fecha.

Cabe destacar que, cuando se pregunta a los vecinos de Tepoztlán por un lugar con pinturas rupestres, éste es el único al que hacen referencia.

3. Sitio “Camino Antiguo”

Seguimos en el Valle de Atongo hacia el este y nos encontramos con el camino antiguo que unía la cabecera municipal de Tepoztlán con el poblado de Santo Domingo Ocotitlan, a la altura del paraje conocido como Achichipico. Visibles desde el camino y a cierta altura (imagen 3.81), dos motivos están pintados en buen tamaño sobre una roca. Uno de ellos representa claramente un zoomorfo cuadrúpedo con grandes fauces, mirando hacia el



IMAGEN 3.81. Fotografía de la vista del sitio “Camino Antiguo” desde el camino antiguo a Santo Domingo Ocotitlan.

Fotografía: Elena Mateos, 2015.

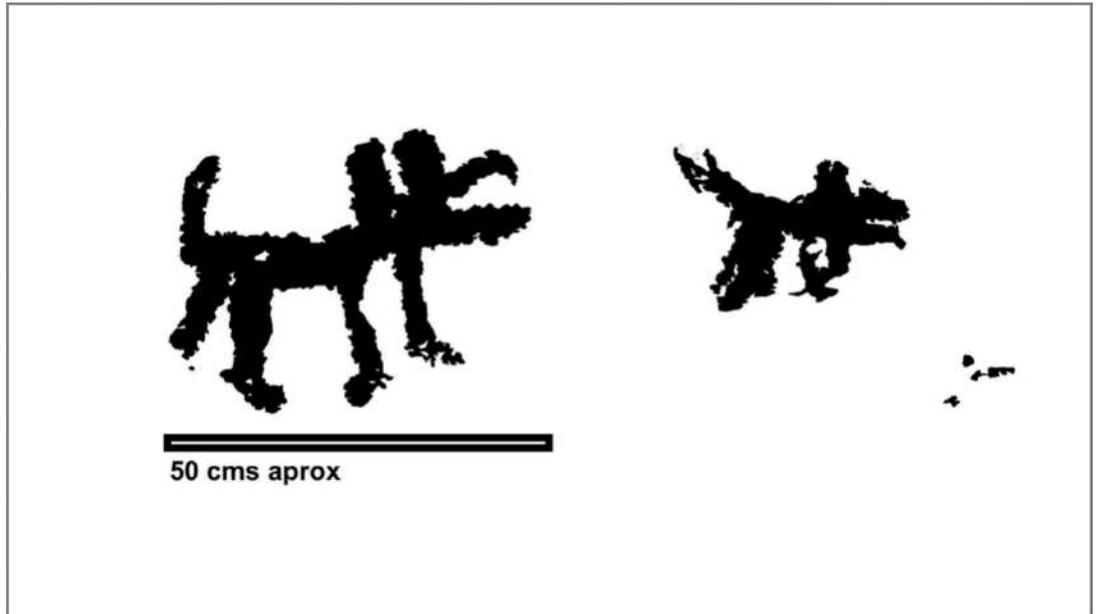
este, hacia Santo Domingo. El otro apenas se distingue por el estado de conservación,



pero parece otro cuadrúpedo. Hay otros restos de pintura en la parte superior y a lo largo

IMAGEN 3.82. Fotografía y dibujo del sitio “Camino Antiguo”.

Fotografía y dibujo: Elena Mateos., 2015.



de la pared, pero no pudieron identificarse más motivos (imagen 3.82).

Desde la posición de los motivos hay una vista privilegiada del valle de Tepoztlán, tanto de la cabecera como de poblados aledaños. Los cerros del Enano, Yohualtépetl, Cematzin, Pata de res... se encuentran inmediatamente enfrente, pero también se distingue allá, a lo lejos, Chalcatzingo. Se trata de un lugar aparentemente estratégico, sobre un camino que comunicaba con Santo Domingo, en un emplazamiento de buenas condiciones de visibilidad y de visualización.

Tanto este sitio como el de “Los Venaditos” fueron registrados con anterioridad en la Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas del INAH.

3.7.4. Sitio “Abrigo de Achichipico”



IMAGEN 3.83. En mi segunda visita al abrigo, observando las pinturas.

Fotografía: Nicolas Rivera, 2017.

Sin duda alguna uno de los sitios con pinturas rupestres más impresionantes que tuve el privilegio de registrar fue este situado en el Valle de Atongo, cercano al camino antiguo que lleva a Santo Domingo Ocotitlan. El sitio se compone de un abrigo rocoso de gran tamaño en el que hay una superposición de pintura evidente y en el que se combinan diferentes estilos, técnicas y colores. Además percibimos horadaciones artificiales en la roca (imagen 3.84) que tal vez pudieran haber tenido alguna función ritual.

Todo el conjunto se extiende en una roca exenta que se ubica en la ladera del cerro. A la derecha, ésta forma una oquedad de gran tamaño bajo la cual fluye el agua en época de lluvias. Frente al sitio hay espacio suficiente para albergar un grupo considerable de personas. Asimismo, notamos la presencia de objetos depositados recientemente, que según la interpretación local podría tratarse de un “amarre” (imagen 3.85).¹⁰⁰

Debido a esta superposición y al nivel de conservación de algunas zonas, no todos los motivos pudieron ser identificados en el registro, posiblemente el más complejo de mi carrera, el cual sólo pude dibujar al revisar este documento en 2021 y que presentaré por zonas por la riqueza y complejidad iconográfica del sitio (imagen 3.86).



IMAGEN 3.84. Fotografía tomada desde una roca situada justo enfrente de la zona 1. Se aprecia una horadación artificial en la roca.

Fotografía: Elena Mateos, 2017.

¹⁰⁰ Fabián Ortiz me indicó que un “amarre” es una suerte de conjuro típico en el que se depositan materiales en zonas determinadas con la finalidad de atraer el amor de una persona o dominar la voluntad de la misma. Fabián Ortiz, comunicación personal, 2017.



IMAGEN 3.85.
Fotografía de los objetos depositados junto a la gran oquedad a la derecha del sitio e identificados por Fabián Ortiz como un “amarre”

Fotografía: Elena Mateos, 2017.

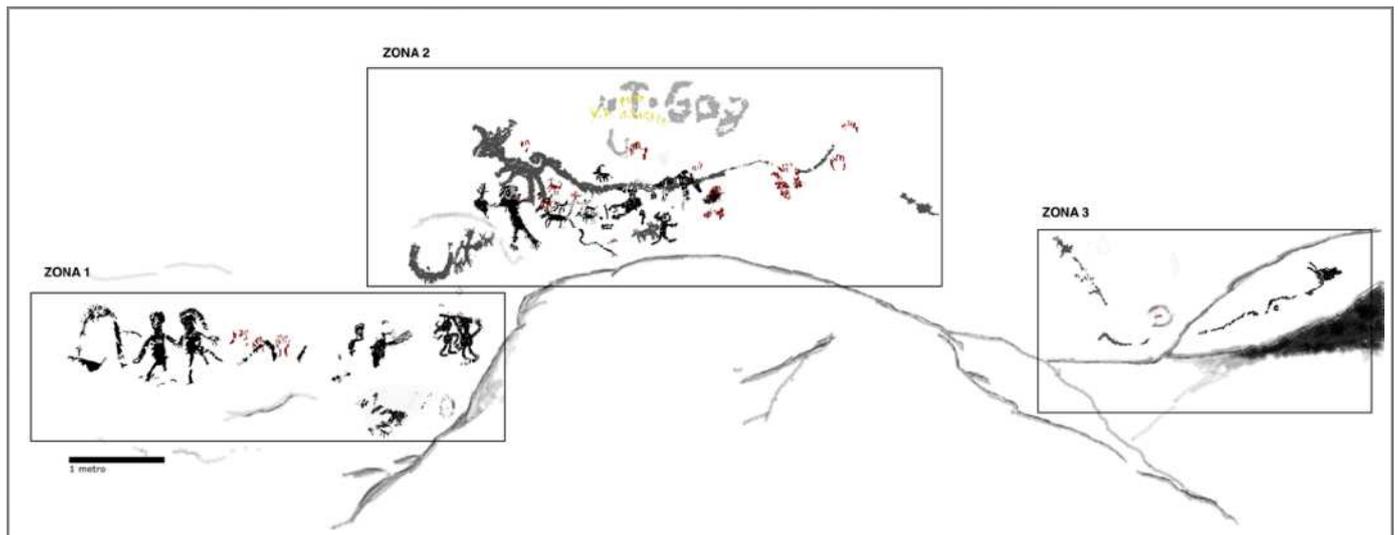


IMAGEN 3.86. Dibujo general del sitio “Abrigo Achichipico” con sus diferentes zonas separadas.

Dibujo: Elena Mateos, 2021.

Zona 1

Ubicada a la izquierda del abrigo, vemos varias superposiciones de pinturas que corresponden al menos con dos épocas diferentes, unas realizadas en color blanco y otras en rojo.

De izquierda a derecha, vemos una pareja de antropomorfos que forman una escena y que están enmarcados por una línea serpentiforme. Los antropomorfos podrían



ser un hombre y una mujer, aunque esto es difícil de definir y tienen sus manos entrelazadas.

Bajo la línea serpentiforme que los rodea, vemos al menos tres manos en negativo correspondientes a una capa inferior y ejecutadas con pigmento rojo.



IMAGEN 3.87. Dibujo de la Zona 1 del "Abrigo Achichipico". En negro, las pinturas originalmente ejecutadas en blanco, en rojo aquellas realizadas en este color.

Dibujo: Elena Mateos, 2021.

Avanzando a la derecha se aprecian varios elementos mal conservados, debajo de los cuales podemos ver al menos dos zoomorfos de dos estilos diferentes. El mayor de ellos recuerda a los vistos en el sitio "Los Venaditos", inmediatamente bajo el cual se aprecia otro zoomorfo de mucho menor tamaño. A la derecha de estos, un círculo.

En la extrema derecha, vemos lo que podría tratarse de otra escena, tal vez de sacrificio, pues se muestra a un antropomorfo que sujeta a otro que podría estar colgado de una suerte de pértiga. Bajo estos, de nuevo acertamos a discernir pigmento rojo que parece formar manos en negativo y que se ubica en una capa inferior.



Zona 2

A esta zona de la pared se accede escalando una roca en la que se pueden ver encaramada en la imagen 3.83. La escalada es sencilla y deja esta zona del muro literalmente al alcance de la mano.

Las pinturas presentan tal superposición que podemos hablar como mínimo de 4 momentos pictóricos, uno de ellos bastante reciente realizado con algún tipo de crayón y

que presentamos en color amarillo, siendo fieles a la realidad. De izquierda a derecha,

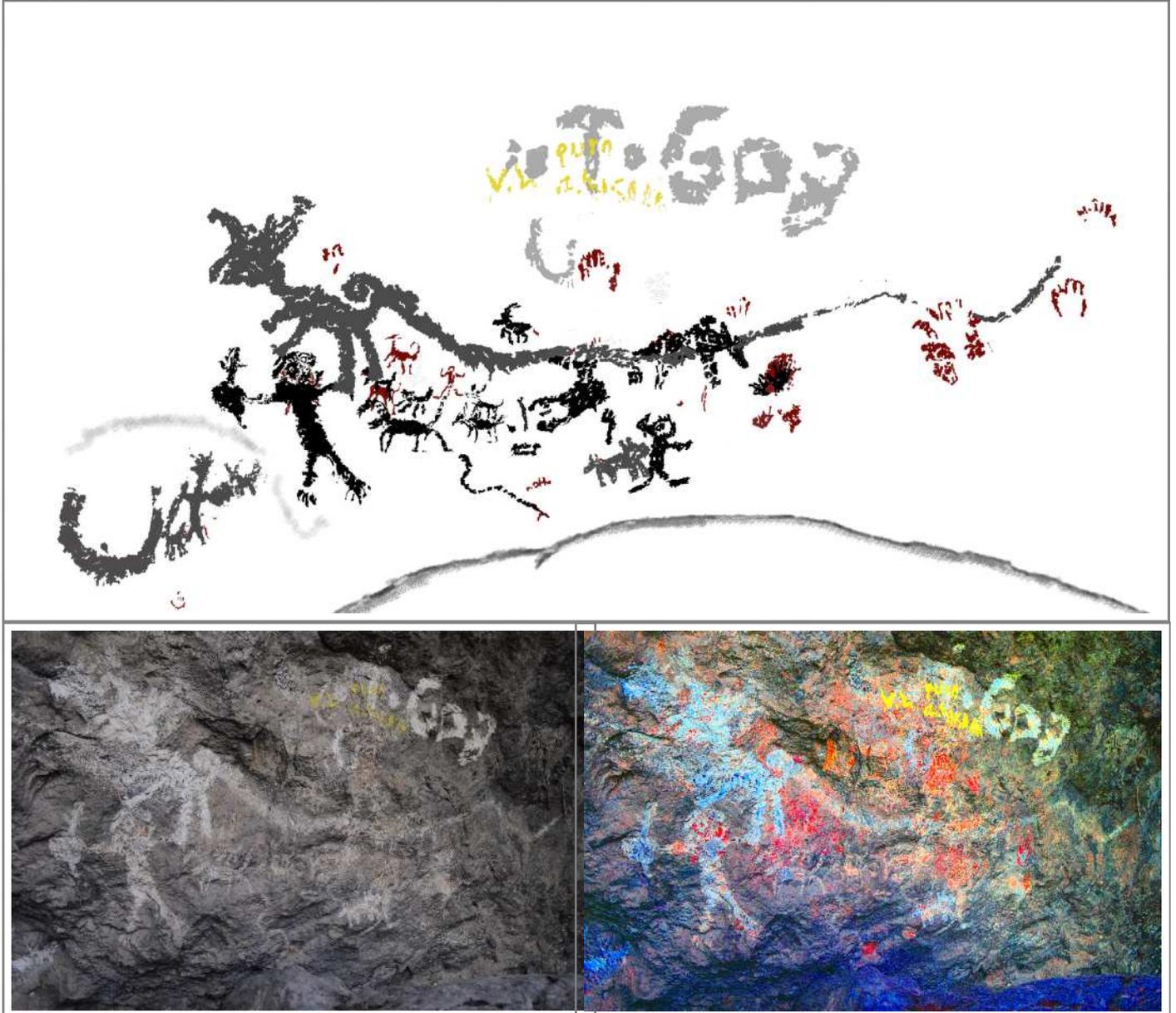
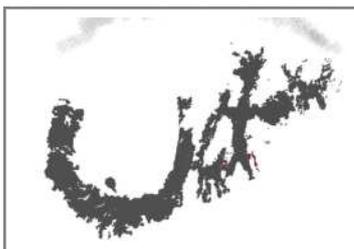


IMAGEN 3.88. Dibujo y fotografías del sitio con tratamiento digital Ds'Trecht. En el dibujo se usó el color negro granate para evocar la etapa inferior realizada en rojo, el negro para una etapa intermedia realizada en blanco, el gris oscuro para las pinturas blancas que se sobreponen a las anteriores, el blanco claro para un graffiti realizado en este color y el amarillo para el graffiti amarillo en el que se aprecian unas palabras.

Dibujo y fotografías: Elena Mateos, 2021 y 2017.

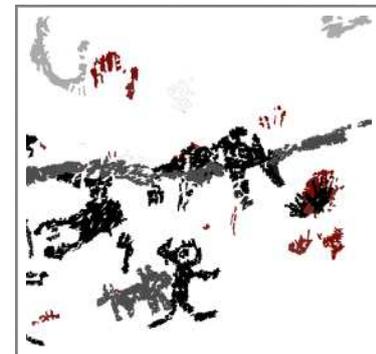
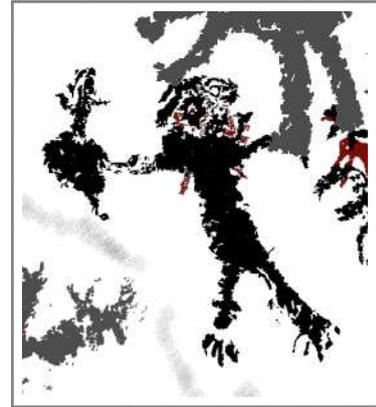


vemos:

- Un conjunto de motivos compuestos por una luna y un antropomorfo asociados a dos cuadrúpedos que podríamos identificar como cánidos. La pintura es blanca y la textura líquida, ha permeado perfectamente en la superficie rocosa y el estado de conservación es bueno.



- A su derecha, en una posición superior vemos otro antropomorfo realizado en pintura blanca, pero esta está pastosa, está más amarillado y parece pertenecer a una capa inferior. Se trata de un antropomorfo en posición frontal que podría llegar alguna suerte de tocado y que porta un escudo o tal vez un báculo. Sus pies están bien definidos y en los tobillos parece tener algo de difícil interpretación. Bajo él, restos pictóricos en color rojo que no podemos identificar y sobre él, más pintura blanca de otra etapa.
- Sobre él vemos un zoomorfo de gran tamaño realizado también en blanco pero con una textura y color algo diferente. Recuerda a los vistos en el sitio "Camino Antiguo" por la representación de las fauces y, en general de la fisonomía, pero no así de su cola, que se retuerce y a la vez parece extenderse por todo el abrigo.
- A la derecha de ambos hallamos un conjunto de varias temporalidades en la que se aprecia una primera capa realizada en color rojo en la que se distinguen dos zoomorfos cuadrúpedos y lo que podría ser una lagartija en posición frontal. En esa primera capa roja también apreciamos, abajo a la derecha, un motivo que podría ser, de nuevo, una suerte de lagartija. Sobre esta capa roja vemos una blanca en la que los protagonistas son de nuevo los zoomorfos cuadrúpedos, algunos de ellos mostrando una cornamenta bastante prominente y uno de ellos con una cola que parece extenderse en una línea serpentina.
- A la derecha, siguiendo con la cola del gran zoomorfo, apreciamos de nuevo varias etapas pictóricas. En esta ocasión tengo dudas, puesto que es posible que veamos 4 etapas en lugar de las 3 descritas hasta el momento, pero la conservación no permite estar seguros. En primer lugar vemos una capa en la que el rojo es de nuevo protagonista, con manos en negativo. Sobre ella, una capa blanca en la que se aprecian restos de dos zoomorfos cuadrúpedos de gran tamaño que vuelven a recordar al sitio "Los Venaditos", bajo los cuales se ve un antropomorfo en posición frontal junto a un zoomorfo cuadrúpedo que parece tener dos cabezas, algo poco usual, por lo que nos inclinamos a pensar que sencillamente una de las protuberancias es la cola y que corresponde a una etapa superior. A la derecha, una mano en positivo en color blanco fue colocada sobre resto de pigmento rojo, siendo muy visible a simple vista.
- Si seguimos hacia la derecha la cola del animal, vemos al menos tres manos más realizadas en color rojo y en una capa inferior.
- Sobre todo este conjunto hay pinturas recientes que componen letras y también parece ser reciente una media luna. Bajo ellas se puede apreciar a simple vista una gran cantidad de pigmento rojo, pero la superposición es tal que es imposible distinguir más elementos que los señalados.



Zona 3

La ubicada junto a la oquedad de la roca. A la izquierda hay una gran cantidad de pigmento ilegible en la actualidad. Sólo alcanzamos a distinguir un motivo realizado en color rojo y que presenta un zoomorfo cuadrúpedo. La protagonista de esta zona es, sin duda, una gran serpiente cornuda que parece aislada de el resto del abrigo, ya que se ubica en una zona de la roca diferente y no está asociada a ningún otro elemento, sino escondida o apartada del resto del conjunto.



IMAGEN 3.89. Zona 3 del sitio "Abrigo Achichipico"

Dibujo: Elena Mateos, 2021.

La reutilización del espacio a lo largo de diferentes épocas sugiere la importancia del sitio, que incluso hoy en la actualidad parece contener algún tipo de significado especial por la presencia de objetos y *graffiti*. Asimismo., la iconografía es muy rica y el estilo es algo diferente a lo que encontramos en otros lugares. El tamaño de los antropomorfos es considerable y parece ser que existía la intención de que fueran vistos desde cierta distancia. En este sentido nos recuerda al sitio "El Manantial", en el que las figuras humanas son las que se representan en mayor tamaño y en el que pudimos ver que hay un espacio frente al abrigo que perfectamente puede albergar un grupo de personas. Además también puede ser visible desde el camino, mientras que la serpiente de ese sitio se oculta tras una roca, como muchos otros zoomorfos. Esta "monumentalidad", si se me



permite, de algunos sitios podría sugerir una finalidad diferente, algo que discutiremos con profundidad en el capítulo VI de este trabajo, dedicado a la interpretación del significado general y de la función del arte rupestre.

3.8. Arte rupestre en el paraje Tlaxhomolco

Entre los cerros del Enano y el Cematzin existe un paraje muy emblemático conocido como Tlaxhomolco. Emblemático porque, durante años, ha sido uno de los protagonistas de la batalla de algunos habitantes de Tepoztlán contra la construcción de la autopista en su tramo “La Pera-Cuautla”, ya que en él se localizan restos arqueológicos que parecen corresponder con un basamento piramidal y, tal vez, otras construcciones arqueológicas.

Asimismo, en Tlaxhomolco existen al menos dos lugares con pintura rupestre, de los cuales sólo pude registrar personalmente uno, pues el otro no lo he logrado localizar hasta la fecha, puesto que, aunque fue reportado en la Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas, las coordenadas que acompañan el registro no corresponden con ningún lugar con pinturas. En varias ocasiones recorrimos la zona en busca de esas pinturas, pero nunca tuvimos suerte, por lo que, tal vez, hayan desaparecido o se encuentren localizadas en otra ubicación. En internet encontramos referencia a un sitio con pinturas que tal vez se trate del que se especifica en el Archivo, pero no podemos constatarlo pues nunca lo localizamos (imagen 3.90). Aunque el estilo parece corresponder al de la zona, contemplarlo en el análisis sería demasiado arriesgado, puesto que no tenemos datos suficientes.

Es por ello que sólo analizaremos el lugar que sí pudimos registrar.

1. Sitio “El jinete”

Caminando por los terrenos de Tlaxhomolco, tras pasar varias terrazas de cultivo, llegamos a un lugar con un ojo de agua, manantial de agua perenne. Junto a él, en una pared con oquedades naturales de la roca, pudimos ver bastantes restos de pigmento y sólo un motivo reconocible: un jinete con sombrero, apostado sobre su caballo, cuyo diseño, una vez más, nos recuerda a las representaciones de cuadrúpedos anteriores, pero que parece haber sido perfectamente diseñado como caballo, en cuanto a su proporción (imagen 3.91). El sitio es de fácil acceso, un camino nos condujo a él después de pasar horas buscando otros lugares que se nos habían reportado. El agua mana todo el año y, aunque hay paredes semejantes distribuidas por todo el paraje, sólo ahí, junto al manantial se decidió pintar motivos rupestres.



IMAGEN 3.90. Fotografía de unas pinturas de Tlaxhomolco.

Tomada de según <http://www.enelvolcan.com/>



Nótese en la imagen la fisionomía del “caballo”, con la cola retorcida hacia arriba y los pies bien representados. Queda la duda de si las protuberancias que tiene en la cabeza corresponderían a las orejas o las riendas.

IMAGEN 3.91. Fotografía y dibujo del motivo de un jinete en Tlaxhomolco.

Fotografía y dibujo: Elena Mateos, 2016.



IMAGEN 3.92. Otros restos de pigmento

Fotografía: Elena Mateos, 2016

Otros restos de pintura parecen formar una suerte de figura humana, pero la interpretación es prácticamente imposible, dadas las condiciones de conservación (imagen 3.92). El paraje no parece recibir demasiadas visitas, incluso aunque hay tierra labrada en las cercanías, y la destrucción del arte rupestre parece ser debida únicamente a causas naturales.

Todo el pigmento es de color blanco, amarillo con el tiempo. Tampoco parece haber sido un lugar reutilizado, es decir, pintado en varios momentos, ya que, tanto los motivos reconocibles como el resto del pigmento disperso, sugieren el mismo tratamiento y envejecimiento.

3.9. Arte rupestre en el cerro Cematzin

El conocido como cerro Cematzin o “Cerro Cuate” se localiza al sur de Tepoztlán y se caracteriza por tener una roca en su cima, dividida por la mitad. A mitad de su ladera, otra roca, también dividida, es conocida como “La Pata de res”. Tanto en la cima del Cematzin como en la Pata de Res pudimos ver restos dudosos de pintura rupestre, ambos en un lamentable estado de conservación gracias al *graffiti*

1. Sitio “Cima Cematzin”

Uno de los miradores más espectaculares que hemos visitado está en la cima de este cerro, donde la roca forma una ventana natural que permite asomarnos al valle de Cuernavaca, atisbar desde las alturas la población de San Andrés de la Cal y fijar nuestros ojos incluso en el estado de Guerrero. Es un sitio privilegiado, donde una puede



IMAGEN 3.93. Fotografía general y dibujo del motivo identificado.

Fotografía y dibujo: Elena Mateos, 2014.



sentarse a descansar al borde del precipicio y con la sensación de estar asomada en un balcón.

Lástima que, en general, es un lugar muy sucio, con basura por todos lados, entre la que destacan los vidrios y las bolsas llenas de pegamento. La roca está tan *graffiteada* que parece cualquier sanitario en una secundaria.

Entre el *graffiti*, vimos realizado con pintura blanca amarilleada lo que tal vez, y sólo tal vez, sea un motivo rupestre. Se trata de una forma compleja, un círculo central del que emanan diferentes formas lineales para conformar un motivo que no podemos reconocer, pero que recuerda, pese a sus variaciones, a otros vistos con anterioridad. Lo incluimos en el registro pero nos vemos obligados a sembrar la duda de la procedencia de ese motivo, de sus cualidades o no históricas y de su significado. Dejémoslo, de momento, como una mera curiosidad (imagen 3.93).

2. Sitio “La Pata de Res”

Por desgracia, en la “Pata de Res” ocurre exactamente lo mismo que sucede en la cima del cerro Cematzin: bolsas llenas de pegamento, basura por todos lados, *graffiti*, etc. Se ve que es uno de los lugares preferidos para consumir drogas y alcohol, y, por ello, el estado de las pinturas rupestres es lamentable. No obstante, al menos en esta roca sí pudimos apreciar claramente al menos dos motivos rupestres: un zoomorfo cuadrúpedo y



IMAGEN 3.94. Fotografía y dibujo de dos motivos reconocibles en el sitio “Pata de res”

Fotografía y dibujo: Elena Mateos, 2014.



una media luna que, además, fueron repasados con tiza en algún momento, como en un intento por recuperarlos.

Hay restos de pigmento blanco diseminados por toda la pared rocosa, pero sólo unos pudieron ser leídos (imagen 3.94).

4. Observaciones

Hasta aquí el corpus de arte rupestre que compone este estudio. Hemos mencionado en alguna ocasión la existencia probable de otros lugares, de los cuales se nos informó en algún momento o vimos en la Dirección de registro público de Monumentos y Zonas Arqueológicas del Instituto Nacional de Antropología e Historia. En este último, por ejemplo, hallamos un registro de los años setenta que menciona sitios que han sido destruidos por construcción de casas, carreteras, etc.

El arte rupestre, como se ha visto en este apartado, está en peligro. Salvo aquellos lugares donde no llega el ser humano, es común encontrar sitios que han sido profundamente *vandalizados*, incluso destruidos en su totalidad. La falta de interés del pueblo Tepozteco por este legado es bastante evidente, ya que prácticamente sólo hacen referencia al sitio de los “Venaditos” como lugar con “pinturas antiguas”. Y no es por dejadez, sino por falta de información. En estos años que me he dedicado a recorrer las montañas de Tepoztlán en busca del legado rupestre, muchas veces he disfrutado de la compañía de amigos oriundos de la zona que, entusiasmados, miraban por primera vez las pinturas rupestres, incluso aunque hubieran pasado varias veces por ese lugar.

En el trabajo de V.Valdovinos de 2019¹⁰¹ hemos visto que ella describe otros sitios con arte rupestre en Tepoztlán. No obstante, al no haberlos podido analizar personalmente preferimos no incluirlos en esta actualización de nuestro trabajo de 2018.

Cuando hay otro dato arqueológico de una determinada cultura que resulta “más atractivo”, generalmente el arte rupestre se ve relegado, abandonado y olvidado: sólo es patrimonio en la medida que sea el único legado cultural de una determinada época. Algo así sucede en Tepoztlán. No una, sino varias veces me han comentado que “no sabían que un determinado lugar (con pinturas) era importante”, que, en general, los datos del pasado se encuentran en la pirámide, en el convento, etc, y ahí te remitirán si vienes buscándolos.

Yo no creo que compartir exactamente las ubicaciones de los lugares sea inteligente, y, como se ha visto, procuro mencionar de forma vaga dónde se ubican los

¹⁰¹ Elda Vanya VALDOVINOS ROJAS, *El paisaje simbólico.. op.cit.*



sitios. Y si no lo creo es porque no considero prudente hacer públicos determinados lugares sin un plan previo de protección de los mismos. Desgraciadamente, sería ponerlos en peligro, lo contrario de lo que este trabajo se trata.



CAPÍTULO IV

Análisis iconográfico

En el estudio del arte rupestre de la región hemos localizado un abanico de motivos que van a ser analizados a nivel individual en este capítulo. comenzaremos estableciendo unas tablas donde se van a ver los diferentes tipos de motivos que hemos hallado en nuestra área de estudio y otras áreas cercanas: antropomorfos, zoomorfos, elementos celestes, etc. Cada una de las tablas será dividida entre las diferentes tipologías que llegamos a percibir entre los motivos. La finalidad del epígrafe es la de tratar de entender el significado de los elementos, a través de la identificación primera de la forma y después su significado cultural o iconología. No siempre es sencillo este proceso, por falta de analogía formal, en algunos casos, o de datos arqueológicos en otro. Por ello, habremos de introducir una tabla contenedora de aquellos elementos que no podemos identificar, de momento.

El capítulo va a ser dividido en epígrafes organizados por tipología de motivos, a saber:

1. **Antropomorfos:** aquellos que evocan la figura humana. Pueden ser completos, incompletos, partes del cuerpo humano, o incluso constituir escenas o asociaciones con otros elementos.
2. **Zoomorfos:** aquellos elementos que evocan la forma de animales, desde cuadrúpedos con o sin cornamenta hasta reptiles o aves.
3. **Motivos celestes:** son los motivos que representan los objetos que encontramos en el cielo nocturno o diurno, como soles, lunas o estrellas.
4. **Representaciones de Tláloc:** el dios de la lluvia tiene una serie de convenciones representativas y es común hallarlo en el arte rupestre, razón por la cual cuenta con su propio epígrafe.
5. **Cruciformes:** elementos muy recurrente generalmente asociados a una suerte de basamento que en ocasiones es piramidal.
6. **¿Cosmogramas?:** representaciones que podrían estar haciendo referencia a la superficie del mundo en el que habitamos. Lo incluimos entre signos de interrogación por ser la interpretación algo dudosa.

7. **Posibles glifos calendáricos:** elementos realizados en rojo que localizamos en Tlayacapan y en Chalcatzingo y que pueden ser identificados como fechas calendáricas.
8. **Círculos con banderas:** a veces asociados a antropomorfos, otras veces exentos, es cierto que estos elementos se dan con asiduidad en el arte rupestre.
9. **Motivos sin identificar:** este último epígrafe se dedicará aquellos motivos que no logramos identificar con un significado concreto. En ocasiones incluiremos una hipótesis de su significado.
10. **Aquello que no se pinta:** es importante señalar aquello que no encontramos en el arte rupestre ya que es evidente que el *corpus* es tan limitado como intencional.

1. Antropomorfos

Entendemos como “antropomorfos” todos aquellos motivos que hacen referencia a la figura humana. Generalmente, en el arte rupestre, para considerar un motivo como “antropomorfo” habremos de contar con una serie de rasgos-diagnóstico, los cuales van a variar dependiendo de la categoría, esto es, de si se trata de antropomorfos completos, incompletos o antropozoomorfos.

Los antropomorfos completos pueden presentarse tanto en posición frontal como de perfil y cuentan con la morfología de la figura humana completa: cabeza, tronco y extremidades. En ocasiones los hallaremos ataviados, y en otras simplificados; a veces portarán grandes tocados, armas, o elementos de uso ritual, y en otras ocasiones serán presentado conformando escenas o en asociación a un animal (zoomorfo), como sucede en el caso de los jinetes.

En el caso de los antropomorfos incompletos, éstos van a caracterizarse por conformar una parte reconocible de la fisionomía humana. En el arte rupestre de nuestro corpus distinguimos rostros y manos. Los rostros suelen presentarse de manera frontal o de perfil, y en ellos debemos distinguir ojos, nariz y boca. Las manos, por su parte, se realizarán tanto en positivo como en negativo y son reconocibles por ser una impronta de una mano humana.

Los antropozoomorfos se caracterizan por tener partes de figura humana pero asociados a un animal: generalmente se trata de elementos antropomorfos con una cualidad zoomorfa, como puede ser la cabeza o las garras.

Los antropomorfos forman uno de los conjuntos de motivos más extendido en la región de estudio. Son muy habituales en Chalcatzingo donde veremos que presentan diferentes estilos, probablemente relacionados con la época. Dependiendo de su estilo serán representados de perfil o de manera frontal, y, como veremos en el capítulo siguiente dedicado a la cronología, podemos deducir cierta filiación temporal a través también de la representación de la vestimenta. Basándonos también en la variación de las actitudes o de los elementos que los acompañan, tendremos diferentes tipos de antropomorfos, que dividiremos de la siguiente manera:

1. ANTROPOMORFOS COMPLETOS, entre los que encontraremos:
 1. TABLA 1A-1B: Antropomorfos completos en posición frontal en la región de Tepoztlán y en otras zonas.
 2. TABLA 2A-2B: Antropomorfos completos de perfil.
2. ANTROPOZOOMORFOS: TABLA 3A-3B.
3. ANTROPOMORFOS INCOMPLETOS:
 1. TABLA 4A-4B: Rostros
 2. TABLAS 5A-5B: manos.
4. ASOCIACIONES:
 1. TABLA 6A-6B: jinetes.
 2. TABLA 7A-7B: escenas.
 3. TABLA 8A-8B: asociaciones entre antropomorfos y zoomorfos.

Por último introduciremos en una última tabla aquellos antropomorfos que nos resultan dudosos.

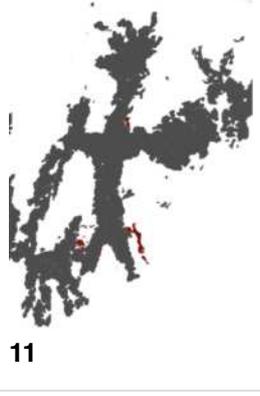
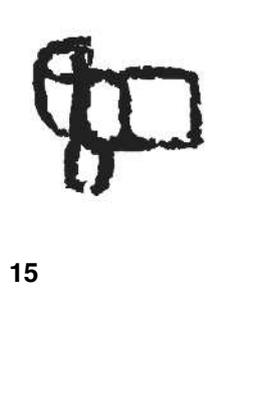
Cada una de las tablas presentará los elementos tanto en la región de Tepoztlán como en otras registradas, es decir, que tendremos en cuenta todo el *corpus* de registro que describimos en el capítulo anterior. Se verá así que existen diferencias significativas en cuanto a la profusión de estos elementos entre Tepoztlán y otras áreas registradas, como es el caso de Texcalpintado.

Este análisis también nos sirve de base para el capítulo siguiente, en el que abordaremos la cronología a través de los diferentes estilos que encontramos en el arte rupestre.

1.1. Antropomorfos completos

1.1.1. Antropomorfos completos en posición frontal

Tabla 1A: Antropomorfos completos en posición frontal en la región de Tepoztlán

 1	 2	 3	 4
 5	 6	 7	 8
 9	 10	 11	 12
 13	 14	 15	

En total son 17 los antropomorfos que encontramos en la zona de Tepoztlán en posición frontal. Los 5 primeros corresponden al sitio “El Manantial”, en el camino de subida al cerro del Tepozteco. Como vemos, presentan al menos dos estilos diferentes: el primero de ellos, el antropomorfo está ejecutado en mayor tamaño y tiene los dos brazos elevados en forma de cruz. El número 1 porta un chimalli o escudo en su mano izquierda y lo que puede ser considerado como una suerte de arma larga en la izquierda; el segundo, tiene un gorro cónico y porta algo asido a la cintura, o podemos interpretarlo también como su propio pene, erecto. Los números 3, 4 y 5 corresponden a un segundo estilo dentro del mismo panel, que además presentan superposición pictórica, es decir, fueron pintados sobre los anteriores. Como vemos, la figura humana es presentada de menor tamaño y ahora cobra importancia la representación de una suerte de atavío de forma triangular. Dos de ellos se hayan asociados a unos cuadrúpedos que pueden interpretarse como caballos, pero que recuerdan a los zoomorfos cuadrúpedos propios de la región en una etapa probablemente anterior; el número 3 y el 4 también portan una suerte de arma larga sobre su cabeza, mientras que el número 5, que no se encuentra acompañado de un animal, parece portar una suerte de báculo que recuerda al bastón de sonajas, pero difícil de interpretar, dado la falta de detalle. Las proporciones humanas van a variar: mientras que en el primer estilo se hace hincapié en la cabeza y el torso, el segundo lo hará en las manos y en ese atavío triangular, perdiendo interés en la representación del rostro.

El motivo número 6 lo encontramos en Santo Domingo Ocotitlan, su forma y la técnica con la que fue ejecutado difiere enormemente de cualquier otro motivo de la tabla y nos recuerda a los antropomorfos que pudimos registrar en Chalcatzingo.

El número 7 lo encontramos en el cerro Ocelotzin en el sitio “Manantial Ocelotzin”, está asociado a un cuadrúpedo y presenta un torso circular y unas proporciones en la que se exageran las manos y pierde importancia la cabeza.

El número 8 se encuentra en el sitio llamado “Los Venaditos” también presenta un torso circular pero en esta ocasión las proporciones cuidan el tamaño de la cabeza, presentada de perfil.

Los números 9, 10, 11, 12 y 13 se encuentran en el “Abrigo Achichipico”, en el Valle de Atongo. Tres de ellos componen escenas, mientras que el resto se presentan exentos.

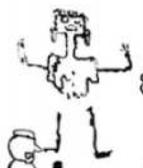
El número 14 lo hallamos en San Juan Tlacotenco asociado a otros dos antropomorfos que componen una escena de batalla.



IMAGEN 4.1. Varios antropomorfos de diferentes estilos se superponen en el sitio “El Manantial”

El 15 parece presentar un antropomorfo en posición frontal portando una suerte de arco, pero es bastante dudoso. Se localiza en el sitio “La Barranca”, en los Terrenos de Garza, Barrio de Santa Cruz.

En otras zonas son pocos los motivos antropomorfos que encontramos en posición frontal. Lo común es hallarlos de perfil, como veremos en las siguientes tablas. Cabe destacar que la presencia de antropomorfos es mucho mayor en Texcalpintado o Yecapixtla, así como en Tlayacapan, que en Tepoztlán, donde los protagonistas serán zoomorfos cuadrúpedos. Asimismo, la representación de los antropomorfos en la zona de

Tabla 1b. Antropomorfos completos en posición frontal en otras regiones de Morelos			
Chalcatzingo			
			
			
Texcalpintado			
			
Tlayacapan “Cerro Zihualpapalotzin” conjunto 2			
San Andrés Tlalámac			

Tetela y de Yecapixtla es bastante uniforme, mientras que en Tepoztlán encontramos una

variedad de estilos considerable. También podemos apreciar semejanzas tanto en la composición de las figuras como en su tamaño y postura. Los antropomorfos representados de manera frontal con pigmento blanco suelen tener en común el posicionamiento hacia un mismo lado de los pies (salvo en el único caso de la izquierda), la posición de los brazos, que siempre serán representados con los codos doblados y los antebrazos hacia arriba, y las proporciones de la figura humana, generalmente de 4 a 1,

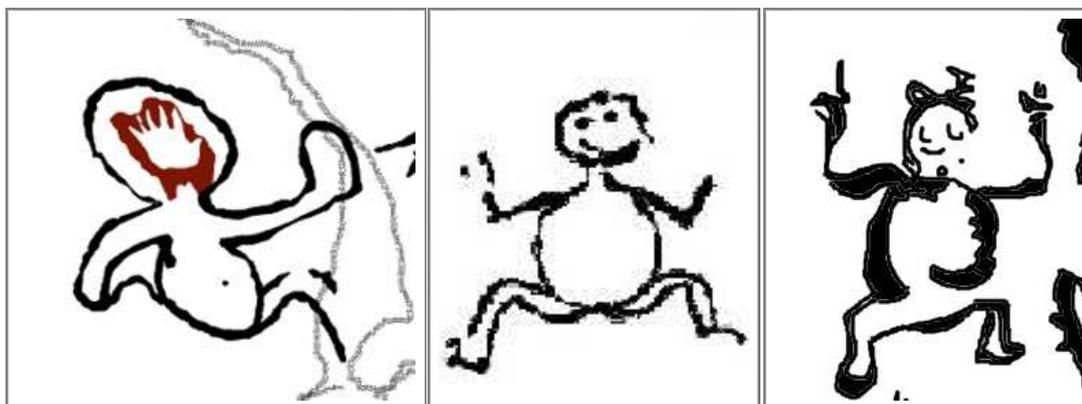


IMAGEN 4.2. De izquierda a derecha, antropomorfo en Tlayacapan y otros dos localizados en Texcalpintado.

Dibujos: Elena Mateos, 2014 y 2010.

es decir, el tamaño total de la figura será de 4 veces su cabeza. Incluso en los casos en los que hallamos diferencias iconográficas significativas, tanto la proporción como la postura van a ser una característica esencial de los antropomorfos en color blanco.

En San José los Laureles, Tlayacapan, encontramos la representación de lo que podemos interpretar como un antropomorfo en posición frontal, con las piernas y los brazos abiertos y el ombligo definido (imagen 4.2). El estilo es completamente diferente y sólo hallamos algo parecido en Texcalpintado. Es tanto el interés en la postura del mismo, que parece sugerir un acto en concreto. La disposición general de la figura recuerda a algunas representaciones de la diosa Tlazoltéotl, diosa de la sexualidad, la fertilidad, la fecundidad, que suele aparecer en posiciones semejantes e incluso pariendo (imagen 4.3), o al menos a la idea del acto del parto en sí, pues el vientre es representado intencionalmente inflamado, como si se tratara de una mujer embarazada. No obstante, la falta de detalle sólo nos permite, una vez más, realizar conjeturas.

1.1.2. Antropomorfos completos de perfil

Los antropomorfos de perfil también son escasos en la actual región del municipio de Tepoztlán y, como vemos, los seres humanos son representados a perfil generalmente cuando aparecen montando a caballo o en interacciones claras entre dos individuos. Sólo hallamos un ejemplo de antropomorfo completamente de perfil que no parece corresponder a ninguno de los anteriores, y es el que se ubica en el cerro Ocelotzin (1). Se



IMAGEN 4.3. Imagen de un sacerdote ataviado como la diosa Tlazoltéotl en el Códice Borbónico, también interpretado como la propia deidad.

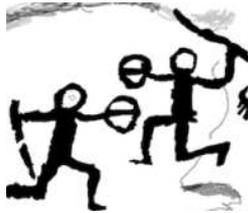
Lámina XIII. Tomada de FAMSI.



IMAGEN 4.4. escena en el "Abrigo Achichipico", Tepoztlán.

trata, como vemos, de una figura humana muy estilizada, con una proporción aproximada de 4 a 1 y que parece estar en una actividad concreta, difícil de identificar. Parece portar algo, o tal vez está colgando de una especie de pértiga, pues en cierto modo nos recuerda a lo observado en el "Abrigo Achichipico" (imagen 4.4.), en el que un personaje colgaba de un objeto sujetado por otro. Sin embargo, el estilo es completamente diferente, hecho que apreciamos en el rostro, las proporciones y la vestimenta del individuo..

Los siguientes dos motivos representan jinetes, por lo que pensamos que se pintaron tras la conquista. Si nos fijamos en el segundo de los jinetes, se observa que de nuevo la mano es representada con sus dedos y que porta un arma, así como una fisonomía triangular. Todo ello parece pertenecer al mismo campo semántico de lo que observábamos en la primera tabla, donde se muestra un jinete de manera frontal, vestido con algo triangular, con la mano bien representada y una lanza con bastante menos detalle.

Tabla 2a. Antropomorfos completos de perfil en la Región de Tepoztlán			
 <p>1</p>	 <p>2</p>	 <p>3</p>	 <p>4</p>
Cerro Ocelotzin	Tlaxhomolco	San Andrés de la Cal	San Juan Tlacotenco

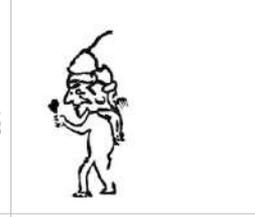
La tercera tipología de personajes de perfil la hallamos en San Juan Tlacotenco (4), donde la postura de perfil parece ser resultado de la intención de narrar una escena de lucha entre dos personajes, cada uno de los cuales portará una espada y un chimalli o escudo y donde la proporción humana será más alargada, como veíamos en la primera tabla, donde hallamos el tercer motivo de esta composición de manera frontal.

En otros lugares cercanos tenemos un corpus bastante más amplio, siendo la figura humana de perfil la protagonista en sitios como el Abrigo de QuimiQuiáhuac, en Yecapixtla o en Texcalpintado, entre Hueyapan y Alpanocan, en la Barranca del Amatzinac. Ambos sitios se van a caracterizar por una rica iconografía aparentemente en relación con

las deidades de la lluvia y los mantenimientos, dados los elementos que portan los antropomorfos y las diferentes actividades que se representan.

En Tlayacapan también vemos motivos en los que se representan antropomorfos de perfil, pero éstos corresponden a un estilo completamente diferente, además de haber sido realizados en color rojo-óxido. Tanto la proporción humana como la representación de los rostros podría sugerir una relación estilística con motivos propios del clásico, como se observa en algunos murales de Teotihuacan.

Tabla 2b. Antropomorfos de perfil en otras zonas de Morelos

Tlayacapan "Cerro Zihualpapalotzin " conjuntos 1 y 2			
			
Texcalpintado			
			
Yecapixtla "Abrigo Quimiquiáhuac"			
			

En líneas generales, los antropomorfos detectados en Tepoztlán muestran una serie de elementos que parecen ser comunes. En primer lugar, como se observa en el primer grupo, parece existir una asociación entre el pene erecto, que es representado en dos de los casos y el hecho de portar armas. Esto mismo lo encontramos en otros ejemplos ubicados en zonas aledañas, como ocurre en el caso de Texcalpintado y Tlayacapan. Tal vez sugiera la relación entre lo bélico y lo sexual, siendo la asociación entre el arma y pene erecto un mismo discurso.

Como veremos, los zoomorfos no están en ningún caso sexualizados, mientras que en la representación de la figura humana parece ser crucial la determinación del sexo a través de la representación, generalmente, del pene.

1.2. Antropozoomorfos

Entenderemos por antropozoomorfos aquellos elementos compuestos por figuras humanas cuyos rasgos animales suelen situarse en la cabeza a modo de máscara o que incluso pueden llegar a ser representados con garras, picos, y otros atributos animales. Todos los antropozoomorfos encontrados hasta la fecha fueron realizados usando pigmento blanco, y no hallamos ninguno en rojo-óxido. El animal al que refiere es, en general, difícil de discernir aunque, salvo ejemplos muy concretos, todos parecen hacer referencia a unas grandes fauces y a veces orejas, propias de las representaciones de zoomorfos cuadrúpedos que veremos en el siguiente epígrafe.

Tabla 3a. Antropozoomorfos en la región de Tepoztlán				
				
1	2	3	4	5
“El Hongo” Terrenos de Garza	“La Cueva” Terrenos de Garza	“Manantial Tepozteco” Cerro Tepozteco	“Los Venaditos” Cerro Tomazatitla	“El zoomorfo” Cerro Tepozteco

No contamos con tantos ejemplos de antropozoomorfos en la región, pero sí se pueden

distinguir al menos dos tipos: uno de ellos el mencionado como más profuso, en el que la cabeza humana es sustituida por otra de animal con grandes fauces y orejas (1, 2 y 3), y un segundo tipo en el que el ser humano aparece ataviado con rasgos de algo que podría ser un animal pero que no queda del todo claro debido a la falta de detalle (4 y 5).

Curiosamente, sólo hemos localizado otro antropozoomorfo fuera de la región específica de Tepoztlán. Se trata de un caso muy particular que hallamos en Texcalpintado, Hueyapan, Morelos, donde un personaje aparece sentado, asociado a otros dos, enorme en comparación y portando lo que puede interpretarse como una una gran máscara con fauces que tal vez haga referencia al dios Xólotl.¹⁰² Curiosamente, sólo hemos localizado otro antropozoomorfo fuera de la región específica de Tepoztlán. Se trata de un caso muy particular que hallamos en Texcalpintado, Hueyapan, Morelos, donde un personaje aparece sentado, asociado a otros dos, enorme en comparación y portando lo que puede interpretarse como una una gran máscara con fauces que tal vez haga referencia al dios Xólotl.¹⁰³

Tabla 3b. Antropozoomorfos en otras zonas de Morelos

<p>Texcalpintado</p>	
-----------------------------	---

1.3. Antropomorfos incompletos

1.3.1. Rostros

Tampoco hallamos mucha profusión en la representación de los rostros dentro del Municipio de Tepoztlán. De hecho, es uno de los elementos menos representados, junto con los antropomorfos. Sólo hemos encontrado dos ejemplos de rostros que presentan dos estilos bastante diferentes entre sí. El primero de ellos se haya asociado a un motivo curvilíneo que puede ser una serpiente, la distribución de las facciones parecen corresponder a estilo propio de los primeros tiempos de la colonia, y en su cabeza se aciertan a ver una suerte de protuberancias que tal vez podemos identificar como cuernos.

¹⁰² Ver: Elena Mateos Ortega, *Arte rupestre en el Popocatepél....* pp. 66-69.

¹⁰³ Elena MATEOS, *ídem*.

El segundo lo hallamos en los Terrenos de Garza, junto a motivos relacionados con el dios de la lluvia, Tláloc, astros y zoomorfos. Son los únicos dos ejemplos de rostros localizados en la zona.

En otras zonas aledañas los rostros no son comunes. Cabe destacar que no incluimos en este apartado los “rostros-Tláloc”, a los cuales les dedicaremos una tabla exclusiva, ya que su morfología es muy diferente. Rostros humanos nos ocupan y son pocos los ejemplos. La mayor profusión, una vez más, la encontraremos en Texcalpintado, donde, dado el número de motivos, no asombra encontrarnos con al menos cinco motivos y un sexto que podríamos considerar como dudoso, pues parece formar una suerte de híbrido entre un rostro humano y un “Rostro-Tláloc”, por el hincapié que recibe la

Tabla 4a. Rostros en la región de Tepoztlán	
	
“El Manantial” Cerro Tepozteco	“Sitio Tláloc” Terrenos de Garza

dentadura.

Donde encontramos rostros será San José los Laureles, en Tlayacapan. No obstante, ambos pueden ser considerados dudosos: el primero de ellos porque posee unos colmillos de gran tamaño que hace sugerir la intención representativa de un “Rostro-Tláloc”; el segundo es bastante más claro, mas muy esquemático: se eligió presentar únicamente los ojos y una mandíbula que aprovecha la forma de la roca y sugiere estar abierta, dando la apariencia de un rostro descarnado.

Tabla 4b. Rostros en otras regiones de Morelos			
Texcalpintado			
			
Tlayacapan Cerro Zihualpapalotzin			

Cabe destacar que, según López-Austin, la cabeza es la parte del cuerpo humano que “recibe las más variadas atribuciones. Destacan, por las referencias que a ella hacen los textos de fray Bernardino de Sahagún, la correspondencia cósmica, la capacidad de raciocinio, la importancia como región de comunicación, la naturaleza de centro de relación con la sociedad y con el cosmos y la ubicación como punto del que aflora la vida interna.”¹⁰⁴

1.3.2. Manos

Las manos, tanto en positivo como en negativo sí conforman un corpus importante del arte rupestre de la región de Tepoztlán. No obstante, su producción parece haberse concentrado en las zonas orientales del municipio, concretamente en las zonas del Valle de Atomngo, ene Amatlán de Quetzalcóatl, Santo Domingo Ocotitlan y en el municipio vecino hacia el este: Tlayacapan. Asimismo, en San Andrés de la Cal pudimos registrar otro lugar donde vemos dos manos en negativo aparentemente de la misma persona y en color rojo.

Tenemos manos pigmentadas en blanco, tanto en positivo como en negativo y manos realizadas con el color rojo-óxido, igualmente realizadas tanto en negativo como en positivo. Encontramos plasmadas tanto diestras como izquierdas, en ocasiones las dos juntas. Bajo uno de los elementos hallados en Santo Domingo Ocotitlán se observa un ejemplo que veremos repetido en San Andrés de la Cal y en el “Abrigo Achichipico”: el de dos manos en positivo puestas a la par, zurda y diestra, y aparentemente del mismo tamaño. Posiblemente correspondan a la misma persona.

En el capítulo anterior hablamos del caso de los conjuntos de los Terrenos de Garza, en el Barrio de Santa Cruz, Tepoztlán, muy particular: tenemos dos ejemplos de manos derechas plasmadas en blanco y asociadas a un modo de representar zoomorfos cuadrúpedos que parece corresponder tanto en pincelada como en estilo. Como vemos en la tabla, son dos casos de mano derecha humana plasmada con pigmento blanco. Las mediciones dieron como resultado 18 cms de longitud total en ambas manos y, si observamos con atención vemos que la proporción del meñique y el anular es bastante semejante entre las dos, siendo, por cierto, el meñique bastante largo. Asimismo, en ambos sitios se hallaron sendas representaciones de cérvidos que parecen tener un estilo muy muy semejante, no sólo en su pincelada, sino en la resolución de la línea y el punteado interior, la proporción y el tamaño. Es posible que se trate de un caso

¹⁰⁴ Alfredo LÓPEZ-AUSTIN, *Cuerpo humano e ideología, tomo I*. México: UNAM-IIA, 2008. p. 182.

Tabla 5a. Manos en la región de Tepoztlán

<p>Amatlán "La covacha"</p>			
<p>Santo Domingo Ocotitlan</p>			
<p>Terrenos de Garza</p>			
	<p>Sitio "Tlálloc"</p>	<p>Sitio "La cueva"</p>	
<p>San Andrés de la Cal</p>			
	<p>"Los Amates"</p>	<p>"Camino a San Andrés"</p>	
<p>Camino antiguo a Ocotitlán "Abrigo Achichipico"</p>			
			
			

extraordinario de autoría y que, en este caso, la mano funja el papel de firma del artista. Lo cierto es que se trata de un caso extraordinario, y, dada la cercanía entre los dos sitios de arte rupestre (no más de 100 metros) es probable que no sea tan descabellado asumir que puede tratarse de un acto deliberado del autor de dejar su marca.

En San Andrés de la Cal hallamos dos sitios con manos. El primero de ellos se ubica en la base oeste del cerro de la Corona, y se aprecia una mano en positivo en color blanco; el segundo lo encontramos en la ladera sur del cerro de la Antena y se trata de un conjunto de cavidades donde hallamos al menos dos manos en negativo, aparentemente de la misma persona, y realizadas en color rojo. Otros restos de pigmento sugieren la presencia de más manos, pero el estado de conservación no permite aseverar nada.

En el camino antiguo a Santo Domingo Ocotitlán, a la altura del valle de Atongo y el paraje Achichipico, encontramos un abrigo rocoso en el que se detecta la presencia de bastantes manos en negativo, en el que al menos 10 de ellas son legibles con claridad. Todas menos una fueron realizadas mediante el uso del color rojo-óxido. Se ubican en una capa inferior pictórica, lo que sugiere una temporalidad anterior.



IMAGEN 4.5. Panel B del Abrigo Tlaloc según Viñas y Esquivel (2008)

En otras regiones plasmar la mano humana también fue una práctica relativamente común, como vemos en los casos de Chalcatzingo, Tlayacapan y en

Ticumán, Morelos, estudiado por Roberto Martínez y Ramón Viñas en 2008,¹⁰⁵ y donde las manos, al contrario que en las otras locaciones, fueron pintadas en color negro (imagen 4.5).

De estos sitios sólo registré personalmente las de Tlayacapan, aunque es importante señalar el fenómeno como de carácter regional.

Tabla 5b. Manos en otras zonas de Morelos			
Tlayacapan "Cerro Zihualpapalotzin" conjunto 2			
Chalcatzingo			
			

En Chalcatzingo las manos en su totalidad fueron pintadas en rojo, así como sucede en Santo Domingo Ocotitlán, San Andrés de la Cal, Achichipico, Tlayacapan y en Amatlán. Curiosamente, en abrigos tan relevante como el de Texcalpintado no hallamos ninguna mano, ni en negativo ni en positivo, de la misma manera que sucede en otros conjuntos de relevancia, como el de San Andrés Tlalámac. Generalmente, encontramos las manos en agrupaciones, en una suerte de repetición constante cuando éstas se han realizado en negativo. Las manos en positivo, sin embargo, suelen ser plasmadas individualmente, salvo excepciones como las de Santo Domingo.

En general, podemos asumir que la representación de la mano humana con diferentes técnicas no siempre sucede y puede estar en relación a una iconografía algo distinta, o incluso a variaciones en la temporalidad.

Ahora bien, la mano más plasmada en los abrigos que estudiamos es la diestra y generalmente corresponderá al tamaño de una mano adulta, salvo en los casos de Chalcatzingo, donde Alex Apostolides¹⁰⁶ señala la posibilidad de que algunas de las manos correspondan a niños, lo cual hablaría de una participación infantil en la ejecución de ese arte rupestre. Asimismo, la mayoría de las registradas en la zona de estudio son

¹⁰⁵ Roberto MARTÍNEZ y Ramón VIÑAS, "El abrigo Tláloc: análisis e interpretación de un conjunto rupestre destinado al dios de la lluvia y la agricultura (Ticumán, Morelos)", en *Espacio, tiempo y forma. Serie I, Nueva época. Prehistoria y Arqueología*. t. 1, 2008. pp. 209–220.

¹⁰⁶ Ales APOSTOLIDES, "Chalcatzingo painted art", *op.cit.* p.189.

manos completas, donde no se distingue gesto alguno. No obstante, en el Abrigo Tláloc, en Ticumán, llamará la atención la variedad, tanto en la postura como en las manos elegidas (imagen 4.5), así como el color de su ejecución, no tan común en nuestra zona. En la imagen se aprecia que las manos se acumulan en conjuntos, algunas de ellas se sobreponen y otras adquieren diversas posturas que tratan de sugerir la ausencia de algún dedo. La iconografía del conjunto no es muy extensa, sino que se reduce, principalmente, a la representación de astros, cánidos y rostros-Tláloc. Los autores sugieren la posibilidad de que las manos tengan una relación con el inframundo, “se encuentran asociadas a la muerte y el paso por el mundo de los muertos”.¹⁰⁷ Ahora bien, aunque muchas de las representaciones de manos parecen estar asociadas al inframundo por el contexto, otras tal vez sugieran significados diferentes. Tal es así en el caso del “Sitio Tláloc” y “La cueva”, en los terrenos de Garza, Tepoztlán, donde ya señalábamos la posibilidad de que se trate de una suerte de firma o, al menos, de un registro de que “se estuvo ahí”. Curiosamente, las manos que aparecen solitarias no suelen estar en asociación directa a otros elementos, ni contienen varias capas ejecutivas, sino que se distribuyen en una zona delimitada a ellas, mientras que las manos en grupo generalmente sí están en asociación a otros elementos, ya sea por superposición o por disposición intencional. Muchos sitios en la zona de Tepoztlán, por no decir la mayoría, contienen la temática de la media luna y de los zoomorfos cuadrúpedos, pero muy pocos las manos. Tal vez en un determinado momento la mano humana deja de formar parte de una iconografía del inframundo, o quizás, depende del autor.

También es difícil hablar de un significado general de la mano humana en el arte rupestre, pues es uno de los elementos más pintados a nivel mundial y por tanto los contextos variarán considerablemente, así como la temporalidad. Queda claro, al menos, que la impronta de esa parte del cuerpo humano ha sido siempre de relevancia en el arte rupestre, con variables significados.

En los sitios estudiados podemos hablar, por tanto, de que la mano humana es representada de dos maneras: la primera, como una impronta individual que tal vez esté asociada a la autoría o a la huella de la presencia humana; la segunda manera sería a modo de conjunto, con superposiciones y diferentes técnicas, en algunos casos. Incluso en los lugares donde las manos son presentadas en conjunto no hemos localizado otra extremidad, como podrían ser huellas de pies en representaciones en el arte rupestre. Asimismo, sólo la cabeza humana parece ser, junto con las manos, pintada, pero en

¹⁰⁷ Roberto MARTÍNEZ y Ramón VIÑAS, *op.cit.* p. 215.



mucha menor medida; tampoco hallamos corazones, muy representados en otros soportes, como los códices.

Las manos, los pies y los corazones podrían estar representando el alimento de las deidades del inframundo y que su representación parcial querría indicar la totalidad del cuerpo humano, como indica Katarzyna Mikulska.¹⁰⁸ En lo referente a la representación de la mano de manera aislada, ésta parece estar en relación a dioses que la autora señala como “en la cara (¿pintura facial?) de los dioses relacionados con el número cinco, Macuilxóchitl (5-flor) y Macuilotchtli (5-conejo). En Primeros Memoriales, el texto que acompaña las imágenes de ambas deidades dice que motēmacpalhuiticac: tenían “una mano pintada sobre sus labios”. Por otra parte en el Códice Borgia (1993: láms. 10, 42, 47-48) y el Vaticano B (1972: lám. 78) hay unas imágenes con un signo igual y utilizada en el mismo contexto: la mano plasmada sobre los labios”.¹⁰⁹ Representaría ahora la mano el signo “cinco”, y no una parte del cuerpo devorada por dioses del inframundo.

La relación de la mano humana con el dios de la muerte sólo podemos verla de manera clara en Tlayacapan, donde vimos un rostro descarnado posicionado sobre otras capas pictóricas donde eran representadas las manos. En otros contextos aparecen asociadas a zoomorfos cuadrúpedos que parecen lagartijas (Amatlán, “La Covacha”) y a antropomorfos y todo lo anterior, como vimos en Santo Domingo Ocotitlán y en el “Abrigo Achichipico”. Asimismo, reitero la diferencia contextual y simbólica del elemento cuando es representado en aglutinación o en solitario.

1.4. Asociaciones

1.4.1. Jinetes

Tendremos dos tipos de asociaciones que implican antropomorfos en la zona de Tepoztlán: el primero de ellos muestra relación entre una figura humana y otra animal y son los que hemos denominado como jinetes y las segundas las conoceremos como escenas, es decir asociaciones entre antropomorfos. El primer tipo de asociaciones, es decir, los jinetes nos ha servido para identificar diferentes corrientes estilísticas en el área de estudio que, a su vez, parecen corresponder a varias temporalidades. El caballo va a

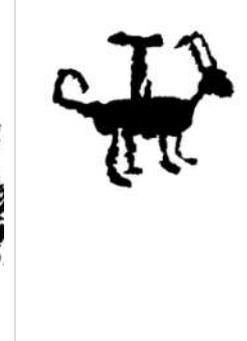
¹⁰⁸ Katarzyna MIKULSKA, “La comida de los dioses. Los signos de manos y pies en representaciones gráficas de los nahuas y su significado”, en <http://itinerarios.uw.edu.pl/la-comida-de-los-dioses-los-signos-de-manos-y-pies-en-representaciones-graficas-de-los-nahuas-y-su-significado> (Consultado en Marzo 2017).

¹⁰⁹ Katarzyna MIKULSKA, *op.cit.* p. 28.

ser uno de los elementos que más nos ayudará a la hora de hablar de diferentes épocas, como veremos en el capítulo de Cronoestilismo. Asimismo, habla de la intención de representar algo nuevo: el ser humano sobre un animal, y las diferentes soluciones plásticas que se dieron ante este reto ilustrativo. En el segundo caso, son pocos los ejemplos, lo mismo que sucede con las escenas, poco frecuentes en la zona, al contrario de lo que sucederá en otras y parece mencionar la presencia de una actividad concreta.

El caso de los jinetes es muy curioso, ya que se aprecia la reutilización de una manera muy característica de representar zoomorfos cuadrúpedos, manera que veremos en la tabla de zoomorfos y que se caracteriza por tener un tronco con forma de media luna, generalmente punteado, un hocico alargado y orejas o cuernos.

Tabla 6. ASOCIACIONES: JINETES EN LA ZONA DE TEPOZTLÁN

			
1 TEPOZTECO "El Manantial"	2 TEPOZTECO "El Manantial"	3 Tlaxhomolco	4 San Andrés de la Cal "Los amates"

En los dos primeros ejemplos vemos la representación de un zoomorfo cuadrúpedo que en nada se asemeja a un equino, sino que más bien parece hacer referencia a este modo genérico de representar lo que identificaremos más adelante como un cánido. Sobre este modo genérico de representación se ha colocado una figura humana de manera semifrontal y portando lo que podríamos interpretar como un arma, una especie de espada. El cuerpo es representado de manera triangular. Estas dos imágenes las encontramos en una capa pictórica superior en el camino de acceso a la pirámide del Tepozteco, en el sitio "El manantial".

En la imagen 3, vemos un intento de integrar la figura humana al animal, aunque éste sigue siendo de tipo "genérico", es decir un cuadrúpedo de difícil interpretación pero que no contiene las características propias de un equino, como sí sucede en el ejemplo nº 4, donde vemos que sí se ha hecho un intento por representar la figura de un caballo, y donde el personaje asociado porta una lanza y está perfectamente integrado con el animal, siendo reconocibles incluso las riendas.

Curiosamente, la mayor parte de las imágenes están en relación a una actividad concreta que implica el uso de una lanza. Del mismo modo, salvo en el caso de

menor detallismo. Sólo el antropomorfo de Tlaxhomolco lleva un sombrero y no porta arma alguna, así como no encontramos el detalle triangular de su cuerpo o vestimenta; a su vez, es el único jinete que no está en relación con otros motivos, como sí sucede en los otros casos.

Uno de los mitos en la zona de Tepoztlán se refiere precisamente a la imagen de un jinete que lleva un gran sombrero. Ana María Salazar describe este mito, registrado desde 1633:

El relato registrado en 1633, parece registrarse a lo largo de la historia cultural de los morelenses. En su tradición oral, especialmente entre sus leyendas más antiguas, se cuenta la de Agustín Lorenzo, personaje que aparece montado a caballo, vestido de charro, con el sombrero a la espalda. Al decir de quien narra la historia, se enfatiza que los ojos de este hombre despiden llamas de fuego y los cascos de las patas del caballo al chocar en las piedras producen un gran estruendo y el resoplar del caballo puede oírse a distancia. Lo que más llama la atención de este personaje es su costoso vestido, recamado de oro y plata en admirables filigranas esparcidas en la chaquetilla y el pantalón, produciendo una impresión atrayente y siniestra; el tintineo de sus espuelas y las fuertes carcajadas burlonas rompen el silencio de la noche haciendo patente a sus víctimas que están ante el mismo Diablo; como movidos por resortes son atraídos por una fuerza que los lleva a ir tras él.

Lo único que recuerdan sus víctimas es haberse detenido frente a una gran cueva, en una barranca profunda; dentro de la cueva se encuentran una gran cantidad de joyas, alhajas y riquezas, mientras que un fuerte olor a azufre predomina en el ambiente. Agustín Lorenzo invita a sus víctimas a tomar los tesoros que gusten; ellos, dispuestos a llenar sus bolsillos y saciar su ambición, de repente se detienen al escuchar el estruendo de la risa burlona, después la cueva queda en tinieblas, nada más vuelven a saber. Casi siempre se les encuentra sin sentido, las muertes a causa del susto son frecuentes; para este terrible mal no hay brujería o remedios que salven a las víctimas del temible charro fantasma.¹¹⁰

El jinete, en este mito, estaría fuertemente asociado al inframundo, donde se dan los mantenimientos. En el capítulo primero de este trabajo hablábamos de la existencia de una leyenda relacionada con el cerro Chalchi o cerro del Tesoro. En ella, una cueva se abre una vez al año y quienes penetran en ella encuentran todo tipo de tesoros, pero a veces quedan atrapados para siempre o, en otras ocasiones, regresan años después sin que para ellos haya pasado el tiempo. Las cuevas, una vez más, vistas como entradas al inframundo y, en esta ocasión en relación a la figura de un jinete.

Junto con lo anterior, la existencia de esta variedad en los jinetes encontrados en la zona de Tepoztlán puede servirnos para diagnosticar una posible cronología de las pinturas, o al menos del estilo. Creemos que todas fueron realizadas tras la conquista,

¹¹⁰ Ana María SALAZAR, "Las representaciones del diablo en Morelos. Siglos XVI a XX", *op.cit.* p.350.

pero es viable que aquellas en que aún no se resuelve por completo ni la representación del caballo ni la integración con la figura humana sean más antiguas que las posteriores. Asimismo, el uso del pigmento blanco en el ejemplo número 1 en superposición a otros elementos del mismo abrigo, como vimos en el capítulo anterior, sugiere la interacción de estos nuevos motivos en el soporte con posterioridad.

En nuestro registro de otras zonas no vimos la presencia de más jinetes, sólo hemos encontrado referencia a otro ejemplo de jinete en la zona y se trata del ubicado en el abrigo de Cuentepec, Morelos.¹¹¹ De nuevo la figura humana se integra con el animal, y, en este caso se aprecian detalles significativos, como lo son las riendas, la crin del caballo, el arma que porta el personaje, la definición de las patas del animal, y su cola. Parece que, en este caso, había existido una relación temporal mayor con los caballos y la equitación, sugiriendo una ejecución posterior.

Tabla 6b. ASOCIACIONES: JINETES EN OTRAS ZONAS DE MORELOS

Cuentepec



1.4.2. Escenas

Las escenas implican *narración*, es decir, pretenden contar un hecho o actividad concretos. Componen un interesante corpus de estudio, ya que presentan asociaciones entre antropomorfos o asociaciones entre antropomorfos y zoomorfos que pueden darnos pistas importantes para nuestro momento interpretativo. Por tanto, entendemos como

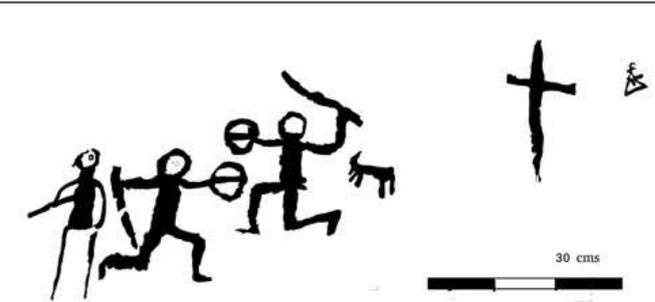
¹¹¹ Imágenes tomadas de <https://www.flickr.com/photos/cuentepecextremo/4225999589/> (consulta realizada en junio de 2014).

escenas interacciones que presentan una acción que se narra a través de la imagen, es decir, en la que dos o más motivos parecen estar cumpliendo, en grupo, un propósito discursivo sin cuya interacción no sería legible.

Por ejemplo, en el caso de estas pinturas ubicadas en San Juan Tlacotenco, el propósito claro del pintor fue el de representar una lucha entre dos personajes, cada uno de ellos portando una suerte de espada y un escudo. El abrigo completo parece sugerir, en sí, una sola escena, pero los elementos centrales, donde recae la actividad principal serán estos dos antropomorfos en actitud de pelea. Otros elementos parecen componer la iconografía: un tercer antropomorfo, un cuadrúpedo y una cruz, junto a la cual vemos un motivo muy mal conservado y, por ello, casi imposible de interpretar. ¿Podría todo el abrigo ser considerado una escena?

No es la única escena clara entre antropomorfos que hemos encontrado en Tepoztlán. En el Camino Antiguo, el "Abrigo Achichipico", vemos una posible escena conformada por dos personajes en la que uno de ellos parece estar apresando al otro apresándolo de los cabellos, algo común en las escenas de captura.¹¹² También apreciamos la presencia de una pareja tomada de la mano, que podría estar indicando algún tipo de actividad.

En otras zonas de Morelos hallamos escenas muy claras intencionales entre antropomorfos que, además, aparecen ataviados como deidades (o lo son), así como escenas entre antropomorfos que parecen estar realizando, en conjunto una acción. El caso más claro lo tenemos en Yecapixtla, en el desaparecido "Abrigo de Quimiquíahuac". En él, varios antropomorfos ataviados con elementos propios de deidades, como Ehécatl, Tláloc, etc, se concentran alrededor y sobre una pirámide. Sobre ella, parece haber un altar de sacrificio donde precisamente una figura humana estará corriendo esta suerte.

Tabla 7a. Asociaciones entre antropomorfos: Escenas en la zona de Tepoztlán	
San Juan Tlacotenco	

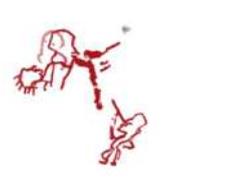
¹¹² Roberto Martínez, *comunicación personal*.

Abrigo Achichipico



En el abrigo de Texcalpintado hallamos al menos dos escenas. La primera de ellas (1) representa lo que parece una conversación entre dos personajes, donde cada uno es representado de perfil y mirándose mutuamente. Uno de ellos permanece sentado, mientras que otro se encuentra de pie y porta un chicahuaztli o bordón de junco, báculo relacionado con fiestas de petición de lluvias. La otra escena que podemos aventurar (2) la componen una sucesión de antropomorfos portando diferentes objetos y sugiere que todos se mueven en la misma dirección. Separar cada uno de los elementos no sería útil en el campo interpretativo, por ello lo consideramos escenas. El interés discursivo radica, como vemos en la interacción o en la masificación de la figura humana, casi como con una

necesidad de hacer hincapié en su importancia a través de la repetición. Por tanto no sería una escena, sino una aglomeración de figuras que representa, tal vez, la procesión.

Tabla 7b. Asociaciones: escenas entre antropomorfos en otras zonas de Morelos			
Yecapixtla "Abrigo de Quimiquíhuac"			
Hueyapan "Texcalpintado"			
Tlayacapan "Cerro Zihualpapalotzin" conjunto 1			
Chalcatzingo			

En San José los Laureles, Tlayacapan, hallamos una situación semejante, pero las condiciones de conservación no nos permiten aseverar nada. Como vemos en el dibujo, puede tratarse de dos personajes, el de abajo mucho más fácil de identificar, y pueden estar haciendo algo con eso que portan en la boca. Como decimos, las condiciones de conservación no son suficientes, así que sólo sugeriremos la posibilidad de que se trate de una nueva escena.

En Chalcatzingo tenemos un problema semejante al que sucedía en Texcalpintado: la repetición constante de la figura humana puede estar hablándonos de un significado grupal, es decir, de la importancia de la relación e interacción entre diferentes motivos. En la primera imagen vemos un conjunto de figuras humanas que presentan la

misma posición y en cuya intención discursiva podríamos intuir que se están “introduciendo” en algún lugar. De nuevo el énfasis lo genera la repetición, es decir, la intencionalidad clara de señalar que son varios los antropomorfos en una misma posición y que ambos parecen realizar la misma acción. La diferencia con una escena, como tal, radicaría en el hecho de que no se presentan interactuando, sino que el número representado parece hacer hincapié en la importancia de la actividad en sí. La segunda presenta el mismo problema: se aglutinan figuras humanas con otros elementos como bases con colofones cruciformes o antropomorfos sin cabeza, así como lagartijas, pero ninguno de los elementos parecen estar en clara interacción, sino que se ven estáticos, frontales y parece ser su asociación indirecta, la aparición en el mismo conjunto, la que hablaría de un discurso.

1.4.3. Interacciones con zoomorfos

Junto con los jinetes, tenemos otro tipo de relación entre antropomorfos y zoomorfos que sugiere una intención comunicativa conjunta. Por ejemplo, en el Cerro Ocelotzin, hallamos un antropomorfo en posición semifrontal junto a un cuadrúpedo. Ambos se encuentran en una interacción clara y son presentados en una extraña perspectiva.

En el camino a la pirámide del Tepozteco apreciamos la relación entre un rostro humano y lo que puede interpretarse como una serpiente. No obstante, esta relación es imprecisa, pues en ocasiones la línea ondulada puede estar haciendo referencia al agua. Además, el personaje parece corresponder al estilo colonial y en su cabeza es posible que hayan sido representados cuernos. ¿Se tratará de una representación del diablo?

Mientras que el primer ejemplo es bastante claro en lo que refiere a la intención de representar una escena, el segundo es una asociación no escénica.

Aunque la aparición de zoomorfos y antropomorfos en un mismo abrigo es algo muy habitual, no lo son las escenas entre ellos, es decir, la clara intención de representar una interacción zoomorfo-antropomorfo. Generalmente se disponen en los abrigos indistintamente. Sólo encontramos dos ejemplos de ello en Tepoztlán: en el sitio “Manantial Ocelotzin” y en el “Abrigo Achichipico”, donde vemos una figura humana en clara relación con lo que interpretamos como dos perros.

Tabla 8a. Interacción entre zoomorfos y antropomorfos en Tepoztlán

<p>Cerro Ocelotzin "Manantial Ocelotzin"</p>	
<p>Camino al Tepozteco "El manantial"</p>	
<p>"Abrigo Achichipico"</p>	

La relación entre el ser humano y el perro es una constante en todas las etapas de la humanidad. Estos animales funcionaron como elementos esenciales en muchas de las sociedades que han poblado el planeta y continúan siendo una parte esencial incluso en la actualidad. La domesticación de lobo y, posteriormente, la integración del nuevo *canis lupus familiaris* al cotidiano ha sido estudiado e interpretado como uno de los elementos cruciales a la hora del desarrollo humano, puesto que estos animales cuentan con un sistema social parecido al nuestro, basado en una fuerte jerarquización y también cooperación.¹¹³

2. Zoomorfos

Sin duda los zoomorfos componen el mayor corpus de motivos, no sólo en la zona del actual municipio de Tepoztlán, sino también en otras aledañas estudiadas. El zoomorfo más representado generalmente es un cuadrúpedo con cuerpo en forma de media luna o cuadrangular, a veces con cuernos, otras con grandes orejas y el cuerpo resuelto en una línea horizontal. Junto a este tipo, hallamos un segundo ejemplo que puede estar haciendo referencia a algún tipo de lagartija, donde su característica principal será representarlo de manera frontal y con cola. Muchos otros serán dudosos, como algunas serpientes, o, en un abrigo concreto, donde hallamos una especie de conjunto de cánidos, único en su tipo. Debido a la variedad, agruparemos los zoomorfos en diferentes tablas:

1. Cuadrúpedos:

1. Tabla 9a y 9b: con cornamenta

¹¹³ Konrad LORENZ, *Cuando el hombre encontró al perro*. Barcelona, España: Tusquets Editores, 2018. pp. 20-28.

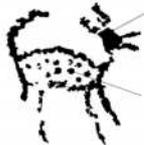
2. Tabla 10a y 10b: sin cornamenta
2. Reptiles
 1. Tabla 11a y 11b: ¿Lagartijas, camaleones, sapos?
 2. Tabla 12a y 12b: Serpientes.
3. Aves: tablas 13a y 13b.

2.1. Cuadrúpedos

2.1.1. Cuadrúpedos con cornamenta

A veces la catalogación de zoomorfos cuadrúpedos con o sin cornamenta resulta difícil de interpretar. Entenderemos como “cornamenta” los rasgos particularmente alargados que se muestran en las cabezas de algunos zoomorfos, aunque en algunos casos es muy clara y en otros no tanto. En la mayoría de los casos, los cuadrúpedos con cornamenta parecen representar un animal genérico, que puede hacer mención al venado. Se encuentran a veces en relación a medias lunas, pero esto lo veremos en otro epígrafe.

El cuerpo suele representarse con forma de media luna y, en muchas ocasiones, es rellenado con puntos. Presentan una larga cola retorcida hacia arriba, poco detallismo en su cara, y estas protuberancias en la cabeza que en mayor o menor medida podemos entender como cornamenta.

Tabla 9a. CUADRÚPEDOS CON CORNAMENTA EN LA ZONA DE TEPOZTLÁN		
Terrenos de Garza “Sitio Tláloc”		
Terrenos de Garza “La Cueva”		
Tepozteco “El Manantial”		
Ocelotzin “Manantial Ocelotzin”		

**Camino Antiguo
“Abrigo Achichipico”**



Como se observa en nuestro primer ejemplo del sitio “El manantial” en la subida al cerro Tepozteco, a veces aparecen con rostros casi humanos. Es probable que se traten de antropozoomorfos en estos casos, aunque no es la figura humana la que prima en este caso, sino la forma completa de animal salvo el rostro. Por tanto tal vez sería más prudente hablar de este ejemplo como de un “zoomorfo antropomorfizado”.

En el “Abrigo Achichipico” vimos varios elementos que tienen protuberancia en sus cabezas. Sin embargo, aunque hemos incluido uno de ellos por motivos ilustrativos, consideramos que las proporciones del cuerpo parecen estar hablando más bien de cánidos, como defenderemos un poco más adelante.

Por ello es difícil definir la iconografía de estos zoomorfos, ya que, aunque pueden hacer mención al venado, no todos los ejemplos que encontramos son claros en este sentido. En Tepoztlán, incluso hoy día pueden apreciarse venados salvajes en algunas zonas, como Los Ocotes, y en semicautividad, es decir, dentro de una reserva, en otras, como la conocida como “Los Venaditos”. En las pinturas rupestres que hallamos en la actual zona de los Venaditos, se observa la representación de cuadrúpedos sin demasiado detalle, flanqueando la composición del abrigo.

En otras zonas cercanas encontramos zoomorfos con cornamenta que pueden estar haciendo referencia al venado, pues su cuerpo seguirá siendo abultado y presentan una cabeza pequeña en relación. Apreciamos que hay una variación estilística importante en la manera de representar este tipo de animales. Por tanto, identificamos como venados a aquellos animales cuya cabeza es pequeña en proporción al cuerpo, que en ocasiones tienen una prominente cornamenta y que en otras ocasiones aparecen moteados, es decir, se presentan círculos en su cuerpo para mostrar las manchas propias de su pelaje.

En Tlayacapan tenemos varias representaciones de cuadrúpedos y sólo dos de ellas presentan lo que podemos interpretar como una cornamenta. De nuevo el cuerpo será redondeado y grande y la cabeza pequeña en proporción, por lo que podemos intuir que se trate de venados.

En Texcalpintado encontramos un motivo muy semejante al que ubicábamos en la subida al Tepozteco, en el sitio “El Manantial”: se trata de un cuadrúpedo con rostro humano. Otro zoomorfo cuadrúpedo en mal estado parece corresponder con las

características propias de la representación del venado, pero la falta de detalle impide cualquier afirmación.

Tabla 9b. CUADRÚPEDOS CON CORNAMENTA EN OTRAS ZONAS DE			
<p>Tlayacapan "Cerro Chichinautzin" conjunto 2</p>			
<p>Hueyapan "Texcalpintado"</p>			

2.1.2. Cuadrúpedos sin cornamenta:

Es difícil tener una distinción clara en ocasiones, sobre todo en cuanto a lo que zoomorfos se refiere, ya que las representaciones suelen ser muy esquemáticas y contar con poco detalle. No obstante, preferimos distinguir entre este otro tipo de zoomorfos, que son representados de manera semejante pero donde el hincapié recaerá ahora en la cabeza, por encima del tamaño de lo que decidimos interpretar como cuernos. En ocasiones, incluso presentan fauces, como veremos, y, al igual que los anteriores, suelen estar en relación a medias lunas. El cuerpo ya no será tan ancho, sino que a veces incluso se reduce a una sola línea, rasgo de diferenciación crucial. Cabe destacar una excepción notable, encontrada en el "Sitio La Cueva", en los Terrenos de Garza, donde claramente se distingue la intención de dibujar un bóvido, obviamente de ejecución, como mínimo, colonial, ya que estos animales no existían en el territorio antes de la llegada de los españoles.

Tabla 10a. CUADRÚPEDOS SIN CORNAMENTA EN TEPOZTLÁN

Santo Domingo Ocotitlan			
Cerro Ocelotzin			
Tepozteco "El Manantial"			
Terrenos de Garza "La Cueva"			
Terrenos de Garza "Sitio Tláloc"			

<p>Terrenos de Garza "La barranca"</p>			
<p>Meztitla "Los Venaditos"</p>			
<p>Cerro Chalchi</p>			
<p>Camino antiguo a Santo Domingo</p>			
<p>Abrigo Achichipico</p>			
			



Un ejemplo característico lo encontramos en las pinturas registradas en Santo Domingo Ocotitlan, Tepoztlán. En este sitio hallamos dos ejemplos de zoomorfos cuadrúpedos donde el rasgo principal ya no serán estas protuberancias en el cráneo que podemos llamar “cornamenta”, sino en las fauces. En el primer caso, en superposición a dos motivos pintados en rojo-óxido, encontramos este animal realizado en blanco y en el que se pueden detectar no sólo unas grandes fauces, sino incluso el ojo y la lengua. Otro animal, de características semejantes, puede apreciarse a la derecha del conjunto. La representación de la figura del animal es ahora más plana, son señalados sus pies, la cola seguirá siendo curvada hacia arriba y las proporciones son semejanzas, aunque no presentan movilidad, sino un cierto estatismo.

En el camino antiguo a Santo Domingo y en el cerro Chalchi, se aprecia la existencia de otro tipo de zoomorfo cuadrúpedo, muy esquemático, pero que del mismo modo estarán en relación con medias lunas, y donde el hincapié se hará, de nuevo, en estas fauces abiertas que los caracterizan.

También en el Camino Antiguo hallamos un gran “Abrigo Achichipico” con pinturas de varias épocas donde los zoomorfos cuadrúpedos van a ser protagonistas, tanto los realizados en color blanco como otros en rojo-óxido, imposibles de apreciar sin el uso de filtros digitales especializados. Una vez más, el zoomorfo más representado es un cuadrúpedo sin cornamenta, con cola y fauces que puede estar haciendo mención a un cánido, aunque los ejemplos en color rojo presentan un cuello más alargado y cuerpo estilizado que podría hablarnos de un venado joven.

También en San Andrés de la Cal encontramos un zoomorfo cuadrúpedo ejecutado en rojo, y fue hallado junto con otros, de semejantes características, pero realizados en blanco. De nuevo la cola retorcida y las grandes orejas serán las

protagonistas en una composición formal que podría recordar a un cánido, o tal vez a un conejo.

Pero en lo que se refiere a cánidos, hallamos un conjunto de elementos ubicados en el camino que sube a la pirámide del Tepozteco, en el sitio “El Manantial” que sugieren una interpretación completamente diferente a lo que hemos estado observando. Se trata de la representación de dos conjuntos de cuadrúpedos que podrían ir en manada, en vistas de su posición y de que siguen todos la misma dirección. Mientras que uno de los conjuntos sólo está compuesto por dos motivos, otro manifiesta un número importante de individuos, 8 en concreto, y que parecen formar parte de una sola composición. La representación es más o menos la genérica, torso liso, 4 patas, cola..., pero en esta ocasión la cabeza no recibe mayor énfasis, ni de ha decorado el interior de la figura. Parece que la importancia de este conjunto radicará, una vez más, en la aglomeración del mismo motivo, y no en la individualización de ninguno de ellos. Las colas de los animales, todas erguidas, son el único elemento que nos permite diferenciar las partes del animal, y así saber su posición.

En este mismo sitio con arte rupestre se aprecian varios cuadrúpedos más, ahora sin cornamenta y que se va a caracterizar por tener un torso menos abombado o gordo, sin puntear, y la ausencia de una intención clara de representar la cornamenta. La identificación como cánidos parte de un elemento en concreto, ubicado en este sitio “El manantial” , sobre el cual encontramos referencia clara en la bibliografía y que invita a estar bastante seguros de su identificación. Se trata de un cánido que ha sido atravesado por una flecha en el cuello. Está asociado a un antropozoomorfo y a un *chimalli* (imagen 4.6). Su cabeza es alargada y presenta dos pequeñas protuberancias que pueden ser las orejas. El cuerpo es masivo y se puede apreciar una cola inclinada hacia arriba.

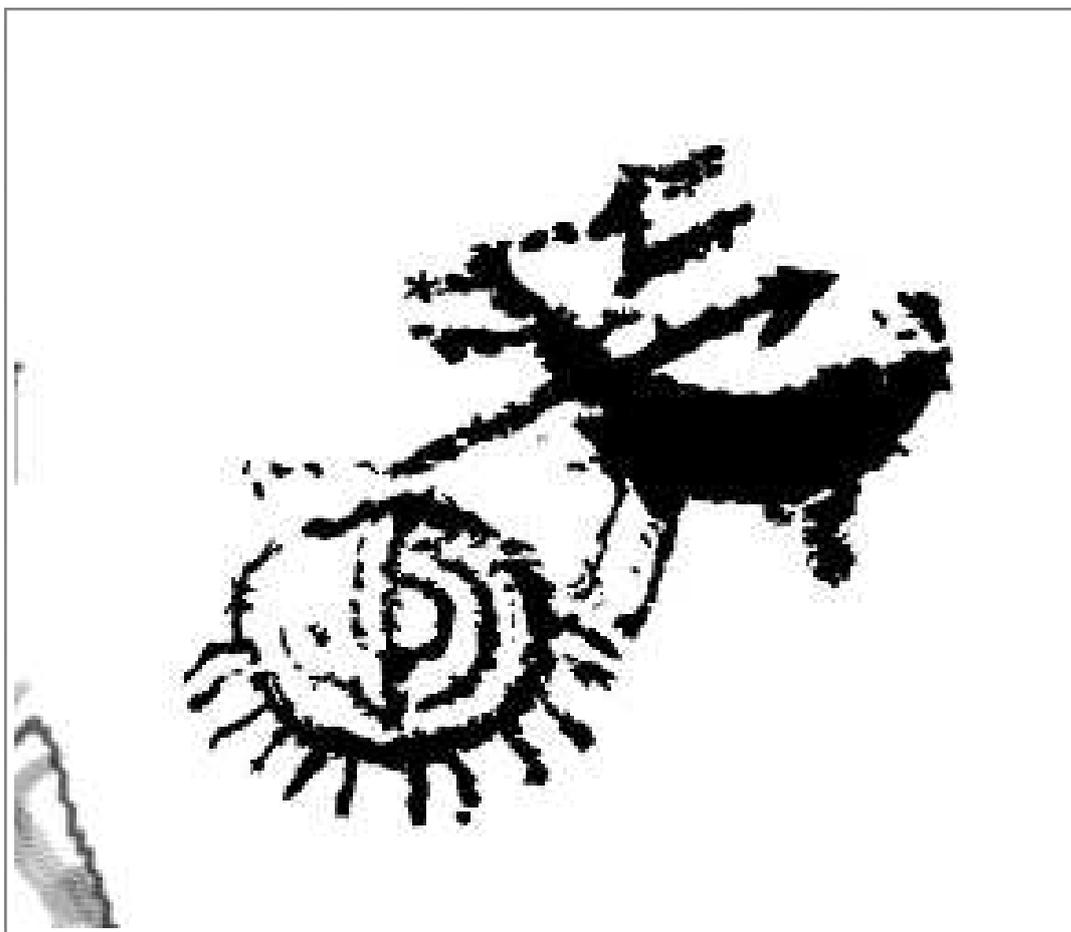
La identificación del mismo como cánido no es fortuita, sino que responde a un pasaje muy concreto de la obra de Fray Toribio de Benavente, Motolinía:

Para que guiase al difunto y le adiestrase el camino por adalid, matábanle un perro, y la muerte que le daban era frechándole con una saeta por el pescuezo, y muerto, poníansele delante y decían que aquel perro le guiaba y pasaba todos los malos pasos, ansí de agua como de barrancas, por do había de ir su ánima, y tenía que si no llevaba perro, no podría pasar muchos malos pasos que allá había¹¹⁴.

¹¹⁴ Motolinía, *Historia de los indios de Nueva España*, tomado de Jesus Demetrio CONTRERAS CARMONA, *Presencia, uso y simbolismo del perro durante el posclásico tardío en el Centro de México*. Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia. Director de tesis: Raymundo César Martínez García. Universidad autónoma del Estado de México, 2018.p. 75. En este trabajo el autor hace una recopilación muy útil de la mención de los perros en las fuentes documentales.

IMAGEN 4.6. Representación de un cánido atravesado por una flecha a la altura del cuello en el sitio “El Manantial” y que responde a la descripción de Motolinía sobre el sacrificio de los perros para que acompañaran al difunto.

Dibujo: Elena Mateos, 2014.



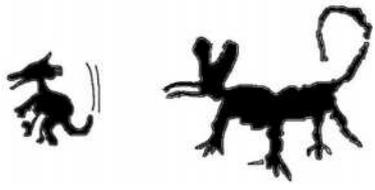
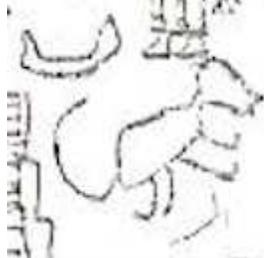
También en este mismo sitio hallamos la utilización de la representación de esos cuadrúpedos en asociación con un antropomorfo, dando la impresión de una reutilización formal para expresar una nueva idea: la del caballo. Y es que, en contraposición a otras representaciones de jinetes que vimos con anterioridad, en esta ocasión la semejanza de rasgos formales sugiere la reutilización de una convención representativa utilizada para cuadrúpedos pero dotada ahora de un nuevo significado. Podría esto sugerir la hipótesis de que estos motivos rupestres fueron pintados poco tiempo después de la conquista, puesto que el concepto iconográfico (jinete) es completamente nuevo dentro del ámbito social, pero se siguen usando elementos propios de lo anterior.

En los Terrenos de Garza, en el sitio “La Barranca” también pudimos observar la existencia de un cuadrúpedo mucho más esquemático y cuyo estilo parece corresponder a otros localizados en el cerro Ocelotzin.

Queda claro que estos zoomorfos cuadrúpedos representan el motivo más pintado en la región de Tepoztlán. Aunque podemos hacer ciertas subdivisiones estilísticas, es clara la intención de conservar la proporción a la hora de dibujarlos, lo cual sugeriría que quienes los ejecutaron tenían clara una convención, al menos en la zona. También son comunes

en otras regiones, tanto de Morelos como de otros estados, por lo que son, junto con las manos, otro de los motivos más representados en el arte rupestre.

Los zoomorfos cuadrúpedos son los elementos más representados, como vimos al principio del texto. Por tanto, no es de extrañar la cantidad de ejemplos que encontramos en otras zonas. En San José los Laureles, Tlayacapan, también vimos el uso de esta representación, tanto con cuernos, como sin ellos. De nuevo, también en este conjunto cercano a Tlayacapan vemos dos diferentes modos de representar cuadrúpedos: el primero de ellos tendrá el cuerpo más grande, casi barrigón, y no recibe tanto hincapié en la cola; el segundo parecerá más bajo y tendrá proporcionalmente mayor la zona del

Tabla 10b. CUADRÚPEDOS SIN CORNAMENTA EN OTRAS ZONAS DE MORELOS		
Texcalpintado		
San Andrés Tlalámac		
Tlayacapan "Cerro Zihualpapalotzin" conjunto 2.		
Yecapixtla "Abrigo Quimiquíahuac"		
Ticumán		

cráneo.

En Texcalpintado también vemos estas dos maneras de representar cuadrúpedos. También detectamos la presencia de otro tipo de cuadrúpedo, cuyo hincapié va a residir en

la representación de las orejas, y que, a través del análisis iconográfico, fue interpretado como un tlacuache.

Un caso muy interesante lo encontramos en San Andrés Tlalámac. Como se aprecia en la imagen, es uno de los pocos elementos que registramos en el que el hincapié lo recibirán las garras del animal. Se trata de un cuadrúpedo, pero habremos de inclinarnos por la interpretación de que se trata de un *ocelotl*, dada la pigmentación de la piel y el énfasis en las garras. Aunque tenemos otros ejemplos de esto, el estado de conservación no es bueno, por lo que no son fáciles de interpretar.

También merece especial mención la cabeza de este animal ubicada en Cuentepec. Podría estar haciendo referencia a un *océlotl*, dada la importancia de las manchas en la piel y la representación redondeada de las orejas pero, en esta ocasión, es representada únicamente su cabeza, que, además, ha sido cercenada. Cuentepec, en este sentido sigue y seguirá siendo un ejemplo aparte, formalmente hablando, y que merecería, sin duda, un estudio dedicado.

Sobre los cánidos, los cérvidos y el conejo

Merece la pena detenernos un momento a reflexionar sobre la posible catalogación zoológica de nuestros cuadrúpedos..

Dadas las condiciones formales representativas detectables, nos inclinamos a pensar que en el arte rupestre de Tepoztlán hallamos dos tipos de cuadrúpedos, uno de ellos que puede estar haciendo mención al venado, dada la importancia de la representación de la cornamenta, y un segundo tipo que representa cánidos. El problema es que hablar de cánidos es un concepto demasiado amplio. ¿Se trata de coyotes; de lobos, o serán perros?

Según los estudios de Seler,

El perro era, junto al guajolote, el único animal doméstico de los indios de Centroamérica. Ambos se criaban con el mismo propósito, servir de alimento. Además, el perro también tenía un significado ritual (...).

Los mexicanos y centroamericanos veían en la imagen del perro, el animal con los dientes filosos, el fuego, y en especial el fuego que cae del cielo, es decir, el relámpago (...). Parece que los pueblos antiguos imaginaban que el relámpago que raja la tierra, que la parte formando hendiduras, era el conducto que abría el camino al inframundo, y sólo con ayuda de un perro se podía llegar venturosamente hasta ese sitio. (...)

Como animal mitológico, al perro se le conocía con el nombre de Xólotl entre los mexicanos. Como tal, era regente o representante del decimoséptimo signo de los días, olin, “movimiento”.¹¹⁵

El perro es con bastante frecuencia representado en los códices prehispánicos en relación con el rayo, el inframundo, la noche estrellada y venus como lucero de la tarde. En la vida cotidiana de la época prehispánica, la cría de perros no era desconocida, incluso se efectuaban cruces entre perras y lobos.¹¹⁶ Asimismo existía la cría de otros perros, como señala Sahagún:

Criaban en esta tierra unos perros sin pelo ninguno, lampiños, y si algunos pelos tenían eran muy pocos. Otros perrillos criaban que llamaban xoloitzcuintli, que ningún pelo tenían y de noche abrigábanlos con mantas para dormir; estos perros no nacen así, sino que de pequeños los untan con resina, que se llama óxiti, y con esto se les cae el pelo, quedando el cuerpo muy liso. Otros dicen que nacen sin pelo en los pueblos que se llaman Teotlixco y Toztlan. Hay otros perros que se llaman tlalchichi, bajuelos y redondillos, que son muy buenos para comer.¹¹⁷

Junto con esta crianza específica de perros lampiños, Sahagún nos habla de otras razas, comunes mexicanas, entre las que describe perros de todos los tamaños y colores, de un comportamiento pasivo y, en resumen, parte de la vida cotidiana. Valadez habla de los perros mesoamericanos como de “joyas zootécnicas”, fruto de una endogamia continental entre grupos de cánidos que llegaron al continente en diversas épocas, siempre acompañando a los seres humanos.¹¹⁸ Formaba parte de la vida cotidiana mexicana, donde servirían como alimento, pero, según Valadez, su uso más importante sería el ritual. Contrariamente a lo que se ha llegado a pensar, el perro lampiño o *xolotzcuintle* no es el más presente en los sacrificios de esta especie que se han encontrado hasta la fecha, en

¹¹⁵ Eduard SELER, *Las Imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*. Traducción: Joaquín von Mentz, edición y estudio de Brígida von Mentz. México: Casa Juan Pablos, 2004. p. 41-42.

¹¹⁶ “In prehispanic Mexico, the Wolf was one of the more important species in religious life. It was associated with the forces that guided the world, like a symbol of war and the Sun. Wolves were sacrificed and used in high-status ceremonies. We propose that the hybrids were created by men, with the purpose of having individuals that could display the sacred attributes of the father (Wolf), inside a body that can be manipulated by men. These animals could be taken care until the sacrificial ceremony”. (*En el México prehispánico, el lobo era una de las especies más importantes en la vida religiosa. Era asociado con las fuerzas que regían el mundo, como un símbolo de la guerra y del Sol. Los lobos eran sacrificados y usados en ceremonias de alto estatus. Proponemos que los híbridos eran creados por el hombre, con el propósito de obtener individuos que mantuvieran los atributos sagrados del padre (el lobo) dentro de un cuerpo que pudiera ser manipulado por el hombre. Esos animales serían cuidados hasta el día de la ceremonia sacrificial* –(Traducción propia)). Raúl VALADEZ, Bernardo RODRÍGUEZ, Linda MANZANILLA y Samuel TEJEDA, “Dog-wolf hybrid biotype reconstruction from the Archaeological city of Teotihuacan in Prehispanic Central Mexico”, en *Dogs and people in social, working, economic or symbolic interaction* (eds. Lynn m. Snyder and Elisabeth A. Moore). 9th ICAZ Conference. Durham, 2002. Pp. 120-130.

¹¹⁷ Fray BERNARDINO DE SAHAGÚN, *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: PORRÚA, Colección “Sepan cuántos...”, 2006. p. 608.

¹¹⁸ Raúl VALADEZ y Velia MENDOZA, “El Perro como legado cultural”, en *Revista Nuevos Aportes*, 2 (2005). Pp.15–35.

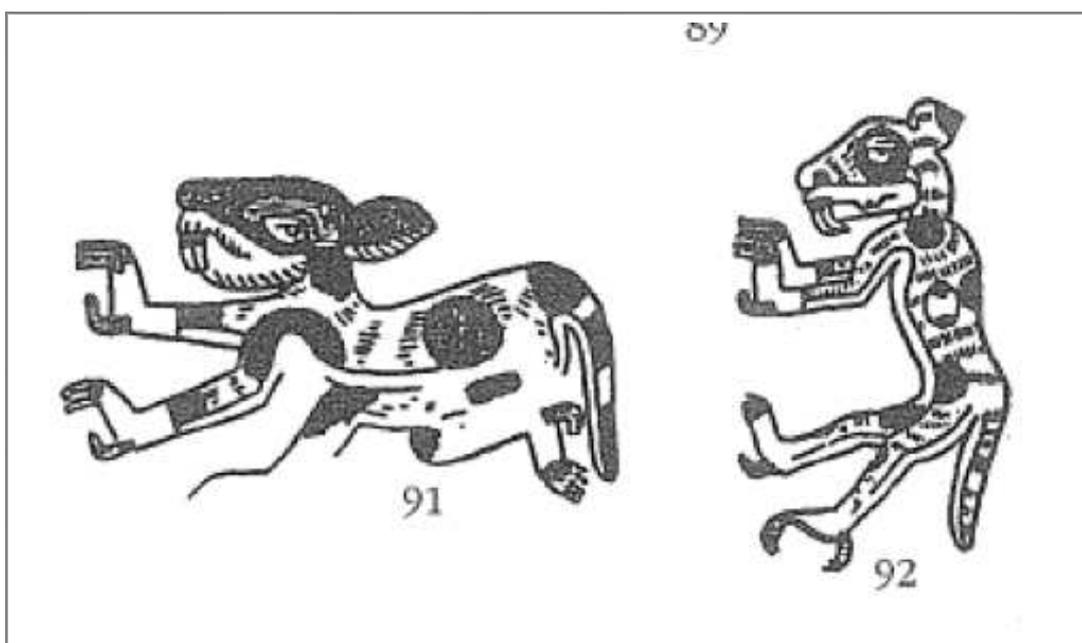


sitios con temporalidades que abarcan desde el siglo VI dC hasta el XVI. En el centro de México, la presencia del perro pelón no es la más determinante, y en raras ocasiones llega a alcanzar el 20% de la muestra.¹¹⁹ Es decir, que todos los perros, acorde a los estudios de Valadez y compañía, tenían una importancia ritual, y no se aprecia la preferencia por los perros pelones.

Hasta el momento, hemos visto que los perros eran parte de la vida cotidiana y ritual en la época prehispánica. La cita de Motolinía nos da cuenta de la importancia de su sacrificio para que acompañaran a los difuntos en su devenir. Además sus apariciones abundan en los testimonios visuales, como códices, vasijas o pintura mural. Seler¹²⁰ habla de la presencia de los perros de manera generalizada tanto en códices nahuas como mixtecos y mayas. Generalmente, la representación de estos animales se caracterizará por el énfasis en la cabeza, que será alargada, mostrando en ocasiones las fauces y bien definidas las orejas. En algunos ejemplos, una de las orejas aparece cercenada. El color de los animales es variado, desde el blanco al bermellón, pasando por el gris y el

IMAGEN 4.7..Perros en
el códice Borgia.

Tomado de Seler
(2004:43)



moteado. Según el autor, los perros bermellones eran los preferidos para acompañar al difunto en su viaje al inframundo, ya que Sahagún afirma en su Historia general... que eran los únicos aptos para esa tarea.

Pero regresemos a la iconografía de los cánidos. Seler identifica varias representaciones de cánidos en códices, características por el énfasis que se recibe en la

¹¹⁹ Raúl VALADEZ, Alicia BLANCO, Bernardo RODRÍGUEZ y Christopher GÔTZ, "Perros pelones del México prehispánico", en *Arqueobios, Centro de investigaciones arqueobiológicas y paleoecológicas andinas*, n°3, Vol.1. Diciembre de 2009. <http://www.arqueobios.org>

¹²⁰ Eduard SELER, *op. cit.*

cabeza, siempre alargada. Las orejas son representadas en ocasiones cercenadas, y la posición puede ser de pie o sedentes. Es muy común que se represente sólo la cabeza del animal (imagen 4.7).

Si nos fijamos en la fisonomía del torso del animal, vemos cómo no se representan con una curvatura prominente, sino que el torso es, en general, delgado. Las orejas son de buen tamaño, así como las fauces, y la cola suele ser gruesa. En ocasiones el pelaje es representado mediante líneas, y a veces los ojos suelen tener un contorno oscuro.

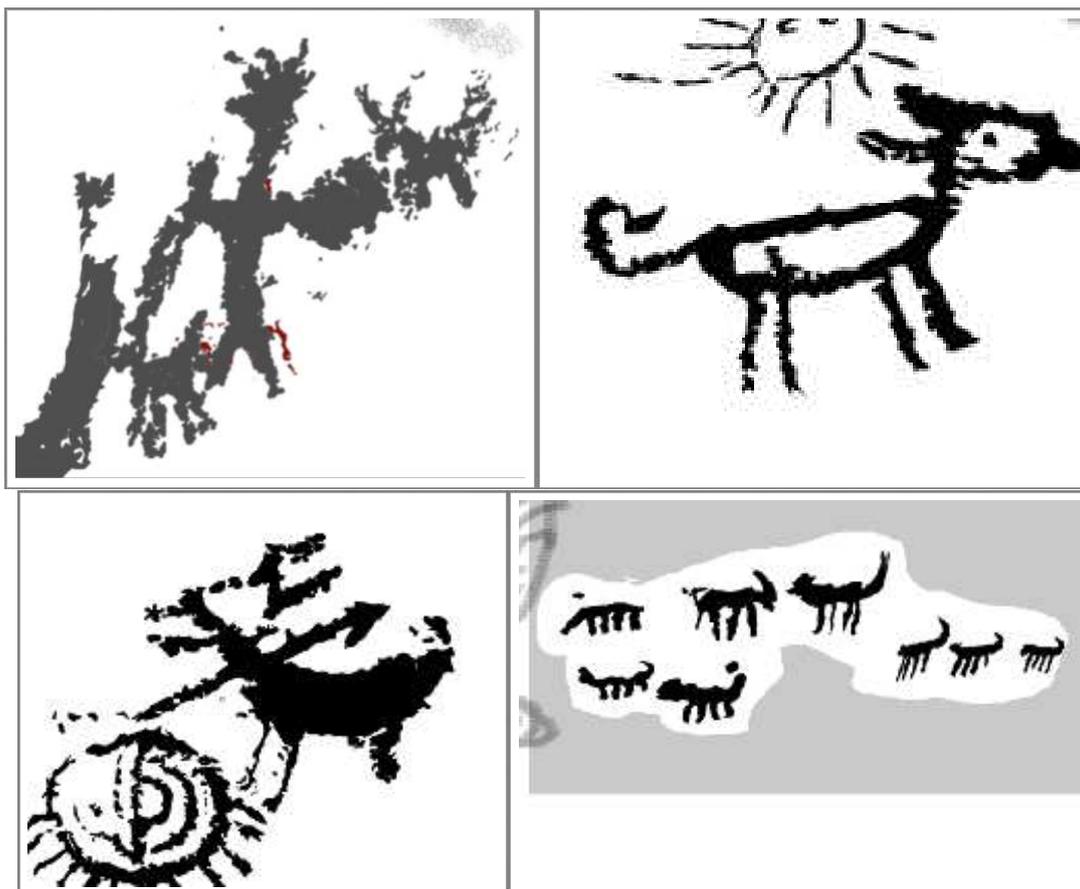


IMAGEN 4.8. Varios ejemplos de perros tomados del arte rupestre de Tepoztlán. En la esquina superior izquierda, relación entre ser humano y perro en el “Abrigo Achichipico”, el resto corresponden al sitio “El Manantial” en el cerro Tepozteco.

Dibujos: Elena Mateos

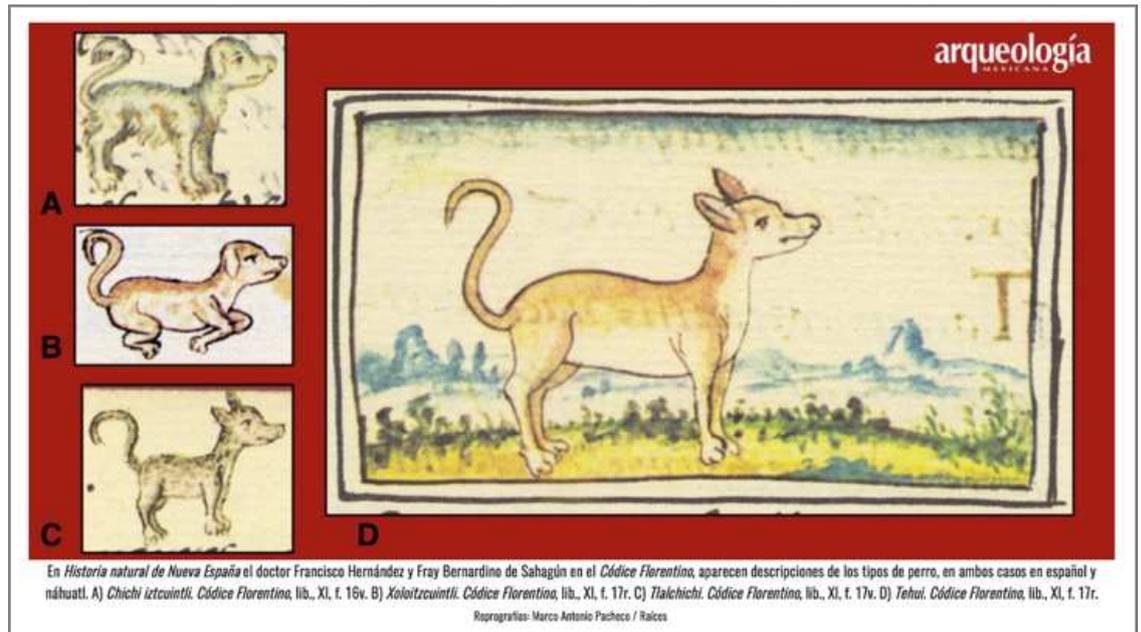
En el caso del arte rupestre no contamos con tanto detalle. Generalmente, los cuadrúpedos que consideramos cánidos son representados haciendo especial énfasis en la cabeza y la cola. Los pies a veces son delineados, pero no parece ser lo más relevante (imagen 4.8); la cola suele ser representada hacia arriba, lo cual no coincide con las imágenes del Códice Borgia, pero sí con las imágenes de perros del Códice Florentino (imagen 4.9), que no son indígenas al cien por ciento.

El énfasis en la cola, no obstante, nos parece uno de los elementos-diagnóstico que nos permite pensar que se trata de perros. En el mundo de la etología canina, la cola es uno de los mecanismos de comunicación fundamentales en los cánidos. Sirve para

definir estados de ánimo, intenciones, para alertar, y un largo etcétera.¹²¹ El énfasis en la

IMAGEN 4.9. Perros en el Códice Sahagún

(Tomada de Arqueología Mexicana)



cabeza y las orejas, el torso generalmente delgado, y la importancia de la cola, así como los datos históricos de la convivencia entre el perro y el hombre en la época prehispánica, nos hace inclinarnos a pensar que gran parte de los animales cuadrúpedos encontrados en el arte rupestre están representando perros.

Ahora bien, dentro del mundo de los cánidos, también se encuentran incluidos los lobos y los coyotes. Como veíamos en nuestra tabla, sólo en una ocasión hemos encontrado la representación de un grupo nutrido de cánidos, todos con muy poco detalle y donde la intención discursiva principal parece recaer en el hecho de que se están moviendo en grupo, y no en las partes físicas del animal. En ese caso, sugerimos que probablemente esos cánidos refieren a lobos, ya que el comportamiento más característico de estos animales es su funcionamiento en manada. Puesto que la intención es dibujar un grupo de animales y no las partes del animal, sugerimos esta posibilidad.

En el caso de los antropozoomorfos hallamos una interesante relación visual entre uno de los hallados en el camino a la pirámide del Tepozteco y la representación de un guerrero vestido con atuendo de este animal ubicada en el Manuscrito Sahagún y recogida por Selser en su obra sobre la fauna (imagen 4.10).¹²² Vemos que en ambas imágenes se representa una figura antropomorfa portando un escudo o chimalli, y una suerte de arma

¹²¹ David NIETO MICEÍN, *Etología del lobo y el perro. Análisis e interpretación de su conducta*. Madrid: Tundra Ediciones, 2008.

¹²² Eduard SELER, *op.cit.* p. 64.

de caña o madera. La semejanza formal es digna de señalar y nos sugiere una intención representativa cuyo significado podemos rastrear en las fuentes.

Según Selser,

Para los antiguos mexicanos el coyote era el animal ladrón, la fiera, la que estaba emparentada con el jaguar; por otro lado, era el animal con un apetito sexual muy desarrollado, y finalmente era el dios de la danza y del canto, lo cual se derivaba tanto de sus inclinaciones voluptuosas como de sus capacidades musicales. (...) Como animal en celo y excitado sexualmente, el coyote fue seleccionado como la personificación y el regente del cuarto signo de los días cuetzpallin, "lagartija", que (...) es el signo que representaba el impulso sexual

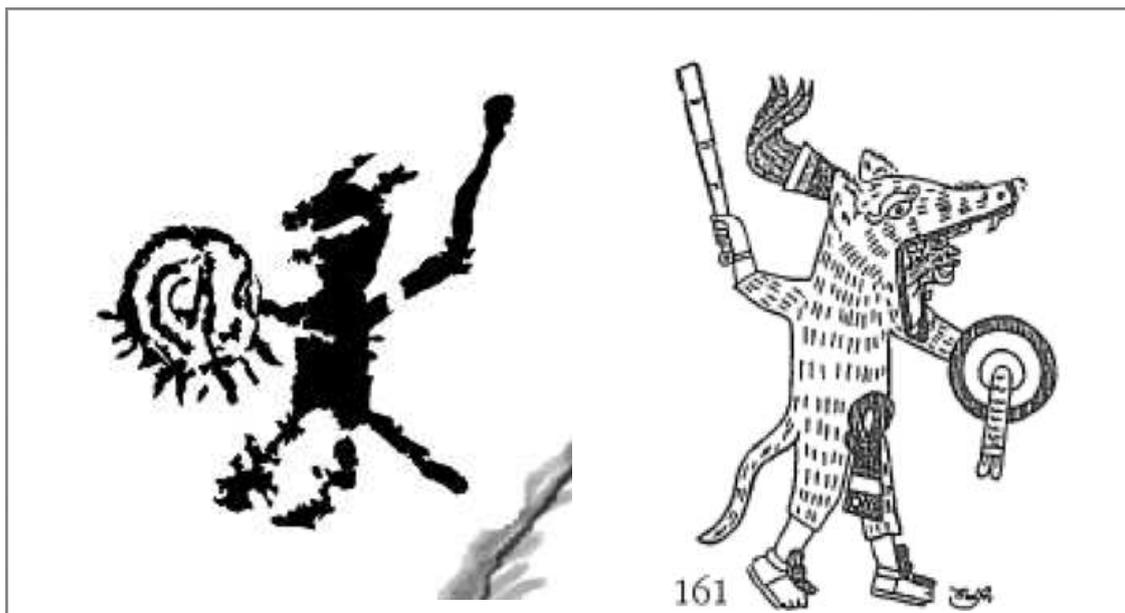


IMAGEN 4.10. A la derecha, pintura rupestre del sitio "El Manantial" en la subida al cerro Tepozteco. La imagen de la izquierda presenta un antropomorfo vestido como un coyote (interpretado por Selser como Tlolzotl, "coyote amarillo" (Selser: 2004-64)

para los mexicanos.¹²³

Sahagún nos habla del coyote como un animal muy sagaz en la cacería, con buena memoria, vengativo y agradecido; de hocico largo y afilado, una cola tupida y orejas pequeñas.¹²⁴

Mientras que el perro tiene su propia deidad en el panteón nahua, Xólotl, el coyote cuenta con la suya, el dios Huehucóyolt, "el coyote viejo", relacionado, una vez más con la danza, la música, la fertilidad. Es curioso notar que no hallamos antropomorfos en las fuentes ataviados como perros, mientras que sí se detectaron con el coyote.

Ahora bien, en lo que a lo rupestre se refiere, es muy difícil determinar si se trata de perros o de coyotes. Es por ello que, de manera genérica, preferimos interpretar estos cuadrúpedos como cánidos, aunque, en lo personal, creemos que, salvo en los casos

¹²³ Eduard SELER, *op.cit.* pp.64-65.

¹²⁴ Fray Bernardino de SAHAGÚN, *op.cit.* p. 603.

donde se trata de antropozoomorfos o antropomorfos ataviados, se trata, seguramente, de perros

La presencia de ambos animales en la región antes de la llegada de los animales queda constatada en las Relaciones Geográficas, donde se registró:

Al veintisiete capítulos, dicen que tan solamente han visto que hay leones pequeños, y lobos y coyotes (que son como zorras) y OCOTOCHTLI (que dicen ser como onzas),¹²⁵ y que tigres no se han visto; y que los d[ic]hos animales no hacen daño, si no es a los perrillos. Y [dicen] que, de los animales de España, no hay ningunos, si no es puerco y perros (aunque perros ya los tenían de antes, pequeños), y que hay muchas gallinas de la tierra y gallos, domésticos y monteses, y faisanes negros en el monte.¹²⁶

En lo referente a los cérvidos, cabe destacar que hay ciertas convenciones representativas, más allá de la cornamenta, que nos indican la posibilidad de que se esté haciendo mención a este animal y no a los cánidos. La más importante de ellas sería el modo en el que el torso es representado: mucho más grueso, siendo el tamaño de la cabeza menor en proporción. Sahagún describe a los ciervos:

Hay ciervos en esta tierra de muchas maneras. Viven en las montañas; son altos de cuerpo, tienen las piernas largas y bien hechas; son de gran cuerpo y gruesos, tienen barriga, tienen el pescuezo largo y el hocico largo y delgado; y tienen las orejas largas, agudas y cóncavas; tienen el hocico largo y grasiento, tienen las uñas hendidas, tienen pezuñas; son gruesos de la parte trasera; tienen la cola larga y ancha. Son de comer, tienen carne sabrosa. Son de color ceniciento; en nacimiento, luego se levantan y andan como los corderos y potricos; son muy ligeros; comen maíz en hierba y frijoles, y hojas de frijoles, y pacen las hierbas y las hojas de los árboles, y comen madero podrido, y los gusanos que nacen de los maderos, comen heno y hojas de los arbustos.

Los ciervos muchos tienen cuernos de color de madero seco, blanquecino; tienen como cuernos llenos de gajos, mudan los cuernos, metiéndolos en una boqueta de árbol para despedirse de ellos, tiran hacia atrás y déjanlos en el árbol, de esta manera arrancan los cuernos de su cabeza, y vuélvense mozos o muchachos.

La cierva no tiene cuernos. Cuando es chiquillo el ciervo, o la cierva, es pintado de unas pintas blancas, espesas, por todo el cuerpo. Este *mázatl* es cabra montesa.¹²⁷

En Tepoztlán tenemos varios ejemplos de zoomorfos que corresponden a esta descripción, sobre todo en lo que se refiere a las proporciones físicas del animal: con el torso ancho, barrigones, y con el cuello largo (imagen 4.11). Las representaciones de

¹²⁵ Según la RAE, una "onza" en México se identifica con una comadreja, en Español de España se trataría de una suerte de guepardo. (www. RAE.ES. Consultado 10 de febrero de 2017)

¹²⁶ René ACUÑA (ed.), *Relaciones Geográficas del siglo XVI*, op.cit. p. 195

¹²⁷ Fray Bernardino de SAHAGÚN, op.cit.p. 607.

cérvidos, en este caso son bastante claras. Cabe destacar que el punteado con el que es rellenado el torso aparece en representaciones de otros zoomorfos que optamos por identificar como cánidos y que pueden tratarse de una convención representativa que hace referencia al pelaje.

Los ciervos o venados son animales comunes en la región de Tepoztlán. Incluso hoy día algunos son vistos en libertad, sobre todo por las zonas altas de San Juan Tlacotenco y alrededores. En Meztiitla existe en la actualidad un santuario de ciervos conocido como “Los Venaditos”, donde también existen pinturas rupestres y posibles representaciones de cérvidos, aunque en este caso la conservación no permite discernir de qué zoomorfo cuadrúpedo se trata.

En el Códice Florentino (libro XI) también se observa la representación de los cérvidos con cierto hincapié en el pelaje. En este caso (imagen 4.12) apreciamos una imagen de un estilo un tanto diferente, pero con las mismas convenciones representativas: cabeza pequeña en comparación con el cuerpo, patas largas, torso ancho y, en este caso, cornamenta, aunque como el mismo Sahagún especifica no siempre estos animales la tienen.

Otro zoomorfo cuadrúpedo que creo debemos tener muy en cuenta en nuestra interpretación es el conejo. La asociación tan recurrente que encontramos entre la forma de media luna y un cuadrúpedo puede tener que ver con este animal en algunas ocasiones. En otras, es demasiado evidente la mandíbula dentada como para hablar de conejos, no obstante, pensamos que es probable que, en un buen número de casos, el

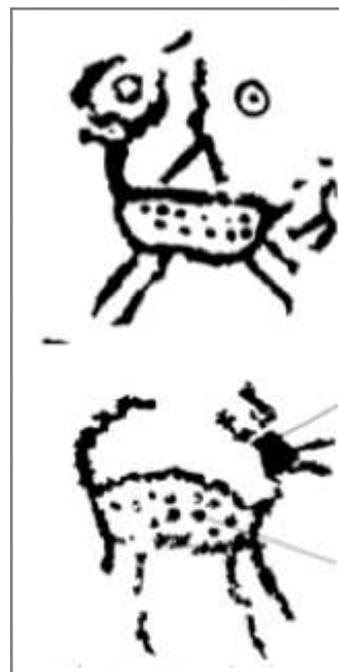


IMAGEN 4.11. Ejemplos de
cérvidos en Tepoztlán



IMAGEN 4.12. Ciervos en el
Códice Florentino

Imagen tomada de <https://www.wdl.org>

introducir un zoomorfo dentro de la media luna quiere representar, en realidad, al astro, siendo el animal parte de la iconografía. Si atendemos a los códices prehispánicos, como el Borgia, vemos cómo la luna es representada siempre con un conejo en su interior (imagen 4.13). El animal es representado con un torso alargado, patas no tan cortas como



IMAGEN 4.13.
Representación de la luna en el Códice Borgia

Imagen tomada de <https://www.famsi.org>



IMAGEN 4.14. Varios zoomorfos asociados a lunas en Tepoztlán.

cabría esperar, la cabeza chata y las orejas muy prominentes. La cola, en este caso, es corta, pero ya vimos que en el arte rupestre el venado es representado con una larga cola pese a no ser parte natural de su fisionomía.

La asociación animal cuadrúpedo con media luna es una de las más corrientes en el arte rupestre y parece estar intrínseca en ella un significado particular. Como veremos, son muchas las representaciones de lunas, mientras que las del sol y otros astros parecen ser bastante más escasas. No siempre los zoomorfos aparecen en relación a una media luna, sino que en ocasiones se da exento pero, en lo general parece un discurso nada inusitado.

Aunque parte de los zoomorfos parecen estar haciendo referencia a cánidos, otros pueden estar haciendo referencia al conejo, pero, una vez más la taxonomía zoológica es bastante complicada.

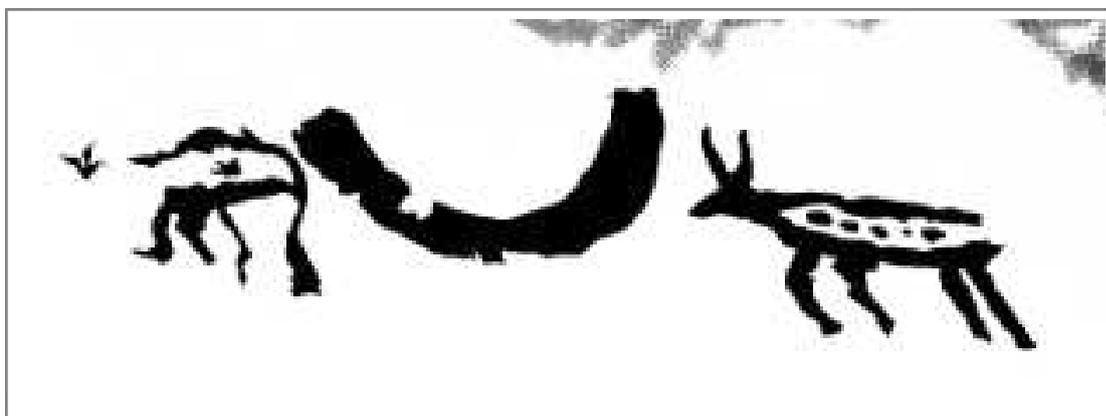
Junto con ello, tenemos varias representaciones en el arte rupestre que asocian otros animales con este astro. Por ejemplo, en el Cerro Ocelotzin descubrimos junto a un manantial un conjunto pictórico de varias épocas en el que se presentaba lo que parecen ser dos venados asociados a una media luna (imagen 4.15).

Como hemos visto, es difícil discernir la morfología exacta de los animales representados en el arte rupestre. Llegamos a la conclusión de que nuestros zoomorfos cuadrúpedos son, en su mayor parte, cánidos. En menos cantidad hallamos venados y, tal vez, representaciones de conejos.

Cabe destacar que, al contrario de lo que sucede en otras regiones, en Tepoztlán no parece haberse representado al jaguar, o, al menos, no contamos con elementos suficientes como para distinguir claramente la figura de este felino, característica sobre todo por el hincapié que se hace en la representación de sus garras y de las manchas en

IMAGEN 4.15. Sitio "Manantial Ocelotzin", lo que podrían ser dos venados asociados a una media luna.

Dibujo: Elena Mateos, 2015.



el pelaje, como vimos en el felino encontrado en San Andrés Tlalámac (imagen 4.16). Asimismo, si atendemos a las pinturas que localizamos en San Andrés Tlalámac hace unos años, se aprecia la relación entre este animal, lo que pueden ser gotas de agua, un

astro solar, una media luna y, tal vez, un símbolo estelar (abajo a la derecha). Dos figuras humanas acompañan la escena, una de manera frontal y con los brazos, de nuevo, en

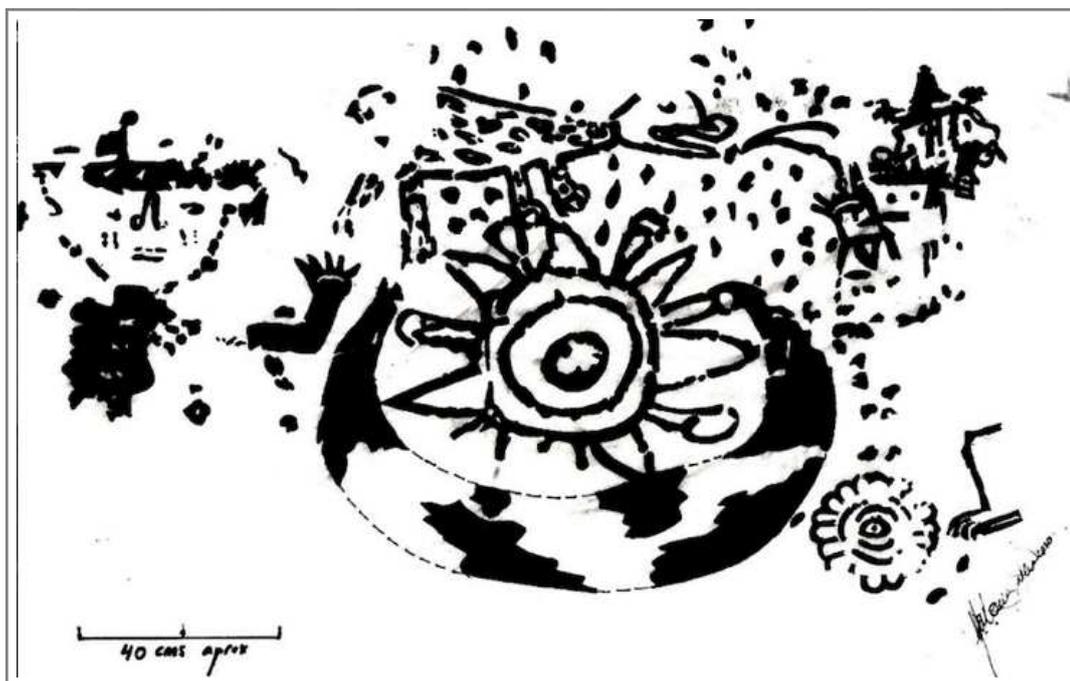


IMAGEN 4.16. Conjunto de
San Andrés Tlalámac.

Dibujo: Elena Mateos,
2010.

aspa hacia arriba, y otra de perfil que porta una máscara que podemos relacionar con el dios Ehécatl. En la composición general, el animal cuadrúpedo que interpretamos como un jaguar se encuentra arriba de la composición, entre las gotas de agua (o tal vez estrellas), y sobre el sol, la luna, y el objeto celeste.

Los caballos en el arte rupestre

Un caso muy interesante en el arte rupestre tepozteco es el de la representación de los caballos. Gracias a su existencia podemos rastrear la cronología de varias etapas pictóricas que corresponden a la época colonial, como se verá en el apartado de cronoestilismo. La adaptación de la figura del zoomorfo a jinete parece haber sido repentina, en el sentido de que aún no existía una familiaridad con la fisonomía de los equinos, puesto que se reutilizará el zoomorfo cuadrúpedo de etapas presumiblemente anteriores para resolver la idea de un caballo (imagen 4.17).

Las dos primeras imágenes, muy semejantes entre sí, corresponden al sitio “El Manantial”, ubicado en el camino de subida a la pirámide del Tepozteco. El tercero fue hallado en Tlaxhomolco, un valle bastante más al sur y alejado del primer lugar. Si apreciamos las dos primeras pinturas, vemos que parece tratarse de una manera muy incipiente de representación de la idea del caballo, ya que se ve un animal portando un

antropomorfo, pero la representación del animal no corresponde en absoluto a la fisionomía de un caballo, sino que parece ser reminiscente de las que hemos estado



IMAGEN 4.17. Diferentes representaciones de jinetes encontradas en Tepoztlán.

Dibujos: Elena Mateos

contemplando como cánidos.

El tercer elemento ya se aproxima un poco más, en cuanto a proporción en relación a la figura humana a lo que consideramos como un caballo, no obstante ni la cola ni las patas son de un equino como tampoco esas orejas, que tal vez sea una representación muy exagerada de unas riendas.



IMAGEN 4.18. Jinete y altar en San Andrés de la Cal.

Dibujo: Elena Mateos, 2014.

En San Andrés de la Cal encontramos el primer caballo que parece haberse desprendido de la tradición anterior en lo que a la figura del zoomorfo cuadrúpedo se refiere (imagen 4.18). Éste también porta un jinete, con características similares a los anteriores, pero una correspondencia de tamaño con el animal mucho más cercana a la realidad. Además este jinete se encuentra asociado a un altar que parece referir a un templo cristiano. Ambos elementos cuentan con la misma pincelada y parecen haber sido hechos en la misma época y por la misma persona. Vemos aquí un caballo representado ya con otra perspectiva, probablemente por la mayor convivencia del artista con este animal y la monta del mismo. La cola es frondosa, el torso grande y ancho, tiene riendas; la postura del jinete es de perfil, con la mano bien representada y una lanza. Parece llevar un gorro y una suerte de vestimenta triangular que analizaremos en el apartado de *cronoestilismo* como colonial. Contamos con otro caballo, muy diferente a éste y ubicado en el camino que lleva del barrio de Santa Cruz, en Tepoztlán, al del Tepozteco (imagen 4.19). En este caso se trata de un caballo dibujado con bastante detalle, también blanco, y asociado a pinturas rupestres que probablemente correspondan a otra época. Junto al

caballo acertamos a leer algunas letras, mas no un nombre completo o frase, dado el estado de conservación. Como vemos en la imagen, este caballo es el único que tenemos que aparece exento, es decir, sin jinete sobre él. Se aprecia el detalle del bocado, las orejas y la crin, así como la musculatura, ejecutada con realismo y bastante maestría. Las proporciones equivaldrían a un caballo adulto, aunque no muy estilizado, sino más bien la tipología que seguimos hallando hoy día en Tepoztlán, conocida como "caballo azteca". Curiosamente se usó la misma técnica pictórica (probablemente cal), pero la pincelada variará. Es el único ejemplo de equino exento con el que contamos y su estilo es muy particular. No hemos localizado otras sitios con pintura en Tepoztlán que mantengan un estilo como este, por lo que este ejemplo de caballo será único en nuestro *corpus*.



IMAGEN 4.19. Caballo localizado en el Cerro Tlacatépetl en las inmediaciones del camino del Barrio de Santa Cruz al Tepozteco.

Dibujo: Elena Mateos, 2015.

2.2. Reptiles

2.2.1. ¿Lagartijas, camaleones, sapos?

El término "reptiles" sirve para dar muestra de un elemento particularmente común en el arte rupestre no sólo Tepozteco, sino de muchas otras regiones. En Tepoztlán hallamos algunos ejemplos de estos animales que pueden corresponder a diferentes épocas.

Generalmente se caracterizarán por ser una esquematización de la figura de una lagartija que, a veces, puede corresponder a un antropomorfo en cuanto a los elementos generales que la componen, pero en muchas ocasiones tendrán cola, elemento que sirve para distinguirlos. También, en ocasiones, se representan las manos.

En Amatlán hallamos un conjunto característico por tener varias manos en negativo en color rojo-óxido sobre las cuales fueron pintadas en blanco varias lagartijas. Si nos fijamos en las extremidades, tanto las manos como los pies muestran un final en forma de x que podría estar haciendo referencia a las patas de estos animales. Las colas son bien representadas, de diferentes tamaños, rectas en ocasiones y en otras curvadas. Cabe la duda de que se traten de antropomorfos y que lo que interpretamos como "cola" sea en realidad una representación del pene, pero nos parece improbable dada la falta de

Tabla 11a. ¿LAGARTIJAS, CAMALEONES, SAPOS? EN TEPOZTLÁN		
Amatlán "La covacha"		
Santo Domingo Ocotitlan		
Santiago Tepetlapa		
Cerro Tlacatépetl		
Terrenos de Garza "La Barranca"		
Cerro Ocelotzin		
Meztitla "Los Venaditos"		
"Abrigo Achichipico"		

ejemplos que sugieran esta posibilidad.

En Santo Domingo Ocotitlan también apreciamos estas representaciones de reptiles que tal vez sean lagartijas con su cola, pero, como vemos, ahora han sido dibujadas con las extremidades superiores hacia abajo. Se trata de los elementos en color rojo óxido que ubicamos bajo otras pinturas realizadas en blanco. En el ejemplo de la izquierda, apreciamos un caso de superposición de elementos con una variación.

Bastante más claro es el ejemplo de lagartija que hallamos en el cerro Yohualtépetl, en Santiago Tepetlapa. La conservación no es muy buena, pero se alcanza a ver la longitud de una cola que sobresale en la parte inferior, curvada hacia la izquierda.

En el camino de Santa Cruz al Tepozteco, algo más oculto que el abrigo del caballo, hallamos otro lugar con una sola pintura rupestre, en la cual parece estar representada una lagartija, tal vez en posición descendente o asociada a un círculo, es difícil de discernir.

En los Terrenos de Garza descubrimos un conjunto rupestre cuyo estilo nos sorprendió por ser bastante diferente, en cuanto a ejecución, pero no en cuanto a temática. En él, apreciamos la imagen de esta lagartija, una vez más con la cola torcida hacia un lado y muy bien definida.

En el cerro Ocelotzin también hallamos esta representación que puede corresponder a una lagartija. Lo mismo sucede en las pinturas de los Venaditos, donde observamos una sola lagartija y bastantes zoomorfos cuadrúpedos.

Los únicos casos de lagartijas realizadas en color rojo corresponden a los sitios de “Santo Domingo Ocotitlan” y el “Abrigo Achichipico”, el resto se pintaron en color blanco.

Mientras que en Amatlán sí hallamos la representación sistemática de lagartijas, en un aglutinamiento que parece de lo más intencional, en el resto de los abrigos este zoomorfo suele aparecer solo, o al menos en un número mucho menor de lo que vimos en el caso de los zoomorfos cuadrúpedos. Curiosamente, en otras zonas la lagartija parece contar con un protagonismo mucho mayor, pero tal vez esto se deba a la época o, quizás a la temática principal del abrigo rocoso.

Los reptiles corresponden a uno de los elementos que encontramos como de “larga duración”, es decir, que han sido representados en diferentes estilos y temporalidades de manera continuada. Un ejemplo de esto lo hallamos en Chalcatzingo, donde la presencia de los reptiles es continua en los diferentes estilos de arte rupestre detectados, algunos de ellos correspondientes a temporalidades dispares.

Como vemos en las imágenes, en estos dos ejemplos de Chalcatzingo se aprecia la misma problemática que en otros anteriores: es difícil, en ocasiones, distinguir

claramente la diferencia entre los lagartos y la figura humana, pero, en general, la presencia de la cola puede servirnos de guía, aunque siempre desde una perspectiva de *lo plausible*. La postura de las extremidades superiores sigue la tendencia que hemos visto en lugares como Amatlán, curvadas en 90°, a veces hacia arriba, otras hacia abajo. La presencia de la cola es recta o curva. En la imagen, el elemento número 14 podría resultar dudoso: *los brazos* no aparecen doblados en 90°, y parece estar erguido. Es posible que se trate de un antropomorfo.

En Texcalpintado detectamos tres tipos diferentes de reptiles. El primero de ellos parece tener una referencia antropomorfa pues es representado con rostro y con un cuerpo redondeado; el segundo, corresponderá al modelo más generalizado y el tercero parece ser un híbrido entre los anteriores. Como veremos, es probable que estos reptiles de “cuerpo redondeado” puedan corresponder, en realidad, a camaleones, o, ta

Tabla 11b. REPTILES EN OTRAS ZONAS			
Chalcatzingo			
Texcalpintado			

tal vez, ranas o sapos, aunque no creo que se trate de algo probable debido a la presencia de la cola en la mayoría de los casos, así como a la longitud de la misma, atributo que no presentan los sapos.

¿Lagartijas, camaleones, sapos...?

La representación de la lagartija es un elemento bastante común en el arte rupestre de diferentes épocas y latitudes. Parece ser uno de los zoomorfos más relevantes, iconográficamente hablando, en este soporte. La lagartija, como animal, funge un papel importante en la cosmovisión prehispánica, donde era relacionada con el inframundo y el agua.

Durán menciona la presencia de una lagartija escarbando la tierra como símbolo del final del castigo de los dioses, un castigo basado en la sequía. Asimismo, afirma la existencia de una serie de pinturas que, desde ese momento, comienzan a hacerse:

Por eso pintan cuatro signos supersticiosos que usan hasta ahora; el primero es que pintan a los hombres ingratos como venados, y quisiera Dios que no tuvieran más que ese error porque más vil animal es el jumento al cual son comparados por el salmista; el segundo es que pintan una piedra con una espiga de maíz seca encima para significar la esterilidad; el tercero es una lagartija que significa abundancia de agua y el cuarto es una caña de maíz verde con la que significan abundancia.¹²⁸

Seler también menciona este pasaje:

El intérprete del Códice Vaticano 3738, cuenta que cuando en Tollan una vez no llovía durante cuatro años y el pueblo moría de hambre, Quetzalcóatl aplacó la ira de los dioses con sus ejercicios de penitencia y autosacrificio, entonces (...) según el intérprete, una lagartija rascó el suelo y de pronto la tierra se volvió fértil.¹²⁹

Asimismo, Seler, además de relacionar el cuarto signo de los días, *cuetzpalin*, “lagartija”, con la fertilidad, también lo hace con la abundancia de agua, basándose una vez más en la interpretación del Códice Vaticano A.¹³⁰

La representación de este animal en los códices suele hacerse de perfil, aunque encontramos variaciones en que son vistos desde arriba y, al igual que sucede en el arte rupestre, éstas son bastante variadas: en ocasiones las veremos sin cola, mientras que en otras, ésta es bien representada. Seler menciona la posibilidad de que, en realidad, el animal al que hace referencia el signo *cuetzpalin* sea en realidad una iguana, ya que viven en ámbitos acuáticos, y no una lagartija, más habitual en ambientes secos. Bajo mi opinión, la variedad formal no influirá en el significado, es decir, independientemente de la representación del animal, éste tiende a expresar una relación con el agua y la fertilidad. Y es que, dejando de lado otras fuentes, el arte rupestre suele ubicarse en entornos en los

¹²⁸ Laurette SEJOURNÉ, *Cosmogonía de Mesoamérica*. México: Siglo XXI Editores, 2004. p. 40.

¹²⁹ Eduard SELER, *Comentarios al Códice Borgia. Vol. I*. México: FCE, 1988. P. 77.

¹³⁰ *Ídem*.



que existe el agua, ya sea perenne o estacionalmente, y en los que, existiendo o no la presencia de agua, sí se da la de una oquedad o agujero natural en la roca que llama la atención por romper con la tónica del paisaje.

Lo que quedaría por definir, hasta cierto punto, es de qué animal puede tratarse. Decidimos usar el término genérico de “lagartijas” para referirnos a un lagarto de pequeño tamaño, pero no se descarta la posibilidad de que se trate de camaleones, o incluso iguanas, como propone Seler. Es imposible, dadas la falta de recursos formales, identificar con claridad el animal del que se trata, pero sí parece quedar claro que, al menos, es un reptil de la familia del lagarto, y que no tendrá un gran tamaño, pues siempre que aparece con otros elementos lo hace en menor proporción a, por ejemplo, los cánidos. El cocodrilo

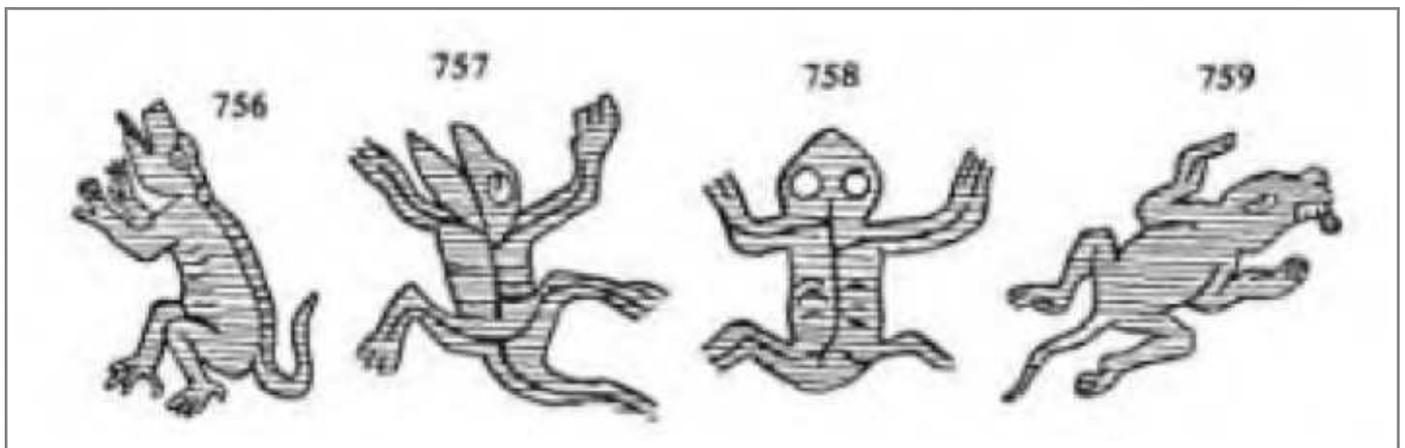


IMAGEN 4.20. Diferentes modos de representar la lagartija en varios códices:

756: Códice Magliabechiano

757-758: Tonalámatl Aubin

759: Telleriano- Remensis

(Tomado de Seler: 2004, p. 287)

o *cipactli* suele ser representado en los códices haciendo hincapié en sus fauces, por lo que opinamos que es improbable que se trate de ese zoomorfo.

En lo que se refiere a los batracios, algunos de nuestros motivos podrían estar representando ranas. Los sapos y ranas son considerados como animales que anuncian el agua, incluso hoy día, e incluso por la morfología de algunos elementos podríamos inclinarnos a esta catalogación, complicada, una vez más, por la falta de detalle.

2.2.2. Las serpientes

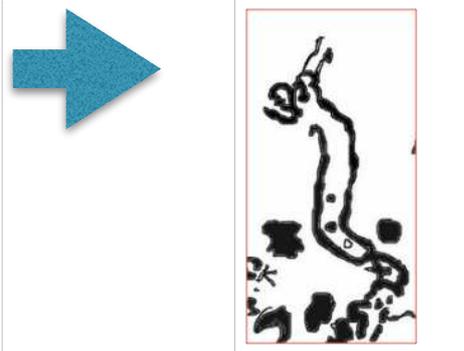
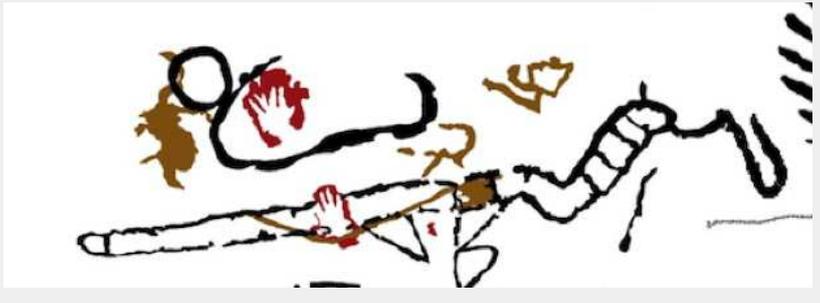
Entramos ahora en una catalogación realmente complicada: la de las serpientes. Se trata de uno de los animales más importantes dentro del panteón nahua aunque, probablemente, no es tan representado en el arte rupestre como los cánidos o incluso las lagartijas. La variedad no es demasiada por la escasez general de ejemplos: sólo encontramos 3 motivos que pueden estar haciendo relación a una serpiente y dos de ellos son bastante dudosos. En la parte superior vemos un rostro de forma frontal en cuya parte inferior se aprecia una forma serpentiforme que puede estar haciendo o no mención a este animal. La falta de detalle no nos da demasiada información al respecto.

No obstante, el siguiente motivo, que descubrimos en el “Abrigo Achichipico”, es más que ilustrativo, ya que claramente hace mención a una serpiente con cabeza de venado, algo que no habíamos podido registrar hasta la fecha con tanta claridad en la zona.

Tabla 12a. SERPIENTES EN TEPOZTLÁN	
<p>Tepozteco “Manantial”</p>	
<p>Camino Antiguo a Santo Domingo Ocotitlán “Abrigo Achichipico”</p>	

Como vemos en la tabla, la primera fotografía del Camino Antiguo revela una serpiente

localizada en la parte más profunda del abrigo y a la extrema derecha del conjunto. La cabeza mira hacia el este, es decir a la derecha, dentro del sitio. La segunda imagen muestra una forma ondulante que parece emerger de la cola de un cuadrúpedo. Lo mismo sucede algo más abajo, donde la cola del cuadrúpedo se alarga y alcanza formas ondulantes. Dudamos que esto refiera a serpiente, puesto que en el mismo abrigo encontramos una representación totalmente intencional de la misma algo más a la derecha.

Tabla 12b. SERPIENTES EN OTRAS ZONAS		
<p>Texcalpintado</p>		
<p>Tlayacapan "Cerro Chichinautzin" conjunto 2.</p>		

En otras zonas aledañas hallamos un par de ejemplos de serpientes. El primero de ellos podemos observarlo en en Texcalpintado, donde registramos lo que claramente se nos presenta como una serpiente con cuernos, donde la cabeza ha sido perfectamente definida (¿tal vez cabeza de venado una vez más?), y decorado su cuerpo con puntos circulares. La serpiente se encuentra asociada precisamente a varias lagartijas y a un personaje que porta un gorro cónico y un *chimalli*, así como tiras de papel en su tocado.

El segundo lugar será en San José Los Laureles, Tlayacapan, donde se aprecia la figura de una serpiente con los anillos marcados. En esta ocasión se aprecian claramente el cuerpo de la serpiente, lineal, con anillos, que se va a acabar curvando para representar la cabeza y la lengua de la misma. No sabemos si tal vez la protuberancia superior del motivo haga alusión a una suerte de cuerno, ni tampoco si el final de la cola represente un cascabel, pero lo que sí queda claro es que hay una intención clara de reservar esas dos partes.

La serpiente corresponde a otro signo de los días, *cóatl*, el quinto. En ocasiones es relacionada con el agua así como con el rayo, dada su forma y su relación en los códices con el dios de la lluvia Tláloc, quien la sujeta a modo de lanzar un rayo a la tierra; en otras ocasiones podemos relacionar la serpiente con la representación de lo celeste.¹³¹ De hecho, según Seler, la diosa regente del quinto signo de los días, *cóatl*, es *Chalchiuhtlicue*, “señora del agua viva”, “pues el agua viva, en constante movimiento, se ha comparado en todos los tiempos con la serpiente”. También Seler opina que “el signo *cóatl*, “serpiente”, y la diosa del agua del quinto signo de los días aluden a la virtud fecundante que, como sabemos, posee el agua, y con toda probabilidad aluden también a la fecundación en general, es decir, al acto sexual”.¹³² Así, contamos con varias interpretaciones que relacionan a la serpiente no sólo con el agua y el inframundo, sino también con lo celeste y la fecundidad.

Asimismo, no debemos olvidar que en el arte rupestre también hallamos la presencia de serpientes que presentan cuernos e incluso cabeza de venado, que pueden ser identificadas como *mazacóatl*, “la serpiente venado”, de la cual Sahagún realiza tres descripciones:

Hay otra culebra que se llama mazacóatl; (es) muy grande y muy gruesa, de color pardo oscuro, tiene eslabones en la cola, tiene en la cabeza cuernos como ciervo y por eso se llama mazacóatl, porque tiene cuernos como ciervo; mora en las montañas muy ásperas, cuando llega a edad perfecta recógese a algún lugar o cueva, y desde allí sin salir fuera atrae con el anhélito conejos, aves y ciervos, y personas y cómelos; y de esto se mantiene, estándose queda en su cueva. Hay otra culebra que también se llama mazacoatl, es negra y gruesa y larga, no tiene eslabones en la cola, ni tiene dientes; es perezosa, y es mansa y es doméstica; algunos las crían en sus casas para comer (pues) son buenas de comer.

16. Hay una culebra que también se llama mazacóatl (y) es pequeña; tiene cuernos, es prieta, no hace mal ni tiene eslabones en la cola. De la carne de ésta usan los que quieren tener potencia para tener cuenta con muchas mujeres; los que la usan mucho o toman demasiado de cantidad, siempre tienen el miembro armado y siempre despiden simiente, y mueren de ello.¹³³

Roberto Martínez y Ramón Viñas realizan un interesante trabajo en el que señalan multitud de posibilidades semánticas en relación a la serpiente cornuda en diferentes contextos de arte rupestre y otras manifestaciones artísticas a lo largo de la época prehispánica en diferentes latitudes. En él, concluyen:

¹³¹ Roberto MARTÍNEZ y Ramón VIÑAS, “Palabras e imágenes de la vieja serpiente cornuda: una mirada desde Mesoamérica”, en *Revista ARQUEOLOGÍA Segunda época, Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología, número 36*, septiembre de 2007. Pp. 135-168.

¹³² Eduard SELER, *Comentarios al Códice Borgia, op.cit.* 80.

¹³³ Bernardino de SAHAGÚN, *Historia general...op.cit.* Capítulo XI. p. 631.



IMAGEN 4.21. Pintura rupestre en el Tepozteco, parece representar una suerte de antropomorfo con máscara de ave, pero debido al estado de conservación es imposible aseverarlo. Cabe destacar que es el único antropozoomorfo de este tipo que encontramos hasta la fecha.



IMAGEN 4.22. Motivo que identificamos como un búho en el arte rupestre del abrigo de Texcalpintado, en Hueyapan. Se aprecian dos pequeñas orejas en la parte superior de su cabeza, ambas triangulares, dos ojos de gran tamaño y una forma de corazón que podría estar haciendo alusión al pico corto de este ave. Es el único zoomorfo que representa ave dentro del enorme conjunto, y se interpretó como en relación al inframundo.

En su carácter de ofidio —asociado al agua, la tierra, el monte, los puntos cardinales y la estrella de la mañana—, la serpiente con cuernos aparece como forma alterna de las deidades de la tierra y la lluvia, en particular de las del cielo y el viento. En tal condición este personaje aparece como detentor de diversas formas de riqueza —dinero, presas de caza, amor, poder sobrenatural, etcétera—, misma que otorga a los hombres a cambio de la fuerza vital contenida en la carne y la sangre, ya sean propias o ajenas. En síntesis, la serpiente cornuda representa al agua tanto en su imagen de dadora de vida y fuente de riqueza como en su aspecto de causante de muerte, catástrofes y pobreza.¹³⁴

La presencia de la serpiente en el arte rupestre de Tepoztlán, sin embargo, es mínima, al contrario de lo que sucedía con otro reptil como la lagartija, la cual es relativamente común encontrar en nuestra zona de estudio. El sitio más claro y destacable es el “Abrigo Achichipico”, en el que la presencia de la cabeza de venado nos arroja pistas sobre su significado. Es de los lugares donde aparece con más claridad, junto a el caso de Tlayacapan o Textalpintado, y no hallamos una intención repetitiva, ni se hace demasiado hincapié en ella. No obstante, las posibilidades semánticas que nos presenta sigue guardando una estrecha relación con el agua, la cueva y la montaña.

En la actualidad es relativamente común encontrar serpientes de diferentes tipos en Tepoztlán. Las que me he encontrado con más asiduidad son unas pequeñas culebras negras que suelen hacer nidos en las cuevas, o en matas de plantas. También he podido ver un par de serpientes de cascabel, pero sólo en las zonas altas o muy poco pobladas, y se me comenta de la existencia de varias otras venenosas tanto en zonas altas como en barrancas.

2.3. Aves

Son muy pocas las aves que hemos encontrado en el arte rupestre y ninguna corresponde a la zona de Tepoztlán. Sólo contamos con un antropozoomorfo muy dudoso que tal vez esté representando un ave, pero no podemos confirmar iconográficamente este hecho, ya que su conservación no es suficiente como para hablar de significado (imagen 4.21).

En Texcalpintado hallamos lo que se interpretó como la cara de un búho (imagen 4.22). El cuerpo del animal no se representa en este abrigo, sino que se hace hincapié en el pico y los grandes ojos, así como la forma general de su cabeza. Cabe destacar que es el único motivo que hallamos en este abrigo que contiene más de 150 motivos.

¹³⁴ Roberto Martínez y Ramón Viñas, *op .cit.*

3. Motivos celestes

Entenderemos como “motivos celestes” aquellos que hacen referencia a astros que pueden observarse a simple vista. En el arte rupestre, como veremos, es muy común la presencia de medias lunas, e incluso algunos motivos radiados que parecen hacer referencia al sol. Otros motivos podrían estar en relación a la representación del cielo, como ya dijimos de la serpiente en su momento, y encontramos un solo motivo que parece hacer referencia a una estrella, que creemos puede ser venus, pero que es imposible verificar. Por tanto, nuestra catalogación para este apartado quedará así:

1. Lunas (13 a y 13 b).
2. Soles (14 a y 14 b).
3. Esteliformes (15 a y 15 b)

3.1. Lunas

Ya vimos en el apartado de zoomorfos que es común encontrar estos animales asociados a una forma que interpretamos como de media luna, una línea curvada más ancha en el centro y que, generalmente, hallaremos casi como si se tratara de un recipiente.

Es muy común encontrar estos elementos en el arte rupestre y, prácticamente, lo hemos localizado en el 70% de los abrigos registrados hasta la fecha, generalmente con el mismo estilo en todos los casos. En ocasiones se encuentran solas, otras formando conjuntos, ya sean de diferentes lunas o de lunas con otros elementos, como es el caso de los zoomorfos cuadrúpedos. Asimismo, aparentemente sólo se representa una fase de la luna en la que ésta estaría en creciente y en la que parece ser una suerte de recipiente. Si otros motivos circulares representan lunas llenas es algo que no podemos admitir con certeza, dada la falta de contexto y detalle.

Sólo en el abrigo del cerro Ocelotzin hallamos 5 medias lunas, en el Tepozteco 4, en los Venaditos contamos al menos una, en Santo Domingo Ocotitlan más de 4, etc. En definitiva, es un motivo común que, aunque no se da en todos los abrigos, suele tener una presencia determinante en casi todos. El número de motivos por abrigo será muy variable. A veces las encontramos como en una suerte de aglutinación, pero en lo general se hallan dispersas en todo el espacio rocoso, a veces en las esquinas, otras insertas dentro de la composición central. No hemos podido localizar otras asociaciones claras entre la luna y

algún elemento que no sea un zoomorfo cuadrúpedo. Con la lagartija no se asocia, así como tampoco suele hacerlo con los antropomorfos.

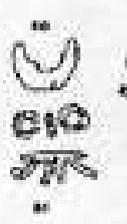
Tabla 13a. LUNAS EN LA ZONA DE TEPOZTLÁN					
Santo Domingo Ocotitlan					
Santiago Tepetlapa					
Cerro Chalchi "La pila de la cruz"					
Cerro Chalchi "El perro y la luna"					
Terrenos de Garza "La cueva"					
Terrenos de Garza "Tiáloc"					
Terrenos de Garza "La Barranca"					
Tlacadépetl "El caballo"					
Tepozteco "El Manantial"					
Ocelotzin "Manantial Ocelotzin"					
Coatzin "La pata de res"					
"Abrigo Achichipico"					

Tampoco podemos hablar de la representación de diferentes fases de la luna

pues, aunque hallamos círculos exentos en algunos abrigos, no tenemos material suficiente como para hablar de que puedan tratarse representaciones de este astro. En general, vamos a encontrar siempre esta forma de media luna, a modo de recipiente, y que puede estar representando el creciente del astro, con la única excepción de la localizada en el sitio “La pila de la cruz”, donde vemos que la luna estaría colocada en otra posición.

En las otras zonas de Morelos que hemos podido registrar o localizar parece darse el mismo fenómeno: la representación del astro lunar dispersa en los abrigos, sin aparente conexión con otro motivo que no sea el de un cuadrúpedo.

De hecho, es un elemento tan común que lo que resulta de interés en este caso es mencionar aquellos abrigos donde no pudimos encontrar ninguna. Por ejemplo en los

Tabla 13b. LUNAS EN OTRAS ZONAS				
Texcalpintado				
San Andrés Tlalámac				
Ticumán “Abrigo Tláloc”				
Chalcatzingo				

abrigos del Cerro Chichinautzin, en Tlayacapan, no hallamos ninguna luna. El primero de ellos, completamente realizado en color rojo-óxido tiene una iconografía bastante diferente, pero el segundo, que parece haber tenido un uso prolongado en el tiempo, aunque se compone de elementos que hemos visto repetidas veces en Tepoztlán, no hallamos en él ninguna media luna.

En Chalcatzingo tampoco hallamos la presencia de la media luna en conjuntos que usan el rojo-óxido, que son la mayoría, sino que sólo detectamos una, realizada en pigmento blanco y junto a un elemento que parece ser un *chimalli* con una bandera.

La asociación más común del astro lunar es con el zoomorfo cuadrúpedo, pero en San Andrés Tlalámac la hallamos enmarcando lo que puede considerarse un sol y junto a lo que tal vez represente estrellas. Es el único ejemplo de este tipo que detectamos en nuestro *corpus*, tanto fuera como dentro del área de Tepoztlán. No obstante, se observa que pertenece a otro estilo pictórico y que no sólo se asocia al sol, sino que parecen ser el centro de una composición que incluye un zoomorfo y al menos dos antropomorfos, uno de ellos con atavíos que recuerda al dios Quetzalcóatl en su advocación de Ehécatl.

En el resto de lugares la afluencia de la luna es común, como en el ejemplo de Texcalpintado, donde contamos al menos veinte, algunas de ellas formando conjuntos. En este lugar encontramos, además, la asociación del astro con lo que parece un perfil humano.

La luna: agua, pulque y muerte

Seler habla de la Luna como la regente del sexto signo de los días, miquiztli, “muerte”. Para él,

La asociación entre ambos es evidentemente, por una parte, la identidad de la noche y la muerte. La Luna se concibe, por así decirlo, como el Sol de la noche o el Sol muerto. Por otra parte, la Luna es la que mengua, que muere y la que crece y se renueva (...) Los mexicanos contaban que originalmente el brillo del Sol y la Luna eran idénticamente intensos, y que por esto los dioses golpearon el rostro de la Luna con un conejo; a consecuencia de ello disminuyó el resplandor del satélite y desde entonces éste muestra la impresión de un conejo en su superficie. La sustitución del conejo con un *técpatl*, que encontramos en varias imágenes, alude sin duda a la relación entre la Luna y la muerte. De ahí que el astro aparezca como representante del signo miquiztli, “muerte”.¹³⁵

La luna, además, es relacionada con el conejo, mientras que el venado aparece en múltiples ocasiones portando el sol (imagen 4.23). La relación de estos animales con los astros parece corresponder a algunos elementos hallados en el arte rupestre, donde vemos el venado en relación de oposición con la luna. De hecho, para Seler, esta contraposición va más allá, puesto que entiende también al astro lunar como indicativo de agua, de abundancia de la misma, por la relación que guarda con el día Nahui atl, 4-agua. Ahora bien, mientras que la luna entonces podría estar relacionada con el inframundo y los

¹³⁵ Eduard SELER, *Comentarios al códice Borgia*. Vol I. *Op cit.* p. 82.

mantenimientos que de él emanan, el sol y el venado lo estarían con lo terrestre, con lo seco. Seler habla del signo del ciervo como el que “simboliza la sequía, la falta de lluvias, el hambre”.¹³⁶

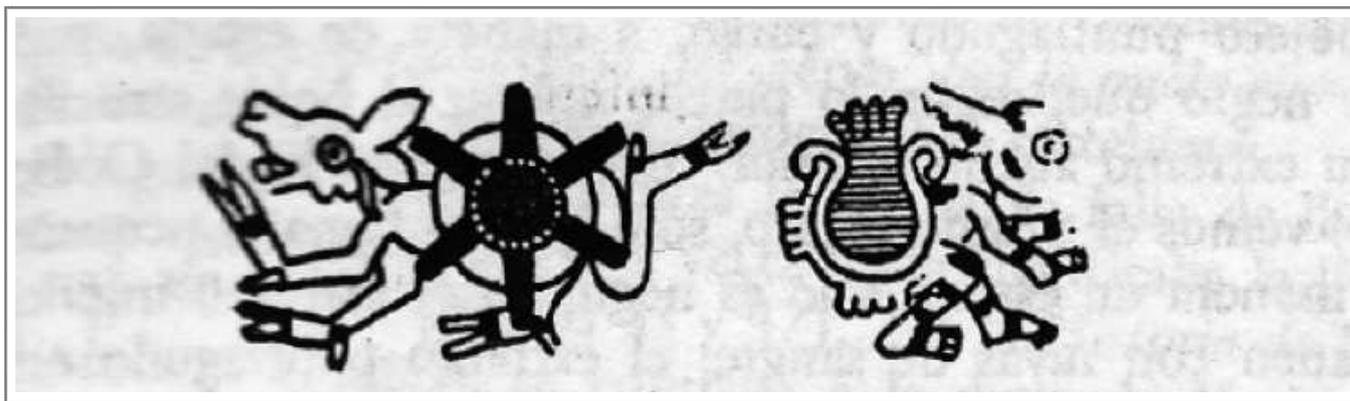


IMAGEN 4.23. El venado portando el sol y el conejo la luna. Tomado de Seler (1988:83)

Sahagún, por su parte, menciona la relación del signo miquiztli con el dios Tezcatlipoca,¹³⁷ lo cual coincide con la idea que algunos autores defienden en la cual la luna creciente estaría en relación con el dios Tezcatlipoca y en oposición a Venus, que representaría a Quetzalcóatl.¹³⁸ Asimismo, tanto Tezcatlipoca como la luna estarían en relación con el pulque.

También Karl A. Taube menciona que “el pulque estaba íntimamente ligado con la luna y la noche. Por ejemplo, aparecen frecuentemente crecientes de luna en vasijas de pulque y como narigueras yacameztli usadas por los dioses del pulque. Según el Códice Florentino, la ingestión ceremonial de pulque por los ancianos (hombres y mujeres) era generalmente llevada a cabo en la noche.” También el autor señala la relación entre el pulque y la guerra y el pulque y los cautivos, el sacrificio y la guerra, como se muestra en los relieves del templo del Tepozteco.¹³⁹

López-Austin relaciona la luna con el inframundo, con la región del agua, la muerte y los mantenimientos, incluyéndola dentro de lo que denomina “los dominios de los seres húmedos y fríos”, que consistirían en lo siguiente:

¹³⁶ *Ibidem*. P. 85

¹³⁷ Bernardino de SAHAGÚN, *Historia general...* Op cit. p. 225

¹³⁸ Stanislaw IWANISZEWSKI, “La interpretación astronómica de los mitos”, en *Historia de la astronomía en México*. Marco Arturo Moreno Corral (compilador). Consultado en <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx> 2 de Marzo de 2017.

¹³⁹ Karl A. TAUBE, “La Vasija de Pulque de Bilimek. Saber astral, calendarios y cosmología del Posclásico Tardío en el México Central”, en Xavier NOGUEZ y Alfredo LÓPEZ-AUSTIN (coordinadores), *De hombres y dioses*. México: FOEM (Fondo Editorial del Estado de México), 2013. pp. 99-141. P. 106.

El dominio del crecimiento y la reproducción de los hombres, animales, plantas y riquezas corresponden al gran complejo de los seres húmedos, fríos, oscuros, nocturnos y terrestres.

Sobresalen en este complejo las deidades terrestres y las pluviales. La luna forma parte de este grupo, en oposición al sol.

Los antepasados o padres-madres quedan incluidos en este complejo, como las réplicas de los seres de la reproducción y el crecimiento.

Es frecuente que los dioses que forman parte de este complejo se transformen en serpientes.

Su dominio se extiende al rayo, al trueno, al relámpago, al viento, a la lluvia, a las nubes y a las masas de agua.

La morada de los dioses de este complejo es un gran cerro. En el interior del cerro se atesoran enormes riquezas agrícolas, animales, minerales y las corrientes de agua. Las cuevas son los principales puntos de comunicación con este mundo y los lugares por donde salen vientos y nubes.¹⁴⁰

La luna, por tanto, se puede considerar un elemento con múltiples lecturas, pero que permanecerá en relación con el inframundo, la muerte, los mantenimientos, el pulque y, en general, los dioses del agua.

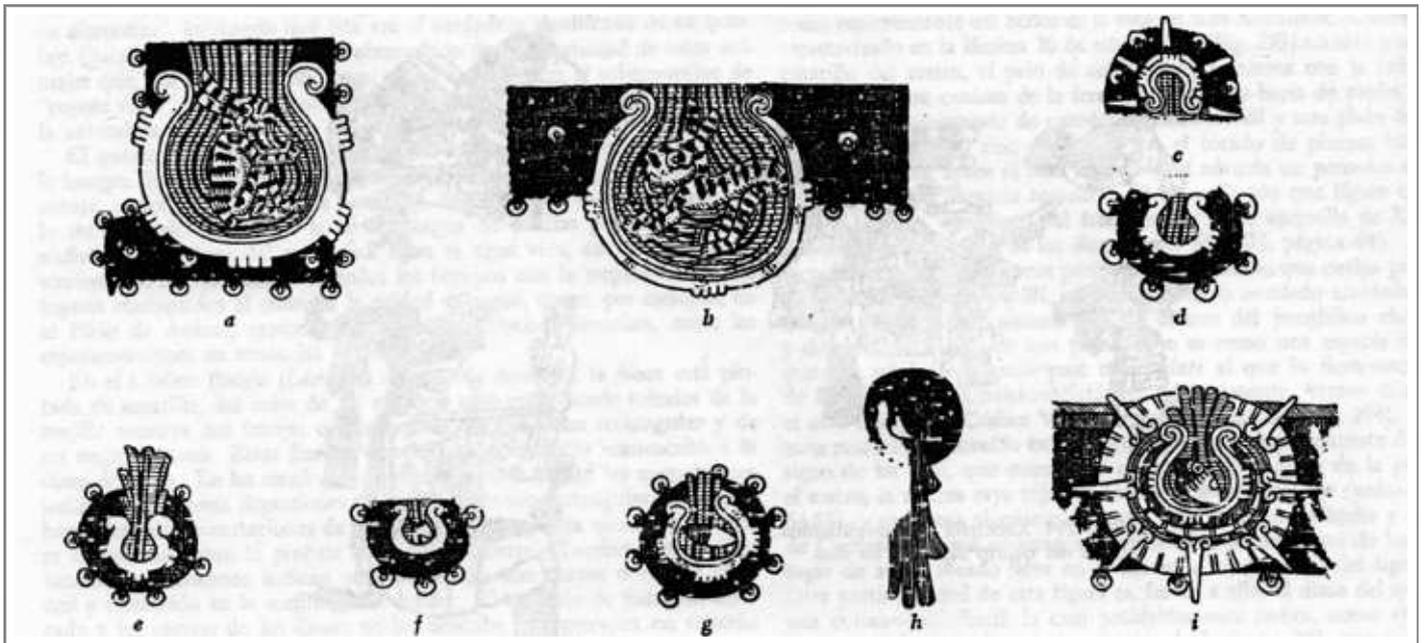


IMAGEN 4.24. Varias representaciones de la luna en el Códice Borgia (Tomado de Seler 1988:82)

En cuanto al arte rupestre, las representaciones lunares se caracterizarán por su forma de creciente o también interpretable como luna nueva, es decir, no aparece la luna llena, o al menos no hemos podido rastrear esto hasta la fecha. Es probable que esta fase de la luna

¹⁴⁰ Alfredo LÓPEZ-AUSTIN, *Tamoanchan y Tlalocan*. México: FCE, 1994. p. 161.

corresponda a las etapas menos visibles del astro, pero también puede ser que se represente así para no ser confundida con otro elemento. El sol, como veremos, suele ser radiado, mientras que la luna es apenas una franja del astro. En términos compositivos, tiene cierta lógica la representación de la luna en sus fases creciente o menguante, en cuanto a que un círculo podría generar dudas en la lectura. Asimismo, en los códices la luna generalmente se representa en esta fase, como una especie de frasco que puede contener ya sea un conejo o un pedernal (ilustración 22).

La relación de la luna con el pulque también podemos verla en la obtención del mismo, que dependerá de las fases de la primera. Citando de nuevo a Stanislaw Iwaniszewski, quien a su vez cita a la autora Gonçalves de Lima: “el maguey es castrado cuando la luna está en creciente, nunca en menguante, y el aumento o disminución de la afluencia del líquido puede ser notado perfectamente según las fases de la luna”.

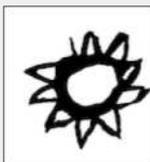
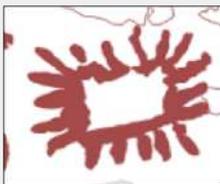
En resumen, tenemos la relación del astro lunar con el inframundo, con las deidades de la lluvia, los mantenimientos, la muerte, el cerro, y también con el pulque, bebida ritual muy relacionada, por cierto, con el dios patrono de Tepoztlán, Tepoztécatl.

3.2. Soles

No es tan habitual encontrar soles en el arte rupestre como lo hacemos con las lunas. Aunque ciertamente hallamos algunos ejemplos, la regularidad de su aparición es tres veces menor que las del satélite. En las ocasiones en las que encontramos soles, es difícil hallar más de uno por conjunto, siendo generalmente una excepción. Tampoco hallamos aglutinaciones de este elemento, como sí sucede con la luna, ni relaciones específicas del sol con otro elemento, ya sea zoomorfo o de algún otro tipo, salvo en los casos de Texcalpintado y San Andrés Tlalámac, donde parece estar en relación con un zoomorfo que identificamos como jaguar.

En el sitio que bautizamos como “El Manantial”, en el camino de subida a la pirámide del Tepozteco encontramos este sol, aparentemente con rostro, y que parece haber sido realizado de manera posterior a las pinturas, o, al menos en otra época, ya que presenta un trazo mucho más delgado que el resto del conjunto y el color que presenta es blanco, a diferencia del resto de los motivos, que tienen diferentes tonalidades de amarillo, aparentemente blanco amarillado por la acción del tiempo. Es la única representación del

astro solar, mientras que hallamos varias en el mismo sitio de la luna. Además parece haber sido ejecutada en otro momento pictórico.

Tabla 14a. SOLES EN TEPOZTLÁN		
Tepozteco "El Manantial"		
Terrenos de Garza "La cueva"		
Terrenos de Garza "La Barranca"		
Terrenos de Garza "Tlálloc"		
Cerro Chalchi "La pila de la Cruz"		
Santo Domingo Ocotitlan		

Otra ubicación donde encontramos al astro solar es en tres sitios con arte rupestre localizados en los Terrenos de Garza. Mientras que en dos de ellos sólo hallamos un motivo solar, en el tercero podemos apreciar 3 y dos maneras diferentes de ejecutarlo.

En el sitio "La cueva", muy mal conservado, alcanzamos a apreciar una forma radiada que, tal vez, hiciera mención a un astro solar, pero que es difícil de interpretar por el estado de conservación en que se encuentra. Sobre él, otro círculo presenta líneas en la superficie, pero parece hacer referencia a un motivo completamente diferente, tal vez una suerte de vasija, o tal vez un *chimalli*, de nuevo es casi imposible hacer una interpretación.

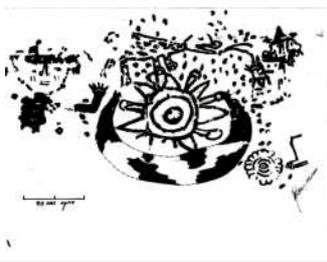
También en los Terrenos de Garza, en el Sitio “La Barranca” vimos un arte rupestre muy particular, con un estilo diferente a otros de la zona, y donde hallamos una forma radiada que podría estar haciendo mención al astro solar, pero también a una estrella.

Por último, unos 50 metros al oeste, hallamos el bautizado como “Sitio Tláloc”, en el cual detectamos dos maneras diferentes de posibles representaciones de este astro, una compuesta de un círculo radiado y otra donde los “destellos” son dibujados como triángulos.

Son pocos los ejemplos, al contrario de lo que sucedía con la luna, presente en la mayoría de los sitios con arte rupestre que registramos en Tepoztlán. En el cerro Chalchi, en el sitio conocido como “La Pila de la Cruz” pudimos observar en una capa inferior una forma circular radiada que tal vez hacía referencia al astro solar. Como se aprecia en la imagen, ésta fue tapada por una olla negra y la cruz roja que domina la composición, por lo que no se alcanza a apreciar con detalle.

También en Santo Domingo Ocotitlan vemos dos elementos muy dudosos que a

Tabla 14b. SOLES EN OTRAS ZONAS

<p>San Andrés Tlalámac</p>	
<p>Texcalpintado</p>	
<p>Ticumán “Abrigo Tláloc”</p>	

demás parecen corresponder a dos épocas muy diferentes. El primero de ellos, realizado en color rojo y situado en una capa pictórica inferior, muestra una suerte de elemento rectangular radiado, mientras que el segundo, ejecutado en color amarillo y que

parece haber sido pintado con una suerte de crayón de manera reciente, parece formar un elemento celeste que podemos identificar tanto con el sol como con otras estrellas.

Pocos son los soles hallados en otras zonas. Tenemos dos elementos solares muy semejantes entre sí, ambos asociados a lo que parece ser un jaguar. El primero de ellos pudimos verlo en San Andrés Tlalámac, en el actual Estado de México, en un pequeño abrigo rocoso que ya hemos mostrado en varias ocasiones. Como vemos, el sol es el centro de una composición en la que destaca la presencia de la luna en la parte inferior y de un zoomorfo cuadrúpedo con garras en la superior y que además presenta un patrón en su pelaje que recuerda a las manchas del jaguar.

En Texcalpintado vimos la misma asociación: una forma circular con elementos radiales triangulares y lobulados en asociación a un zoomorfo, pero en el caso de Texcalpintado parece tratarse, más bien, de un antropozoomorfo en muy mal estado de conservación y, por tanto, complicado de interpretar.

También en Ticumán vemos un elemento soliforme junto a un rostro-Tláloc.

3.3. Esteliformes

Tabla 15a. ESTELIFORMES EN LA REGIÓN DE TEPOZTLÁN			
Terrenos de Garza "Tláloc"			
Terrenos de Garza "La Barranca"			

Definir la representación de estrellas en el arte rupestre no es tan sencillo. Como se observó en el apartado anterior, tenemos elementos que, si bien pueden ser interpretados como el Sol, también pueden corresponder a estrellas del firmamento que no sean necesariamente el astro solar. Salvo aquellas en las que éste es representado de una manera específica, como en el caso de Texcalpintado o San Andrés Tlalámac y el del

“Sitio Tláloc”, pocos son los elementos que nos aseguran la intención representativa de este astro en específico.

Algo parecido sucede con las estrellas. Tanto en Texcalpintado como en San Andrés Tlalámac se observa la repetición de una serie de puntos de pigmento que pueden estar haciendo alusión al cielo nocturno, pero también a gotas de agua. Nada de esto lo encontramos en algún sitio de Tepoztlán, sino que más bien pudimos detectar la presencia de un solo motivo que nos hace pensar en la significación e intención directa de la representación de una estrella.

Una vez más, este motivo se halla en el “Sitio Tláloc”, ubicado en los Terrenos de Garza, como es conocido el paraje. Se trata de una forma circular de la que emanan al menos tres lobuladas y otras tres circulares y que, formalmente, recuerda a elementos estelares representados en otros soportes y contextos (imagen 4.25), de la que emanan al menos tres lobuladas y otras tres circulares y que, formalmente, recuerda a elementos estelares representados en otros soportes y contextos, como es el caso de la lápida de los cielos, en el Museo de Antropología de la Ciudad de México (imagen 4.26). En ésta, habrían sido representados los diferentes niveles del cosmos y, entre sus franjas pueden encontrarse cuerpos estelares. Existen algunas similitudes entre ellos y la forma que nos ocupa, pero también diferencias: los identificados como “cuerpos estelares” de la lápida de los cielos también presentan un núcleo central del que emanan formas cuadrangulares y

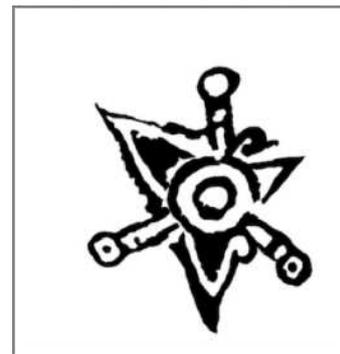


IMAGEN 4.25. Motivo esteliforme en el “Sitio Tláloc” (Terrenos de Garza)

Dibujo: Elena. Mateos.



IMAGEN 4.26. La “Lápida de los Cielos” En el Museo de Antropología de la Ciudad de México. En ella se aprecian los diferentes niveles celestes. Señalado en el círculo rojo, uno de los elementos interpretados como Venus o estrella muy luminosa y que parece tener relación formal con el motivo rupestre que nos ocupa

Tomada de Ana Díaz (2011: 123)

lobuladas, al contrario que en nuestra pintura, donde veremos formas triangulares. Independientemente de ello, las semejanzas nos hacen inclinarnos a pensar en este

elemento como un glifo que representa una estrella que despidе mucha luz y que, frecuentemente, ha sido interpretada como Venus. No obstante, el hecho de la identificación de esta estrella como el planeta en cuestión ha sido cuestionado por autores como Ana Díaz, quien prefiere identificar el glifo como “un astro de gran luminosidad”.¹⁴¹

La presencia de Venus es más que conocida en las diferentes fuentes coloniales que nos legaron. Selser tendrá un capítulo completo sobre el viaje que este astro hace por el inframundo con base en las láminas 29-46 del Códice Borgia y las 10-1 y 76-69 del Kingsborough.

De los mitos semejantes concebidos por otros pueblos en torno a aquellos milagrosos sucesos celestes, distingue al mito mexicano, y marcadamente, la estrecha relación - por no decir paralelismo - que establece la Luna y el lucero del alba. Pues la estrella matutina, después de haber alcanzado su mayor elongación occidental, se mueve hacia el Sol, *téotl iixco*, exactamente como la Luna y, como ella, acaba por desaparecer entre los rayos solares; y también vuelve a aparecer en el Cielo vespertino, alejándose del Sol; es decir, quedándose a la zaga suya a una distancia cada vez mayor. Desde luego, el problema del lucero matutino es incomparablemente más complicado. El planeta Venus repite en el Cielo vespertino las evoluciones ejecutadas, tanto por él como por la Luna, en el Cielo matutino. Alcanzada su mayor elongación oriental, da vuelta y se dirige, primero muy despacio y, luego, con gran rapidez, hacia el Oeste, hacia el Sol, para desaparecer finalmente entre los rayos del astro. Y saliendo una vez más en el cielo oriental, y antes del Sol, se aleja lentamente de él, para volver a empezar el mismo juego cuando ha alcanzado su mayor elongación occidental. La Luna permanece totalmente oculta un sólo día; por lo tanto, la tarea del inventor de mitos se limita, en su caso, a explicar el surgimiento de la nueva Luna en el Cielo Vespertino. El planeta Venus, en cambio, tarda de setenta y siete a ochenta días en alejarse del Sol lo suficiente para que su débil luz pueda percibirse junto a ese poderoso astro luminoso, o después de él. En la primera parte de la historia del planeta, en su viaje rumbo al Sol hasta su desaparición entre los rayos de éste, sus aventuras son casi las mismas que las de la Luna. Es cierto que la forma de la superficie luminosa cambia de manera distinta: la del planeta, también sólo a medias iluminada durante su mayor elongación occidental, aumenta a medida que se va acercando al Sol. Pero aún así, era posible aceptar la figura de Quetzalcóatl caminando rumbo al Este, hacia el Sol, como expresión adecuada también de las “experiencias” del planeta “Venus”, y la coincidencia de la agonía lunar con la aparición, en el Cielo, del lucero matutino bien podía interpretarse como la transformación del planeta Venus en esa estrella.¹⁴²

¹⁴¹ Ana DÍAZ, “La lápida de los cielos del Museo Nacional de Antropología (México). Un recorrido por el imaginario celeste nahua a través de las piezas de la sala Mexica”, en *Anales del Museo de América* 19. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2011. pp. 121-143.

¹⁴² Eduard SELER, *Comentarios al Códice Borgia*, vol.II. *op. cit.* pp. 9-10.



Sitio Tláloc

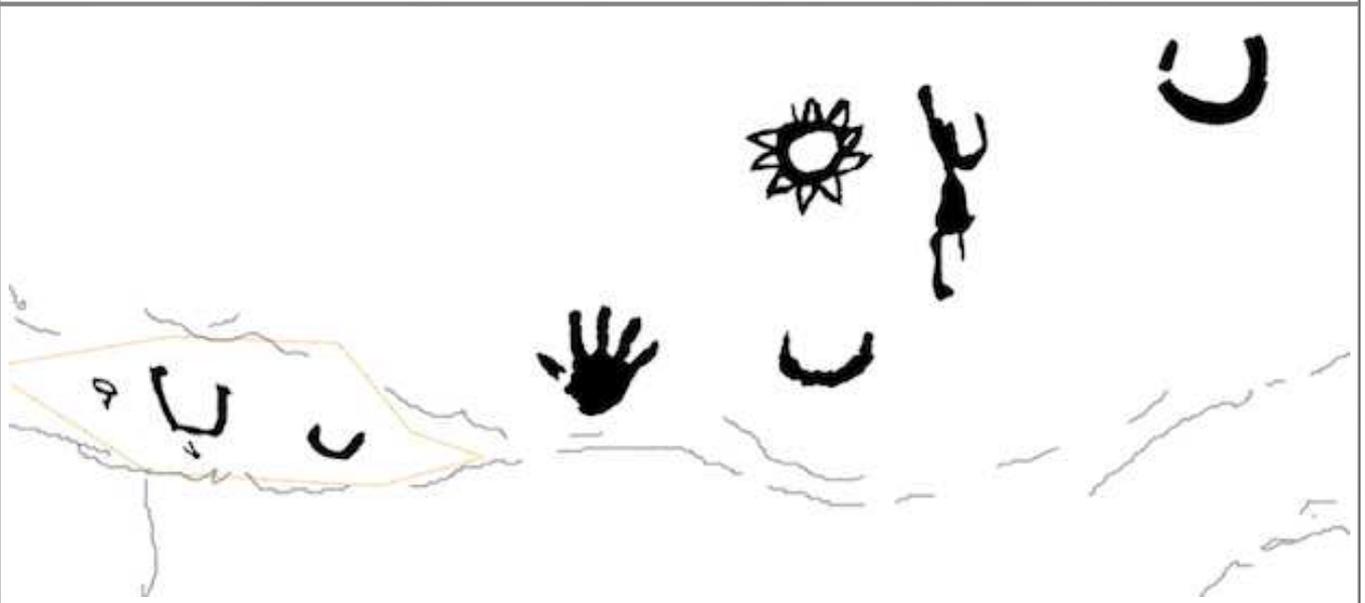


IMAGEN 4.27. Arriba, los dos frentes del "Sitio Tláloc", donde se observa la presencia del astro lunar, cuadrúpedos y lo que probablemente sean elementos estelares.

A la derecha, el sitio "La Barranca", donde de nuevo apreciamos un elemento estelar asociado a un cuadrúpedo, ahora con otro estilo.

Dibujos: Elena Mateos.

Sitio

"La Barranca"

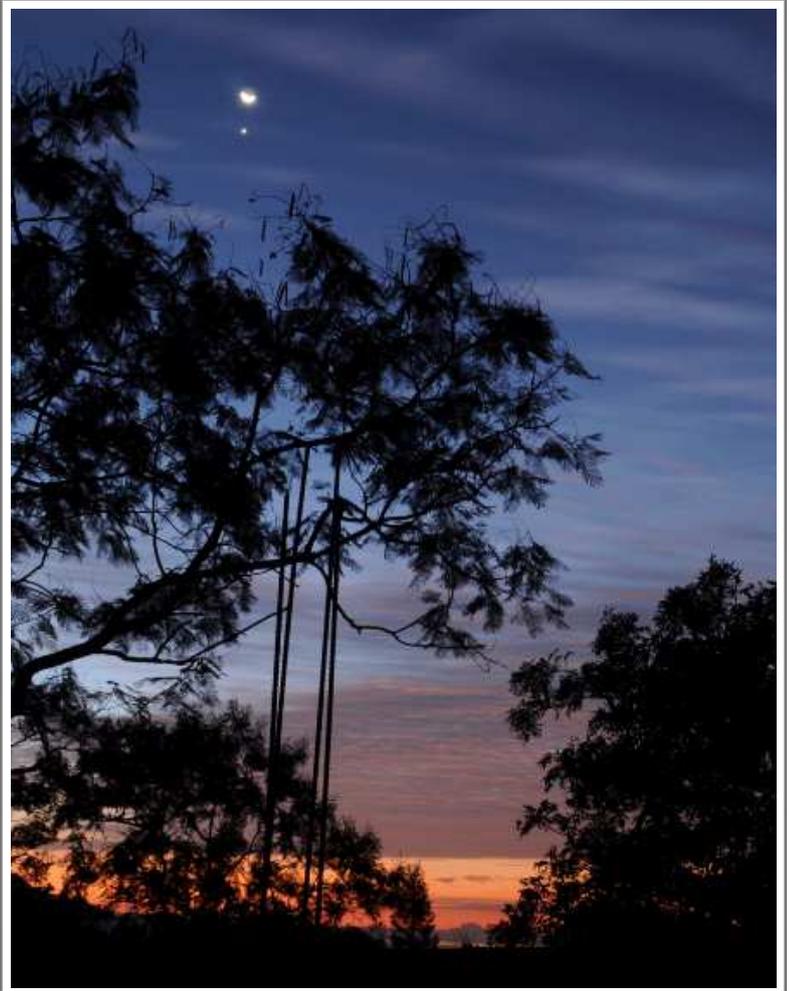


La presencia de Venus es muy evidente en el cielo tepozteco. Podemos ver su viaje a lo largo del año, y siempre llama la atención, sobresaliendo entre el panorama celeste, tanto al amanecer como al atardecer. En un cielo que no es particularmente estrellado, dadas las luces de ciudades como Cuernavaca, que opacan bastante el firmamento nocturno, la presencia de este astro es más que llamativa (imagen 4.28). Por ello, en lo personal, no me sorprende en absoluto que haya sido observado, admirado y que toda una mitología se



IMAGEN 4.28. La luna y venus al amanecer el 7 de diciembre del año 2015. Fotografías tomadas desde mi casa, en las faldas del Cerro Tlacatépetl en el Barrio de Santa Cruz.

Fotografías: Elena Mateos, 2015.



dedicara al viaje de ese luminoso astro en el cielo nocturno. Hasta ahora, hemos visto que los dos motivos más presentes en el arte rupestre son los cuadrúpedos que nos inclinamos a interpretar como cánidos y las medias lunas, ambos motivos en estrecha relación con el inframundo.

Ahora bien, algunas de las imágenes que interpretamos como soles en realidad podrían estar haciendo alusión a una estrella brillante. En este mismo “Sitio Tláloc”, vimos la presencia de un astro estelar representado como un círculo del que emanan radios (imagen 4.27). Llama la atención que en el mismo abrigo se representa un astro solar muy diferente: un cuerpo circular tendrá 10 triángulos que parecen imitar rayos. El abrigo completo parece hacer hincapié en el cielo o el inframundo, según como lo interpretemos,

pues, como se ve, los motivos protagonistas serán los astros, tanto lunares como estelares. Ahora bien, en otro abrigo muy cercano, en el sitio conocido como “La Barranca”, nos encontramos con la misma problemática: una forma radiada parece representar un motivo estelar muy luminoso, pero no queda claro si se trata del mismo Sol o si, una vez más, se están representando estrellas.

Dada la diferencia morfológica claramente intencional que hallamos dentro del mismo “Sitio Tláloc” y en otros lugares, nos inclinamos a pensar que el sol suele ser representado como un cuerpo circular con rayos triangulares y que, en los casos donde los rayos serán líneas o el mismo cuerpo estelar sólo presenta líneas, debemos dudar de que se trate del Sol y consideramos más prudente pensar que se trate de un motivo estelar o una estrella muy luminosa.

Con base en esto, consideraremos como “esteliformes” algunos elementos que ya fueron introducidos en la tabla de “Soles”. Pese a ello, son muy pocos los motivos que podemos identificar con estrellas en el municipio de Tepoztlán.



IMAGEN 4.29. Posible ojo estelar en San Andrés Tlalámac, Estado de México. A la izquierda, algunos motivos formalmente semejantes, interpretados por Selser (1988-47)

En otras regiones sucede lo mismo. Tanto en Texcalpintado como San Andrés Tlalámac, ya mencionamos la presencia de puntos pintados que podrían estar representando el cielo estrellado, pero también pueden interpretarse como gotas de agua. En Texcalpintado, además, vimos horadaciones artificiales en la roca que formaban conjuntos y que podrían estar hablando de un esquema estelar, pero todo son conjeturas. Tanto Roberto Martínez como Ramón Viñas¹⁴³ señalaron la presencia de cuerpos

¹⁴³ Roberto Martínez y Ramón Viñas, *op. cit.* p. 211.

estelares en el abrigo Tláloc, en Ticumán, Morelos, pero no especifican exactamente a qué tipo de motivos -morfológicamente hablando - se refieren. En San Andrés Tlalámca observamos la presencia de un motivo que nos hace pensar en una representación de un ojo estelar (imagen 4.29), pero es bastante confuso porque no hallamos referentes iconográficos suficientes como para realizar un diagnóstico.

4. Representaciones del dios Tláloc

Tláloc, el dios de la lluvia en el antiguo panteón prehispánico, es una de las deidades que más se representan en el arte rupestre de diferentes lugares. Existen diferentes modos de representar esta deidad, pero la más común será la que conocemos como “Rostros-Tláloc”, donde lo que primará es la elección de una serie de rasgos fundamentales para la

IMAGEN 4.30. Rasgos más comunes en las representaciones rupestres de rostros-Tláloc. La imagen de la izquierda, tomada del Códice Borgia (FAMSI)



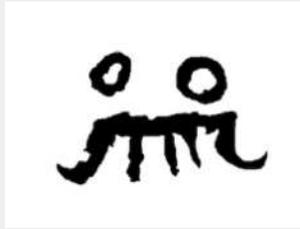
identificación de la deidad, a saber:

- Anteojeeras.
- Bigoterías
- Colmillos

En algunas ocasiones, los rostros-tláloc tendrán también un penacho de diferentes formas. El más común lo compone una suerte de corona de picos, pero tendremos algunas variaciones, y no en todos los casos es pintado. En Ticumán, por ejemplo, la corona de esta deidad es sustituida por una media luna, mientras que en el Sitio “Tláloc” en los Terrenos de Garza, vemos una suerte de penacho fitomorfo que puede estar representando un numeral, el “400”, cuyo significado podemos leer también como “muchos Tláloc” o “infinitos Tláloc”.¹⁴⁴

¹⁴⁴ La idea de que se trate de los “Infinitos Tláloc” o “Muchos - Tláloc” nos la dio Ana Díaz (comunicación personal), basándose en la iconografía del tocado desde la perspectiva de que se trata de un numeral usado en el posclásico.

En la región de Tepoztlán no encontramos tantos Rostros-Tláloc como en otros lugares, donde su representación es llamativamente profusa. Sólo en cuatro de nuestros sitios hallamos la clara identificación de esta deidad, mientras que en sitios como Texcalpintado o Ticumán la imagen se repite constantemente. Asimismo, tampoco vemos en Tepoztlán referencias a Tláloc en figuras humanas o antropomorfos completos, situación que sí localizamos en abrigos como el de Quimiquíhuac en Yecapixtla o el de Texcalpintado en Hueyapan.

Tabla 16a. REPRESENTACIONES DE TLÁLOC EN TEPOZTLÁN		
Terrenos de Garza Sitio "Tláloc"		
Terrenos de Garza "La Cueva"		
Santo Domingo Ocotitlan		
Santiago		

En Tepoztlán actualmente llegamos a registrar 5 representaciones de Rostros-Tláloc. Las primeras dos imágenes corresponden a un mismo motivo (fotografía y dibujo) localizado en los Terrenos de Garza. Se trata de el Rostro-Tláloc cuyo penacho puede ser leído como un numeral.

El siguiente lo encontramos unos 100 metros hacia el norte, en el sitio “La Cueva”. Este motivo presenta la mínima expresión de la deidad, donde sólo son legibles las anteojeras y las fauces con colmillos.

Los siguientes dos motivos los hallamos en Santo Domingo Ocotitlan. El primero, pintado en color negro, es bastante diferente a lo que solemos ver, pero cuenta con todos los rasgos formales que permiten su identificación: un penacho de picos, anteojeras, bigotera y dos colmillos retorcidos. La composición fue enmarcada por una forma semicircular en la parte superior, de la cual emanan unos picos que podemos leer como penacho. El segundo motivo de este sitio es un Rostro-Tláloc relativamente convencional pero realizado con pigmento rojo-óxido. En este caso de nuevo fue pintada una suerte de nariz y en la parte superior una línea enmarca el rostro.

En Santiago Tepetlapa registramos otros rostro-Tláloc compuesto de las dos anteojeras, una suerte de nariz, bigoteras y fauces con colmillos retorcidos, realizado esta vez en color blanco, el más común en nuestra región.

Fuera de Tepoztlán, vimos motivos rupestres que corresponden a esta deidad en lugares como Ticumán,¹⁴⁵ Yecapixtla, Hueyapan, y Tlayacapan. El primero de estos lugares muestra una cantidad bastante relevante de este motivo. El segundo lugar con más profusión será Texcalpintado, donde pudimos contar al menos siete en el mismo abrigo. En el de Quimiquiáhuac, Yecapixtla, vemos algo bastante diferente: se trata de un antropomorfo en cuyo rostro fueron representados los típicos rasgos que venimos describiendo y que, además, porta un bordón de junco, o báculo ritual relacionado con las festividades y las deidades de la lluvia. Uno de los motivos más extraños lo podemos ver en Tlayacapan, en el donde tenemos el único ejemplo de arte rupestre policromo y donde vemos lo que podemos interpretar como un rostro-Tláloc con significativas diferencias como lo son las dos decoraciones de papel de sus mejillas. Asimismo, en el cerro Zihualpapalotzin se aprovechó la forma de una roca saliente para pintar este elaborado rostro-Tláloc.

En lo referente al significado, queda manifiesta la importancia del dios de la lluvia dentro del panteón prehispánico, pero, ¿por qué en el arte rupestre? Hasta el momento, todo lo analizado parece indicar que la temática general de los abrigos con arte rupestre se inclina a este conjunto de significados que tienen relación con el agua, los mantenimientos y la lluvia. Aunque en el siguiente capítulo hablaremos de ello con mucha más profundidad, pues analizaremos el arte rupestre a través del mismo arte y su relación

¹⁴⁵ Roberto Martínez y Ramón Viñas, *op.cit.*

con el paisaje, queremos hacer hincapié de la importancia general de elementos de inframundo en el arte.

Tabla 16b. REPRESENTACIONES DE TLÁLOC EN OTRAS ZONAS				
Ticumán "Abrigo Tláloc"				
				
Hueyapan "Texcalpintado"				
Yecapixtla "Abrigo de Quimiquíahuac"				
Tlayacapan "Cerro Zihualpapaloztin" conjunto 2				

Roberto Martínez y Ramón Viñas concluyen en su trabajo sobre el abrigo Tláloc:

El Abrigo Tláloc constituyó una especie de reconstrucción microcósmica del Tlalocan en la que se encontrarían plasmados los diversos aspectos del dominio del dios Tláloc. En este sentido, el abrigo actuó como una especie de Encanto; un espacio que, en el pensamiento indígena contemporáneo, funge como pequeña manifestación o puerta al inframundo. Se trata pues, de sitios en los que ambos mundos, social y sobre-natural se encuentran y permiten el libre tránsito de sus seres (...). Es precisamente en dichos espacios que los especialistas rituales antiguos y contemporáneos han buscado la manera de entablar contacto directo con las deidades que detentaban los recursos indispensables para la subsistencia del grupo. Y es en dichos espacios que, a través de la invocación de los poderes germinales y convocando a la lluvia, se habría de asegurar la germinación y la provisión de los bienes indispensables para el mantenimiento de las sociedades prehispánicas y actuales.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Roberto Martínez y Ramón Viñas, *op. cit.* p. 218.

Pero, ¿a qué nos referimos con “Tláloc”? En primer lugar, Tláloc es el dios de la lluvia, pero no creemos que el arte rupestre represente sólo esta figura, sino que se referirá, en cierto modo, a todos los significados que implican la relación con el mismo. Es decir, que cada Rostro-Tláloc va a tener intrínseco un abanico de significados, y, en conjunto, trascenderán la propia imagen de una sola divinidad con el fin de hablar de todo un complejo cosmológico: el Tlalocan, los mantenimientos y la vida. Como afirma López-Austin:

1) Tláloc o Tlalocantecuhtli. En la antigüedad - como lo es hoy día - era confusa la distinción de Tláloc y su reino, el Tlalocan, y a esta confusión se debe que tanto el Tlalocan como sus réplicas, todos los cerros, fuesen deificados. El complejo de dioses de un cerro era también deificado bajo la figura del corazón del cerro, Tepelolotli, dios que destacaba como uno de los nueve señores de la noche.

Tláloc tenía entre sus desdoblamientos el cuádruple que lo colocaba en cada uno de los cuatro postes de los confines del mundo. Tláloc era así Nappatecuhtli (“El Señor Cuádruple”), divinidad en la que se sumaban los cuatro tlaloque que sostenían el cielo, esto es, los cuatro postes en su aspecto acuático.(...)

6) Otros dioses, numerosos, que participan en el proceso cíclico de las fuerzas del Agua y de la Tierra en el mundo. Entre ellos destacan los dioses de la muerte, el dios del viento y el dios del maíz, este último como la esencia vegetal más importantes de las guardadas en el gran tesoro subterráneo del Tlalocan. En cuanto el dios del viento, Ehécatl,¹⁴⁷ es una advocación de Quetzalcóatl, precisamente la advocación en la que queda la parte fría del dios. Es la causa por la que Ehécatl aparece como hijo de Tezcatlipoca, como una divinidad negra y tenebrosa, armada de una espina sangrante. Su afinidad con Tláloc es tal que en una de sus advocaciones, Nahui Ehécatl, se combinan en el dios claros ejemplos de Tláloc y de Quetzalcóatl.¹⁴⁸

Tanto es así, que podemos intuir que la mayor parte de la iconografía que hemos estado viendo puede, en general, estar haciendo referencia a lo que López-Austin describe: el Tlalocan, como un concepto complejo en el cual están intrínsecas no sólo un abanico de deidades, sino otros símbolos como lo serían determinados zoomorfos o la propia representación de los astros.

¹⁴⁷ No debemos olvidar que, incluso en la actualidad, Ehécatl es considerado el padre de Tepoztécatl, regente del cerro Tepozteco y deidad principal de la región.

¹⁴⁸ Alfredo LÓPEZ-AUSTIN, *Tamoanchan y Tlalocan...op.cit.* p. 175.

5. Cruciformes

Encontramos de manera frecuente en el arte rupestre diferentes tipos de cruces, algunas asociadas a formas piramidales en su base, y que creemos, tendrán diferentes significados según su contexto y la época de ejecución. Pese a ello, decidimos colocarlas todas juntas en una tabla porque el apreciar las diferencias será de gran ayuda para el próximo apartado, el de cronoestilismo.

La cruz o la forma cruciforme es una de las representaciones más comunes en la historia del arte de la humanidad. Sus significados son tan variados como las culturas que las ejecutan y la época histórica que las ve nacer, pero no cabe duda de que es uno de los símbolos más usados por el ser humano. Vamos a ver en este apartado diferentes formas de hacer cruces que irán ligadas a variadas propuestas interpretativas.

Uno de los motivos recurrentes en el arte rupestre y que parece ser un motivo de larga duración se compone de una base semicircular o triangular, con casetones y coronado por una forma cruciforme que, en proporción, es pequeña. Ese motivo lo hemos

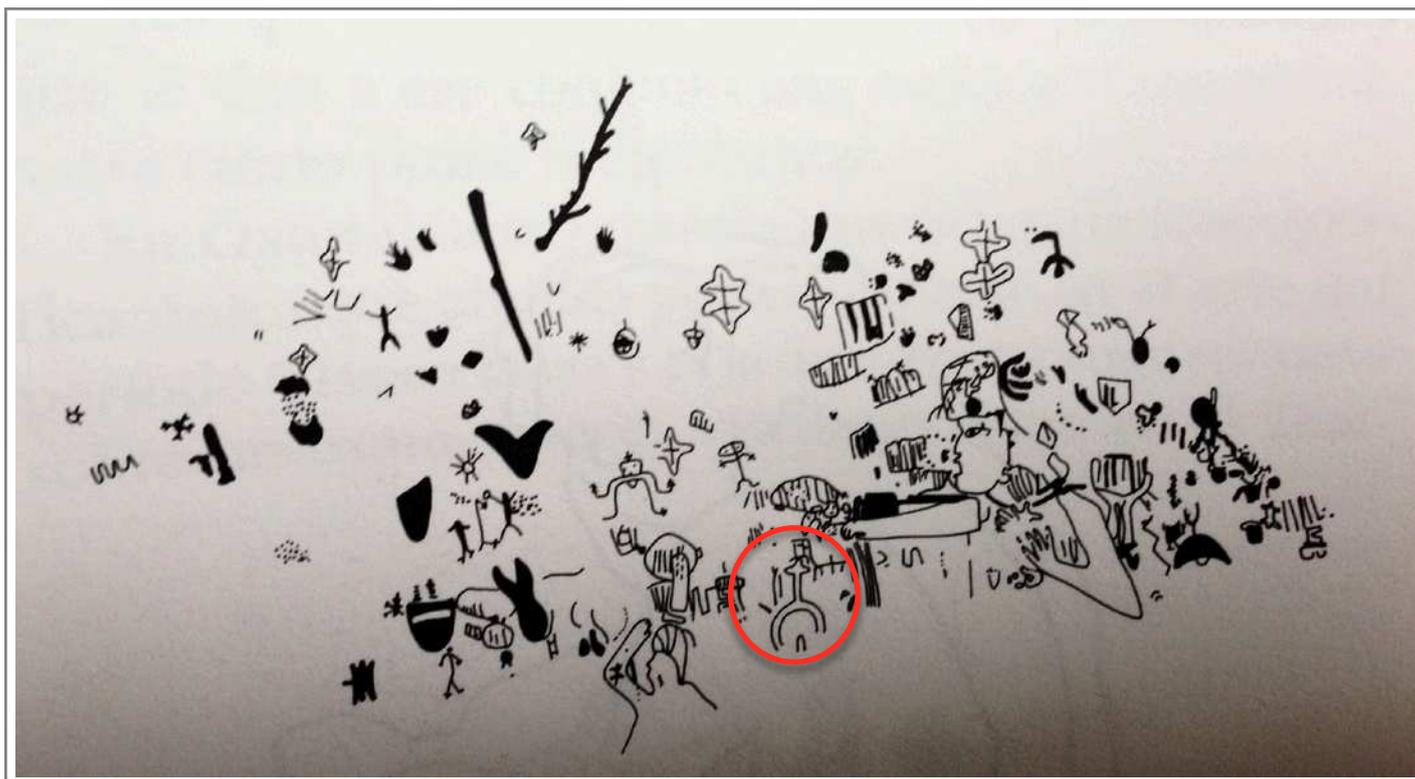


IMAGEN 4.31. Registro del arte rupestre de la cueva de Cacahuaziziqui, Guerrero, según Villela, 1989 (Tomado de La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacán). Señalamos con un círculo rojo el motivo que nos ocupa.

podido rastrear hasta la época Olmeca, en un conjunto de pinturas rupestres situado en la cueva de Cacahuaziziqui, Guerrero (imagen 4.31), y donde no sólo vimos esta semejanza

en la ejecución de cruces con basamento, sino otra serie de elementos muy semejantes a lo que ya estuvimos observando en Chalcatzingo.

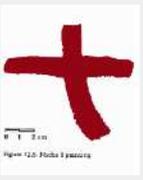
En Tepoztlán sólo hallamos ese motivo en concreto en las pinturas rupestres del

Tabla 17a. CRUCIFORMES EN LA ZONA DE TEPOZTLÁN				
Meztitla "Los Venaditos"				
Tepozteco "El Manantial"				
San Juan Tlacotenco "Los guerreros"				
San Juan Tlacotenco "Cruz Blanca"				
San Andrés de las Cal				
Cerro Chalchi "La pila de la cruz"				
Terrenos de Garza "La Barranca"				

sitio "Los Venaditos", donde la base continúa, como se verá, con los rasgos formales vistos en Guerrero y en Chalcatzingo. El mayor número de cruces que hemos podido localizar sólo tendrán un basamento cuadrangular o poligonal. Sólo en uno de los casos, ubicado en San Andrés de la Cal, vimos una cruz que parece formar parte de un altar.

Como se observa en la tabla, la variedad formal en los motivos que denominamos como “cruciformes” es bastante amplia. La variante que encontramos en más lugares es la de una cruz alargada en su basamento y que se erige sobre una forma cuadrangular; la segunda tipología más representada es la que también veíamos en Guerrero y que hallaremos en Chacatzingo: la de la cruz sobre una suerte de estructura piramidal con casetones. En San Andrés de la Cal observamos una cruz que forma parte de un altar y que nos habla de un discurso relacionado con la religión cristiana, además de estar acompañando a ese jinete que ya vimos, muy bien ejecutado y que porta una lanza; en San Juan vimos una cruz alargada junto a dos guerreros y una forma triangular de difícil interpretación y, finalmente, en el sitio “La Barranca” vemos una cruz simétrica, pero por la mala conservación de esa parte del abrigo la tendremos en cuenta con ciertas reservas.

En general, las cruces que se presentan en solitario lo hacen sobre una fuente de agua o manantial. Algunos de los vecinos de Tepoztlán me indicaban que, cuando llegan a un manantial de agua, generalmente hacen la forma de la cruz con su mano para purificar el agua y que ésta no esté contaminada, pero sería difícil hablar de ese significado del motivo en épocas anteriores.

Tabla 17b. CRUCIFORMES EN OTROS SITIOS ALEDAÑOS					
Texcalpintado					
Chalcatzingo					
Tlayacapan “Cerro Zihualpapalotzin”					

En Texcalpintado sólo pudimos observar una cruz simétrica, pese a la variedad y la cantidad de motivos que caracterizan este abrigo. En Chalcatzingo, como decíamos, hay una variedad de cruciformes con basamento piramidal y que parecen darse en diferentes épocas de ejecución. Como vemos en la última de las imágenes, un cruciforme con basamento parece estar en relación a un conjunto de cánidos y otros elementos sin identificar. Sólo tenemos una cruz de tipo simétrico, realizada en rojo; el resto, parecen coronar esta suerte de basamento.

En Tlayacapan vimos dos cruces diferentes entre sí: la primera de ellas, de tipo simétrico y con una línea en su base; la segunda, aunque no corresponde del todo a la forma de una cruz parece querer dar la idea, no obstante la dejaremos en este apartado en calidad de dudosa.

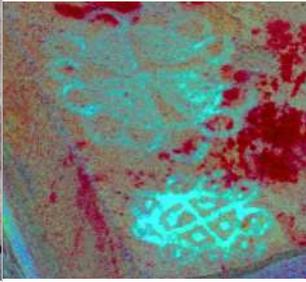
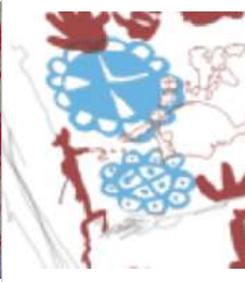
Ahora bien, los motivos cruciformes presentan diferentes rasgos formales y, como introducíamos, creemos que tienen diferentes significados. Los cruciformes con basamento piramidal y casetones podrían estar haciendo referencia a una pirámide con su templo en la cúspide, donde la forma de cruz representa, en realidad, el templo. Aquellos que tienen un pequeño basamento cuadrangular o rectangular parecen estar haciendo referencia a una cruz cristiana y, generalmente, las encontramos en contextos donde el estilo o la iconografía pertenecen a épocas posteriores a la conquista. Esto lo veremos con más detalle en el apartado de cronoestilismo.

Las cruces que denominamos “simétricas” son aquellas que presentan exactamente la misma longitud en todas sus aspas y son conocidas también como “cruz de San Andrés” o “cruz en x”, bastante más comunes en los códices y que pueden leerse como representaciones del cosmos, de los rumbos o como intersecciones de caminos.

6. ¿Cosmogramas?

Con el término “cosmogramas” nos referimos a las representaciones que hacen alusión a la “imagen del mundo”, entendiendo como tal el concepto de “mundo” dentro de cada cosmovisión. Un “cosmograma”, por lo tanto, sería un símbolo cuya intención comunicativa es la de la representación del concepto de “mundo” de una determinada cultura. Ahora bien, dentro de lo que denominamos como “imagen del mundo” —o *imago mundi*—, deberíamos destacar todos los planos que hacen referencia al mismo, es decir, los celestes, los terrenales y los del inframundo,¹⁴⁹ dentro de la cosmovisión mesoamericana, claro está.

¹⁴⁹ Hay que tener cierto cuidado al hablar de “los cielos” y del “inframundo”, pues no necesariamente se hace re-erencia a una concepción del mundo paralela a la cristiana. Es decir, el concepto de “los cielos” y “del inframundo” en la cosmovisión mesoamericana son amplios, y no se adscriben a una posición certera dentro del plano físico del mundo, ni al superior ni al inferior. A este respecto, haremos alusión al artículo de Katarzyna MIKULSKA, “Los cielos, los rumbos y los números. Aportes sobre las visión nahua del universo”, en Ana Díaz (coordinadora) *Cielos e inframundos. Una revisión de las cosmologías mesoamericanas*. México: UNAM, IIH/ Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor, 2015. pp. 109-174.

Tabla 18a. POSIBLES COSMOGRAMAS EN TEPOZTLÁN			
Santo Domingo Ocotitlan			
	Fotografía original	Con filtro Dstrecht	Dibujo

Tradicionalmente, los estudios dedicados a la cosmovisión hablan de la división del plano terrenal, es decir, de la superficie terrestre, en 4 rumbos o puntos. No necesariamente tendrán sólo que ver con los puntos cardinales, sino que se habla de 4 postes o árboles y uno central, el *tamoanchan*, que serán los encargados de sujetar todos los planos que componen el *imago mundo*. Es común, en la iconografía prehispánica, encontrar referencias visuales a estos 4 rumbos y en el arte rupestre hemos encontrado motivos que pueden estar haciendo referencia a esta división, no obstante éstos los manejaremos en calidad de dudosos.

Tabla 18b. POSIBLES COSMOGRAMAS EN OTRAS ZONAS	
Tlayacapan "Cerro Zihualpapalotzin"	

El cosmograma que representa habitualmente el mundo en su plano terrenal, es decir, como visto "desde arriba" y siendo presentada la superficie terrestre, es conocido como *quince*. Generalmente, se tratará de un círculo o cuadrado en el que se presentan 4 áreas y, no siempre, una central. A veces es representado con una cruz y otras con una suerte de flor, siendo cada uno de los pétalos de la misma los diferentes rumbos del plano terrestre.

La superficie terrestre estaba dividida en cruz, en cuatro segmentos. El centro, el *ombligo*, se representaba como una piedra verde preciosa, horadada, en la que se unían los cuatro pétalos de una gigantesca flor, otro símbolo del plano del mundo.

A cada uno de los cuatro segmentos de la superficie terrestre se le asignaba un color. La distribución de los colores no era la misma en toda Mesoamérica. En el Altiplano Central, la división más frecuente daba al norte el color negro, blanco al oeste, azul al sur y rojo al este. El color verde estaba relacionado con el centro, con el ombligo del mundo. Otros símbolos, entre los múltiples vinculados con los cuatro rumbos del plano terrestre fueron el pedernal al norte, la casa al occidente, el conejo al sur y la caña al oriente (...).¹⁵⁰

En el arte rupestre de Santo Domingo Ocotitlán hallamos unas formas circulares divididas en 4 segmentos que nos recuerdan a esta descripción del cosmograma elaborada por López-Austin. La diferencia formal radica en que, en las pinturas rupestres, los motivos se encuentran rodeados de una franja circular polilobulada que recuerda a lo que vimos en la sección de cuerpos estelares. Llama bastante la atención que estos dos motivos, junto con algunas partes del Rostro-Tláloc en el abrigo y otros elementos, parecen haber sido repasados con color azul claro, probablemente de manera reciente.

En la zona de Tlayacapan, en el abrigo de San José Ameyalco, tenemos un motivo que puede estar en relación a esta división de la superficie terrestre. Se trata de una suerte de flor de cuatro pétalos con una pieza circular central, pintada en color blanco y en relación a otros motivos de difícil interpretación. Debido a la conservación del motivo tendremos que dejarlo en calidad de dudoso, aunque no podemos dejar de incluirlo en este apartado por las semejanzas iconográficas que encontramos con otros bien definidos como cosmogramas.

7. Posibles glifos calendáricos

En la región de Tepoztlán no hallamos ningún ejemplo de posibles glifos calendáricos, entendiendo como tales motivos que representan fechas, ya sean históricas o míticas. No obstante, nos vemos en la obligación de incluir este apartado porque en la zona vecina de Tlayacapan hallamos varios ejemplos de este fenómeno, así como lo que sucedía en Chalcatzingo. Vanya Valdovinos relaciona los glifos encontrados en San José Los Laureles con la escritura ñuiñe, original de la zona zapoteca (Oaxaca), así como con el templo de La Serpiente Emplumada de Xochicalco, en cuyos grabados encontramos fechas calendáricas con una importante similitud formal.¹⁵¹

¹⁵⁰ Alfredo LÓPEZ-AUSTIN, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas, volumen I*. México: UNAM-IIA, 2008. p. 65.

¹⁵¹ Enya Vanya Valdovinos, *Rostros en la montaña...op.cit.* p.6.

En la iconografía del vaso 9-XI encontrado en el Templo Mayor de la Ciudad de México hallamos varios glifos calendáricos que tienen similitudes formales de interés con los objetos que nos ocupan. En su análisis iconográfico, los autores¹⁵² señalan los componentes que podemos identificar en el glifo 9-XI, entre los que reconocemos formas pintadas en Tlayacapan (imagen 4.32). Algunos de ellos pertenecen

Tabla 19. POSIBLES GLIFOS CALENDÁRICOS EN OTRAS ZONAS

<p>Tlayacapan "Cerro Zihualpapalotzin"</p>			
<p>Chalcatzingo</p>			

a otros soportes, entre los que destacamos algunas almenas arquitectónicas.

Ahora bien, en el análisis iconográfico de la pieza, los autores recalcan la posibilidad de que se trate de una pieza procedente de la ciudad de Teotihuacan, y concretamente de su fase Metepec, aproximadamente entre los años 650-750 d.C.

Del mismo modo, Alex Apostolides señala la posibilidad de la influencia teotihuacana en el glifo ubicado en Chalcatzingo, el cual identifica como un glifo de montaña, basándose tanto en la iconografía de Teotihuacan como la de Xochicalco.¹⁵³

También Vanya Valdovinos sugiere la procedencia mixteca del glifo, el cual podría haber surgido sobre el año 800 en la región de Oaxaca para extenderse posteriormente hasta Morelos.¹⁵⁴

Tenemos, por tanto, un complejo sistema glífico que tal vez tenga que ver con la influencia de Teotihuacan y, posteriormente de Xochicalco, dentro del área morelense. Ahora bien, en Tepoztlán no hallamos elementos de este tipo, ni siquiera en los sitios con

¹⁵² Leonardo LÓPEZ-LUJÁN, Héctor NEFF y Saburo SUJIYAMA, "El vaso 9-XI, un recipiente Anaranjado Delgado encontrado en Tenochtitlan", en *Ideología y política a través de los materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la primera mesa redonda de Teotihuacan*. Elena Ruiz Gallut (ed.). México: UNAM, INAH, 2002. pp. 731-760.

¹⁵³ Alex APOSTOLIDES, "Chalcatzingo Painted art"..., *op. cit.* pp. 192-193.

¹⁵⁴ Enya Vanya Valdovinos, *op.cit.* p. 6.

pintura rupestre que usaron el mismo pigmento, el rojo-óxido. Podríamos plantear la posibilidad de que no se hallara dentro del área de influencia, tal vez en relación a rutas de paso. Pero, por supuesto, hay que tener en cuenta que es posible que existan o hayan existido en la región y hayan sido destruidos por el paso del tiempo o no localizados aún en la región. Lo que, sin duda, es de interés es su valor cronoestilístico, el cual

IMAGEN 4.32. Varios tipos de glifos calendáricos ubicados en diferentes áreas, según López Luján, Héctor Neff y Saburo Sujiyama (2002:748).

Las figuras a, f, i, n y o parecen corresponder formalmente con partes de las localizadas en Tlayacapan, Morelos.

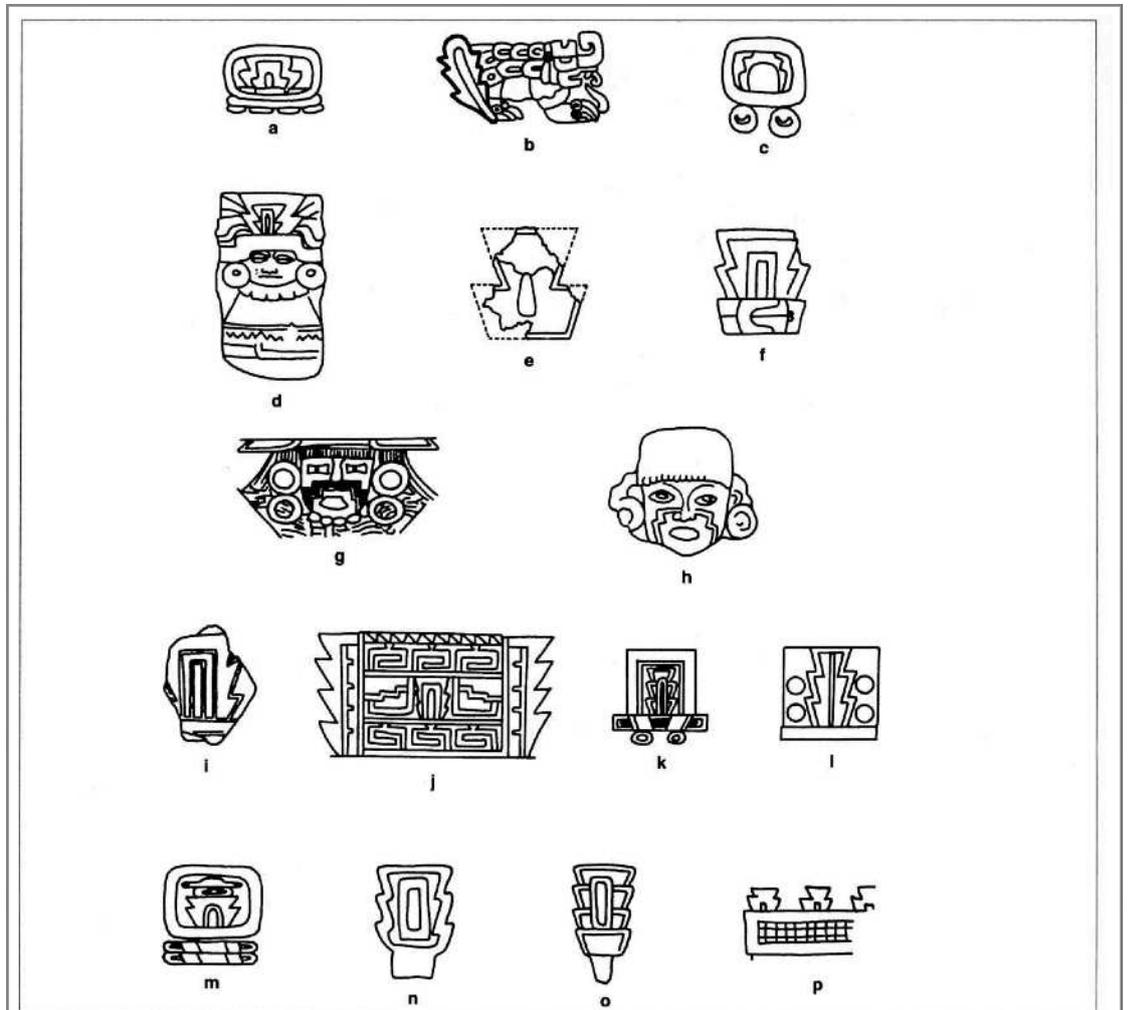


Figura 12. El glifo Xi. a) Vaso 9-Xi. b) Como cola de *xicani* (Urcid 1992: figura 4.115). c) Glifo zapoteca (Urcid 1992: figura 4.114). d) Estela de estilo teotihuacano (Berlo 1992: figura 17). e) Almendra teotihuacana (Morelos 1993: F.1.3). f) Jaguar del Palacio del Quetzalpapálotl (Acosta 1964: figura 54). g) Rostro del personaje-mariposa en pintura mural (Langley 1993: figura 8). h) Rostro del personaje-mariposa en una figurilla cerámica (Caso 1967b: figura 16.3c). i) Cacaxtla (López de Molina y Molina Feal 1986: lám. 109). j) Xochitécatl (Serra Puuche, archivo personal). k) Río Grande (Caso, 1967a: figura 11b). l) Cerro de los Monos (Caso 1967a: figura 11c). m) Xochicalco (Caso 1967a: figura 11a). n) Tula (Fuente *et al.* 1988: figura 150). o) Chichén Itzá (Ruppert 1935: figura 246c). p) Tenochtitlan (González Aragón 1993: 47-48). Redibujados por F. Carrizosa.

analizaremos más adelante.

Todo parece indicar que la iconografía zona de nuestra área de estudio no presenta fechas de ningún tipo, tal vez debido a que la temporalidad no era necesaria dentro del discurso que se quería plasmar en los abrigos rocosos.

7. Círculos con banderas

Los hemos visto con relativa frecuencia en varios sitios con arte rupestre mostrados en el capítulo anterior. Se trata de una forma circular sobre la cual se erige una cuadrangular unida mediante una línea, y que, comúnmente, identificamos como círculos con banderas. Ahora bien, no está tan claro que se trate de círculos, ya que, en ocasiones, hallamos representadas estas banderas en lo que identificamos como escudos o chimallis, como sucede en el ejemplo de “El Manantial”, en el camino de subida al cerro Tepozteco, donde vemos un personaje portando un chimalli coronado por una bandera. Asimismo, en Chalcatzingo se aprecia pintado en color blanco un escudo igualmente coronado por una bandera y asociado a una media luna.

Ahora bien, si nos fijamos, la bandera que sobresale del escudo que porta el personaje en el sitio “El manantial” estará ubicada hacia la derecha, al contrario de lo que sucede en los otros dos sitios de Tepoztlán donde ubicamos este motivo. Teniendo en cuenta que entre el primer y el segundo sitio habrá, a lo mucho, una distancia de 60 metros, podríamos pensar que esta variación es totalmente intencional y que, probablemente, se trate de símbolos con significados diferentes. En la Matrícula de Tributos, por ejemplo, se observa que la cantidad de chimallis ofrecidos como pago tributario es contada a través del numeral 20, con forma de bandera y posicionada hacia la derecha (imagen 4.33), caso en el que el símbolo debe ser leído como pantli (bandera).



IMAGEN 4.33. Numeral sobre chimalli en la Matrícula de Tributos (bdmx.mx)

Tabla 20a. CÍRCULOS CON BANDERAS EN LA REGIÓN DE TEPOZTLÁN	
Tepozteco “El Manantial”	
Tepozteco “El zoomorfo”	
Meztitla “Las Banderas”	

No obstante, la dirección de la bandera en el caso de “El manantial” también puede

responder a un problema compositivo básico y la bandera fue colocada hacia la derecha precisamente por la posición que tiene el antropomorfo que la sujeta. En los códices donde hemos podido observar chimallis con banderas éste parece ser el caso, por lo que consideramos más probable que se deba a la solución compositiva del artista más que a una diferencia de significado.

Además de la posibilidad de que el significado de estos círculos con banderas estén en relación a los numerales, podemos plantear que se trate de opónimos. Una vez más, en la Matrícula de Tributos aparecerá el topónimo de Tepoztlán, compuesto por la imagen de un cerro coronado por un hacha (imagen 4.34) que, como vemos, se coloca con el filo hacia la izquierda, dando como resultado una forma semejante a la que vemos en nuestros círculos con bandera. No obstante, nos sigue pareciendo bastante diferente, y, aunque en ocasiones el cerro puede ser representando a través del uso de un círculo, el hallazgo de elementos muy semejantes en otras zonas con pinturas rupestres nos invita a desechar la idea de que tenga relación con el glifo toponímico de Tepoztlán.



IMAGEN 4.34. El glifo de Tepoztlán en la Matrícula de Tributos (Tomado de bdmx.mx)

En otras zonas vemos que las banderas van a colocarse en distintas posiciones, ya sea hacia la izquierda o derecha, por lo que consideramos de nuevo que probablemente la posición no tiene una carga semántica.

En Texcalpintado hallamos una en cuya cúspide parece tener una suerte de bordón y la base circular aparece atravesada por una flecha, lo mismo que sucede en Tlayacapan, donde Vanya Valdovinos registra una bandera triangular sobre un círculo atravesado por dos flechas, o incluso banderas dobles, como es el caso del segundo ejemplo de la tabla. La autora señala tres posibilidades semánticas para estas banderas: como posible parte de rituales a los dioses de los comerciantes, topónimos o marcadores territoriales.¹⁵⁵

Es difícil definir el significado de las banderas. Me inclino a pensar que es múltiple y que va a depender, en gran parte, del contexto que las acompaña. Es probable que, aquellas que se encuentran exentas, es decir, sin otros motivos que las acompañen, hayan podido servir de marcadores territoriales, o, al menos, marcadores de algún tipo. Esto parece viable en el sitio "Las Banderas", en Meztitla, donde vemos dos motivos iguales sobre la pared y no encontramos restos de arte rupestre en la cercanía. No obstante, en el caso de que fueran marcadores territoriales parece complicado que se eligiera un lugar poco visible desde la lejanía, como sucede en este sitio, donde los círculos con banderas están ocultos tras una gran roca, que, por cierto, es un mirador impresionante. Tal vez esa roca fungiera como una suerte de puesto de vigía y las

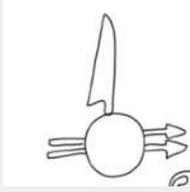
¹⁵⁵ Enya Vanya Valdovinos, *Rostros de la montaña...op.cit.* p. 49.

banderas señalen algo en el sentido territorial. Pero, obviamente, sólo podemos especular sobre el tema.

En los casos en los que aparecen asociadas a un antropomorfo que porta un *chimalli* parece más claro que tiene una semántica en relación con alguna deidad o que al menos aporta identidad al personaje que las porta. No obstante, esto es lo menos habitual y parece responder a otro campo semántico, totalmente diferente al de nuestros “círculos con banderas” genérico.

La posibilidad del topónimo no nos parece probable por la cantidad de banderas con círculos que encontramos en diferentes regiones, algunas bastante distantes entre sí. Es difícil pensar que señalaran un lugar preciso a no ser que éste fuera, de algún modo, mítico. Asimismo es probable que las banderas de papel jugaran un papel en algún tipo de ritual.

Tabla 20b. CÍRCULOS CON BANDERAS EN OTRAS ZONAS

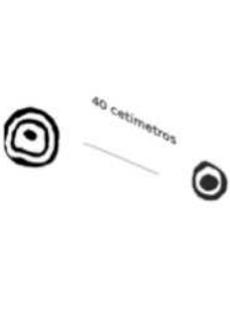
<p>Texcalpintado</p>				
<p>Tlayacapan (Vanya Valdovinos)</p>				
<p>Chalcatzingo</p>		<p>Apostolides señala este motivo como una “gran ave”.</p>		

8. Motivos sin identificar

Son muchos los motivos que no hemos logrado asignar a un posible campo semántico, ya que no hallamos parangón formal dentro del corpus iconográfico prehispánico consultado. Como es natural, algunos de ellos verán la luz con el tiempo y otros que ya fueron identificados tal vez necesiten corrección.

A continuación presentamos una tabla donde se señalan los motivos que permanecen sin descifrar y, en su caso, los posibles significados que nos parece, sobre todo por su contexto, que pueden tener. Sólo nos dedicaremos a la zona de Tepoztlán en este apartado.

Tabla 21. MOTIVOS SIN IDENTIFICAR			
Ocelotzin			 Este motivo es relativamente común en varias zonas.
Cematzin			
Amatlán (Vanya Valdovinos)			De nuevo dos elementos semejantes a lo visto en el cerro Ocelotzin.
San Juan tlacotenco		Elemento triangular que hemos visto en otras zonas. Sin identificar.	

<p>Chalchi “La Pila de la cruz”</p>		<p>Una vasija pintada en negro junto a una cruz y un soliforme. Se encuentra pintado sobre un ojo de agua.</p>	
<p>Terrenos de garza “El hongo”</p>		<p>Motivo junto a un antropozoomorfo . Podría tratarse de lo mismo, pero no podemos asegurarlo.</p>	
<p>terrenos de garza “la cueva”</p>			
<p>terrenos de garza “Sitio tláloc”</p>			<p>Posibles chalchihuites, dos círculos concéntricos asociados a oquedades en la roca. Vemos otro junto a un venado. Los círculos concéntricos suelen estar relacionados con</p>
<p>tepozteco “el manantial”</p>		<p>Los motivos circulares que presentan líneas en su base nos recuerdan a los <i>chimallis</i> o escudos.</p>	

9. Aquello que no se pinta

Nos parece oportuno detenernos unos segundos a reflexionar sobre aquello que de manera intencional se deciden plasmar en el arte rupestre. Y es que, en realidad, el corpus de motivos, semánticamente hablando, no es tan amplio. Como hemos visto, la mayor parte va a hacer referencia a animales, entre los que hallamos los zoomorfos cuadrúpedos sin cornamenta en primer lugar y otros cuadrúpedos sin cornamenta en

segundo. Ya dijimos que estos animales podrían estar haciendo referencia a cánidos, lo cual encontramos como la hipótesis más plausible. Pero hay muchos otros animales en la zona de Tepoztlán que no se pintan: los coatíes, por ejemplo, son bastante emblemáticos y se encuentran dispersos en los cerros que colindan al Tepozteco. En la pirámide misma de éste último hoy día se dedican a robarle su comida a los turistas.

Cada uno de los barrios de Tepoztlán tiene como representante un animal, pero sólo uno de ellos está en las pinturas rupestres: la lagartija. El cacomixtle, por ejemplo, animal típico del Barrio de Santa Cruz y que hoy en día no es difícil ver, no aparece en ninguna de las pinturas rupestres, ni siquiera aquellas que se ubican en los cerros que lo circundan. Tanto así sucede con los representantes de otros barrios, como la hormiga (La Santísima) o el alacrán (en San Sebastián), también muy comunes en la zona.

Las aves tampoco aparecen de manera continua en el arte rupestre de Tepoztlán. Salvo el caso muy dudoso que vimos en el Tepozteco y que bautizamos como “El zoomorfo”, no hemos localizado otros ejemplos de aves en un territorio lleno de zopilotes, halcones e incluso águilas.

También el corpus de antropomorfos es bastante limitado: no hallamos grandes tocados o atavíos claros dedicados a una deidad, como en los casos de Texcalpintado y Yexapixtla; tampoco se aprecian mujeres con claridad, ni siquiera deidades, al contrario de lo que sucede en otras zonas. Más bien la figura humana más empleada son los jinetes y parecen ocuparse para describir algún hecho histórico que probablemente se nos escapa.

En lo referente a las plantas, tampoco localizamos ninguna. No hemos podido identificar un sólo árbol plasmado con claridad en las pinturas, salvo tal vez un dudoso caso de planta de maíz en Tlayacapan (imagen 4.35). Estos elementos, los fitomorfos, parecen ser, *a priori*, los menos elegidos.

Los astros, como vimos, protagonizan una ejecución con poco detalle, y sólo pudimos advertir la ingente cantidad de medias lunas, versus la parca colección de estrellas que podemos rastrear. El sol, pese a todo, tampoco va a pintarse demasiado y no pudimos apreciar otras referencias al cielo como pueden ser nubes o incluso gotas de agua, algo que sí sucedía en San Andrés Tlalámac.

En definitiva, estamos ante un abanico iconográfico limitado que parece sugerir, en general, que el arte rupestre se ocupaba de una sola cosa: el agua, los mantenimientos, tal vez el inframundo y, probablemente, el Tlalocan.



IMAGEN 4.35. Señalado con un círculo rojo, un posible caso de planta de maíz ubicado en San José los Laureles, Cerro Zihualpapalotzin, Tlayacapan.

CAPÍTULO V

Análisis cronoestilístico

1. Los límites de la cronología

Son varias las verdades a las que nos enfrentamos a la hora de realizar un análisis cronológico del arte rupestre. La primera de ellas, la falta de contexto arqueológico, que impide tener certezas a la hora de hablar de la producción de las pinturas. Y es que, aunque en ocasiones la iconografía puede ser clara en cuanto a su filiación prehispánica (por dioses, motivos, etc), no podemos estar seguros de su procedencia temporal sin, al menos, un análisis arqueológico de la zona. Las implicaciones que esto tiene es que nos dejará un tanto huérfanos en el sentido de la cronología, pero no es momento de desanimarse: en ocasiones, los motivos hablan por sí mismos.

A la hora de aventurar una hipótesis cronológica del arte rupestre contamos con herramientas de utilidad que podemos usar, como es el estudio comparativo con otras zonas mejores datadas. Un ejemplo lo compone Chalcatzingo, donde los estudios de Grove, Smith, Apostolides y otros autores arrojan siglos de ocupación. En cuanto a su arte rupestre, vimos una variedad significativa, a veces relacionada con el color, donde la temática va a variar, así como la manera de ejecutar las figuras. En este sentido, también contamos con comparativas formales con otros elementos. Por ejemplo, el cuerpo humano no va a pintarse igual décadas después de la conquista que las que la precedieron: la influencia europea en la *manera* de ejecutarlo será evidente en la medida que nos acercamos a la actualidad, cronológicamente hablando. También es de ayuda la temática: es poco probable que en la época prehispánica se representaran jinetes, pues ni siquiera existía la figura del caballo, sino que fue introducido por los españoles tras la colonia.

Ahora bien, todo análisis cronoestilístico que presentemos se va a basar en la comparativa formal con otros elementos bien datados, siempre que los haya, o iconográfica, es decir, temática, con áreas temporales de ejecución simbólica. Los códigos son de gran ayuda, así como otros elementos artísticos de la región, pero de ningún modo será esta una cronología absoluta, sino que tendremos que dejarla como relativa.

Los datos recabados que nos ayudan a ejecutarla se van a organizar a modo de tablas comparativas, donde vemos los procesos de cambio formales que protagonizan la inserción de unos u otros motivos en cada época relativa. Tampoco vamos a usar temporalidades exactas, sino que ubicaremos el arte dentro de la posibilidad, es decir, de un posible período en el que tales o cuales formas fueron elegidas.

De todos modos, consideramos que es útil hacer este ejercicio, pues algunas cosas quedan puestas en evidencia, y se puede apreciar un cambio en el arte rupestre, en lo que se pinta, en la cantidad de motivos, en la cantidad de lugares, dependiendo de la época. También vamos a apreciar un cambio en el uso del color, tal vez por motivos económicos sociales (como el comercio) o, quién sabe, quizás se deba a razones ideológicas. Lo que queda claro es que el pigmento rojo-óxido parece haber sido el protagonista en una época más lejana al pigmento blanco, en lo que a nuestra región respecta. Asimismo, tenemos muchos menos ejemplos realizados en este color, y la gran parte de ellos tenderán a generar una figura humana que encontramos en Chalcatzingo, nuestra “piedra Rosseta”, o manos en negativo, o glifos y usos de la figura humana que nos recuerdan a lo que sucedía en el clásico o epiclásico.

El pigmento blanco parece ser el favorito del posclásico y continuar hasta muchos años después de la conquista. Se relaciona con otro tipo de motivos, como figuras humanas de mayor tamaño y otras proporciones, así como el protagonismo de los zoomorfos cuadrúpedos con o sin cornamenta, las medias lunas, etc.

Tampoco vamos a introducir todos los motivos en este apartado, sino que tomaremos muestras necesarias para explicar nuestra postura. Lo contrario sería cansado y redundante.

A la hora de diferenciar entre épocas decidimos crear nuestra propia cronología, con base en las diferentes influencias que percibimos en la ejecución del arte rupestre. Así, tendremos como resultado un panorama cronológico muy general, en el que encontraremos arte rupestre “Preclásico” (1.800 a.C.—200 d.C) (sobre todo en Chalcatzingo, de influencia de estilos como el olmeca), “Clásico-Epiclásico” (250 d.C.—900 d.C.), sobre todo por la influencia teotihuacana, “Posclásico” (900 d.C.—1519 d.C.), donde la mayor parte de la iconografía corresponde a esta temporalidad, , “De transición” (aproximadamente desde 1.521 hasta 1600 d.C.), en el que vemos iconografía colonial bajo el estilo del Posclásico, y “Colonial” (a partir de 1521 d.C.) aquel arte rupestre en el que encontramos iconografía religiosa cristiana o formas de ejecución de la figura humana de plena influencia europea.

1.1. Breve historia de la región

1.1. Período Preclásico (1.800 a.C.—200 d.C.)

El período Preclásico está bien estudiado gracias a los esfuerzos, entre otros, de David C. Grove, encargado durante años del proyecto de Chalcatzingo y estudioso de la época prehispánica en Morelos desde los años 60. Las primeras excavaciones realizadas en Morelos que arrojaron luz sobre la época prehispánica surgen en 1931 con el hallazgo de “La Gualupita”, al norte de la actual ciudad de Cuernavaca, hoy absorbida por la mancha urbana. En las excavaciones llevadas a cabo por Suzannah B. Y Georges C Vaillant desde 1932 se detectaron varias etapas de ocupación, algunas de ellas consideradas preclásico temprano por el tipo de cerámica asociado,¹⁵⁶ entre el que destacan figurillas de uso cotidiano (imagen 5.1.). Cabe destacar que estas figurillas fueron denominadas como “de



IMAGEN 5.1. Figurillas cerámicas encontradas en “La Gualupita” y catalogadas como fase preclásico temprano.

Tomado de Suzannah B y Georges C. Vaillant (1932)

estilo olmeca”, cultura que ha sido denominada como “cultura madre”, presuponiendo que lo que sucedía en otras regiones fue estimulado por esta para su crecimiento. Sin embargo, David C. Grove afirma:

Por casi setenta años ha sido una práctica común de muchos académicos, incluyendo a Piña Chan, el suponer que los olmecas fueron más avanzados en comparación con otras sociedades

¹⁵⁶ Suzannah B. y Georges C. VAILLANT, “Excavations at Gualupita”, en *Anthropological papers of the American Museum of Natural History*, vol. XXXV, part one. New York City, 1934.

mesoamericanas porque tallaron estos monumentos, validando para Mesoamérica su carácter de “cultura madre”. Bajo esta “perspectiva de la cultura madre”, los fundamentos significativos del período Preclásico que sostienen a las posteriores sociedades mesoamericanas reclaman haber sido originados por los olmecas, quienes presuntamente estimularon las áreas “atrasadas” de México, entre ellas la ubicada en el territorio de Morelos. Actualmente, muchos arqueólogos, al igual que yo, han dejado de aceptar esta hipótesis fundamentalmente porque no está sustentada por datos arqueológicos que provengan particularmente del período Preclásico Medio. El papel que protagonizaron los olmecas en el período Preclásico Medio temprano, indiscutiblemente importante, ha generado exageradas interpretaciones arqueológicas que oscurecen las contribuciones relevantes que hicieran otras sociedades mesoamericanas del período Preclásico Medio. No obstante, el hecho es que los olmecas y sus hermosos monumentos todavía reciben la mayor atención por parte de los medios de comunicación, de libros y de revistas. Como resultado, en la mente del público las contribuciones aportadas por otras sociedades del Preclásico frecuentemente son poco valoradas o pasan inadvertidas.¹⁵⁷

Jorge A. Villaseñor también ha insistido en la importancia de descartar la cultura olmeca del Golfo de México como influencia unidireccional de este tipo de poblaciones, destacando la importancia de formas semejantes que surgen de modo paralelo en varias partes de la República Mexicana. Así, este autor propone la existencia no ya de una “cultura madre”, sino de un sistema cultural donde “los intercambios recíprocos entre grupos de vecinos estimularon la comunicación en ambas direcciones, proponiendo la teoría de ‘culturas hermanas’”.¹⁵⁸

David Grove plantea otro problema para el estudio del preclásico inferior en Morelos: el del hallazgo de la zona arqueológica de Tlatilco, en Naucalpan, Estado de México, y que acaparó la atención de la arqueología de los años 30 por estar ubicado en la cuenca de México. Así, el autor señala las semejanzas estilísticas y de manufactura con las cerámicas halladas en levantamientos preclásicos de Morelos y propone denominar esta vasta área como una zona cultural uniforme para el preclásico medio.¹⁵⁹ Así, contaremos con una amplia zona de intercambio cultural que dominaría todo Morelos, un poco del norte del actual estado de Guerrero y, al menos, el occidente del Valle de México.

Uno de los grandes aportes para el estudio del preclásico en Morelos son las excavaciones realizadas en el valle del río Amatzinac con motivo del estudio del conjunto

¹⁵⁷ David C. GROVE, “Morelos, la cuna de la famosa cultura Tlatilco (1.200—900 a.C.), en *Historia de Morelos, Tomo II: La arqueología de Morelos*. Horacio Crespo (dir.). Congreso del Estado de Morelos, LI, 2010. pp. 43—65, p. 45.

¹⁵⁸ Jorge A. VILLASEÑOR, “Sobre la presencia olmeca y otros grupos etnolingüísticos en Morelos y el Altiplano Central e el Preclásico Medio y Superior” en *Historia de Morelos, Tomo II: La arqueología de Morelos*. Horacio Crespo (dir.). Congreso del Estado de Morelos, LI, 2010. pp.64—98. p. 72.

¹⁵⁹ David C. GROVE, “Morelos, la cuna...”, *op.cit.* p. 46.



arqueológico de Chalcatzingo. Éstas, dirigidas por David C. Grove, Jorge Angulo y Raúl Arana establecieron la existencia de varias épocas de ocupación, que irán desde el preclásico temprano hasta el preclásico medio y donde se aprecia una falta de contundencia en la hipótesis del contacto con los Olmecas.¹⁶⁰ Las excavaciones de Chalcatzingo arrojaron luz sobre la presencia de asentamientos desde el período preclásico hasta el posclásico. No obstante, el momento de decadencia de este centro se sitúa aproximadamente en el año 400 a.C., momento en el que surgen otros centros de poder.¹⁶¹ Será en el preclásico medio cuando se detecten los primeros basamentos pétreos que formarían edificios suntuosos, así como la presencia de una vasta actividad comercial en la región y la presencia de petrograbados que han sido de nuevo catalogados como de “estilo olmeca”.¹⁶² También en Chalcatzingo se registró la presencia de arte rupestre, estudiado en los años 70 por Alex Apostolides, y que nos servirá de base para realizar una cronología relativa en la región.¹⁶³

En lo referente al comercio, el acceso a los bienes parecía ser desigual por la variabilidad geográfica de la región. Se ha detectado la existencia temprana del comercio de la obsidiana, la cual provendría de la Barranca de Estetes, cerca de Otumba. Asimismo existía el comercio con rocas ígneas para la construcción de herramientas como el metate, pigmento rojo para la elaboración de pintura, y una variabilidad de conchas marinas, así como piedras de uso suntuoso como el jade. La ruta comercial principal con el valle de México propuesta para el preclásico medio es la que atraviesa las poblaciones actuales de Huitzilac y Tres Marías, aproximadamente el mismo trayecto que sigue hoy en día la autopista federal México-Cuernavaca. Sin embargo, esta ruta dejará de utilizarse en el preclásico tardío y clásico temprano con motivo de la actividad volcánica y el cambio que ello supuso en la morfología del terreno. Así, se implementará el paso por Amecameca en momentos posteriores.¹⁶⁴

Los períodos preclásico medio y tardío representan la época en la que encontramos un sustancial incremento de población en toda Mesoamérica, así como la implementación de sistemas constructivos, pero también una de las peor estudiadas por la

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.57.

¹⁶¹ Ann Marie CYPHERS TOMIC y SPITALIER, Nicole, “Balance y perspectiva de la arqueología de Morelos”, en *Anales del instituto de Investigaciones Antropológicas*, vol.22 núm 1. UNAM: IIA, 1985.

¹⁶² Carlos Arturo BARONA MARTÍNEZ, *Chalcatzingo como reflejo del orden natural. Símbolos de una antigua creencia*. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Arqueología. Director de Tesis: Roberto Martínez González. México: ENAH, 2009. p. 80.

¹⁶³ Ales APOSTOLIDES, “Chalcatzingo painted art”, *op. cit.*

¹⁶⁴ David. C. GROVE, “Morelos la cuna...”, *op. Cit.* p. 63.

arqueología. Aunque se han determinado diferentes centros de poder tras la pérdida de hegemonía de Chalcatzingo, éstos no han sido bien estipulados hasta el momento. Lo que sí parece claro es la existencia de una diferenciación entre los valles oriente y occidente del actual estado de Morelos, donde cada uno de ellos parece pertenecer a diferentes redes comerciales, estilos e incluso lenguas, por la división natural geográfica.

1.2. Período Clásico y Epiclásico (250—900 d.C.)

Acorde a lo que venía sucediendo, la población morelense continúa creciendo en esta época, al mismo tiempo que surgirán poblaciones de mayor envergadura en diferentes puntos de la región. Las condiciones climáticas de Morelos permitieron y permiten la producción de alimentos tropicales que serán la base del comercio con localidades del Altiplano Central, como el caso de Teotihuacan, con la cual se detecta una simbiosis comercial en el oriente y centro norte del estado. Es ésta una región en la que comienzan a surgir aldeas de importancia, como la de San Ignacio. Por su lado, en el territorio occidental la arqueología reportará menos asentamientos así como la práctica inexistencia de materiales teotihuacanos, aunque sí se encuentran imitaciones en las vasijas. Mientras que en la zona oriente y norte las navajillas prismáticas representan el comercio con la gran ciudad del Altiplano, en la oriente provendrán generalmente de Pachuca y Michoacán, lo cual nos habla de dos regiones fundamentalmente distintas dentro de la actual delimitación de Morelos.¹⁶⁵

Por otro lado, el estudio de esta época en Morelos, aunque más extenso que en la anterior, se complica por la falta de cuidado en el patrimonio. Gran cantidad de emplazamientos arqueológicos han sido absorbidos impunemente por las ciudades, sin un plan claro de preservación. Los habitantes de la zona consideran inoportuno dar parte de nuevos hallazgos si suceden en su terreno, pues temen una expropiación, todo ello por falta de información de los organismos regionales pertinentes.

Con la caída de Teotihuacan el estilo cerámico predominante y diagnóstico desaparece de la región, creándose ahora cerámicas de tipo utilitarias y de estilos diversos que no han sido convenientemente clasificadas para establecer cronologías locales.³⁰ La pérdida de hegemonía de Teotihuacan conllevará, a su vez, el surgimiento de varias ciudades-estado que competirán por el poder, así, como afirma Hirth,

La guerra y la conquista surgieron como los principales
mecanismos de dominación sociopolítica y la belicosa sociedad

¹⁶⁵ Keneth G. HIRTH, "De Teotihuacan a Xochicalco. Los períodos Clásico y Epiclásico en Morelos", en, *Historia de Morelos, tomo II. La arqueología de Morelos. Op cit.* pp.99—132. p. 100.

caracterizada por las conquistas militares, las corporaciones de guerreros y la recolección de tributos que estaba establecida en tiempos de la conquista española se formó durante el período Epiclásico.¹⁶⁶

La ciudad más relevante en el estado de Morelos fue Xochicalco, ubicada en el sector noroeste y que ha sido estudiada desde principios del siglo XX de manera exhaustiva por diferentes proyectos arqueológicos. No es el tema central de este trabajo describir estos estudios, por lo que nos centraremos en señalar las características de la influencia de Xochicalco en la región que nos ocupa.

Al parecer Xochicalco extendió su red de tributos por amplias zonas del actual estado de Morelos, siendo tributarios incluso en la región de Cuautla, aunque no por ello hubo traslado masivo de población lejana hacia este importante epicentro, sino que las ciudades-estado configuradas en el Preclásico siguieron funcionando como tales a través de un sistema tributario, mientras que las confederaciones cercanas a la zona de Xochicalco sí optaron por la centralización y reagrupación, conformando así esta importante ciudad para la que se estima una población aproximada de 10-15.000 habitantes en la época epiclásica. Así, se convirtió pronto en una de las ciudades más importantes del centro, extendiendo su red en todo el occidente de Morelos actual y el norte de Guerrero.

En cuanto a su influencia, es Xochicalco una de las ciudades más importantes, lo cual se refleja en un arte ecléctico que nos hablará de la inclusión de iconografía y estilos de varias partes de Mesoamérica, reflejando la importancia del contacto.¹⁶⁷

1.3. Período Posclásico (900—1519 d.C.)

El inicio del Posclásico en Morelos va a corresponder con la caída de la hegemonía de Xochicalco y la importancia de nuevas migraciones externas de habla náhuatl, que crearán una diferenciación regional dentro del estado. No obstante, desde la inmediata caída de este importante epicentro a la llegada de los nuevos pobladores hay un cierto desconocimiento de lo ocurrido, pues no se conservan muchas ciudades y la arqueología, de momento no da informes contundentes sobre ello, aunque sí se conoce la existencia de un intercambio comercial de algodón, principalmente, con el centro de México.

Uno de los hechos fundamentales de cambio en el posclásico morelense será la llegada de grupos nahuas provenientes del norte, entre los que se destacan los tlahuicas y

¹⁶⁶ *Íbidem*, p. 110.

¹⁶⁷ *Íbidem*, p. 124.

los xochimilcas, quienes se asientan en la parte oriental norte y central norte de Morelos aproximadamente en el período conocido como Azteca temprano (1100 d.C.) y cuya influencia será notoria en la región en el momento de la conquista española.¹⁶⁸ Tanto tlahuicas como xochimilcas serían grupos llegados de la legendaria Aztlán o de Chicomoztoc, pero con motivo de su arribo tardío al centro de México tuvieron que continuar su viaje hacia el sur con la finalidad de encontrar tierras donde asentarse.¹⁶⁹ Confluyendo con la llegada de estas nuevas poblaciones tenemos la fundación de pequeños centros de poder nahuatlato, como los son Tepoztlán (fechado en el Azteca temprano), Tetela o Cuernavaca (Cuauhnáhuac), entre otros (imagen 5.2).

IMAGEN 5.2.
Cronología de Morelos.
Tomado de Smith (2010)

Fecha	Periodos	Sitios					Proceso	Fecha
1550							Conquista española	
1500	Azteca Tardío, B		TEPOZTLÁN		CUAUHNAHUAC			1500
1450							Conquista mexicana	1450
1400								1400
1350	Azteca Tardío, A							1350
1300							Expansión de estados	1300
1250			TEPOZTECO	TETELA	TEOPANZOLCO	COATEPELCO		1250
1200	Azteca Temprano							1200
1150							Fundación de ciudades	1150
1100								1100
1050	Tolteca						Tula y los toltecas	1050
1000								1000
950								950
900	Epiclásico	XOCHICALCO					Reino de Xochicalco	900
850								850
800								800

Otros de los factores externos de cambio fue la conquista por parte de la Triple Alianza de las ciudades de Cuauhnáhuac y Huaxtepec, no obstante, pese al dominio mexicana de la región, las poblaciones siguieron con sus tradicionales mecanismos sociales gubernamentales, constituidos generalmente por altépetl con un dirigente particular. Así,

¹⁶⁸ Michael E. SMITH, "La época posclásica en Morelos: surgimiento de los tlahuica y xochimilcas", en, *Historia de Morelos, Tomo II. La arqueología de Morelos*. Horacio Crespo (dir.) Congreso del Estado de Morelos LI, 2010. pp. 130—135.

¹⁶⁹ Ann Marie CYPHERS TOMIC y SPITALIER, Nicole, "Balance y perspectiva de la arqueología de Morelos", *op. Cit.* p. 56.



las costumbres de los tlahuicas y xochimilcas seguirían siendo las mismas desde una perspectiva local, y la relación con los mexicas sería puramente económica.¹⁷⁰

Vemos la conformación del altépetl (imagen 5.3) y entidades regionales que seguirán vigentes hasta la llegada de los españoles.

REINO DE HUAXTEPEC			REINO DE OCUITUCO	
28	Huaxtepec	Oaxtepec	59	Ocuituco (igual)
29	Ahuchuepan	(no identificado)	60	Acatzincó Ecatzingo, Mex.
30	Amiltzincó	(igual)	61	Hueyapan (igual)
31	Aneneuilco	(igual)	62	Nepoalco (no identificado)
32	Cuauhtlan	Cuautla	63	Tetellan Tetela del Volcán
33	Cuauhtlixco	Cuautlixco	64	Xumiltepec Jumiltepec
34	Yzamatitlan	Itzamatitlan		
35	Olintepec	(igual)	GRUPO DEL SUR-ESTE	
36	Xochcimilcatzincó	(no identificado)	65	Cuauhzolco Huazulco
37	Zonpanco	(no identificado)	66	Temoac (igual)
			67	Tlacotepec (igual)
			68	Zacualpan (igual)

REINO DE CUAUHNAHUAC			REINO DE YAUTEPEC	
1	Cuauhnáhuac	Cuernavaca	38	Yauhtepec Yautepec
2	Acatlipac	Acatlipa	39	Atlhuelican Atlihuayan
3	Amacoztitlan	Amacuzac	40	Coacalco Oacalco
4	Amatitlan	Amatitlan, Cuern.	41	Huitzillan Huitzililla
5	Atlicholoayan	Atlacholoaya	42	Tlaltizapan (igual)
6	Atlpoyecan	Alpuyeca		
7	Coatlan	Coatlan del Río	REINO DE YACAPITZTLAN	
8	Cohuintepec	Cuentepec	43	Yacapitztlán Yecapixtla
9	Quauhchichinola	Cuachichinola	44	Amayucan Amayuca
10	Huitzillapan	Huitzilac	45	Atotonilco (igual)
11	Yztepec	Ahuacatitlan	46	Ayoxochapan Axochiapan
12	Yztlan	Puente de Ixtla	47	Tecpantinzco Tepalzingo
13	Mazatepec	(igual)	48	Tetellan Tetelilla
14	Miacatlan	(igual)	49	Tlayacac (igual)
15	Moltlan	(no identificado)	50	Xantetelco Jantetelco
16	Ocpayucan	(no identificado)	51	Xaloztoc (igual)
17	Panchimalco	(igual)	52	Xonacatepec Jonacatepec
18	Tehuixtlan	Tehuixtla		
19	Temimiltzincó	(igual)	REINO DE TEPOZTLÁN	
20	Teocaltzincó	Teocalcingo, Gro.	53	Tepoztlan (igual)
21	Tequesquitenco	(igual)		
22	Tezoyucan	Tezoyuca	REINO DE TOTOLAPAN	
23	Tlaquitenanco	(igual)	54	Totolapan (igual)
24	Xiuhtepec	Jiutepec	55	Atlatlauhcan (igual)
25	Xochitepec	(igual)	56	Nepoalco (igual)
26	Xoxotlan	Jojutla	57	Tehuizco (no identificado)
27	Zacatepec	(igual)	58	Tlayacapan (igual)

IMAGEN 5.3. Altépetl en Morelos en la época Posclásica.

Tomado de Smith (2010)

En el plano de la arquitectura, la diferenciación social se hace cada vez más evidente gracias al dato arqueológico. Contamos, por ejemplo, con grandes palacios residenciales, como es el caso de uno excavado en Yautepec. Otros sistemas constructivos están bien representados en yacimientos como los de Cuexcanate y Yautepec, donde se observan casas destinadas a familias nobles o adineradas, también realizadas con materiales nobles pero mucho más modestas en tamaño. Lo más común es el hallazgo de casas del

¹⁷⁰ Michael E. SMITH, "La época posclásica...", *op.cit.* p. 135.

pueblo llano, las cuales se reportan como similares en varias excavaciones, tanto en contextos urbanos como rurales. Estarán conformadas por pequeñas superficies de no más de 25 metros, con cimientos de piedra, paredes de adobe y techos probablemente de paja, y que se distribuían en torno a un patio centralizado. En ellas es nota común hallar graneros y altares, así como enterramientos familiares, que bien podían darse bajo el piso de la casa o en este patio central.¹⁷¹ La actividad ritual se podría dividir en tres niveles: el primero de ellos es el doméstico, donde se usaban figurillas y al menos dos tipos de incensarios o sahumadores y que fueron llevados a cabo en todas las casas; el segundo hablaría de un conjunto ritual residencial, sugerido por montones de piedra frecuentemente hallados en los patios de los conjuntos habitacionales; el tercero y último de los niveles sería el público, llevado a cabo en los recintos ceremoniales destinados para el altépetl.¹⁷²

Los sistemas agrícolas se caracterizaron por el cultivo exhaustivo de maíz y frijol, así como el del algodón, que no crece en el Altiplano, motivo por el que se creó un importante comercio. El riego se haría de varias maneras diferentes, siendo las protagonistas la irrigación, los diques y los canales. Encontramos irrigación en las zonas bajas, donde era frecuente el cultivo del algodón, mientras, así como canales. Los diques y las terrazas de cultivo serán las protagonistas en las zonas montañosas, donde las laderas eran cubiertas con “escaleras de piedra para crear campos agrícolas, y los fondos de las barrancas se cerraban con presas que regulaban el paso del agua”.¹⁷³ Algo así hemos podido detectar en la población de Tepoztlán, donde las barrancas aledañas al cerro tepozteco están conformadas por estas terracerías de cultivo, en las cuales, a su vez, hemos podido localizar restos de cerámica de diferentes estilos, e instrumentos de la vida cotidiana como navajas prismáticas.

¹⁷¹ Michael E. SMITH, “La época posclásica...”, *op.cit.* p. 147.

¹⁷² Michael E. SMITH, “Arquitectura y sociedad en los sitios rurales posclásicos en el oeste de Morelos. El proyecto de Morelos Posclásico”. University of Arizona Press, 1993. pp.39—51.

¹⁷³ Michael E. SMITH y T. Jeffrey PRICE, “Aztec period agricultural terraces in Morelos, Mexico. Evidence for household level agricultural intensification”, en *Journal of field archaeology*, vol. 21. 1994. pp. 169—179. Consultado en <http://www.maneyonline.com> (consulta realizada en abril de 2014).



1.2. Chalcatzingo y la cronología relativa

Gracias a los estudios de la zona arqueológica de Chalcatzingo podemos llegar a realizar una cronología relativa del sitio que nos va a servir como referencia para otras zonas cercanas.

Los primeros restos de ocupación en Chalcatzingo apenas dejaron evidencia arquitectónica y se remontan al 1.500 a.C, donde se pueden rastrear las primeras cerámicas.

No será sino hasta la segunda fase, conocida como “Barranca”, cuando se encuentran las primeras terrazas construidas en el territorio y que han sido datadas aproximadamente entre el año 1.100 y el 700 a.C. Se cree que los petrograbados de Chalcatzingo fueron realizados entre esta fase y la siguiente, conocida como “Fase Cantera” y que abarcará desde el 700 al 500 a.C.¹⁷⁴ Estos son los momentos históricos donde Chalcatzingo tendrá mayor ocupación humana, pero se siguió habitando hasta mucho tiempo después.

En el período Clásico (200 d.C.—800 d.C.) hay evidencia de la construcción de varios asentamientos y de elementos arquitectónicos como el juego de pelota. Asimismo, Arana menciona la importancia de la influencia teotihuacana durante el período clásico, en parte debido a la cercanía con el paso Amecameca - Ajusco, muy usado en esta época. La caída de la gran urbe del Altiplano también acarrearía cambios en la zona de Chalcatzingo, donde se aprecia un cambio en las localizaciones de los asentamientos, los cuales se irán moviendo progresivamente hacia el norte y se irá abandonando la zona.

Para el período Posclásico (800–1.519 d.C.) el autor señala la existencia algunos asentamientos en las cuevas de Cerro Delgado, donde encontramos arte rupestre.¹⁷⁵ A partir de este momento la zona se irá abandonando progresivamente hasta prácticamente quedar abandonada, desplazándose la población hacia el norte, a la barranca del río Amatzinac.

El arte rupestre de Chalcatzingo no ha sido datado químicamente, pero las diferencias de estilo son bastante evidentes, incluso tenemos motivos que podemos usar como referentes para otras zonas. Esto sucede, por ejemplo, con algunos antropomorfos realizados en color rojo-óxido, algunos de los cuales presentan un penacho de gran

¹⁷⁴ Carlos Arturo BARONA MARTÍNEZ, *Chalcatzingo como reflejo... op. Cit.* p. 53.

¹⁷⁵ Raúl MARÍN ARANA, “Classic and Posclassic Chalcatzingo”, en, *Ancient Chalcatzingo*, David C. Grove (ed). Austin: University of Texas Press, 1999. pp. 387-400.

tamaño y se encuentran en relación a formas de larga duración como lo son “las cruces con basamento” y a otra forma de U invertida que recuerda a las representaciones de la montaña en el estilo olmecoide que podemos apreciar en los petrograbados de la zona. La proporción de estos antropomorfos suele ser de 3 a 1 (3 cabezas por cuerpo) y a veces generan escenas. Son motivos complicados, encontrados en varios abrigos rocosos, y que sólo hemos observado en un único lugar que no sea Chalcatzingo: en Santo Domingo Ocotitlan.

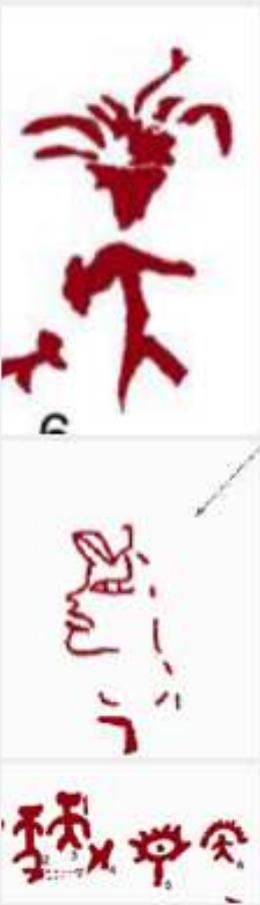
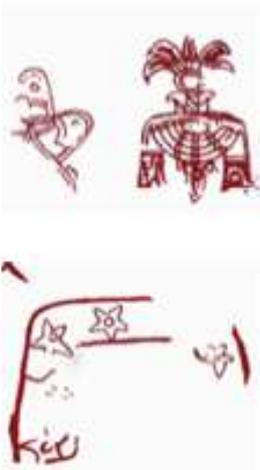
Otra tipología de antropomorfos en Chalcatzingo corresponderá a dos rostros localizados en el área A de la cueva 8, que tendrán un estilo completamente diferente a lo que estamos acostumbrados y se asemejan, formalmente hablando, a las convenciones representativas formales del rostro dentro del estilo Olmeca. Nada de esto tiene parangón en nuestra zona, sino que tendremos que esperar a lo que posiblemente sea el periodo Clásico para identificar motivos con otras áreas.

Mucho es el arte rupestre de Chalcatzingo que dejamos en el tintero, pues buscamos semejanzas formales y/o iconográficas que nos ayuden a interpretar lo que sucede temporalmente en nuestra zona de estudio. En lo que refiere a lo que podemos considerar como de “influencia teotihuacana”, que correspondería al periodo clásico o al epiclásico, tenemos unos glifos muy semejantes a los hallados en Tlayacapan. Asimismo, el uso del color rojo-óxido, protagonista hasta el momento, sigue permaneciendo. Una de la barranca del Amatzinac, donde Apostolides señala un conjunto con arte rupestre. Ya mencionábamos la posibilidad de que algunas de las cuevas de Cerro Delgado fueran habitadas en esta época pero no encontramos restos de arte rupestre que hagan referencia a iconografía propia del posclásico o que presente semejanzas en el estilo formal de ejecución propio de este periodo, sino que esto sólo lo veremos en las inmediaciones de la barranca del Amatzinac donde, recordemos, unos kilómetros más hacia el norte encontraremos el Abrigo de Texcalpintado. Tal vez la ausencia de pintura sirva para corroborar la hipótesis del abandono de la zona en esta temporalidad.

No hay más en Chalcatzingo en lo que apoyarnos, de momento. Al menos no en lo que a arte rupestre se refiere. Para la evaluación temporal de otros horizontes nos basaremos meramente en el área de Tepoztlán, donde podemos apreciar la época de transición prehispánica-colonial y la colonial ya totalmente asentada en el arte rupestre.

El Posclásico sólo aparece en la zona de la barranca del Amatzinac, donde Apostolides señala un conjunto con arte rupestre. Ya mencionábamos la posibilidad de que algunas de las cuevas de Cerro Delgado fueran habitadas en esta época pero no encontramos restos de arte rupestre que hagan referencia a iconografía propia del

Tabla 1. CRONOLOGÍA RELATIVA DE CHALCATZINGO Y SU RELACIÓN CON OTRAS ZONAS DE ARTE RUPESTRE

	CHALCATZINGO	TLAYACAPAN	TEPOZTLÁN	TEXCALPINTADO
<p>¿PRECLÁSICO? ¿ARCAICO? Donde vemos diferentes estilos que pueden considerarse parte de esta temporalidad. Apreciamos figuras humanas con una proporción de 3 a 1, muy esquemáticas, con profusión en el tocado, que parece hecho de plumas. El rostro parece corresponder al estilo olmeca. Otras figuras humanas muy esquemáticas, algunas de ellas enmarcadas por una forma circular. USO DEL ROJO-ÓXIDO ÚNICAMENTE.</p>		<p>No encontramos coincidencias.</p>	 <p>Santo Domingo Ocotitlan, uso del color rojo óxido en la ejecución de una pintura que guarda semejanzas formales.</p>	<p>Sin coincidencias</p>
<p>¿CLÁSICO? Posibles glifos calendáricos de influencia mixteca o teotihuacana, así como la decoración con estrellas, muy propia de Teotihuacan. USO DEL COLOR ROJO-ÓXIDO ÚNICAMENTE. Es posible que varias de las manos, tanto en positivo como en negativo correspondan a esta etapa, sobre todo basándonos en la capa pictórica a la que corresponderían en Tlayacapan.</p>		 <p>Figura humana que recuerda a Teotihuacan en su proporción. Más glifos calendáricos.</p>		

	Chalcatzingo	Tlayacapan	Tepoztlán	Texcalpintado
<p>¿POSCLÁSICO? Lo más extendido en la región. Vemos un panteón de dioses reconocible en otros soportes de arte como códices o murales. Representación masiva de zoomorfos cuadrúpedos, medias lunas y Rostros-Tláloc. Atributos en las deidades reconocibles, así como instrumentos de uso ritual, etc.</p> <p>USO DEL COLOR BLANCO MAYORITARIAMENTE (y en pocos momentos, el rojo).</p> <p>La figura humana cambiará su proporción a 4/1 y encontramos detalle como elementos de uso ritual (chimallis, báculos, coronas).</p>		 <p>Este abrigo lo consideramos bastante dudoso, pertenece a varias épocas de ejecución. La segunda figura, por ejemplo, es el único caso de motivo policromo que hemos conseguido encontrar hasta la fecha.</p>		

posclásico o que presente semejanzas en el estilo formal de ejecución propio de este período, sino que ésto sólo lo veremos en las inmediaciones de la barranca del Amatzinac donde, recordemos, unos kilómetros más hacia el norte encontraremos el Abrigo de

Texcalpintado. Tal vez la ausencia de pintura sirva para corroborar la hipótesis del abandono de la zona en esta temporalidad.

1.3. Apuntes sobre el Posclásico

El momento en el que la ocupación de Chalcatzingo cesa es en el que nos toca mirar a otros lados a la hora de interpretar las temporalidades que encontramos en el arte rupestre. El abrigo de Texcalpintado, estudiado con anterioridad,¹⁷⁶ dejó en claro la existencia del panteón posclásico reconocible en varios códices en el arte rupestre. Usando estas representaciones como referencia, vemos motivos asociados a ellas que van a extenderse a Tepoztlán, como lo son los zoomorfos cuadrúpedos de los que tanto hablamos, los rostros-Tláloc y las medias lunas, protagonistas de la iconografía que encontramos dentro de este estilo. Para definirlo podemos ahora acercarnos a algunos de los códices que han llegado hasta nosotros y que están datados dentro del período que nos ocupa o períodos posteriores que harán referencia al mismo.¹⁷⁷ Un ejemplo del uso de la figura humana que podemos rastrear en Texcalpintado lo vemos en el Códice



IMAGEN 5.4. A la izquierda, dos sacerdotes en el Códice Borbónico (lámina 30) portan báculos conocidos como “baldones de junco”, están ubicados de perfil y muestran una proporción de 4 a 1. A la derecha, una procesión de antropomorfos ubicados en el Abrigo de Texcalpintado, Morelos (Elena Mateos, 2011).

¹⁷⁶ Elena MATEOS, *Arte rupestre en el Popocatepetl... op. cit.*

¹⁷⁷ Tampoco tenemos una cronología clara a la hora de definir la procedencia temporal de muchos de los códices que empleamos.

Borbónico, donde se representa con una proporción física de 4 a 1 y portando elementos de uso ritual como lo son los bordones de junco.

En Texcalpintado vimos elementos semejantes, una serie de deidades aparentemente en procesión y asociadas a este tipo de elementos de uso ritual (imagen 5.4).

Otro rasgo diagnóstico lo encontramos en Tepoztlán, en la subida al Tepozteco vimos ya un antropozoomorfo que porta un *chimalli* o escudo y que se puede asociar directamente con el Manuscrito Sahagún, hacia el cual apunta Eduard Seler¹⁷⁸ para la interpretación iconográfica de un antropomorfo ataviado como un coyote. Pero no sólo vemos esta imagen en el Manuscrito Sahagún, sino que también podemos rastrearla a códices como el Nutall, asociado a la zona mixteca y aparentemente de procedencia prehispánica (imagen 5.6). Dejando de lado la falta de detalle, propia del arte rupestre, no

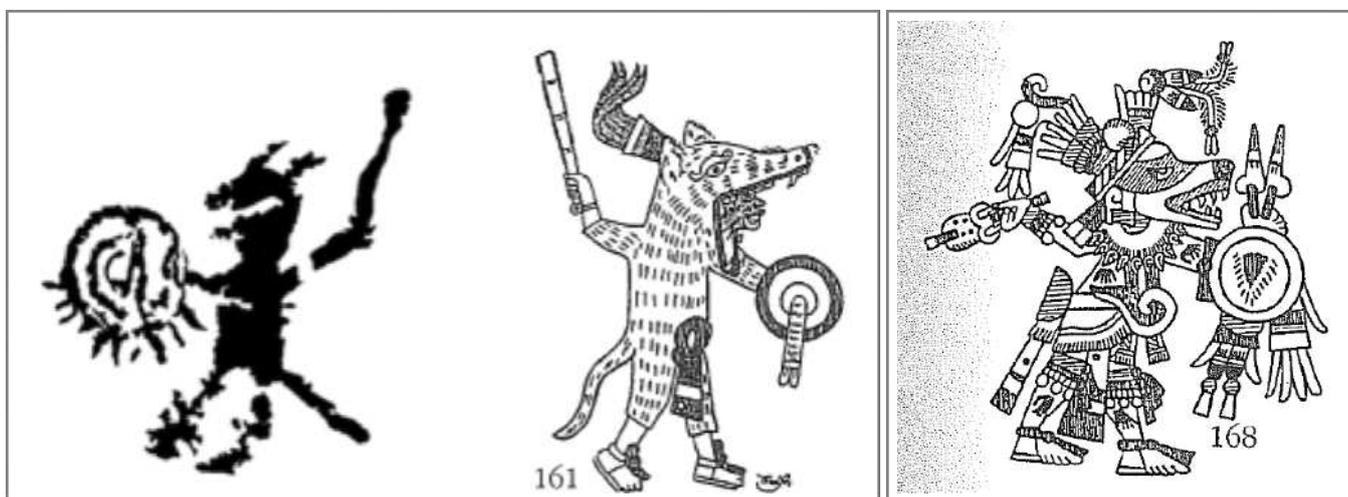


IMAGEN 5.6. Motivo rupestre en el sitio “El Manantial”, en el camino al Tepozteco. Personaje vestido de coyote en el Manuscrito Sahagún (Seler, 2004:64) y personaje vestido de coyote en el códice Nutall (Seler, 2004: 69).

nos queda de otra que confiar en la proporción de la figura y, sobre todo en la iconografía. Aunque los Memoriales de Sahagún fueron realizados en la época tras la conquista, la intención de los mismos fue la de narrar la realidad prehispánica, a través de una serie de explicaciones de los modos de vida. Algunas de las imágenes que encontramos en ellos tienen una clara influencia europea en las formas, ya que fueron hechas por personas educadas en esa nueva tradición plástica. No obstante, encontramos pocas diferencias a la hora de la distribución del cuerpo humano, que, como observamos en la imagen, conserva básicamente la misma proporción. Lo mismo sucede con la postura, el atavío y otros complementos: de perfil, con una suerte de arma, con un *chimalli* y, claramente, con

¹⁷⁸ Eduard SELER, *Las Imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas. Op. cit.*

una máscara. Consideramos más que probable que esta iconografía y estilo correspondan al posclásico tardío, poco antes de la llegada de los españoles, o que se inserte dentro de la época de transición, pero en un momento bastante temprano.

2.3. Tepoztlán. Los jinetes: la época de transición y la colonia

En el arte rupestre de Tepoztlán ya vimos un fenómeno que no hemos podido apreciar en otras áreas, que es el de la representación de jinetes en el arte rupestre. Es un hecho curioso, ya que muestra etapas de evolución a la hora de plasmar la figura del caballo que pueden estar en relación al mayor contacto que, progresivamente, se iba teniendo con la presencia de este animal.

Por supuesto, la evolución de cualquier estilo pictórico a través del tiempo no tiene por qué ir dirigida hacia el mayor realismo, sino que a veces se tiende a la abstracción. No es esto de lo que hablaremos, sino de la familiaridad con la que se va a ir representando al equino, en relación o no a la figura humana que lo monta.

Como vamos a ver en la tabla, los que consideramos motivos de *transición* son aquellos que retomarán la figura del zoomorfo cuadrúpedo que hemos visto tanto en el posclásico para darle un nuevo significado mediante el uso de un antropomorfo asociado, el cual consideramos un *jinete*. No es en el zoomorfo donde vamos a encontrar variedades formales significativas, sino en el antropomorfo que, pese a que mantiene la proporción predominante 4 a 1, va a variar en su vestimenta, ahora de corte triangular. Tampoco vamos a encontrar ya asociaciones a *chimallis* decorados, como sí veíamos en una etapa que presumimos anterior.

Junto con todo lo anterior, el análisis físico del caso del sitio “El Manantial” reveló que estos “jinetes” corresponden a una capa pictórica posterior, pues están colocados encima de las pinturas anteriores y presentan otra coloración en el pigmento, otra temática y variaciones en el estilo (imagen 5.7.). Cabe destacar que los motivos de filiación que declaramos como “colonial” se presentan en lugares que varias etapas pictóricas. Esto sugiere que los sitios con arte rupestre fueron usados en varias temporalidades, y el uso de los mismos, posiblemente ritual, no varió durante bastante tiempo.

Existen otros motivos que nos sugieren la filiación colonial en cuanto a estilo, como es el rostro ubicado en el sitio “El Manantial”, que vemos con un estilo mucho más parecido a las imágenes producidas tras la conquista. Se trata de un rostro humano en

IMAGEN 5.7. Superposición de motivos en el sitio “El Manantial”, en el cerro Tepozteco, donde vemos una capa inferior con un antropomorfo colocado en posición frontal, de mayor tamaño que los antropomorfos de la capa superior, con el tronco triangular y ubicados dos de ellos sobre un cánido aparentemente reinterpretado como equino.

Dibujo: Elena Mateos, 2014.



posición frontal, de grandes dimensiones, con una suerte de cuernos o protuberancias en la cabeza y que parece estar asociado a un motivo serpentiforme (imagen 5.8).

IMAGEN 5.8.. Rostro y forma serpentiforme en el sitio “El Manantial”. El rostro presenta rasgos formales coloniales, tanto en su detalle como en la ejecución de sus ojos, boca y nariz.

Dibujo: Elena Mateos, 2014.



Como vemos, los límites del cronoestilismo son muchos, y sólo podemos aventurarnos a proponer una cronología relativa, con base en datos arqueológicos, formales, estéticos e iconográficos, con el fin de no generar una propuesta rígida que, más que aportar, limitaría

el conocimiento. Es probable que el arte trascienda las barreras temporales que la historia ha ido formando, para tejer un entramado mucho más fino, complejo y sutil de lo que creemos.¹⁷⁹

En el caso del arte rupestre de Tepoztlán es aún más difícil de definir la posible temporalidad de los motivos, ya que no tenemos estudios regionales que nos respalden. Con lo que sí contamos es con contexto arqueológico en parte de la zona de estudio, como vimos en capítulos anteriores, donde los materiales asoman a la superficie, como la lítica, tepalcates y algunos alineamientos de roca, visibles en la actualidad.

Es notable que, al menos en las laderas de los cerros Tlcatépetl y Tepozteco, tenemos bastantes ejemplos de arte rupestre conviviendo con materiales que nos hablan de un uso habitacional del espacio. Estos materiales nos aportan buenas pistas sobre el aprovechamiento de los territorios donde hallamos pinturas, lo cual nos permite aventurarnos a ejecutar esta pequeña cronología.

No contamos con la misma fortuna en otras zonas, donde la mancha urbana prácticamente ha acabado con cualquier vestigio arqueológico que pudiera servirnos de muestra. Tendremos, de momento, que conformarnos con esta pequeña *ventana a la cronología*, a expensas de que, en un futuro, se realicen estudios serios arqueológicos en la región, si es que queda región que estudiar.

¹⁷⁹ "Among other related perils to which archaeologists are exposed is one which may be called hardening of the periods. Whoever defines a period runs the risk of becoming its jealous guardian. The period acquires under the diligent care of his keeper an increasingly rigid character. Hence archaeological history is often written as though time turned itself on and off, stopping whenever the archaeologist demands, and beginning again with his renewed license to do business". (*Entre otros peligros a los cuales los arqueólogos son expuestos, está el que puede llamarse endurecimiento de los períodos. Quienquiera que defina un período corre el peligro de convertirse en su celoso guardián. El período adquiere, bajo el cuidado diligente de su creador, un carácter cada vez más rígido. De este modo, la historia arqueológica es a menudo escrita como si el tiempo se pusiera en marcha o se detuviera a capricho de las demandas del arqueólogo, para comenzar de nuevo con la renovada licencia para hacerlo* (traducción propia). George KUBLER, "Period, Style and Meaning in Ancient American Art", en *New Literary History*, Vol 1. Núm. 2, a *Symposium on Periods*. The John Hopkins University Press, 1970. pp. 127-144.

2. Los diferentes estilos que proponemos

2.1. Estilo “Arcaico”

Con “arcaico” nos referiremos a aquellos motivos que serán ejecutados en color rojo, generalmente se ubican en un nivel estratigráfico inferior, y donde los protagonistas van a ser las manos rojas en negativo y positivo, así como zoomorfos tipo lagartija. Asimismo, podemos englobar en este estilo un tipo de antropomorfo muy particular, con una proporción 3 a 1, ejecutado en rojo y con poco detallismo.

De una manera amplia, decidimos llamarlo “arcaico” porque no hemos hallado, de momento, correlación cronoestilística con otras zonas o manifestaciones antiguas y porque se encuentran, en los casos en los que se da superposición de motivos, bajo otros mejor datados.

IMAGEN 5.9.
Antropomorfos
ubicado en Santo
Domingo Ocotitlan y
Chacatzingo. Uso del
color rojo-óxido, así
como el patrón
compositivo 3 a 1,
formas redondeadas.
No se corresponden a
otros estilos.



Este estilo lo hemos localizado en los sitios ubicados en San Andrés de la Cal, Tepoztlán (“Las cuevas”), Santo Domingo Ocotitlan, en Chalcatzingo (varios sitios), Valle de Atongo, Tepoztlán (“Abrigo Achichipico”) y Amatlán (“Las manos”).

Ahora bien. Las manos no pueden fungir como referente de estilo pictórico, puesto que constituyen una constante en diferentes temporalidades asociadas a varios estilos. Tanto es así, que las hallamos asociadas a épocas posteriores, y en el mismo nivel pictórico-estratigráfico de elementos que datamos con cierta precisión. Las manos, en este grupo de motivos que definimos como “arcaicos” tampoco van a variar en su ejecución (tal

vez en el color, pues la paleta parece ampliarse posteriormente), siempre en negativo y en color rojo.

No obstante, la asociación a estos motivos zoomorfos tipo lagartija y a los antropomorfos descritos, parece sugerir una temporalidad no datada y ser ciertamente extendida. Trasciende la temporalidad, probablemente, pero no es de cronología de lo que estamos hablando, sino de mecanismos de ejecución de los motivos.

Se trataría de un estilo abstracto, lineal, con poco detalle, motivos poco definidos y el uso del rojo óxido como indicador. Asimismo, puede estar muy extendido, tanto geográfica como temporalmente.

2.2. Estilo “Glífico”

Hemos decidido bautizar este estilo como “glífico” porque una de sus características principales es la de el uso de patrones epigráficos que pueden corresponder a glifos. Ahora bien, en el mismo, encontraremos también manos rojas, tanto en negativo como positivo y antropomorfos, pero, como se verá, estos últimos corresponden a un estilo totalmente diferente.

Y es que los antropomorfos van a ser ahora con la misma proporción, 3 a 1, pero donde el detalle es el protagonista: los rostros, generalmente de perfil, recordarán a pintura teotihuacana, como el famoso mural de Tepantitla; manos, pies e incluso vestimenta serán ahora definidos intencionalmente en el dibujo.

Los glifos nos recuerdan al estilo *ñuiñe*,¹⁸⁰ en el noroeste de Oaxaca, donde se usarán patrones muy similares, tanto en la ejecución del arte, como en la asociación de motivos, a los que hallamos en este estilo. También se manifiesta en arte rupestre, donde veremos la presencia de motivos posiblemente glíficos asociados a manos rojas en negativo.

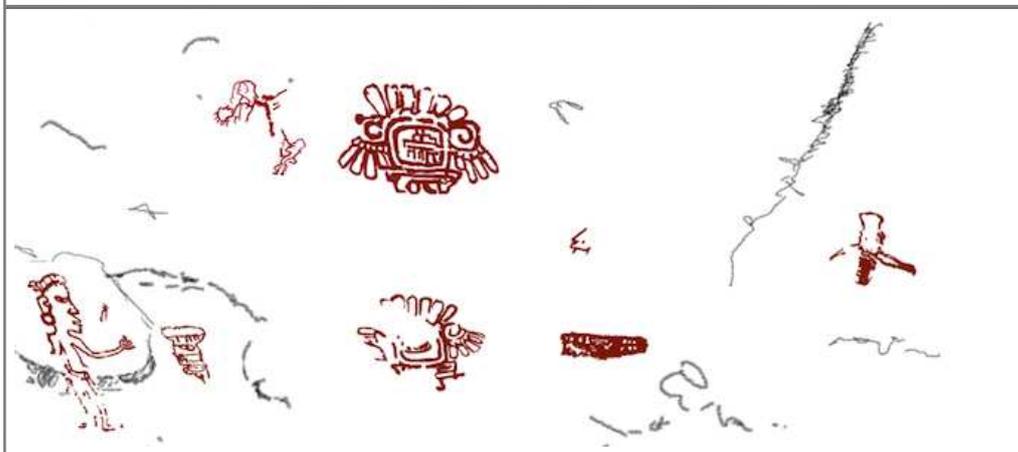
Los lugares donde hallamos este tipo de manifestaciones serán principalmente Chalcatzingo y San José los Laureles, en Tlayacapan, donde vimos la presencia de posibles glifos. En Tepoztlán no ubicamos patrones estilísticos parecidos salvo, tal vez, el caso del sitio “Las Cuevas”, en San Andrés de la Cal, donde se apreció, incluso, una preparación previa de la roca con lo que podría ser una solución de cal.

¹⁸⁰ Laura RODRÍGUEZ CANO, “Pintura y epigrafía ñuiñe en la Mixteca Baja, Oaxaca”, en *La pintura mural prehispánica en México III. Oaxaca. Tomo IV: Estudios*. Beatriz de la Fuente (directora y coordinadora). México: IIE-UNAM, 2010. pp. 704 - 739.

Imagen 5.10. Glifo R26 de
Ixcantepec, Oaxaca (arriba,
tomado de Rodríguez Cano, 2010:
722) y Conjunto 1 del Sitio
"Corredor Chichinautzin", en el
cerro Zihualpapalotzin (dibujo de
Elena Mateos, 2015)



Lámina 17.3. Glifo R26 de Ixpantepec Nieves.
(Foto: L. Rodríguez y A. Torres, 1999.)



Ahora bien, aunque no es la intención de este epígrafe, habría que destacar la posibilidad de que este estilo corresponda a una temporalidad Clásica, pues hay fuertes semejanzas en otros sitios, tanto teotihuacanos como *ñuiñes*, es decir, tanto en el Altiplano como en la Mixteca Baja.

Como vemos en la imagen 5.10, las semejanzas estilísticas entre lo encontrado en San José los Laureles y la zona Mixteca es bastante significativa, así como lo observado en Teotihuacan y Chalcatzingo (imagen 5.11). El mismo Alex Apostolides señala la semejanza estilística e iconográfica entre Chalcatzingo y Teotihuacan.¹⁸¹ Ahora bien, en lo que se refiere a la existencia de motivos glíficos, parece ser notable el parecido que hallamos con el estilo *ñuiñe*, por lo que tal vez sea influencia de la región de Oaxaca (imagen 5.12).

¹⁸¹ Alex APOSTOLIDES, "Chalcatzingo painted art..." *op. cit.* p. 192.

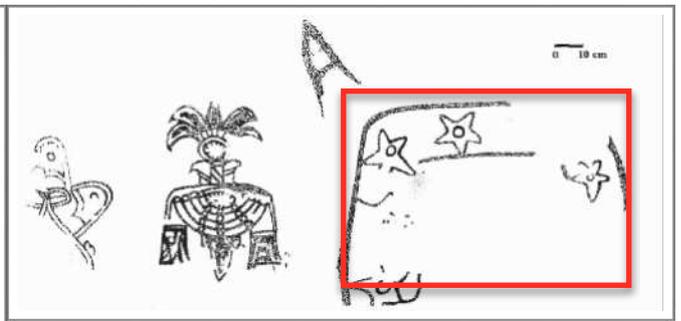
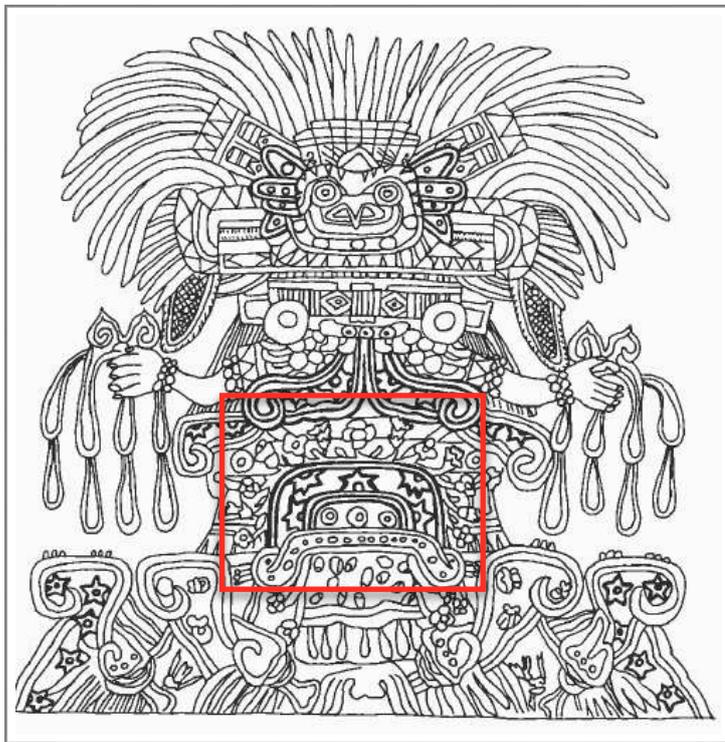


IMAGEN 5.11. Pintura mural de Tepantitla, en Teotihuacan (izquierda) y arte rupestre de Chalcatzingo a la derecha

(tomado de Apostolides, 1999:192)

La figura humana podría corresponder, estilísticamente, al mural de Tepantitla y otras pinturas murales de Teotihuacan (imagen 5.11).

La correspondencia en la elección del manejo de la línea, de los motivos tipo glíficos, de la representación de la figura humana, así como del uso del rojo-óxido, nos hace pensar en la existencia de este estilo, el cual se encontraría muy extendido en diferentes regiones, desde Oaxaca hasta el Altiplano, pasando, lógicamente, por Morelos.

La representación más significativa del mismo la encontramos en Chalcatzingo, donde la sucesión de estilos rupestres sugiere la necesidad de un estudio dedicado de la zona, enfocado en la designación de estilos pictóricos-rupestres y su posible asociación a migraciones.

Nótese, en la imagen 5.13, la semejanza formal entre el antropomorfo situado en la parte inferior de la imagen superior y el ubicado en la imagen inferior izquierda. La orejera, así como la representación de (tal vez) la cabellera; la proporción física y el atavío (una especie de taparrabos) corresponden con precisión. Asimismo, los ojos, rasgados y la nariz y la boca, prominentes y exageradas parecen indicar una vez más que se trata de un único estilo pictórico.

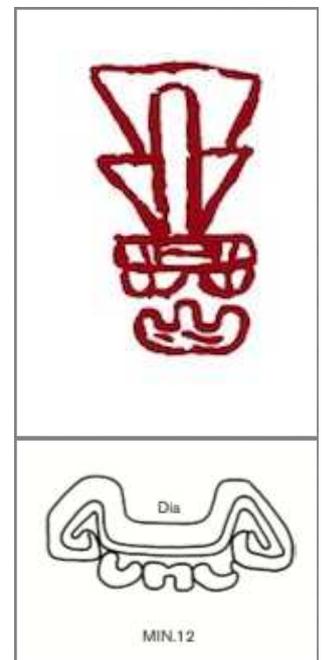


IMAGEN 5.12. Motivo de San José los Laureles (derecha) y glifo ñuiñe con la función de enmarcar el nombre del día según Rodríguez Cano (2010: 712)



IMAGEN 5.13. Mural de Tepantitla, en Teotihuacan, donde se aprecian antropomorfos en diferentes actitudes. Abajo, dos antropomorfos localizados en San José los Laureles, Tlayacapan.

2.3. Estilo “Códice”

Sólo hemos encontrado un abrigo rocoso con el que decidimos bautizar como “estilo códice” debido a la preparación previa de la roca. Se trata de un estilo aparentemente

IMAGEN 5.14. Único ejemplo del bautizado como “estilo Códice” hallado hasta la fecha en la región de Tepoztlán.

Sitio de “Las Cuevas”, en San Andrés de la Cal, donde detectamos la presencia de motivos rojos geométricos pintados sobre una preparación previa de la roca de color blanco que interpretamos como cal. Los motivos hallados fueron grecas, espirales cuadrangulares, líneas y círculos y dos manos en negativo en color rojo, éstas colocadas directamente sobre la roca desnuda sin preparación.



lineal, donde las grecas son las protagonistas y donde la piedra se prepara previamente con una base de lo que podría ser cal y se pinta de manera posterior en color rojo-óxido.

El único conjunto rupestre hallado en la región de Tepoztlán que cumple con estas características lo vimos en San Andrés de la Cal, en el sitio conocido como “Las Cuevas” (imagen 5.14).

2.4. Estilo “Luna”

Decidimos bautizar así al más extendido de nuestros estilos, ya que la luna, representada en su cuarto (creciente o menguante) es uno de los motivos más representados. El otro motivo más trascendental dentro de este estilo en la región es el perro, nombre que no nos pareció del todo adecuado a la hora de bautizar un estilo.

Se trata de un estilo característico por el uso del color blanco. Los motivos crecen ahora en tamaño y los abrigos se vuelven más heterogéneos en su iconografía, dominando la representación de cuadrúpedos que identificamos como cánidos y los cuartos de luna. La figura humana es ataviada y directamente relacionada con deidades del panteón mesoamericano, sobre todo aquellas relacionadas con los mantenimientos, como Chicomecóatl o Ehécatl. Asimismo, vemos una proliferación en la representación de Rostros-Tláloc, así como varios tipos de zoomorfos, como la serpiente o el tlacuache y desaparecen por completo motivos de tipo glífico y cenefas.

El uso de la línea suele ser grueso, con una pincelada brusca en contraposición al anterior estilo. En muchas ocasiones el conglomerado de imágenes no permite la identificación de los motivos, mientras que en otras se elige una sola imagen. Así, las características principales de este estilo serán:

- Uso del color blanco.
- Mayor tamaño de los motivos, sobre todo en la figura humana.
- Proliferación iconográfica: rostros-Tláloc, círculos con banderas, formas piramidales, cruciformes, zoomorfos (aves, serpientes, cánidos...).
- Representación de deidades del panteón nahua (mayormente Posclásico).
- Aumento de la representación de zoomorfos.
- Proliferación en la representación de escenas.
- Líneas gruesas, bruscas, en ocasiones incluso descuidadas.
- Cuadrúpedos estilizados, en ocasiones se representa el pelaje por medio de puntos.
- Preocupación aparente por la proporción (se eligen los tamaños acorde a la realidad, por ejemplo en la proporción entre cuadrúpedos y antropomorfos).

En Tepoztlán tenemos muchos ejemplos con este tipo de estilo, como hemos podido ir viendo a lo largo de este trabajo. No obstante, consideramos que el abrigo que mejor lo representa es, sin duda, el de Texcalpintado, en Hueyapan, Morelos. En él, encontramos todas las manifestaciones artísticas propias del estilo representadas en un enorme abrigo rocoso (imagen 4.15).

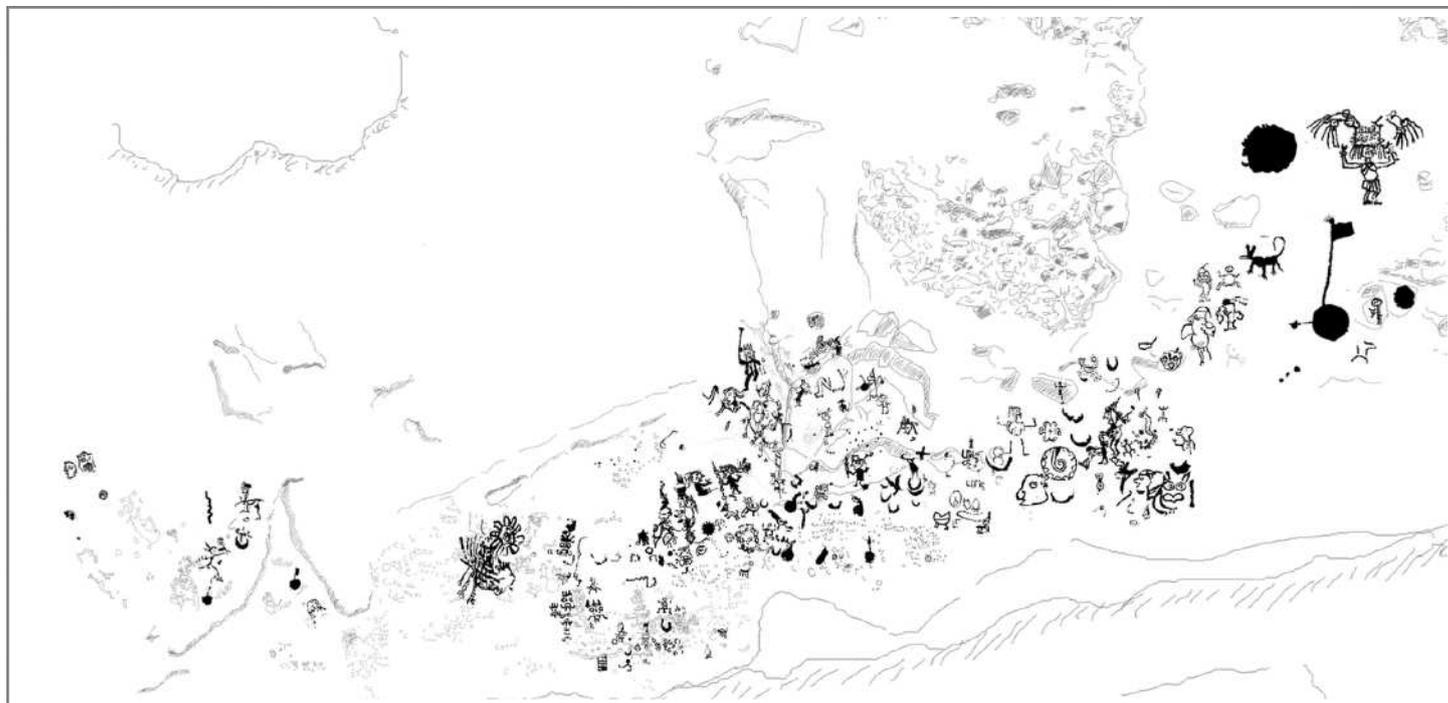


IMAGEN 4.15. Registro completo del “Abrigo de Texcalpintado” ubicado en Hueyapan, Morelos. Sin duda, uno de los exponentes más completos del estilo “Luna” en la región.

Dibujo: Elena Mateos, 2011.

Siendo Texcalpintado, sin duda alguna, uno de los ejemplos que mejor representan este estilo, debemos detenernos a observar cómo se extiende de manera regional, alcanzando la población de Tepoztlán. Uno de los abrigos más espectaculares de la misma lo hallamos en el camino de subida a la pirámide del cerro Tepozteco, en el sitio que bautizamos como “El Manantial”. En él, observamos el estilo Luna en su esplendor mediante el uso cuidadoso de la figura humana, así como de otros motivos que apelan a deidades. En esta ocasión, el protagonista del abrigo, mostrado también de manera frontal podría estar remitiendo a Ehécatl (por su gorro cónico), o tal vez incluso a su hijo: Tepoztécatl (imagen 4.16).

Ahora bien. Un estilo no tiene por qué, necesariamente, pertenecer a una única época. Como vemos en la imagen superior, en este abrigo hallamos superposición de motivos, donde se ha reutilizado el estilo Luna para representar ahora problemáticas diferentes, como es el caso de los jinetes. Así, el uso del estilo puede perpetuarse en el

tiempo, pese, incluso, a grandes cambios históricos, como los que acontecieron tras la



IMAGEN 4.16. Parte del sitio “El Manantial”, ubicado en el cerro Tepozteco en Tepoztlán. Se aprecian varias temporalidades, pero los protagonistas del abrigo por su tamaño siguen siendo los dos personajes mostrados de manera frontal, uno de ellos portando un gorro cónico. A la derecha, en otra depresión rocosa, vemos de nuevo el perro sacrificado por una flecha que le atraviesa el cuello junto a un antropozoomorfo que nos recuerda al del Manuscrito Sahagún.

Dibujo: Elena Mateos, 2014.

conquista de México.

Otro de los sitios con arte rupestres tepoztecos que mejor representan este estilo lo hallamos en los Terrenos de Garza. Aunque en este pequeño lugar no hallamos representaciones de deidades ni uso de la figura humana, la excelencia en el trazo es inequívocamente obra de un pintor con cierto virtuosismo imbuido del estilo luna: Tláloc es

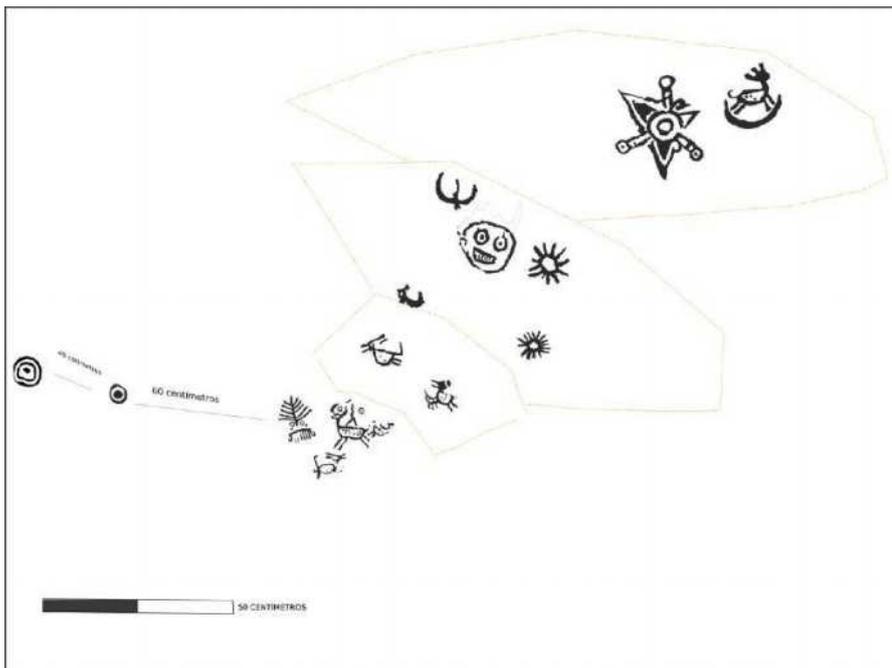


IMAGEN 4.17. “Sitio Tláloc”, conjunto 1, en los Terrenos de Garza, Santa Cruz, Tepoztlán.

ahora representado con un fascinante tocado que podría representar un fitomorfo o incluso un numeral; los venados se manifiestan con una hermosa cornamenta y una proporción bien ajustada a la naturaleza, y se representan incluso otros motivos celestes, como pueden ser un astro luminoso (tal vez Venus) y varias lunas, así como un rostro humano que ciertamente recuerda al que encontramos en Texcalpintado y que, de la misma manera, aprovechará la volumetría de la roca para insertarse en la composición (imagen 4.17).

Otro de los sitios más representativos de nuestro *corpus* es el “Abrigo Achichipico”, donde la superposición de épocas es patente, pero en el que de nuevo se aprecian figuras humanas con esta proporción, así como lunas y cánidos, todo ello ejecutado en color blanco sobre una capa inferior realizada en rojo.



IMAGEN 4.18. Parte del “Abrigo Achichipico” en el que vemos antropomorfos de dimensiones descritas, algunos de ellos portando *chimallis*, cánidos y una media luna. Se aprecia también la presencia de escenas.

Dibujo: Elena Mateos, 2021.

2.5. Estilo “Luna lineal”

Probablemente contemporáneo al estilo Luna, hallamos otra manera de representar motivos rupestres en Tepoztlán que difiere significativamente al anterior en cuanto al uso de la línea, no obstante, no parece haber serias variaciones iconográficas: los cánidos y las lunas siguen siendo los protagonistas, así como las lagartijas y los antropomorfos, pero son pintados ahora con un elevado nivel de abstracción y una búsqueda de la línea recta

por encima de la curva. El uso del color sigue siendo el blanco y la pincelada gruesa y a veces descuidada; y la proporción de las figuras parece seguir la preocupación anterior, tendiendo al naturalismo. En ocasiones ambos estilos conviven, incluso, en los mismos abrigos, y no se sugiere un cambio relevante de época de ejecución, al menos no en cuanto a estratigrafía pictórica. Los dos ejemplos más significativos de este estilo los hallamos en el Cerro Ocelotzin y en los Terrenos de Garza, concretamente en el sitio bautizado como “La Barranca”. Mientras que en el primero sí hallamos representados tanto el estilo luna como el luna lineal, en el segundo el estilo lineal parece ser el único usado (imágenes 4.19 y 4.20).

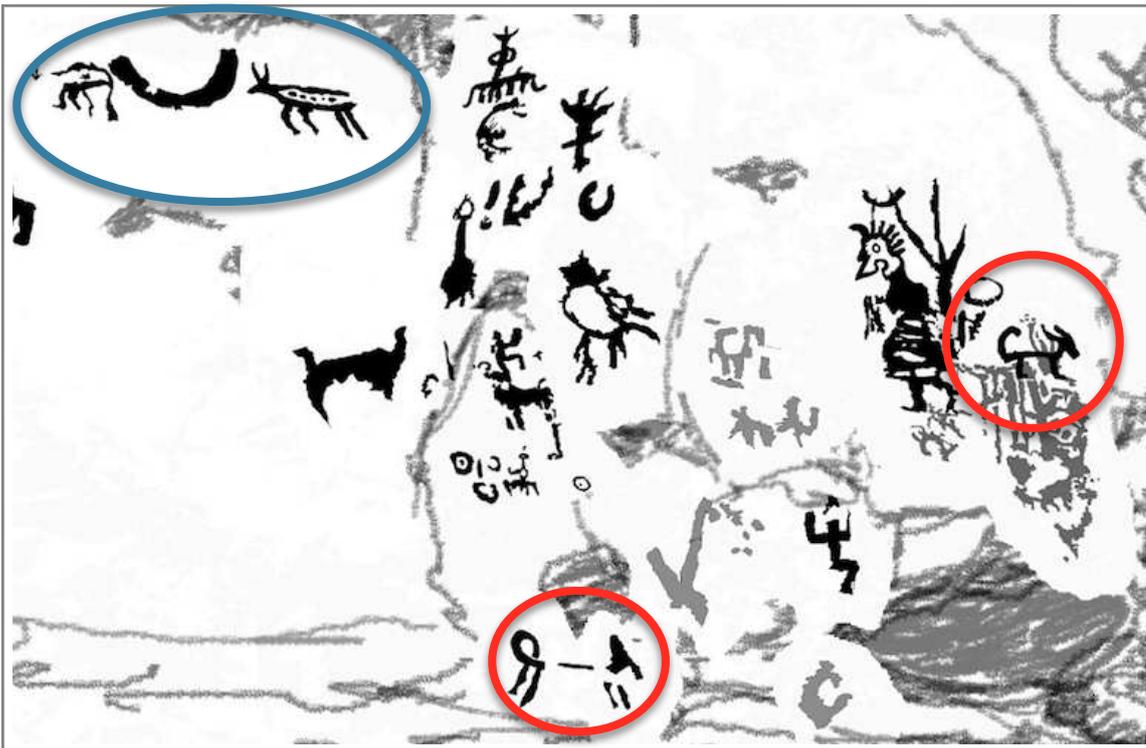


IMAGEN 4.19. Pinturas en el sitio “Manantial Ocelotzin”, donde se aprecia la convivencia de dos estilos: señalados con círculos azules, tendríamos zoomorfos realizados en estilo Luna; con círculos rojos, en estilo blanco lineal.

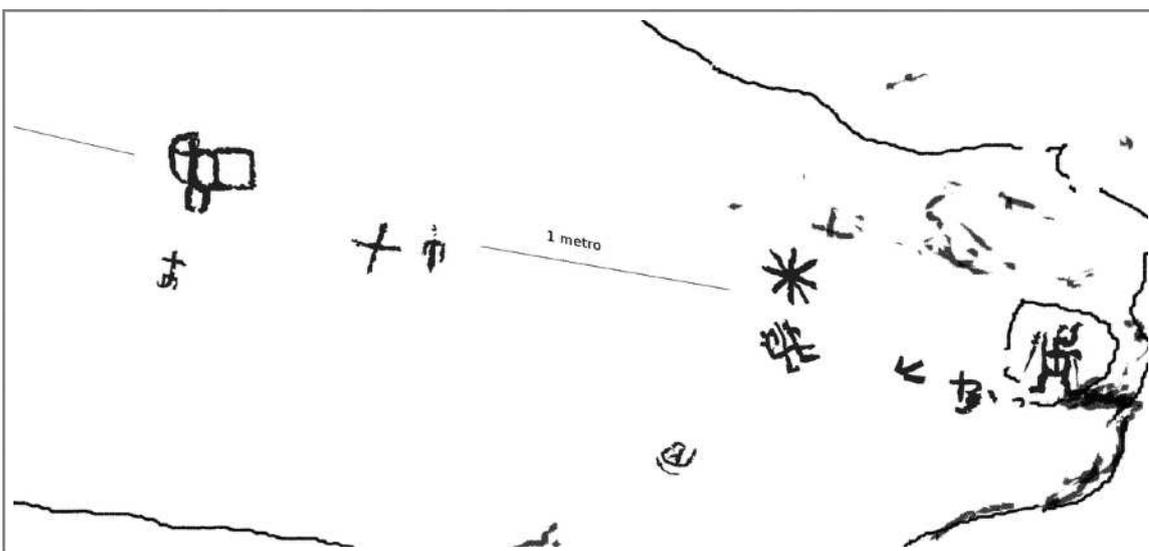


IMAGEN 4.20. Sitio “La Barranca”, en los Terrenos de Garza, donde apreciamos una insistencia en el uso de la línea y la esquematización de las figuras.

2.6. Estilo “Iglesia”

Con “iglesia” queremos referirnos a ese estilo pictórico rupestre que aparece claramente tras la conquista, puesto que la iconografía variará en demasía, introduciéndose ahora motivos claramente relacionados con la religión cristiana. Las proporciones son ahora diferentes en cuanto a humano-caballo, sobre todo, y se aprecian nuevas construcciones formales que tienden al naturalismo. El uso del color sigue siendo predominante blanco y la línea se vuelve un poco más fina y con detalles.

La iconografía, cristiana en su mayoría, será protagonizada por jinetes y caballos en un cambio claro del cotidiano de sus artistas.

No encontramos demasiados abrigos con este tipo de iconografía, sino motivos aislados, a veces insertos en otros abrigos de estilo luna. Uno de estos motivos lo localizamos en San Andrés de la Cal, en el sitio “Los Amates”, en la base del cerro de La Corona (imagen 4.21). Se trata de un personaje a caballo, portando lo que probablemente sea una lanza y frente a un altar religioso occidental. Ya no vemos la proporción animal-humano característica del estilo luna, ni los motivos cruciformes propios de él, sino que la línea ahora se detalla con la finalidad de mostrar, incluso, la cola del animal y las riendas que sujeta el personaje.



IMAGEN 4.21. Un personaje a caballo frente a un altar en el sitio “Los Amates”, en San Andrés de la Cal



IMAGEN 4.22. Un caballo a la carrera en el sitio “El Caballo”, en el Cerro Tlacatépetl. Se aprecia cierta continuidad representativa en la elección de puntos de pintura blanca para representar el pelaje, no obstante el estilo es completamente diferente a lo detectado hasta la fecha. La cabeza, inclinada, muestra el bocado que, presumiblemente se extiende hacia las riendas que reposan en su lomo en movimiento. La musculatura acompaña esa sensación de movimiento, mientras que el acabado de la cola se perdió con el tiempo. Denota una completa

La figura humana tiende a la forma triangular en lugar de cuadrangular, algo que habíamos visto ya esbozado en las pinturas de “El manantial”, en el cerro Tepozteco, pero

que llega aquí a su máxima expresión.

En el camino que comunica el barrio de Santa Cruz con el camino del Tepozteco, a los pies del cerro Tlacadépetl, hallamos otro conjunto en el que convivirán elementos propios del estilo luna, como zoomorfos y medias lunas, con letras del alfabeto hispano y la representación naturalista de un caballo. Aunque puede no pertenecer al estilo iglesia, dada la falta de ejemplos de este tipo decidimos agruparlo dentro del mismo, salvando las variaciones. Veremos ahora un caballo muy bien representado en su carrera; el bocado adorna su cara, mientras que el detalle de los músculos le confieren una sensación de realismo sin precedentes en lo visto hasta el momento. Parece ésta una obra aislada, muy lejos de lo Posclásico en su hechura y con una iconografía que, definitivamente, no puede pertenecer a la época prehispánica (imagen 4.22).

Hasta aquí los estilos claramente detectables dentro del corpus que hemos podido registrar hasta la fecha. Como es de suponer, varios motivos se nos quedan en el tintero, pues parecen ser más el fruto del capricho de un artista determinado que un uso habitual de la forma. Por ello, se trata de una sugerencia mínima que espera ser ampliada a medida que los estudios sobre arte rupestre crezcan en la región de Morelos.

CAPÍTULO VI

Los espacios del arte

No siempre se pinta en los mismos espacios, pero si algo parece tener en común el arte rupestre de Tepoztlán es el hecho de escoger ciertas características, comunes a todos los emplazamientos. Esto es lo que denominamos como “espacios del arte”, lugares donde tenía cabida la ejecución de las pinturas rupestres, que no eran escogidos al azar y que tendrán demasiados puntos en común como para pasar este hecho por alto. Junto con ello, creemos que es necesario realizar un análisis espacial del arte rupestre, de sus ubicaciones en el medio, así como de las relaciones de significado que las pinturas tendrán con los espacios elegidos para ubicarlas.

Este capítulo final, por tanto, tratará de eso: de estudiar el arte rupestre desde el arte rupestre, es decir, usarlo como fuente principal en la cual vamos a basarnos para construir una hipótesis sobre su significado. En los apartados anteriores vimos la importancia de los cerros en el espacio que hemos estado trabajando durante cuatro años; también dimos cuenta de sitios con arte rupestre ubicados tanto en la zona de estudio como en otras aledañas de la región, de manera que pudimos crearnos una imagen general de lo que se pinta, de su significado, de sus relaciones con otros productos pictóricos del pasado prehispánico y algunos de otras temporalidades. Al estudiar la iconografía e iconología del arte rupestre nos dimos cuenta de que el discurso visual se constituye de pocos motivos, de pocos símbolos, y que la mayoría de ellos parecen estar en relación con el inframundo, con el agua, con la noche.

El significado de las pinturas estará en estrecha relación con el espacio en el que se integra que, no olvidemos, es el medio rural, el cerro, las quebradas, las barrancas. Tanto es así que su significado no sólo emanará del *símbolo*, sino que también lo hará del emplazamiento escogido para pintarlo. Los *espacios del arte*, por tanto, son parte de su significado y de la intención comunicativa inicial de los individuos que crearon las pinturas.

Pero, ¿quiénes eran? y, ¿qué se pretendía al pintar estos motivos en zonas a veces tan inaccesibles? Precisamente es lo que trataremos de dilucidar en las próximas páginas: quiénes pintaban; por qué y para qué lo hacían; por qué escogían estos y no otros lugares y, por último, qué relación tendrá el arte con el medio escogido, serán las preguntas a responder en las siguientes líneas, así como todo el *leit motif* de este trabajo.

1. Espacio y significado: el paisaje

¿Qué queremos decir al usar la palabra espacio? En primer lugar nos referimos al entorno. A lo que nos rodea, a aquello que vemos, que trabajamos, que explotamos económicamente: la tierra que se siembra, el agua que se recolecta. Nos referimos al paisaje que construimos mentalmente de eso que nos rodea, de ese espacio. Es decir, por espacio estaremos hablando sencillamente de una posición geográfica, pero no nos vamos a quedar ahí. Creemos que el concepto de paisaje que se usa actualmente en el mundo de la antropología es bastante acertado a la hora de analizar cómo la psique cultural (si se me permite) de los individuos de una determinada cosmovisión aprehende su entorno y lo carga de significado. Y es que el término paisaje es bastante complejo ya que no lleva demasiado tiempo circulando en el mundo de la antropología, la historia o la arqueología. Para los historiadores del arte el paisaje puede ser una construcción artística basada en el entorno que nos rodea. Es, en definitiva una pintura, y acuden a mi mente ejemplos de paisajistas, sobre todo decimonónicos, que ponían en un lienzo su visión del espacio. Pero incluso esa visión tenía intrínseca una enorme carga cultural y, generalmente, un mensaje: no se trataba de una copia de la realidad, ni únicamente de la captación de un momento, tan propia de los impresionistas. No. Un paisaje pictórico trae intrínseca siempre la postura de quien o quienes lo pintan. Lo mismo sucede con esta investigación: tratar de entender el porqué o para qué de unas pinturas rupestres ejecutadas durante cientos de años, a veces en el mismo espacio, sí, pero tratar de entenderlo desde una mente del siglo XXI. De la misma manera que todo lo que el ser humano produce estará imbuido de ese ser humano, de los rasgos culturales que lo caracterizan y de su conjunto de creencias y apreciaciones sobre el mundo, de la misma manera es la mirada de este ser humano hacia su entorno. El paisaje, por tanto, no es más que una manera de ver lo que nos rodea, la información con la que crecemos, aquello en lo que creemos y no creemos, y, en lo que refiere al paisaje pictórico, esta mirada se transformará en un mensaje, un mensaje sobre todo lo anterior, sí, pero también sobre lo que creemos que los demás deben mirar. El paisaje, es por tanto, una apreciación *personal* del espacio.

En el mundo de la arqueología, el concepto de paisaje es bastante reciente. Los primeros estudios que consideran los datos arqueológicos dentro del mismo van a remontarse a la década de los cincuenta, momento en el que surge la *field archaeology*, disciplina “que pretendía analizar las huellas dejadas por el hombre en el territorio

mediante todos los medios de documentación posibles técnicas al alcance (Bowen, Cunliffe, Hoskins, Aston...). Todo ello fue recogido y asimilado en la excepcional obra de Bradford de 1957 *Ancient Landscapes* dentro de lo que ya quedó consagrado como *Landscapes Archaeology*.¹⁸² Se van a fundar las bases aquí de lo que se considerará en la década de los 70 la "Nueva Arqueología", un concepto que surge en Gran Bretaña y donde la Arqueología va a abrir su perspectiva, incorporando dentro de los estudios un nuevo elemento: la relación del ser humano con el medio ambiente, con su entorno y con el *paisaje* circundante.¹⁸³ Se puede decir que en esta década fue donde se produce una revolución en la arqueología, y deja de verse la zona arqueológica como objeto de estudio único y exclusivo de los arqueólogos para convertirse en un problema de corte multidisciplinario. Así, con el paso de los años, el concepto de *paisaje* consiguió insertarse en una arqueología que ya no sólo se ocuparía del legado material de las culturas, sino también de la interrelación del ser humano con el medio, tanto desde una perspectiva económica como una *cultural, ideológica* e, incluso, *filosófica*. Pese a la problemática que en un inicio el concepto "paisaje" pudo suscitar, sobre todo por ser tradicionalmente entendido desde la perspectiva de la Historia del Arte, en la actualidad ha servido como base terminológica en trabajos de arqueología más que útiles. Ya mencionábamos en el capítulo II la posibilidad de hacer un estudio del paisaje a través del uso transversal de la iconología, es decir, mediante la inclusión del significado de los cerros en el análisis espacial de este capítulo. Y es que en Tepoztlán, como vimos en el capítulo primero, los cerros tienen nombre, a veces apellido y una *identidad* propia, muy arraigada en la tradición y que, al menos de nombre, pudimos rastrear hasta el siglo XVI. Por tanto, creemos conveniente ver el paisaje no sólo desde la perspectiva de la arqueología, sino también desde la historia, la historia del arte, la etnografía y la antropología, como parte de un todo indisoluble del significado cultural del entorno.

1.1. Espacio y significado

En el arte rupestre de este estudio tuvimos la oportunidad de contemplar que los sitios no son escogidos por las cualidades morfológicas de la roca. De hecho, en varias ocasiones encontramos que hubiera sido más sencillo, más útil o más duradero seleccionar otro tipo

¹⁸² Almudena OREJAS, "Arqueología de paisaje: historia, problemas y perspectivas", en *Archivo Español de Arqueología*, vol. 64. núm. 63-164. España: CSIC, 1991. pp. 191-230. p. 199. (paréntesis en el original).

¹⁸³ *Idem*.

de locaciones, no obstante se eligen unas con base en una serie de criterios que parecen tener más que ver con la relación de los sitios con fenómenos acuáticos u oquedades. La temática es bastante homogénea en todos los lugares, con las lunas y los zoomorfos como protagonistas. También observamos la relación del arte rupestre con probables épocas de ejecución a través de análisis comparativo de estilo, donde pudimos observar que, pese al paso del tiempo, la mayoría de los sitios con arte rupestre responden a la misma morfología, abrigos rocosos, y a la misma filiación: agua y/u oquedad. Asimismo, observábamos en el capítulo IV dedicado a la iconografía que gran parte del significado que podemos detectar en el arte rupestre va a estar en relación con el inframundo, con lo acuático, etc. Así que parece bastante evidente que la relación de la ubicación elegida está en directa relación con la temática.

Las pocas excepciones parecen corresponder a lo que podemos denominar como “rutas de paso”: se trata de los pocos ejemplos en los que los motivos son visibles desde lejos y donde precisamente ésa es su función, la de ser vistos. Podríamos, en este caso, estar hablando de marcadores territoriales, ya que, además, están cercanos a un camino o el término de una ruta.

Otro tipo de espacios son de carácter monumental y están elegidos no sólo para ser vistos sino que puede inferirse que en ellos se realizaba algún tipo de acto que congregaba a un número importante de personas. En ellos, los motivos son de mayor tamaño.

Pero no nos adelantemos demasiado. En primer lugar, hablaremos de la elección de los espacios a nivel sitio, es decir, las características morfológicas de los espacios elegidos para pintar.

1.1.1. Características de los emplazamientos con arte rupestre

Los emplazamientos con arte rupestre generalmente se van a caracterizar por lo homogéneo de sus cualidades. Es hora de demostrar que la selección de los sitios no era arbitraria, sino que respondía a una serie de intereses bastante claros y que tendrán que ver con la iconografía escueta que era seleccionada.

En primer lugar, las pinturas suelen ubicarse en una pared rocosa y no al interior de las cuevas. No contamos con ningún ejemplo de arte rupestre al interior de alguna cavidad, al menos, en la zona que nos ocupa. De hecho, en el sitio “El Hongo”, ubicado en los Terrenos de Garza, contamos con una excelente oquedad que fue pintada en su pared externa, lo mismo que sucede con el cercano lugar conocido como “La cueva”, donde no localizamos un sólo motivo en el interior de la misma, si acaso restos de pigmento de poca

importancia que, si acaso sugieren la presencia de pinturas, no determinan la profusión de las mismas. Aparentemente en las oquedades, sencillamente, o no se conserva o no se pintaba, sino que era a su alrededor donde se dispondría el arte. ¿Por qué? Adelantaremos un poco la información que ahondaremos después, pero es probable que el interior de las oquedades recibiera otro tipo de ritual, y que el arte estuviera reservado a las paredes exteriores del sitio por una cuestión intencional y que, en caso de que se pintara en el interior, esto no sería hecho siempre o al menos no con la misma profusión. De la misma forma sucede con los abrigos: si contamos con alguna oquedad cercana a los mismos, no se pinta en su interior, e incluso podemos observar que la cantidad de motivos, a medida que nos acercamos a la oquedad, es cada vez menor. Esto pudimos observarlo en pinturas tan lejanas temporalmente como las de Chalcatzingo y San Andrés de la Cal, donde las oquedades parecen ser reservadas para otro fin y, aunque encontramos pinturas alrededor de la misma, nunca lo hacemos en su interior. En el “Abrigo Achichipico”, en cuya extrema derecha hayamos una oquedad, no pudimos ver ni un sólo resto de pigmento en el interior, sino únicamente una serpiente cornuda ubicada sobre la misma. También se pudo apreciar, una vez más, que la aglomeración de elementos es cada vez menor a la medida que nos aproximamos a la susodicha.

En segundo lugar, el exterior de las mismas no siempre presenta una morfología similar: en Santo Domingo Ocotitlan, por ejemplo, vimos que las pinturas se establecían en lajas de calcita, muy bien dispuestas, y que componen una superficie plana y cómoda de pintar, aunque de difícil acceso. En otros lugares, sin embargo, observamos que los motivos se desenvuelven en paredes irregulares, difíciles de pintar y con resultados de conservación diferentes. Uno podría pensar que una pared lisa era requisito indispensable por la facilidad que aporta a la aplicación del pigmento, pero sucede lo contrario en demasiados sitios como para que este pensamiento resulte cierto. No, más bien, la morfología de la pared parece no tener importancia alguna en comparación a la necesidad de que se encuentre cercano a una oquedad o a una fuente de agua, ya sea perenne o estacional.

Tenemos que tener en cuenta, en tercer lugar, las condiciones de visualización y de visibilidad de los sitios con arte rupestre. Visualización sería el modo en que son visibles, es decir, si es un lugar elevado visible desde la distancia o si está oculto; visibilidad tendría que ver con la parte del paisaje que se domina desde la locación del conjunto. En este sentido vimos que los sitios son bastante más heterogéneos: por ejemplo, en Tlayacapan, en los sitios registrados en San José los Laureles, encontramos ambas problemáticas. El primero de ellos, ejecutado completamente en color rojo y con



una iconografía basada en antropomorfos y lo que podemos entender como glifos calendáricos, está bastante oculto, en una pequeña barranca y asociado a una oquedad donde vimos la existencia de restos de objetos depositados recientemente.¹⁸⁴ No es visible desde la distancia, ni tampoco se observa el paisaje circundante desde su posición. El segundo de ellos, con una iconografía repleta de cuadrúpedos con y sin cornamenta, así como elementos que asociamos con Tláloc, pintura blanca y un estilo muy diferente, domina el valle de Tlayacapan, Chalcatzingo e incluso se observan con claridad los volcanes en un día despejado. Aparentemente, la morfología del primer sitio, con una pared muy irregular, poco acceso y poca visibilidad/visualización, puede ser la causa de que no fuera reutilizado a lo largo del tiempo, como sí sucedió con el segundo, asociado a una oquedad pero con unas condiciones muy diferentes de visibilidad y también de visualización, ya que es apreciable desde la distancia si se conoce su ubicación. Los cambios en la iconografía son más que notables entre uno y otro, ya que claramente pertenecen a diferentes cronologías. También pueden estar en relación con la comodidad: el primero de ellos, en una pronunciada pendiente, el segundo, en una suerte de plataforma que parece conformar un balcón pétreo, tal vez labrado en parte de manera artificial. Este mismo fenómeno lo encontramos en algunas pinturas ubicadas en el camino de subida al cerro Tepozteco, en el conjunto que bautizamos como “El Manantial”. El sitio, con una morfología bastante característica (una gran roca semipegada a la pared rocosa de gran envergadura) es visto desde la distancia. Desde su ubicación, también, se observa todo el valle de Tepoztlán, de Yautepec y, en días despejados, podemos apreciar los cerros de Chalcatzingo. No hallamos los mismos motivos, ni el mismo tamaño en los motivos, en aquellos lugares visibles que otros que no lo son, como mencionábamos cuando hablamos de la posible manada de lobos discretamente colocada tras la piedra y que sólo es visible si uno escala hasta esa complicada posición. Domina la composición el rostro humano que parece tener cuernos, y que es visible desde la lejanía si se conoce su posición, mientras que el resto de motivos visibles lo van a ser sólo desde el camino que sube a la pirámide. Este sitio, a su vez, se encuentra a unos metros de un manantial de agua perenne que es explotado hoy en día por el Barrio de Santa Cruz, que toma el agua a través de unos tubos que recorren el cerro y llegan hasta las casas y las llaves públicas.

En lo referente a este punto, debemos hablar de los pocos ejemplos que son visibles en la distancia y que no guardan relación ni con una oquedad ni con una fuente de agua. Se trata únicamente de dos: “Las Banderas”, en Meztitla, y el sitio “Camino antiguo”. El primero es bastante dudoso en muchos sentidos: no es visible desde la lejanía el arte

¹⁸⁴ Hallamos restos de maíz y atados de plantas.

rupestre, pero sí la gran roca tras la cual se ubican las dos banderas con círculo. Asimismo, la roca funge como excelente mirador, tanto de la barranca de Meztitla como del camino antiguo a Santo Domingo Ocotitlan y todo el valle de Tepoztlán. El segundo ejemplo, que bautizamos como “Camino Antiguo” cuenta igualmente con sólo dos motivos, en esta ocasión dos zoomorfos cuadrúpedos, posiblemente cánidos, colocados hacia el noreste, es decir, en dirección a Santo Domingo Ocotitlan. De la misma manera, su posición es visible desde la lejanía (y ahora también lo son los motivos) y desde la misma se observa todo el valle y el camino que conduce a la otra población. ¿Podría tratarse de marcadores territoriales? Como no tenemos muchos otros ejemplos de este tipo, es bastante complicado establecer un patrón, así que nos limitaremos a señalar que son los menos comunes y que, tal vez, se traten de algún tipo de señal de carácter territorial.

En resumen, hay una serie de características que un sitio con arte rupestre parece tener que reunir para que se ejecuten en él las pinturas:

- Que esté cercano a una fuente de agua, ya sea estacional o perenne. De nuestros casos estudiados, más del 75% reúnen este requisito.
- Que el emplazamiento cuente con alguna oquedad o grupo de oquedades (pequeños accesos). En general, tanto el primer punto como el segundo suelen ir unidos, por lo que tenemos esta evidencia en el 71% de los casos.
- Cualquiera de las dos, es decir, que el sitio esté cercano a una oquedad o cueva (entendiendo como cueva una cavidad de más de dos metros de profundidad) y/o a una fuente de agua, sucederá en el 87% de los casos (ver tabla I).

Otra serie de elementos parece no ser relevante, incluso aunque, desde nuestra perspectiva pudiera parecer que lo es:

- No importa que el soporte sea de fácil acceso.
- Tampoco que sea liso y fácil de pintar, con la finalidad de que el pigmento y el trazo sean más eficientes.
- Ni que se ubique en un lugar donde las pinturas estén resguardadas de las inclemencias del tiempo.

En las sucesivas tablas ilustraremos cómo otros valores mencionados no son tan relevantes, como por ejemplo la orientación. En un inicio, se puede pensar que la orientación acorde a algún tipo de elemento del paisaje, ya sea el celeste o el terrenal, jugaba un importante valor en la selección de lugares con arte rupestre. A lo largo de los 4 años que ha durado esta investigación, no he encontrado ningún tipo de dato que me haga pensar en la relevancia de la misma a la hora de ubicar las pinturas, por lo que, aparentemente, no se tenía en cuenta (ver tabla 2).

Tabla 1. Características morfológicas de los sitios con arte rupestre registrados en Tepoztlán y otras zonas: asociaciones físicas

	Manantial perenne	Agua estacional	Oquedad	Cueva
OTROS LUGARES DE MORELOS				
Tlayacapan: Cerro Zihualpapalotzin 1		X	X	
Tlayacapan: Cerro Zihualpapalotzin 2		X	X	X
Texcalpintado	X	X		
San Andrés Tlalámac	X	X	X	
Chalcatzingo (en porcentaje)			X	X
TEPOZTLÁN				
San Juan Tlacotenco	X	X	X	
Amatlán Las manos		X	X	
Santo Domingo Ocotitlan	X	X	X	
Santiago		X	X	
San Andrés de la Cal		X	X	X
Cerro Chalchi “la Pila de la Cruz”	X			
Cerro Chalchi: “El perro y la luna”	X	X		
Terrenos de Garza: “El Hongo”		X		X
Terrenos de Garza “La cueva”		X	X	X
Terrenos de Garza “La Barranca”		X	X	
Terrenos de Garza “Sitio Tláloc”		X	X	
Cerro Tlacatépetl “El Caballo”		X	X	X
Cerro Tlacatépetl “El descendente”		X		

Cerro Tepozteco "El zoomorfo"	x			
Cerro Tepozteco "El Manantial"	x	x	x	
Cerro Tepozteco "El Caminante"				
Cerro Ocelotzin "Manantial Ocelotzin"	x		x	
Cerro Ehecatépetl "Los corredores"			x	x
Valle de Atongo "Las Banderas"				
Valle de Atongo "Los venaditos"		x		x
Valle de Atongo "Camino Antiguo"				
Valle de Atongo "Abrigo Achichipico"		x	x	x
Paraje Tlaxhomolco "El Jinete"	x		x	
Cerro Cematzin "Cima Cematzin"			x	
Cerro Cematzin "La pata de res"				

Salvo los lugares que no registramos personalmente, contamos con la orientación de muchos sitios con arte rupestre de la región y, como vemos, parece ser bastante heterogénea. En general no se tendrá en cuenta una específica, sino que los sitios son escogidos y pintados sin esta preocupación presente. La variedad de la orientación depende más de dónde se ubican los motivos. Por ejemplo, en el cerro Cematzin, la única pared de la cima en la que encontramos pinturas está ubicada hacia el norte. Desde ella puede verse todo el pueblo, y cerros como el Tlahuiltépetl (o "Cerro de la Luz"), pero parece tratarse de una cuestión logística. Lo mismo sucede en otros lugares, como en el Camino Antiguo a Santo Domingo, donde las pinturas se ubican hacia el sur en una gran pared junto al camino, y es ésa la orientación natural de la misma.

Creemos que si la orientación fuera relevante para los creadores del arte rupestre, se aprovecharía la parte de la roca que estuviera dirigida al punto cardinal deseado, pero no parece que lo fuera en absoluto. Tampoco encontramos orientación relacionada con algún otro conjunto de pintura, ni con un sitio arqueológico, como la pirámide del Tepozteco. No. Los sitios parecen estar íntimamente en relación con la morfología del espacio en el que se insertan (abrigos, manantiales, cascadas, etc), donde residirá la elección y la relevancia del espacio.



Tabla 2. Orientación de los sitios con arte rupestre

	N	NE	E	SE	S	SO	O	NO
OTROS LUGARES DE MORELOS								
Tlayacapan: Cerro Zihualpapalotzin I					X			
Tlayacapan: Cerro Zihualpapalotzin II					X			
Texcalpintado		X						
San Andrés Tlalámac						X		
Chalcatzingo (promedio de las que se mencionan)	X	X	X				X	X
TEPOZTLÁN								
San Juan Tlacotenco "Los Guerreros"			X					
Amatlán Las manos			X					
San Juan Tlacotenco "La cruz"								
Santo Domingo Ocotitlan	X						X	X
Santiago								X
San Andrés de la Cal							X	
Cerro Chalchi "la Pila de la Cruz"						X		
Cerro Chalchi: "El perro y la luna"				X				
Terrenos de Garza: "El Hongo"					X			
Terrenos de Garza "La cueva"			X	X				
Terrenos de Garza "La Barranca"			X					
Terrenos de Garza "Sitio Tláloc"			X	X				
Cerro Tlacatépetl "El Caballo"					X			
Cerro Tlacatépetl "El descendente"				X				
Cerro Tepozteco "El zoomorfo"				X				

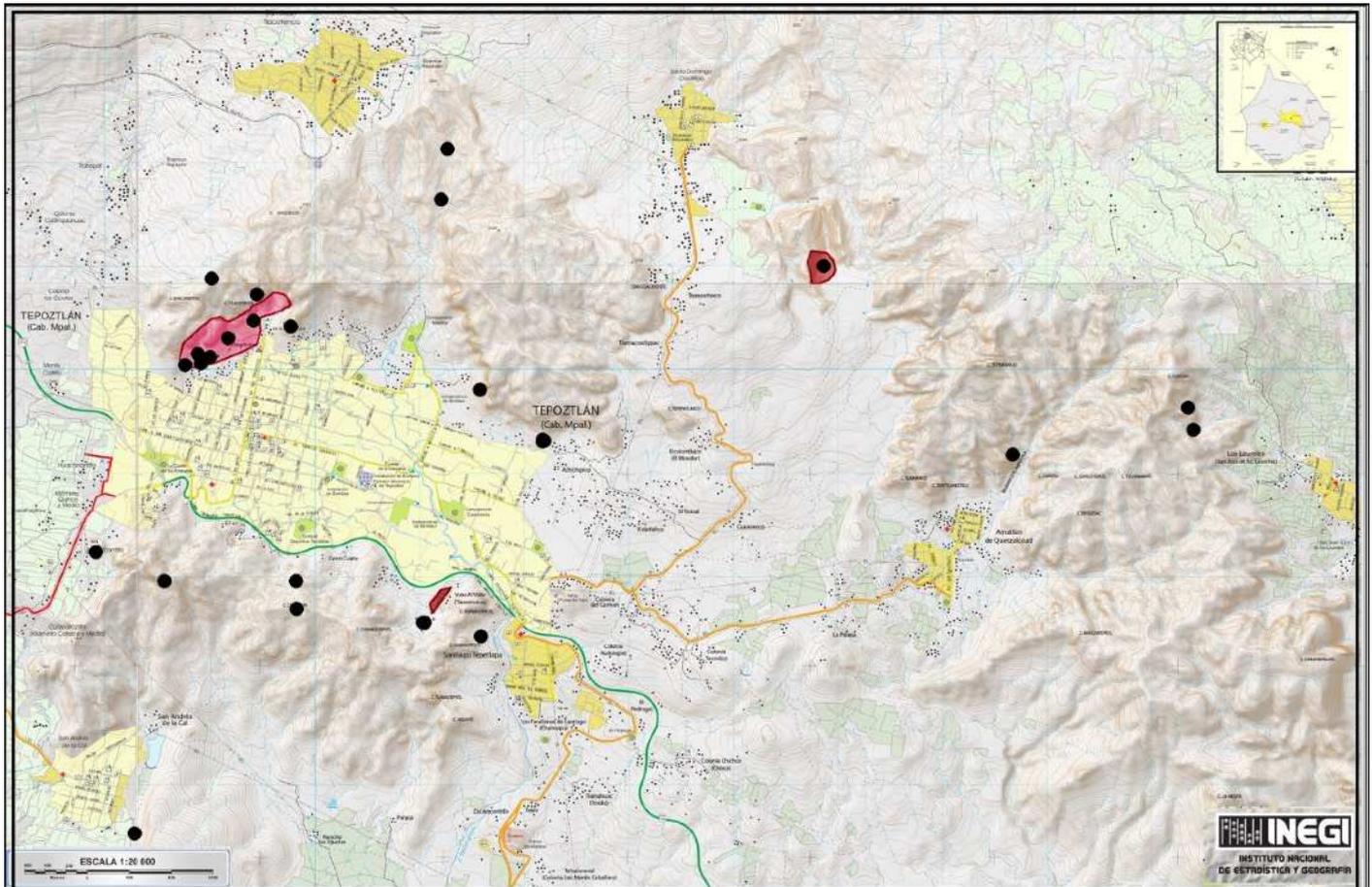


Cerro Tepozteco "El Manantial"						X		
Cerro Tepozteco "El Manantial"						X		
Cerro Tepozteco "El Caminante"						X		
Cerro Ocelotzin "Manantial Ocelotzin"							X	X
Cerro Ehecatépetl "Los corredores"					X			
Valle de Atongo "Las Banderas"				X				
Valle de Atongo "Los venaditos"					X			
Valle de Atongo "Camino Antiguo"					X			
Valle de Atongo "Abrigo Achichipico"						X		
Paraje Tlaxhomolco "El Jinete"	X							
Cerro Cematzin "Cima Cematzin"	X							
Cerro Cematzin "La pata de res"								X

Otro asunto bastante interesante es el hecho de que, en bastantes casos, el arte rupestre se posiciona cerca o entre lugares habitacionales. En el ejemplo del sitio "El Manantial" ya mencionábamos la presencia de lítica, alineaciones de rocas y muchos restos cerámicos. Tanto en las laderas bajas del cerro Tepozteco como en las del Tlacatépetl existe tal cantidad de material arqueológico disperso que no nos queda otra que sugerir que se trataba de lugares habitacionales, puesto que la mayoría del material parece ser de uso cotidiano. Al mismo tiempo, es en estos parajes donde encontramos una mayor profusión de sitios con arte rupestre, lo que nos hace pensar que se pintaban lugares cercanos a las casas o a la explotación acuática o agrícola de una zona de uso cotidiano. En ocasiones los sitios están pegados a posibles zonas habitacionales, en otras, apenas a unos minutos caminando, como también vimos en el paraje Tlaxhomolco.

Esto indica que el arte rupestre se integraba a los espacios que probablemente eran de uso cotidiano, y que observarlo podría ser asunto de todos, y no sólo de especialistas rituales.

1.1.2. Distribución del arte rupestre en el paisaje



Mapa de distribución de material arqueológico y de sitios con pintura rupestre



Lugares con material arqueológico en superficie



Sitios con pintura rupestre

IMAGEN 6.1. Mapa donde se muestran los lugares con arte rupestre y las zonas donde hemos podido detectar material arqueológico en superficie. Como vemos, aquellas donde es más evidente la ocupación humana presentan más sitios con pintura rupestre.

Ya sabemos que la mayoría de los sitios de arte rupestre se ubican en abrigos o paredes rocosas que se encuentran en relación a una fuente de agua, ya sea perenne o estacional y/o una oquedad o cueva. Pero la distribución del mismo no parece ser homogénea sino que, como concluíamos en el apartado anterior, el arte rupestre fue más profuso en las zonas donde se detectan indicios de uso cotidiano o incluso habitacional.

Tenemos que hacer hincapié en un punto más que relevante: probablemente el número de sitios con arte rupestre conservado es mucho menor al que se ejecutaba, y partimos de la base de que tampoco hemos registrado todo lo que podríamos encontrar en



la región, por cuestiones logísticas de tiempo, seguridad personal y de espacio. Así que supongamos que contamos con un 30% del corpus real del arte rupestre que en algún momento existió. Y sobre eso es lo que estamos trabajando, punto que no debemos nunca dejar de lado.

Así pues, hecha la aclaración, trabajaremos a nivel espacial con los sitios que se encontraron mientras se elaboraba esta investigación. Dos de ellos están en clara relación a ruinas arqueológicas, una de ellas sin excavar; los demás, al agua; y, en menor medida, algunos sitios parecen corresponder a rutas de tránsito. El caso de Tlayacapan parece ser el único que se encuentra en un lugar únicamente de uso ceremonial o ritual, pues se ubica en la parte alta del cerro, y fue utilizado durante siglos. También se encuentra cercano a un camino ritual de Amatlán a San José los Laureles (Tlayacapan) que hoy en día sigue siendo bastante transitado y donde podemos ver ofrendas actuales dispersas por todo el sitio. Pero no es esto lo común.

Entonces, ¿qué es lo común? Ya mencionábamos que, generalmente, el arte rupestre se ubica en abrigos rocosos poco visibles asociados a una fuente de agua, estacional o perenne y a una oquedad o cueva. En cuanto a su distribución espacial, “lo común” será que estas manifestaciones se den en zonas explotadas por el ser humano económicamente, ya sea a través del uso del suelo en la agricultura o del aprovechamiento del agua. En Texcalpintado, por ejemplo, vimos que las pinturas no se encontraban sobre una zona que al menos tuviera material en superficie, pero sí cercanas a un lugar con restos arqueológicos habitacionales, y en un abrigo por el que hoy el día atraviesan tubos de aprovechamiento de agua y frente a un río con fuertes crecidas estacionales (el Amatzinac). Lo mismo vemos en todos los ejemplos de los “Terrenos de Garza”, en Santa Cruz (Tepoztlán), así como los ubicados en el camino del Tepozteco, en San Juan Tlacotenco, en el Chalchi, en el cerro Ocelotzin y un largo, muy largo etcétera. En Santo Domingo Ocotitlan junto a las pinturas rupestres apreciamos los restos de una pirámide, así como un terreno distribuido en terrazas de cultivo, aparentemente anteriores a la conquista. Y así sigue, la lista es larga (imagen 6.1). Asimismo las pinturas no se localizan casi nunca en lugares de difícil acceso, sino que generalmente estarán cerca de un camino, de una población o de asentamientos. Todo ello nos conduce a pensar que el arte rupestre, formaba, de algún modo, parte del cotidiano. Pero, ¿de qué cotidiano?

Si observamos el mapa adjunto, vemos que donde mayor profusión de arte rupestre encontramos es, a su vez, donde mayor cantidad de restos arqueológicos en superficie hemos podido detectar, así como de explotación del medio. Ello nos invita a pensar en lo cotidiano como parte de la interpretación del arte rupestre, pero cotidiano en

el sentido de que estaría en relación con el uso habitual del espacio, tanto desde la perspectiva de su explotación económica como habitacional, en algunos casos y, probablemente, ritual.

1.2. Paisaje y cosmovisión

Lo primero que tendríamos que tener en cuenta son las condiciones climáticas y geológicas del paisaje: sólo en Tepoztlán podemos encontrar una variedad de climas bastante interesante, así como de vegetación, dependiendo de la altura a la que nos encontremos: desde un clima húmedo subtropical en las barrancas, hasta bosque de coníferas en las cimas de los cerros. Pero la mayor característica es la variabilidad que encontramos entre lluvias y secas. En época de secas, los cerros están muy muy secos; escasea el agua, el calor es a veces insoportable y son comunes los incendios. Una vez llegan las lluvias, a principios de junio (aunque es variable), se aprecia la transformación radical del cerro, que cada día se va tornando más y más verde, se llena de vida, se cierran los caminos por la maleza, comienzan a formarse las cascadas. Los árboles de mango comienzan a cubrirse de frutos en esta época, así como el ciruelo, que va mostrando las pequeñas y verdes joyas que nos dará aproximadamente en septiembre. Es la época relajada, donde el agua es fácil de encontrar en cualquiera de las salidas que uno haga. El calor se sosiega y en las tardes las tormentas son las protagonistas. Muy diferente a la época de secas, donde conseguir agua se convierte a veces en todo un reto, y es donde los manantiales perennes tendrán un papel esencial. La época de secas, además, se caracteriza por los fuertes vientos que en la tarde sacuden y empolvan el ambiente. No todos los años tendrán la misma duración, pero sí son los protagonistas habituales desde enero hasta abril, aproximadamente. En la tarde a veces la polvareda impide caminar en el cerro, por el peligro que conlleva la caída de las ramas. La sequedad hace escocer los ojos y proliferar las alergias y las enfermedades respiratorias; el calor alimenta los parásitos, que habitan alegremente en los pocos manantiales de agua perenne que quedan, llegando a los cuerpos y causando estragos.

Los cerros tampoco son fáciles de caminar. Se trata de grandes protuberancias pétreas, características por profundas barrancas que, en secas, se convierten en resbalosas superficies de polvo fino y peligroso. Los manantiales perennes, como el del Ocelotzin, se encuentran generalmente en el cerro, en este caso cerca de la cima del



mismo, y en el caso del Tepozteco, a media subida. Es decir: a una media hora de caminata del pueblo actual. Otros manantiales, como los del Cerro de la Luz están mucho más arriba, a un par de horas de caminata desde la cabecera, por lo que suponemos que servían al pueblo de San Juan Tlacotenco.

Pero esas mismas barrancas de yerba seca y polvo se transforman en cascadas, pozas y riachuelos durante 6 meses al año, en la época de lluvias. Aproximadamente un mes después de que comiencen las primeras tormentas las cascadas se van formando y el agua se encuentra al alcance de la mano, atravesando las calles del pueblo, llenando sus barrancas del precioso líquido, tan contaminadas ahora que no se pueden aprovechar, pero seguramente una fuente indispensable en el pasado.

Para mí es este contraste entre una época y otra el que marcará un sistema de creencias integral: la vida varía de una manera radical entre lluvias y secas, por lo que se construye todo un marco de pensamiento que no sólo trate de entender el funcionamiento del cosmos, sino también de modificarlo, de controlarlo (o crear la ilusión del control) y de pronosticarlo. En el capítulo anterior anunciábamos un poco los principios de este fundamento, de esta visión del cosmos, del entorno, del paisaje, etc, pero toca ahora acercarnos un poco más a esta problemática, con la finalidad de poder establecer líneas de pensamiento que expliquen la existencia misma del arte rupestre.

Pero... ¿quiénes poblaban el área de Tepoztlán en el momento en que las pinturas fueron presumiblemente ejecutadas? La mayor parte de las pinturas rupestres que hemos conseguido detectar probablemente pertenezcan al período denominado como Posclásico, que abarcaría entre el 900 d.C. y el momento de la conquista. Según algunos estudios, los primeros pobladores de la región se remontan al subperíodo denominado como "Azteca Temprano" (1.100 d.C.) y se trataría de grupos nahuas que emigraron del Altiplano hacia el sur, concretamente tlahuicas y xochimilcas.¹⁸⁵ No quiere decir esto que fueran los primeros pobladores de la región, sin embargo, salvo el caso particular de Santo Domingo Ocotitlan, muchas de las pinturas parecen pertenecer, iconográficamente, al período posclásico y a la cultura náhuatl. Otras, no obstante, son claramente anteriores por su ubicación en la roca, es decir, por pertenecer a una etapa pictórica inferior.

También teníamos este período transicional, en el que las pinturas muestran una iconografía que sugiere la presencia de equinos y de jinetes, algo imposible antes de la conquista, por lo que tenemos que considerarlas coloniales, pero probablemente muy tempranas, puesto que el discurso general parece no diferir en demasía, así como la relación con lugares muy concretos del cerro.

¹⁸⁵ Michael E. SMITH, "La época posclásica en Morelos: surgimiento de los tlahuicas y xochimilcas", *op.cit.* p. 130.



Es por ello que en este apartado explicaremos el paisaje y la cosmovisión desde la perspectiva nahua, teniendo como base los estudios que se han realizado sobre esta cultura.

a) Una visión del mundo

Antes que nada, tendremos que tratar de comprender qué era la tierra, y con tierra me refiero a los cerros, los rumbos, el cielo, etc, es decir, a la visión del mundo y del funcionamiento del mismo. No debemos olvidar que la mayor parte de la economía se basaba en la agricultura, por lo que la relación con los mantenimientos, esto es, la lluvia, el sol, los vientos, y un larguísimo etcétera, fue fundamental dentro de la visión del individuo de la época.

La superficie de la tierra no se componía únicamente de lo que vemos. Los cerros no eran meras alteraciones del paisaje, sino que constituían todo un sistema de creencias en el cual en su interior se ubicaban los mantenimientos; eran la morada del dios Tláloc, dueño del Tlalocan, donde surgían las aguas, donde surgía la vida, a donde iban los muertos. Los cerros, por tanto, serían la casa de los dioses de lo húmedo y de lo frío, y, como señala López-Austin:

El dominio del crecimiento y la reproducción de hombres, animales, plantas y riquezas corresponde al gran complejo de los seres húmedos, fríos, oscuros, nocturnos y terrestres.

Sobresalen en este complejo las deidades terrestres y pluviales. La Luna forma parte de este grupo, en oposición al Sol.

Los antepasados o padres-madres quedan incluidos en este complejo, como réplicas de los seres de la reproducción y el crecimiento.

Es frecuente que los dioses que forman parte de este complejo se transformen en serpientes.

Su dominio se extiende al rayo, al trueno, al relámpago, al viento, a la lluvia, a las nubes y a las masas de agua.

La morada de los dioses de este gran complejo es un gran cerro. En el interior del cerro se atesoran enormes riquezas agrícolas, animales, minerales y las corrientes de agua. Las cuevas son los principales puntos de comunicación con este mundo y los lugares por los que salen vientos y nubes.¹⁸⁶

La observación del autor es una joya y de gran utilidad para este trabajo. En primer lugar, la presencia de la Luna como símbolo importante de esta parte del cosmos explicaría la presencia de la misma en tantos lugares con arte rupestre; en segundo, la existencia de las cuevas como puntos de comunicación con el inframundo nos sirve para explicar la

¹⁸⁶ Alfredo LÓPEZ-AUSTIN, *Tamoanchan y Tlalocan...* op cit. p. 161.

presencia de cuevas y oquedades de manera permanente en los sitios elegidos para pintar. Podríamos hablar de la elección de un lugar que tiene cualidades para ejercer la comunicación con otros ámbitos del cosmos, es decir, lo que algunos autores señalan como umbrales.

Recordando lo que sucede cada año en San Andrés de la Cal, las ofrendas a *los aires* en un ritual llamado “Las Siete Cuevas”, podemos llevar al presente la importancia de la comunicación por parte de los habitantes con este otro ámbito del *cosmos*. Se trata del depósito de una serie de ofrendas en oquedades de varias montañas que rodean la población, realizadas en Mayo y cuya finalidad no es otra que la de *apaciguar*, si se me permite, a los malos aires. Como comentaba en el primer capítulo de este trabajo, insertarse en las cuevas y oquedades es una hazaña hasta cierto punto de riesgo ya que, si no se hace adecuadamente, podemos ser afectados por un “mal aire”, el cual nos aportaría algún tipo de enfermedad. Por tanto, estos *umbrales* tendrían diferentes usos: el de la petición, en primer lugar, de los mantenimientos y el del apaciguamiento de las fuerzas que pueden afectar negativamente al ser humano.

Los montes, según señala López-Austin, son en realidad depósitos de agua, de los cuales emana la vida, pero donde también va a residir la enfermedad y la muerte.¹⁸⁷ No olvidemos que no todas las formas de lluvia son positivas, sino que también se suceden recurrentemente aguaceros en forma torrencial, devastador para la cosecha, o granizo. La finalidad de la comunicación con los dioses que habitan en el interior de los mismos no sería otra que la de apaciguarlos, con la finalidad de obtener una cierta *benevolencia* y evitar tanto desastres en el ámbito económico como en el personal, a saber, enfermedades.

La vida ritual en el ámbito prehispánico nahua estaba involucrada en el cotidiano de sus individuos. Cada día, la *fuerza* de una deidad distinta sería la encargada de regir la “energía” que llegaba al plano terrestre en que se desenvolvía la vida y la sociedad humana. Todo ello estaba acompañado de un gran aparato ritual regido por el calendario, cíclico y que se repetía cada cierta secuencia de días.

El orden del viaje de las influencias por las dobles vías de las columnas comunicantes estaba estrictamente determinado por los ciclos calendáricos. Más allá del mundo del tercer tiempo, los dioses permanecían confinados en sus moradas, y desde ahí correspondía de acuerdo con los turnos marcados en el tiempo terrestre, y a través de la columna-vía determinada por el orden de la secuencia. El tiempo de cada día iba procediendo de uno de los árboles cósmicos, en un orden este-norte-oeste-sur... El mismo orden seguían los años, cuya

¹⁸⁷ Alfredo LÓPEZ-AUSTIN, *Cuerpo humano e ideología...* op. cit. p. 64.

temporalidad surgía sucesivamente del este, del norte, del oeste y del sur.¹⁸⁸

Es complejo el texto de López-Austin. Según el autor, existirían 4 árboles o postes dentro del plano terrestre, uno en cada rumbo y un quinto en el centro. La misión de éstos sería la de transportar las fuerzas de los dioses a través de todos los planos, tanto los celestes, que se presume pueden ser 13, como los del inframundo. Es así como cada uno de los días estará regido por la presencia de una deidad, la cual permanece en su morada el resto del tiempo. Así pues, “la vida normal del hombre y de las especies naturales de las que dependía su existencia no era concebida sin la intervención de los seres sobrenaturales, ni la intervención adecuada de éstos podía esperarse sin la idónea comunicación del rito. Los rituales más importantes, por otra parte, eran actividades necesariamente colectivas”.¹⁸⁹

Sería el ritual, entonces, el mecanismo social de cohesión con las entidades encargadas de los mantenimientos que hacen posible la vida. En lo que se refiere al arte rupestre, no creemos posible pensar que los lugares escogidos son mero producto de la casualidad. Tengamos en cuenta el hecho de que no todos resultan los idóneos para plasmar el pigmento, sino que muchos son bastante poco prácticos en comparación a ubicaciones cercanas, pero cuentan con oquedades/cuevas y/o agua. Esto nos invita a pensar que el arte rupestre es parte del ritual que se encarga de interceder con las deidades relacionadas con el inframundo. Teniendo en cuenta que lo ritual estaba plasmado en todos los ámbitos del cotidiano, entonces, ¿por qué sorprendernos de que el arte rupestre corresponda a este mismo ámbito (el del cotidiano ritual)? Ahora bien. Cuando usamos el término “cotidiano” nos vamos a referir a actividades que son relevantes para la vida del día a día, es decir, que influyen en la sana progresión de los ciclos que hacen posible la vida. No pensamos que el arte rupestre fuera pintado a diario, sino que podría tratarse de una actividad ritual de tipo cotidiana, es decir, con injerencia en el día a día pero no necesariamente ejecutada a diario.

En las Relación de Tepuztlán¹⁹⁰ redactada en el mes de septiembre de 1580, los informantes, Dionisio Cihuatepanecatli y Baltasar Martínez, a los que se refieren como “viejos del pueblo”, señalaron la existencia de sacrificios humanos en los cerros tepoztecos:

Y [dicen] que, antiguamente, tan solamente ofrecían al Demonio, papel, y codornices y COPAL y palomas torcazas, hasta que vinieron

¹⁸⁸ *Ibidem.* p. 72.

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ René ACUÑA (ed), *Relaciones geográficas del siglo XVI...op cit.* p. 183 - 196.



los mexicanos y [entonces] guardaron sus costumbres, que era, en las guerras, al que prendían lo abrían por medio, y le sacaban el corazón y lo ofrecían al Demonio, porque eran [considerados] suyos los que así cautivaban. Y, asimismo, cuando comenzaba a tronar, que querían venir las aguas, compraban dos o tres muchachos pequeños y los subían [a] cada uno en un peñasco, y, comenzando a tronar y a llover, les sacaban el corazón y la sangre, y la ofrecían a las aguas para que lloviese mucho. Y para este efecto, comprado que era [el esclavo], lo guardaban treinta o cuarenta días, y, si era hombre, el día que lo habían de sacrificar lo vestían muy bien y lo llevaban, bailando y cantando, hasta donde estaba el ídolo. Y allí, habiendo convidado a muchos comarcanos como a muy gran fiesta, allí, vivo, lo abrían por los pechos y le sacaban el corazón y la sangre y la ofrecían al Demonio, y, el cuerpo, lo arrojaban del peñasco abajo, del cual hacían después un solemne convite, y lo repartían a pedacitos a los valientes y [a los] que habían de ir a la guerra.¹⁹¹

Aunque siempre hay que tener cierto cuidado con las fuentes, dada la temprana época en la que este texto fue redactado, no nos sorprende que, efectivamente, se dieran los sacrificios en el cerro. Si regresamos a las pinturas ubicadas en el abrigo de

IMAGEN 6.2. Fotografía de una posible escena de captura o sacrificio en el arte rupestre de Tepoztlán y registro del abrigo de Quimiquirehuac, en Yecapixtla por Virve y Hernández (1972)



Quimiquirehuac, en Yecapixtla, vemos representado lo que podemos interpretar como un altar de sacrificio, donde un personaje está sufriendo el mismo destino que los “esclavos” que se señalan en el texto. Asimismo, la iconografía de todo el abrigo parece estar en relación con las deidades de la lluvia, dados atributos que portan los antropomorfos, como chichahuaztle (o bastón de sonajas), bordones de junco, penachos de picos, etc. La luna ofrece su presencia en repetidas ocasiones, como sucede también con la serpiente, lo que nos hace de nuevo indicar la presencia de una iconografía relacionada con el inframundo y los mantenimientos.

¹⁹¹ *ibídem.* p. 187.

b) Los posibles protagonistas

Pero... ¿quiénes pintaban en los cerros? ¿Toda la sociedad? ¿O una parte de ella?

Vayamos por partes:

En primer lugar, hay que tener en cuenta que la sociedad prehispánica nahua era bastante jerarquizada. Si seguimos la información que nos brinda la Relación de Tepuztlán, vemos que:

Al quinceno capítulo, dijeron que, cuando los señores que los gobernaban habían de salir por las calles a holgarse, no había de parecer ninguno por la calle, hombre, mujer ni muchacho, más que los principales que iban con ellos. Y si [a]caso alguno pasaba, lo mandaban castigar y, en caso que no podía más, el tal indio se echaba al suelo y pedía perdón arrimado a la pared. Y, para negociar con él, el que quería pedir alguna cosa no iba al d[ic]ho señor, sino a unos principales que él tenía puestos como jueces, que dicen los llaman TLACUCHCALCATZINTLI [el uno] y, el otro, TECPANECATZINTLI, y el otro, C[I]HUACATZINTLI y que éstos despachaban al demandante (...).¹⁹²

Aparentemente, existía una gran diferencia social entre los gobernantes y el pueblo llano, así como todo un aparato burocrático que regía la comunicación entre unos y otros. Como afirma Víctor M. Castillo en su estudio sobre la estructura económica de los mexicas,

La sociedad mexicana estaba dividida fundamentalmente en dos sectores: el de los pipiltin y el de los macehualtin. Los pipiltin eran los descendientes de Aacamapichtli, los que ocupaban los puestos claves de la organización y los que tenían acceso a la posesión territorial de hecho privada. Los macehualtin eran todos los demás mexicanos. Sus ocupaciones, enmarcadas en la producción directa del sustento y riquezas sociales, eran sobre todo agrícolas o de caza y pesca, combinadas generalmente con labores artesanales y con servicios de tipo civil, militar y religioso.¹⁹³

Por tanto, tenemos que el grueso de la población mexicana prehispánica se encargaba de la producción de alimentos, sobre todo a través del trabajo agrícola. El aparato ideológico que determinaba la constitución de las castas estaba basado, en gran parte, en la religión. No olvidemos que, en las sociedades estratigráficas, es muy común ejercer el poder a través de todo un sistema ideológico religioso encargado de establecer la continuidad del mismo, así como de generar un concepto de cohesión social, donde el individuo sentiría que la pertenencia al grupo era la clave de su subsistencia.

Los hombres dependían por completo de la actividad colectiva en la constante cadena de fiestas religiosas o de sus preparativos. Multitud de sacerdotes guardaban el preciso conocimiento de los varios ciclos calendáricos, de sus influencias y de las formas de

¹⁹² *Idem.* (Paréntesis y mayúsculas en el original)

¹⁹³ Víctor M. CASTILLO FARRERAS, *Estructura económica de la sociedad Mexica según las fuentes documentales*. México: UNAM-IIH, 1996. p. 133.



evitarlas, de tal manera que eran muy pocas las actividades que un agricultor, un artesano o un comerciante creía poder realizar sin el auxilio de los religiosos.¹⁹⁴

La jerarquización, por tanto, crearía todo un aparato ideológico, o el aparato crearía la jerarquización social, esto no podemos saberlo. Lo que sí parece evidente en las fuentes es el hecho de que se trataba de una sociedad dividida en clases, donde la mayor parte de la población se dedicaría a la producción agrícola y, por tanto, estaría en estrecha relación con los cerros y con los mantenimientos. Teniendo en cuenta el concepto ideológico-religioso en el que estaban insertos, hemos de deducir que la relación con los mantenimientos no era puramente económica: los cerros estaban vivos y suponían entidades de enorme importancia, a la cual rendirles culto para garantizar la vida.

Así pues, en segundo lugar, tenemos que tener en cuenta que el profundo arraigo con el ritual cotidiano va a tener que ver con las actividades necesarias para garantizar la vida, como mencionábamos en el anterior epígrafe. No creemos que todas las pinturas fueran realizadas por el mismo grupo de personas. Tendremos espacios íntimos, donde los motivos son pequeños y otros de carácter monumental donde las pinturas alcanzan grandes tamaños y en ocasiones se disponen a gran altura para ser vistas. Es posible que las primeras fueran realizadas por algún tipo de especialista ritual que no contara con la posición social del que ejecutara las segundas. Además, no debemos olvidar que las fuentes mencionan una fuerte estratificación social, en la cual la interacción entre individuos de diferentes clases no era siempre posible. Por ello me inclino a pensar que existía una suerte de “jerarquía de los espacios” en donde estamos ante dos tipos de arte rupestre basados en la misma relación con los cerros, pero a un nivel estratigráfico social completamente distinto.

c) La jerarquía de los espacios

Al respecto de todo lo anterior consideramos relevante hablar de los diferentes espacios en que encontramos arte rupestre, regresando al tema del análisis espacial, ya que, como veremos, no todos presentan la misma jerarquía. Hallamos una gran diferencia entre, por ejemplo, el sitio “El Manantial”, en el camino al cerro del Tepozteco y los pequeños conjuntos localizados en los Terrenos de Garza. Lo mismo sucede con el arte del cerro Ocelotzin, o el Chalchi, el de San Juan, y un largo etcétera. Pero, ¿cuál es la diferencia?

1. **El tamaño de los motivos.** En general, el arte rupestre que hemos podido registrar en Tepoztlán se caracteriza por tener pequeños motivos, de un tamaño promedio

¹⁹⁴ Alfredo LÓPEZ-AUSTIN, *Cuerpo humano...op. cit.* p. 74

aproximado de 15 centímetros. Asimismo, éstos se aglutinan de manera indiscriminada en paredes que fueron reutilizadas o no, pero que no parecen tener una intención compositiva previamente diseñada, sino que más bien el conjunto va a ser producto de la aglutinación de elementos por su significación individual sobre la



IMAGEN 6.3. Las pinturas rupestres del sitio “El manantial” vistas desde el camino de acceso a la pirámide del cerro Tepozteco

Fotografía: Elena Mateos, 2014.

narrativa. Hallamos zoomorfos, formas lunares, algunas estelares, antropomorfos, etc, pero en general todos tienen la misma característica: la aglutinación. La excepción la vemos en el sitio “El Manantial”, donde los motivos fueron dispuestos con una jerarquización de tamaño que llama la atención: los antropomorfos son los protagonistas, portando elementos de uso ritual claros, como chimallis o un gorro cónico (imagen 6.3). Asimismo, el conjunto, en general, parece ser un panel prediseñado, con superposiciones posteriores, seguramente coloniales.

2. **El tamaño de los sitios.** Es de notar que no todos los sitios fueron pensados para albergar la misma cantidad de observadores y, aparentemente, de ello va a depender el tamaño de las figuras. En el caso de las pinturas de los Terrenos de Garza, por ejemplo, hay muy poco espacio para permanecer observándolas, y sólo podría albergar un grupo de no más de 10 personas. En el caso de “El Manantial”, cientos de personas pueden congregarse a observar las pinturas desde el camino a la pirámide, mientras que sólo unas pocas caben en la repisa inmediatamente bajo las mismas. Lo

mismo sucede con el “Abrigo Achichipico”, donde los motivos son de mayor tamaño, particularmente los antropomorfos, se observan escenas y hay espacio más que de sobra para albergar a decenas de personas, y en el cual la superposición de elementos denota un uso prolongado en el tiempo. También en “Los Venaditos” se aprecia este fenómeno.

¿Podríamos estar hablando de diferentes públicos para el arte rupestre? Creemos que sí, por varias razones: la primera de ellas es que el sitio “El Manantial” se ubica ni más ni menos que en el camino de acceso a la pirámide del Tepozteco, por lo que pensamos que puede tratarse de un lugar ritual de acceso a varias clases sociales, y no sólo reservado a los que labraran la tierra; en segundo, el tamaño de las pinturas, mucho mayor de lo habitual, sugiere la importancia de la visualización de las mismas desde diferentes posiciones. Lo mismo podría haber sucedido con el sitio “Los Venaditos”, donde hallamos el mismo fenómeno: una repisa superior cercana a las pinturas y toda una zona inferior desde donde es posible observarlas, o en el “Abrigo Achichipico”. En el caso de “El Manantial”, además, parte de la repisa parece haber sido tallada a mano, es decir, de manera intencional, creando ese espacio privilegiado por sobre el inferior, en el camino del Tepozteco; asimismo, no olvidemos que encontramos objetos de jade y otros objetos inmediatamente bajo los motivos, en una repisa.

No sucede lo mismo en la mayoría de los sitios con arte rupestre que localizamos, por lo que la jerarquía de los espacios parece ser determinante también en lo que refiere al arte rupestre. Y es que no podemos pensar que un espacio que da acceso a uno de los templos principales tendrá la misma importancia que otro que se encuentra escondido, en cierto modo, en medio de la montaña y, si acaso, cercano a tierras de cultivo. Las personas que transitarían estos espacios tampoco serían las mismas: los primeros, tal vez fueran visitados de manera ritual por las altas clases sociales, mientras que los segundos serían determinantes para los *macehualtin* agricultores, quienes tendrían sus propios templos, espacios de ritual dentro de la montaña que trabajaban.

2. El arte rupestre y sus posibles lecturas

Ya analizamos las características morfológicas de los sitios escogidos para manifestar el arte rupestre, así como los posibles protagonistas que lo realizaban, es decir, ya respondimos dos preguntas cruciales en cualquier investigación: ¿quiénes? y, ¿cómo?, pero nos falta la más relevante de todas: ¿para qué? ¿Por qué pintar?, ¿cuál es la finalidad del arte rupestre?

No habitamos la mente de quienes ejecutaban las pinturas, como es natural, pero sí creemos que podemos contestar a la más relevante de las preguntas que suelen hacerse en torno a la ejecución del arte. Y éstas siempre giran en torno a su función, a su utilidad o no, o a su significado.

Una vez más, vayamos por partes.

2.1. La relevancia del arte rupestre

El arte rupestre es una de las manifestaciones artísticas más presentes en todas las latitudes y épocas desde que existe la humanidad tal y como la conocemos. ¿Por qué es tan relevante? ¿Por qué el ser humano tiende a expresarse en la roca desde hace decenas de miles de años y de forma sistemática en prácticamente todo el globo?

Probablemente, con base en tres necesarios aspectos:

1. **La dependencia de la naturaleza como base de su supervivencia.** Es reciente la creciente abstracción de los bienes de consumo, o la separación del ser humano de la productividad de los mismo. Tal vez por eso cada vez es más común encontrar las montañas llenas de *graffitis* con nombres aleatorios, propuestas amorosas, o cualquier otra expresión individual que no describe en ningún sentido la realidad ritual de un grupo. Pero esto es, como decimos, muy reciente. No olvidemos que la centralización de la actividad humana en las grandes ciudades es un fenómeno del siglo XX, mientras que durante centurias, la mayor parte de la sociedad se concentraba en las zonas rurales, donde se extraía la materia prima que hacía posible la vida tanto en el campo como en la ciudad. Es decir, que la relación directa con la fuente de alimentación era mucho más común hace apenas un siglo de lo que es ahora, y aún más hace dos o tres siglos, cuando las ciudades no eran aún estos focos

enormes de infección ambiental donde una especie animal vive aglutinada totalmente ajena a su propia condición natural.

2. **El significado lógico del paisaje.** Lógico, en el sentido de que se convierte en la fuente de la vida, en la única posibilidad de supervivencia. En nuestras cabezas ciudadinas a veces es complicado tener presente la importancia de las fuentes de agua, de los ciclos agrícolas y del comportamiento de los animales, que todo lo hacen posible. Pero en aquellas personas arraigadas al medio, es fácil, incluso hoy día, distinguir ese significado lógico, esa realidad adyacente de la cual emanará todo lo que hace posible la vida. La lógica se basará, por tanto, en el entendimiento del funcionamiento básico, del equilibrio que la genera.
3. **La necesidad de control del medio.** Sí. El ser humano tiene una naturaleza de control, ya sea a través del discurso o de la acción. La mayor parte de la conducta ritual religiosa en muchas culturas forma parte de esta necesidad de tener cierto control sobre las fuerzas naturales, sobre el devenir de la vida o sobre la levedad de la misma. La vida, el gran misterio que rodea la propia humanidad, permanece como una pregunta sin respuesta, a la que muchos tratarán de acceder mediante la creación de discursos. Como hemos visto, en la cosmovisión nahua del posclásico, la que nos ocupa, el aparato religioso y ritual trataba de explicar y controlar cada faceta del mundo, por lo que el comportamiento ritual se hace inherente al cotidiano de esta sociedad y el arte rupestre no puede ser otra cosa que parte del mismo.

Pero, ¿qué tiene todo esto que ver con la relevancia del arte rupestre? Pues es posible que el arte rupestre se constituyera como un modo de control del entorno, ya sea a través de la petición o del don. De esta necesidad pueden emanar algunas de las propuestas interpretativas que pretendemos arrojar en este trabajo para explicar, en su totalidad, el arte rupestre que hemos estado trabajando durante tantos años:

a) ¿El arte rupestre como ofrenda?

Consideré seriamente la posibilidad de que el arte rupestre de la región de Tepoztlán (y otras alledañas) fungiera como una ofrenda, como un homenaje a las fuerzas que regían los ciclos que hacían posible la vida. Y es que los lugares elegidos parecen funcionar como umbrales, es decir, puntos de comunicación con el inframundo, donde la comunicación con las fuerzas sobrenaturales que ejercían su poder en el mundo humano era posible.

No todo el arte rupestre puede ser visto desde esta perspectiva: recordemos otros lugares donde parecen tener que ver con una condición de territorio, pero sí la mayoría. Es por ello que planteamos la posibilidad de que el mero hecho de pintar fuera, en sí mismo, un acto ritual, cuya finalidad no sería sino la de “realizar, al servicio de su propósito, la manipulación de fuerzas consideradas como potentes y peligrosas”.¹⁹⁵

Pero, ¿era el arte rupestre la única parte del ritual que se realizaba en estos emplazamientos? Ya hablamos en varias ocasiones del ritual que se lleva a cabo cada año en San Andrés de la Cal, donde se depositan objetos en varias cuevas y oquedades con la finalidad de contrarrestar los efectos malignos de los aires y a su vez de propiciar la buena llegada de las lluvias. En cada una de las cestas que se depositan en los lugares, vemos una multiplicidad de objetos, aunque siempre van a ser los mismos,¹⁹⁶ y en los que cada uno de ellos juega un papel crucial dentro del entendimiento con las fuerzas sobrenaturales, es decir, con los aires.

También en San Juan Tlacotenco, en la cueva de Chimalacatepec se reportó¹⁹⁷ la existencia de una ofrenda presumiblemente del período posclásico:

Se trata de ritos de petición de lluvias, recolectando en cajetes nuevos, de uso doméstico tlahuica, las filtraciones de “agua virgen” que goteaba al interior de la cueva. Se trata de ritos mágicos para atraer la lluvia quemando copal con *yauhtli*... tal y como fueron usados por el gran sacerdote de Tláloc (del Templo Mayor de Tenochtitlan). Y finalmente en las ofrendas de objetos preciosos y arcaicos... parece tratarse de una costumbre ritual extendida durante el Postclásico en las ofrendas a la tierra.¹⁹⁸

Entonces, regresando a la anterior pregunta, ¿podría ser el arte rupestre parte de una ofrenda? La respuesta es compleja, pues no tenemos fuentes documentales que soporten nuestra hipótesis, pero sí demasiado material como para obviar esta posibilidad. En los

¹⁹⁵ Danièle DEHOUE, “El depósito ritual: un ritual figurativo”, en *Convocar a los dioses: ofrendas mesoamericanas*. Johanna Broda (ed.). México: Instituto Veracruzano de la cultura, 2013. pp. 605–638. p. 610.

¹⁹⁶ La ofrenda consiste de 13 muñecos y 13 muñecas, los cuales representarían a los aires y suponen una suerte de regalo para ellos, ya que son como niños. Trastes de barro: 13 cazuelas pequeñas, 13 jarrones y 13 jarrones pequeños, donde se deposita el mole verde que es guisado sin sal; 13 cazuelas de dulces y galletas; 13 cervezas de vino blanco y 13 de cerveza, pues los aires también “festejan”; 13 bolsas de granos de maíz tostado; 13 bolsitas de gorditas de maíz azul; 13 bolsitas con tamalitos; fruta estacional, también en cantidades de 13; 13 velas de colores nacionales; animales de agua, 3 para cada lugar, es decir, 39 de cada uno: ranas, sapos, víboras, tortugas arañas, cocodrilos, pescaditos...; cigarros, se debe entrar fumando a la oquedad o cueva para no contraer el mal aire; cohetes y pólvora, también en cantidades de 13 y su función es imitar el sonido del trueno; soldados de juguete, 5 para cada lugar; papel de china, etc. Alicia JUAREZ BECERRIL, *Observar, pronosticar y controlar el tiempo. Apuntes sobre los especialistas meteorológicos en el Altiplano Central*. México: UNAM, 2015. p. 279.

¹⁹⁷ Johanna BRODA y Druzo MALDONADO, “Culto en la Cueva de Chimalacatepec, San Juan Tlacotenco, Morelos”, en *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígena en Mesoamérica*. Johanna Broda y Beatriz Albores (coords.). México: Colegio Mexiquense / UNAM, 1997.

¹⁹⁸ Johanna Broda y Druzo Maldonado, citado en Alicia JUAREZ BECERRIL, *Observar, pronosticar...* p. 75.

estudios etnográficos dedicados a la región de estudio, se aprecia una importancia del ritual, tanto a la lluvia como a los aires, en casi todo el noreste de Morelos. Actualmente, como hemos visto, cada año se realizan *ofrendas* o *depósitos* con diferentes fines, pero relacionados, sobre todo, con la petición de lluvias y los mantenimientos que otorga la montaña. Los accesos a la misma se caracterizan por ser oquedades, cuevas, abrigos, e incluso raíces que parecen conformar *umbrales* de acceso a ese *otro mundo*, donde habitan los seres con el poder suficiente de afectar los fenómenos naturales, y es a través de la introducción en los mismos de una serie de bienes como se produce la relación con ellos, donde el diálogo es posible y se conforma la *petición*.

Roberto Martínez¹⁹⁹ recaba las menciones al arte rupestre en fuentes coloniales. Una de ellas llama nuestra atención, la declaración de una mujer de Actopan, en Veracruz, en un proceso inquisitorial:

(La declarante confesó) que habrá como tres años poco más o menos que ella en compañía de otras tres personas fueron a las cuevas de los *mamandis*, que quiere decir 'los queridos' a ofrecerles sacrificios y que dichos ídolos son unas piedras que están dentro de dicha cueva que tiene forma de gente [...] Y en el suelo hay otra piedra grande enterrada que tocándola con otra piedra suena a modo de teponaztle o instrumento músico, y porque decían los indios que aquella cueva con dichos ídolos era de donde salían las nubes para llover e iban a pedir allí el agua y a ofrecer a los ídolos sacrificios de ropa, incienso, comida, chocolate y cera [...] Y que el dicho Lázaro hizo lo mismo, sahumó, dio el chocolate a los ídolos y después la bebió, tocó la piedra, hicieron oraciones de rodillas con mucho silencio [...] Y habiendo salido de la cueva y viendo que llovía se fueron y volvieron clamando e incensando las nubes [...] Creyendo que los ídolos le habían enviado el agua (AGN Inquisición: 1710. 674. 27).²⁰⁰

Asimismo sucede con otras zonas de México, donde tanto en las Relaciones Geográficas como en textos de cronistas o autos inquisitoriales, el autor detecta la presencia del culto a las cuevas y del arte rupestre como elementos indisolubles. Ahora bien, en la *cosmovisión* prehispánica, los dioses habitaban la materia. Los objetos no eran meras representaciones de la calidad moral de los dioses, sino que *los contenían*, es decir, éstos los habitaban, eran una manifestación física de su presencia, o, al menos, de su *esencia*. Al respecto merece la pena citar otro de los pasajes que recopiló Roberto Martínez:

Este demonio [Quetzalcóatl] se les aparecía en figura de sierpe con plumas verdes cubierta [...] Dicen los viejos que, por unas lozas y peñas donde subió, se ven y parecen hoy día las pisadas y señales que hizo con los pies, y la concavidad donde [la sierpe] estuvo echada. Y que, por tiempos, lo v[e]ían estar en figura de persona, y se mudaba

¹⁹⁹ Roberto MARTÍNEZ GONZÁLEZ, "Las huellas de los hombres y los dioses: algunas notas sobre el arte rupestre mesoamericano en las fuentes documentales.", en *Revista de Arqueología* núm. 60, Marzo 2020. MÉXICO: INAH, 2020. pp. 6—16. p.14

²⁰⁰ *Ibidem*. pp. 11—12.

de una sierra en otra. Y subió por otras peñas a lo alto de rodillas y, por donde subió, se dice q[ue] hoy día se parecen las señales en el d[ic]ho peñasco, y, en donde estuvo asentado, está hecha una concavidad. Y, por donde subió arrastrando un bordón, se parece una canaleja en la dicha peña. Y, en todo este tiempo q[ue] en las d[ic]has sierras se aparecía en una forma y otra, daba grandes silbos y aullidos q[ue] ponían grande espanto. Y que, desde ha cierto tiempo, se transformó en piedra, y el día de hoy está allí un ídolo de piedra del altor de medio estado a manera de persona, sentado con un bordón en la mano, todo de piedra [...] Dicen ansimismo los indios viejos q[ue] al presente hay que, antes q[ue] los españoles viniesen, el Demonio que se revestía en este ídolo de piedra daba muy grandes voces y aullidos de día y de noche [...]. Y, con la llegada de los españoles, cesaron luego y no lo oyeron más (Acuña, 1985, I: 136).²⁰¹

En el párrafo podemos observar la presencia de la deidad en los cerros, deambulando por sus quebradas. Llega un momento en que se convierte en piedra, o la habita. Al respecto merece la pena observar lo que afirma López-Austin:

Los seres mundanos son la suma de la materia divina y de la cobertura de materia pesada que es característica de una existencia contagiada de muerte, sexo y poder reproductivo. Los dioses (...) se hacían presentes en los seres del mundo. Como puede suponerse, su presencia era más notable en aquellos seres mundanos que tenían calidades sobresalientes, como el fuego, el agua, el tabaco y el pulque. La llama de fuego podía recibir directamente la ofrenda que se hacía al dios Xiuhtecuhtli. Previamente a la ingestión del pulque se tomaba un poco de líquido y se arrojaba al fuego, honrando a las llamas como a la persona misma del dios. Se hablaba del agua como si fuese la diosa Chalchiuhtlicue. El tabaco era considerado el cuerpo de la diosa Cihuacóatl (...).

No sólo lo natural contenía las fuerzas divinas. En una tradición en la que el mito explicaba la existencia de todo lo mundano desde los primeros tiempos de la creación, el hombre debía creer en los modelos divinos de sus propias obras. El mago, hemos visto, hablaba a sus instrumentos de trabajo, a la cal que fabricaba, a sus medicinas... Se adoraba a los instrumentos musicales, a los de juego, a los de caza.²⁰²

Las formas, las herramientas, todo... contenían la esencia de los dioses. Tanto es así que crear una escultura, una pintura, etc, con los atributos de los mismos no era sino generarles un nuevo contenedor donde depositar su esencia. Ninguna manifestación artística podría ser vista, desde esta perspectiva, como una mera expresión de la idea, sino como la contenedora física, ni más ni menos, de la esencia de la divinidad. Entonces, ¿es el arte rupestre parte de una ofrenda o un depósito ritual? Pues la respuesta debería ser NO. Y también Sí. Observemos los hechos:

1. En primer lugar, el arte no puede ser considerado una ofrenda o depósito pues no está pensado para ser consumido por el dios y, por tanto, saciar su apetito, retribuir su

²⁰¹ *Ibidem*. p. 8. Subrayada, la parte que considero esencial.

²⁰² Alfredo LÓPEZ-AUSTIN, *Tamoanchan y tlalocan...op. cit.* p. 30.

labor, etc, si entendemos la ofrenda desde la perspectiva de un don que busca retribución, es decir, desde la perspectiva de Mauss, más enfocada al sentido de la reciprocidad.²⁰³ Ahora bien, si tenemos en cuenta la perspectiva de Dehouve, en la cual la palabra ofrenda es sustituida por depósito ritual y éste conlleva “un ritual figurativo, basado en representaciones materiales y miniaturizadas”,²⁰⁴ en este caso sí podemos pensar en los motivos plasmados en la roca como en depósitos rituales cuya intención no es meramente la de la retribución, sino que, como señala Dehouve, “un objeto colocado en un depósito adquiere su sentido simbólico y su eficacia porque forma parte de una construcción ritual”,²⁰⁵ cuya finalidad no será otra que la de tener cierto control sobre las incidencias de las fuerzas divinas en el plano humano. Y sí, desde esta perspectiva, definitivamente el arte rupestre puede ser considerado un depósito ritual. No obstante esto sigue sin convencerme en cuanto a que el término ofrenda es demasiado relevante en el ámbito de la historia prehispánica y sigue siendo el más empleado en los estudios antropológicos actuales dedicados al ritual, por lo que desecharlo no nos parece ni útil ni prudente.

2. Podríamos hablar de una *invocación*. Si tenemos en cuenta el hecho de que gran parte de la actividad artística de la cultura nahua se centraba en la producción de objetos donde el dios pudiera insertarse, tal vez la pintura sirviera para llamar, de alguna manera a las entidades que se buscaban para generar resultados, es decir, para proveer o para controlar. Según la RAE, invocar sería “llamar en solicitud de ayuda o de manera formal o ritual”.²⁰⁶ Tendría sentido en relación con la iconografía, dedicada, como vimos, a motivos que se refieren a las entidades del inframundo, a lo relacionado con el agua, los aires y los mantenimientos. Pero tampoco nos convence del todo esta idea.

b) El arte rupestre como sistema de comunicación con lo divino

Creo que debo hablar del arte rupestre como una parte del ritual, encargada de reinterpretar los espacios para convertirlos en lugares de relación con ciertas entidades del inframundo. Es decir, el arte rupestre no fungiría como ofrenda, en la medida en que ofrece únicamente un lugar de encuentro, el cual, probablemente, disfrutara de otros

²⁰³ Marcel MAUSS, *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. ESPAÑA: Ediciones KATZ, 2009.

²⁰⁴ Daniëlle DEHOUE, “El depósito ritual...” *op.cit.* p. 609.

²⁰⁵ *Ibidem.* p. 606.

²⁰⁶ dle.rae.es (consultado junio de 2017).



complejos rituales donde se depositaran objetos, alimentos, decoraciones y diferentes manifestaciones de ofrendas, dentro de un mundo del ritual. Si no fuera así, si el arte rupestre fuera sencillamente una ofrenda, tendría que ser repetido demasiadas veces, por lo que encontraríamos muchas temporalidades en diferentes lugares, así como más superposición de motivos, cada uno de ellos realizado con motivo de ofrendar dentro de un ritual cíclico en el lugar.

En los sitios donde encontramos superposición de motivos, generalmente hallamos que cada uno de ellos responde a diferentes corrientes estilísticas y, presumiblemente, épocas. Podríamos interpretar esto como la necesidad de introducir un nuevo discurso con base en un cambio ideológico que fuera imperante plasmar para poder así *dialogar* con esos nuevos entes introducidos en el discurso.

Los templos prehispánicos de la región, como la pirámide del Tepozteco, eran decorados con grabados pintados y dedicados al dios al que era dedicado el templo. En el caso del Tepozteco, vimos que la iconografía se dedica a varias fiestas del calendario, así como a los dioses del pulque. El ritual o conjunto de rituales que se llevaban a cabo en este emplazamiento tendría que ver, seguramente, con la iconografía elegida para vestirlo. Algo así podría suceder con el arte rupestre: la mayoría de los sitios responden a una iconografía relacionada con el agua, con el inframundo, con los mantenimientos y, muy probablemente, esta manera de *vestir* la roca, tenga que ver con la identidad de los rituales que en ellos se llevaba a cabo. Desgraciadamente, como sucede con las ofrendas actuales, la mayor parte de lo que se *depositaba* era de carácter perecedero, por lo que no ha llegado hasta nuestros días, salvo el mencionado caso de la cueva de Chimalacatepec, en San Juan Tlacotenco, o la de Ticumán, Morelos, donde también se reportaron restos arqueológicos de ofrenda. El resto de los sitios, al estar a la intemperie y ser reutilizados durante siglos, no corrieron la misma suerte.

Entonces, ¿para qué se pintaba la roca? Pues sencillamente como una *invocación*: para dar *identidad* a los lugares donde se ofrece el ritual, de tal manera que, en cierto modo, las fuerzas que se desea lo visiten siempre regresen al mismo. Así, el arte rupestre cumpliría una muy importante función, ya que sería el *llamado* a los dioses que hacen posible los mantenimientos, a los relacionados con el agua, con el inframundo, a aquellos necesarios para que la cosecha germine y el ser humano sobreviva; serviría para que los sitios donde el agua mana, donde hay un espacio de comunicación con lo divino, permanezcan siempre “activos”, reconocibles, tanto por quienes ofrecen el ritual como por quienes lo reciben. Se trataría, por tanto, de otorgar un espacio, un lugar donde estas

fuerzas acudan al ejercicio de comunicación, de intercambio y donde puedan recibir los bienes relacionados con el ritual.

Volviendo a López-Austin, si interpretamos que las obras prehispánicas como esculturas o pinturas recogían parte de la esencia de lo divino, es decir, de la deidad a la que estaban dedicadas, esto los haría presentes en el espacio físico donde se colocara dicha obra, haciendo posible, a través de su presencia física, la existencia de un *diálogo*. Así, señalar los lugares en los que la deidad *debía* estar presente, puesto que era ésta la encargada de los mantenimientos ubicados en ese espacio, se convertiría en algo de primera necesidad.

A modo de conclusión

Definir los posibles significados que podrían entrañar las pinturas rupestres no ha sido fácil. Es gracias al estudio regional y no al análisis de un solo sitio como logramos inferir las características que parecen propias de estas manifestaciones artísticas tan extendidas tanto geográfica como históricamente. Como se ha podido, espero, apreciar en este trabajo, todo depende del punto de partida.

En 2013 me propuse tratar de entender cómo se distribuía el arte rupestre en una región determinada y cuál era su función dentro de la sociedad que lo producía. Es decir, responder a dos preguntas esenciales: ¿por qué y para qué?. Había estudiado el Abrigo de Texcalpintado con profundidad, pero un sólo conjunto no me permitió analizar el fenómeno, por lo que decidí que era momento de comenzar a ver el arte rupestre como un fenómeno regional y no quedarme en un sólo objeto de estudio. Es así como pude darme cuenta de que los sitios con arte rupestre compartían una serie de características bastante estrictas, desde su ubicación hasta la parca variedad iconográfica de sus motivos. También pude apreciar que esto último variaba conforme lo hacía el estilo y que ello podría reflejar una diferencia clara en la temporalidad.

Ahora bien. Como toda tesis dedicada al pasado, cualquier conclusión a la que se llegue, por muy argumentada que ésta esté, siempre va a ser una propuesta interpretativa y nunca una verdad absoluta. Asimismo, la perspectiva debe ir cambiando en la medida que nuevos hallazgos son incorporados al corpus. En un primer momento pensé que era muy probable que el arte rupestre se tratara de una suerte de ofrenda dedicada a las deidades del agua, pero finalmente este concepto no me pareció apropiado por el estatismo de los sitios, y por el hecho de no reflejar la realidad social de la cultura que parece claro ejecutó las pinturas. Empecé a reflexionar entonces acerca de los lugares elegidos, de la relación con los cerros, con zonas con explotación agrícola y con áreas de tránsito y me di cuenta de que algunas pinturas parecían señalar lugares de comunicación con lo divino, es decir, emplazamientos en los que las deidades *tenían* que estar presentes para garantizar nada más y nada menos que la supervivencia del grupo.

Otros lugares, cercanos a caminos, variaban en sus motivos, en el tamaño, en la iconografía y en la profusión. Además no parecían estar cercanos a fuentes de agua y eran visibles desde caminos o rutas. Es posible que éstos tuvieran una función completamente diferente, tal vez la de marcadores territoriales de algún tipo.

En cuanto a los sitios con arte, no todos son iguales. Encontré un número importante de pequeños lugares relacionados con agua estacional o un manantial perenne en los que pequeños motivos rupestres se aglomeraban sin importar la época, otros en los que había muy pocos motivos, pero con un nexo común: el tamaño, bastante reducido. Había, sin embargo, otros lugares de carácter monumental, con motivos que superaban el metro de altura con la figura humana y los cánidos como protagonistas. Nos hablarían estos sitios, por tanto, de un público diferente. Mientras que los primeros eran casi parte del cotidiano, los segundos que además albergaban espacio para contener decenas de personas, podrían tratarse de espacios de uso público, de los que, quién sabe, tal vez emanara la iconografía para pintar el resto.

Sin embargo, dejando de lado los lugares que podrían haber sido marcadores territoriales, parece ser que los sitios con arte rupestre atendían en general a la problemática del agua y los mantenimientos, sin importar el tamaño de los mismos. Decidí entonces que era posible que sirvieran para establecer un punto de comunicación con lo divino.

Pero, ¿qué significa *lugar de comunicación con lo divino*? Bueno, para profundizar en esto fue necesario estudiar la cosmovisión de las sociedades que probablemente crearon las pinturas, como se hizo en los dos últimos capítulos del trabajo. Así, entendimos que los ámbitos de lo *mundano* y de lo *celestial*, si se me permite, no estaban separados, sino íntimamente ligados en la mentalidad y el cotidiano de quienes producían las obras. Tanto es así que, a través del diálogo con las entidades que habitaban los cerros era como, por ejemplo, se garantizaba la lluvia, el agua, los mantenimientos.

Los lugares donde existe el agua, ya sea estacional o perenne, fungirían, entonces, como puntos de comunicación con esas entidades, responsables de que la morfología del lugar y sus mantenimientos no variara y así fuera posible seguir haciendo uso vital de los mismos. Es por ello que decidimos explicar el arte rupestre a través de la perspectiva de la *invocación* a estas entidades, es decir, como una suerte de señalamiento de dónde se iba a establecer la comunicación con los seres humanos y de dónde podían ir a *disfrutar* de sus ofrendas estacionales.

Ya vimos que en varias partes de Tepoztlán esta *comunicación con lo divino* sigue siendo actual, como en el caso de las ofrendas a los *aires* de San Andrés de la Cal. Aunque no creo que sea viable explicar el pasado a través del presente, no debemos descartar que esta comunicación tenga raíces muy antiguas, tanto como las pinturas. El arte rupestre se produciría en un lugar de *comunicación* en una ocasión, una sola vez, a no ser que surgieran nuevas necesidades discursivas, momento en que tenemos la

superposición de motivos en un solo abrigo. Pero, en la mayoría de los casos, digamos que el acto de pintar era cosa de una *sola vez* y que, después, se usaría ese emplazamiento para el depósito ritual de la ofrenda.

Así que, tenemos que los lugares de *comunicación* ya han sido señalados a través del uso de la pintura y que después se seguirá acudiendo a ellos a establecer el diálogo con las entidades de la montaña, un *diálogo* imprescindible para la vida. Se ha hecho, por tanto, una suerte de *invocación*, un llamado a esas entidades, y será ésa, bajo mi criterio, la función primigenia y última del arte rupestre.

No tengo otra explicación que responda al pensamiento lógico. Toda la tesis me dediqué a tratar de discernir esta funcionalidad y, llegado el final, es esta la explicación que creo más coherente e incluso prudente.

Como es natural, este estudio dejará muchas preguntas abiertas pero la función del mismo me parece haber sido completada: registrar el mayor número de lugares posibles con la finalidad de que éstos no se pierdan, de que exista un documento que los respalde y tratar de responder a la gran pregunta: ¿por qué se hacía el arte rupestre?

Queda a juicio del lector estar o no de acuerdo con mi propuesta, pero abrir al menos un necesario debate es, sin duda, el objetivo principal de este trabajo.



Bibliografía

ACKERMAN, James. S., "A theory of style", en, *The journal of Aesthetics and Art criticism*, Vol. 20, núm. 3. Willey of behalf of the American Society of Aesthetics, 1962.

ACUÑA, René (ed.), "Relación de las Cuatro Villas", en *Relaciones geográficas del siglo XVI*. México: UNAM, 1985. Tomo I.

ALBORES, Beatriz y Johanna BRODA, *Graniceros. Cosmovisión y Meteorología Indígenas de Mesoamérica*. México: UNAM, El Colegio Mexiquense, 2003.

ÁLVAREZ-ICAZA LONGORIA, María Luisa, *La definición estilística del Códice Laud. Una propuesta metodológica para el análisis del estilo*. Tesis para obtener el grado de Licenciada en Etnohistoria. México: ENAH, 2005.

AMADOR BECH, Julio,

———"Cuestiones acerca del método de registro, clasificación e interpretación del arte rupestre", en, *Anales de Antropología*, vol 41-1. México: UNAM, 2007.

———*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*. México: INAH, Mil Libros editorial, 2016.

———*El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2008.

———"El arte rupestre como medio de comunicación. Observaciones de método sobre su interpretación", en, *Fragmentario de la comunicación rupestre. Volumen V, tomo I*. México: ELEMENTUM, 2021.

ANGULO V., Jorge, "The Chalcatzingo Reliefs: an Iconographic Analysys", en David. C GROVE (ed.) *Ancient Chalcatzingo*. AUSTIN: University of Texas Press, 1999. pp.132-158.

de **ANTONIO SÁENZ, Trinidad**, "Los pintores españoles del siglo XVI y El Greco", en *El monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium 1/5-X-2001*. Real centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001. pp. 211-242.

APOSTOLIDES, Alex, “Chalcatzingo Painted Art”, en David. C GROVE (ed.) *Ancient Chalcatzingo*. AUSTIN: University of Texas Press, 1999. pp. 171–199

ARAIZA, Erika y Roberto MARTÍNEZ, “Hacer de la calle un museo de la calle. El grafiti y sus actores en una colonia popular de Ecatepec, Estado de México”, en *Desacatos* número 51. Mayo - Agosto de 2016, pp. 110-129.

B. Suzannah y Georges C. VAILLANT, “Excavations at Gualupita”, en *Anthropological papers of the American Museum of Natural History*, vol. XXXV, part one. New York City, 1934.

BARONA MARTÍNEZ, Carlos Arturo, *Chalcatzingo como el reflejo del orden natural. Símbolos de una antigua creencia*. Director: Roberto Martínez González. Tesis para optar por el título de Licenciado en Arqueología. México, ENAH, 2009.

BRODA, Johanna,

_____ “Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia. Una reconstrucción según las fuentes del siglo XVI”, en *Revista Española de Antropología Americana*, núm. 6. Madrid: UCM. pp. 245-327, 1971.

_____ “Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto a los cerros en Mesoamérica”, en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupumé(ed.), *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*. México, UNAM. pp. 461-499, 1991.

_____ “Ritos mexicas en los cerros de la Cuenca”, en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Arturo Montero (coords.), *La Montaña en el paisaje ritual*. México: ENAH, IIH, 2007.

_____ “Las fiestas del posclásico a los dioses de la lluvia”, en *Arqueología mexicana*, vol. XVI, núm. 96. Marzo-abril de 2009. pp. 58–63.

BRODA, Johanna y Ruzo MALDONADO, “Culto en la cueva de Chimalacatepec, San Juan Tlacotenco, Morelos”, en *Graniceros, cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*. Beatriz Albores y Johanna Broda (coords.). Estado de México: El Colegio Mexiquense, IIH, UNAM, 1997. pp. 175-212.

BROTHERSTON, Gordon,

____ “Las cuatro vidas de Tezotzécatl”, en *Estudios de cultura náhuatl*. Número 25. México: UNAM, 1995. pp. 185-205.

____ “Los textos calendáricos inscritos en el templo del Tepozteco”. En, *Estudios de Cultura Náhuatl*. Número 28. México: UNAM- IIH. 1998.

CARRASCO, Pedro, “Estructura familiar en Tepoztlán”, en *Nueva Antropología*. Año V, núm. 18. México, 1982.

CASO, Alfonso,

____ “El paraíso terrenal en Teotihuacan” en *Cuadernos Americanos*, México, Año I Num. 6, 1942.

____ *El pueblo del sol*. México: FCE, 2007.

CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: FCE, 1968 (5ª edición).

CASTILLO FARRERAS, Víctor M., *Estructura económica de la sociedad Mexica según las fuentes documentales*. México: UNAM-IIH, 1996.

CHIMALPAHIN CUAUHTLEHUANITZIN, Francisco San Antón Muñón, *Séptima relación de las diferentes historias originales*. Edición de Josefina García Quintana. México: UNAM-IIH., 2003.

CLELOW, C. W., Jr. y M.E. Wheeling, *Rock Art: An Introductory Recording Manual for California and the Great Basin*. Los Ángeles: Institute of Archaeology, University of California, 1978.

CÓDICE BORBÓNICO (Anónimo). Versión digital de FAMSI (www.famsi.org)

CÓDICE BORGIA (Anónimo). Versión digital de FAMSI (www.famsi.org)

CÓDICE FEJÉRVARY-MAYER (Anónimo). Versión digital de FAMSI (www.famsi.org)

CÓDICE LAUD (Anónimo). Versión digital de FAMSI (www.famsi.org)

CÓDICE MAGLIABECHIANO (Anónimo). Versión digital de FAMSI (www.famsi.org)

CÓDICE NUTALL (Anónimo). Versión digital de FAMSI (www.famsi.org)

CÓDICE TONALÁMATL-AUBIN (Anónimo). Versión digital de FAMSI (www.famsi.org)

CÓDICE VATICANO A O RÍOS (Anónimo). Versión digital de FAMSI (www.famsi.org)

CÓDICE VATICANO B (Anónimo). Versión digital de FAMSI (www.famsi.org)

CONTEL, José, “Tlálloc, el cerro, la olla y el *chalchihuitl*. Una interpretación de la lámina 25 del *Código Borbónico*”, en *Itinerarios*, vol.8, año 2008. pp. 154–183.

CONTRERAS CARMONA, Jesús Demetrio, *Presencia, uso y simbolismo del perro durante el posclásico tardío en el Centro de México*. Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia. Director de tesis: Raymundo César Martínez García. Universidad autónoma del Estado de México, 2018.

CRIADO BOADO, Felipe, “Del terreno al espacio: Planteamientos y perspectivas de la Arqueología del Paisaje”, en, *Capa, Grupo de investigación en Arqueología del Paisaje*, núm 6. Primera edición. Universidad de Santiago de Compostela, 1999.

CYPHERS TOMIC, Ann Marie y Nicole SPITALIER, “Balance y perspectiva de la arqueología de Morelos”, en *Anales del instituto de Investigaciones Antropológicas*, vol.22 núm 1. UNAM: IIA, 1985.

DÍAZ, Ana Guadalupe “La lápida de los cielos del Museo Nacional de Antropología (México). Un recorrido por el imaginario celeste nahua a través de las piezas de la sala Mexica”, en, *Anales del Museo de América* 19. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2011. pp. 121–143.

DEHOUE, Danièle, “El depósito ritual: un ritual figurativo”, en, *Convocar a los dioses: ofrendas mesoamericanas*. Johanna Broda (ed.). México: Instituto Veracruzano de la cultura, 2013. pp. 605–638

DURÁN, Diego,

_____. *Historia de las indias de Nueva España e islas de tierra firme. Tomo II.* México: Imprenta de Ignacio Escalante, 1880

_____. *Historia de las indias de Nueva España e islas de tierra firme.* Documento original digitalizado consultado a través de la Biblioteca Nacional de España (www.bne.es).

ESPEJO, Antonieta , “Rock Paintings at Texcalpintado, Morelos, México”, en, *Middle American Archaeology and Ethnology, vol. II.* Carnegie Institution of Washington, Division of Historical Research, May 15, 1945. pp. 173–177.

IORE, Dánae , “El arte rupestre como producto complejo de procesos ideológicos y económicos: una propuesta de análisis”, en *Espacio, Tiempo y Forma, serie I, Prehistoria y arqueología, t.9.* Madrid: UNED, 1996. págs. 239–259.

FOCILLON, Henri, *La vida de las formas y elogio de la mano.* Madrid: Xarait D.L., 1983.

GARATE MAIDAGÁN, Diego, “Breve estudio comparativo entre la cronología estilística y la radiocarbónica en el arte rupestre paleolítico”, en *Revista Nivel 0, número 9*, año 2001. pp. 27–37.

GAY, Carlo, *Chalcatzingo.* Portland: International Scholarly Book Service, 1972.

GELL, Alfred, “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”. En, *Anthropology, Art and Aesthetics.* J. Coote and A. Shelton, eds. pp. 40–66. Oxford: Clarendon, 1992.

GLOCKNER, Julio. *Los volcanes sagrados. Mitos y rituales en el Popocatepetl y la Iztaccíhuatl.* México: Grijalbo, 1996.

GOMBRICH, Ernst H., *Arte e Ilusión. Estudios sobre la psicología en la representación simbólica.* Madrid: PHAIDON, 2008.

GONZÁLEZ QUEZADA, Raúl Francisco, “La destrucción de las pinturas rupestres en Chichiminquiáhua en Yecapixtla, ventanas al pasado que se cierran irreparablemente”, en

El Tlacuache, suplemento cultural. Periódico “La Jornada de Morelos”, número 495, Noviembre 27, 2011

GRANADOS, Berenice y Santiago ORTIZ, “Las caras del aire. Mitos, ritos e iconografía del aire en Tlayacapan”. Documento web consulta en:

<http://www.aire.culturaspopulares.org/estudio.php>

GRAULICH, Michel, “Las fiestas del año solar en el *Códice Borbónico*”, en *Itinerarios*, vol 8, año 2008. pp 186—194.

GROVE, David C., “Morelos, la cuna de la famosa cultura Tlatilco (1.200—900 a.C.), en *Historia de Morelos, Tomo II: La arqueología de Morelos*. Horacio Crespo (dir.). Congreso del Estado de Morelos, LI, 2010. pp. 43—65.

HIRTH, Keneth G., “De Teotihuacan a Xochicalco. Los períodos Clásico y Epiclásico en Morelos”, en *Historia de Morelos, tomo II. La arqueología de Morelos. Op cit.* pp.99—132.

IWANISZEWSKI, Stanislaw, “La interpretación astronómica de los mitos”, en *Historia de la astronomía en México*. Marco Arturo Moreno Corral (compilador). Consultado en <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx>

JUÁREZ BECERRIL, Alicia,

—*El oficio de observar y controlar el tiempo. Los especialistas meteorológicos en el Altiplano Central. Un estudio sistemático y comparativo*. Tesis para obtener el grado de Doctora en Antropología. Directora de Tesis: Johanna Broda. Ciudad de México: UNAM, 2010.

—*Observar, pronosticar y controlar el tiempo. Apuntes sobre los especialistas meteorológicos en el Altiplano Central*. México: UNAM, 2015.

KUBLER, George,

—“Period, Style and Meaning in Ancient American Art”, en *New Literary History, Vol 1. Núm. 2 , a Symposium on Periods*. The John Hopkings University Press, 1970. pp. 127–144.

—“History —or Anthropology— of art?”, en *Critical Inquiry*, vol1, num.4. The university of Chicago Press, 1975, pp 757–767.

LEÓN-PORTILLA, Miguel,

____ *La Filosofía Náhuatl*, México: IIH-UNAM, 1952.

____ *Ritos, Sacerdotes y atavíos de los Dioses*. México: IIH-UNAM, 1958.

LEROI-GOURHAN, André, *El gesto y la palabra*. Venezuela: Ediciones de la Biblioteca, 1965.

LÓPEZ-AUSTIN, Alfredo,

____ *Tamoanchan y Tlalocan*. México: FCE, 1994.

____ “La religión, la magia y la cosmovisión”, en *Historia antigua de México, volumen IV. Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*. Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (coors.). México: INAH/IIA-UNAN, 2001. pp. 243–272.

____ *Los mitos del Tlacuache*. México, IIA-UNAM, 2006 (segunda reimposición).

____ *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas, volumen I*. México: UNAM-IIA, 2008.

____ “Los mexicas ante el cosmos” en *Arqueología Mexicana*, México, D.F. CNCA- I N A H , Editorial Raíces. Volumen XVI, Número 91, 2008. pp. 24–35.

LÓPEZ-AUSTIN, Alfredo, y Leonardo LÓPEZ-LUJÁN, *Monte Sagrado, Templo Mayor*. México: UNAM-IIA, 2010.

LÓPEZ-LUJÁN, Leonardo, Héctor NEFF y Saburo SUJIYAMA, “El vaso 9-XI, un recipiente Anaranjado Delgado encontrado en Tenochtitlan”, en *Ideología y política a través de los materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la primera mesa redonda de Teotihuacan*. Elena Ruiz Gallut (ed.). México: UNAM, INAH, 2002. pp. 731–760.

LORENZ, Konrad,

____ *Cuando el hombre encontró al perro*. Barcelona: TUSQUET Editores, 1999.

____ *Los ocho pecados mortales de la humanidad civilizada*. Madrid: RBA Editores, 2011.

LOTMAN, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, ROBERTO, “Las huellas de los hombres y los dioses: algunas notas sobre el arte rupestre mesoamericano en las fuentes documentales.”, en *Revista de Arqueología* núm. 60, Marzo 2020. MÉXICO: INAH, 2020. pp. 6—16.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Roberto y Ramón VIÑAS,

——“El abrigo Tláloc: análisis e interpretación de un conjunto rupestre destinado al dios de la lluvia y la agricultura (Ticumán, Morelos)”, en, *Espacio, tiempo y forma. Serie I, Nueva época. Prehistoria y Arqueología*. t. 1, 2008. pp. 209–220.

——“Palabras e imágenes de la vieja serpiente cornuda: una mirada desde Mesoamérica”, en *Revista ARQUEOLOGÍA Segunda época, Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología*, número 36, septiembre de 2007. Pp. 135–168.

MARÍN ARANA, Raúl, “Classic and Posclassic Chalcatzingo”, en, *Ancient Chalcatzingo*, David C. Grove (ed). Austin: University of Texas Press, 1999. pp. 387–400.

MATEOS, Elena, *Arte rupestre en el Popocatepetl: el abrigo de Texcalpintado*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia. México: UNAM, IIH. Tutor principal: Víctor M. Castillo Farreras. 2011.

MAUSS, Marcel, *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. ESPAÑA: Ediciones KATZ, 2009.

MIKULSKA, Katarzyna,

——“Los cielos, los rumbos y los números. Aportes sobre las visión nahua del universo”, en, Ana Díaz (coordinadora) *Cielos e inframundos. Una revisión de las cosmologías mesoamericanas*. México: UNAM, IIH/ Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor, 2015. pp. 109–174.

——“La comida de los dioses. Los signos de manos y pies en representaciones gráficas de los nahuas y su significado”, en <http://itinerarios.uw.edu.pl/la-comida-de-los-dioses-los-signos-de-manos-y-pies-en-representaciones-graficas-de-los-nahuas-y-su-significado> (Consulta en Marzo 2017).

MORPHY, Howard, “Aesthetics in a cross-cultural perspective: some reflections on native american basketry”, en, *JASO*, 1992, vol. 23, no. 1, pp.1–16.

NIETO MICEÍN, David, *Etología del lobo y el perro. Análisis e interpretación de su conducta*. Madrid: Tundra Ediciones, 2008.

OLIVIER, Guilhem (coord.), *Símbolos de poder en Mesoamérica*. México: IIA-IIH UNAM, Serie de culturas mesoamericanas/5, 2008.

OREJAS, Almudena, "Arqueología de paisaje: historia, problemas y perspectivas", en *Archivo Español de Arqueología*, vol. 64. núm. 63-164. España: CSIC, 1991. pp. 191-230.

PANOFSKY, Erwin,

———*Estudios sobre Iconología*, Madrid: Alianza, 1976.

———*Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1991.

PIHO, Virve, y Carlos HERNÁNDEZ, "Pinturas rupestres en el Popocatepetl", en *Religión en Mesoamérica*, Jaime Litvak, K., y Noemí Castillo, compiladores. México D.F.: Sociedad Mexicana de Antropología, 1972. pp 85-89.

REBOUL, Olivier, *Lenguaje e ideología*, México: FCE, 1986.

REDFIELD, Robert, *Tepoztlan, a mexican village; a study of folk life*. Chicago: The University of Chicago. Ethnological series. 1958 (6a reimpr.)

RODRÍGUEZ CANO, Laura, "Pintura y epigrafía ñuiñe en la Mixteca Baja, Oaxaca", en, *La pintura mural prehispánica en México III. Oaxaca. Tomo IV: Estudios*. Beatriz de la Fuente (directora y coordinadora). México: IIE-UNAM, 2010. pp. 704 - 739.

SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*. Notas de Ángel Ma. Garibay K. México: PORRÚA, colección "Sepan cuántos.." número 300. Decimoprimer edición, 2003.

SALAZAR, Ana María, "Las representaciones del diablo en Morelos. Siglos XVI a XX", en, *Inquisición Novohispana, volumen I*. Nohemí Quesada, Marta Eugenia Rodríguez y Marcela Suárez (coomp). México: UNAM, IIA y UAM, 2000. pp. 347- 357.

SAVILLE, Marshall Howard, "The temple of Tepoztlan, Mexico", en, *Bulletin of the American Museum of Natural History, volumen 8, article XI*. NY:1896. pp. 221-226.

SEJOURNÉ, Laurette, *Cosmogonía de Mesoamérica*. México: Siglo XXI Editores, 2004

SELER, Eduard,

____ “Temple pyramid of Tepoxtlán”, en W.H. HOLMES (coordinador), *Bureau of the American Ethnology. Mexican and Central American Antiquities, Calendar Systems and History. Bulletin 28*. Washington: Government Printing Office, 1904.

____ *Comentarios al Códice Borgia*. Vol. I y II México: FCE, 1988

____ *Las Imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*. Traducción: Joaquín von Mentz, edición y estudio de Brígida von Mentz. México: Casa Juan Pablos, 2004.

SMITH, Michael E.,

____ “Arquitectura y sociedad en los sitios rurales posclásicos en el oeste de Morelos. El proyecto de Morelos Posclásico”. University of Arizona Press, 1993. pp.39—51.

____ “La época posclásica en Morelos: surgimiento de los tlahuicas y xochimilcas”, en, *Historia de Morelos, TOMO II. La Arqueología en Morelos*. Horacio Crespo (dir.). Congreso del Estado de Morelos LI, 2010. pp. 130-175.

SMITH, Michael E y T. Jeffrey PRICE, “Aztec period agricultural terraces in Morelos, Mexico. Evidence for household level agricultural intensification”, en *Journal of field archaeology*, vol. 21. 1994. pp. 169—179. Consultado en <http://www.maneyonline.com> (consulta realizada en abril de 2014).

SPRANZ, Bodo, *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia*. México: FCE, 2006.

REDFIELD, Robert, *Tepoztlán, a Mexican village; a study of folk life*. Chicago: The University of Chicago. Ethnological series. 1958 (6ª reimpr.)

RODRÍGUEZ CANO, Laura, “Pintura y epigrafía ñuiñe en la Mixteca Baja, Oaxaca”, en, *La pintura mural prehispánica en México III. Oaxaca. Tomo IV: Estudios*. Beatriz de la Fuente (directora y coordinadora). México: IIE-UNAM, 2010. pp. 704 - 739.

TAUBE, Karl A., “La Vasija de Pulque de Bilimek. Saber astral, calendarios y cosmología del Posclásico Tardío en el México Central”, en, Xavier NOGUEZ y Alfredo LÓPEZ-AUSTIN (coordinadores), *De hombres y dioses*. México: FOEM (Fondo Editorial del Estado de México), 2013. pp. 99—141.

TOSTADO GUTIERREZ, Marcela, (compiladora), Tepoztlán, nuestra historia. Testimonios de los habitantes de Tepoztlán, Morelos. México: INAH. Colección Obra diversa, 1998.

URIARTE, María Teresa, *Arte y arqueología en el Altiplano Central de México. Una visión a través del arte*. México: UNAM, Dirección general de Publicaciones y Fomento Editorial, IIE/Siglo XXI Editores, 2012.

VALADEZ, Raúl y Velia MENDOZA, “El Perro como legado cultural”, en *Revista Nuevos Aportes*, 2 (2005). Pp.15–35.

VALADEZ, Raúl, Alicia BLANCO, Bernardo RODRÍGUEZ y Christopher GÔTZ, “Perros pelones del México prehispánico”, en, *Arqueobios, Centro de investigaciones arqueobiológicas y paleoecológicas andinas, n°3, Vol.1*. Diciembre de 2009. <http://www.arqueobios.org>

VALADEZ, Raúl Bernardo RODRÍGUEZ, Linda MANZANILLA y Samuel TEJEDA, “Dog-wolf hybrid biotype reconstruction from the Archaeological city of Teotihuacan in Prehispanic Central Mexico”, en *Dogs and people in social, working, economic or symbolic interaction* (eds. Lynn m. Snyder and Elisabeth A. Moore). 9th ICAZ Conference. Durham, 2002. Pp. 120–130.

VALDOVINOS ROJAS, Eida Vanya

——— *Rostros en la montaña. Arte rupestre en Tlayacapan y Amatlán, Morelos*. Ensayo de investigación para optar al título de Maestra en Historia del Arte. Tutora: Marie-Areti Hers Stutz. México: UNAM, IIE. Tesis defendida en Abril de 2014.

——— *El paisaje simbólico. Una mirada al arte rupestre del norte de Morelos*. Tesis para optar al grado de Doctora en Historia del Arte. Tutora principal: Marie Areti Hers Stutz. Comité: Fernando Berrojalbiz Cenigaonaindia, Félix Lerma Rodríguez, Marcelo Ramírez Ruíz y Druzo Maldonado Jiménez. UNAM: IIH, CDMX, Abril 2019.

VARGAS-BETANCOURT, Margarita “Legend of the Tepozteco. *Popol Vuh* and catholic mythology”, en, *Human Mosaic 35 (1)*, University of Florida, 2004. pp. 41-49.

VILLASEÑOR, Jorge A. “Sobre la presencia olmeca y otros grupos etnolingüísticos en Morelos y el Altiplano Central e el Preclásico Medio y Superior” en, *Historia de Morelos*,

Tomo II: La arqueología de Morelos. Horacio Crespo (dir.). Congreso del Estado de Morelos, LI, 2010. pp.64—98.

VOLOSHINOV, Valentín N., *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje.* Buenos Aires, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 1976.

ZÚÑIGA NAVARRETE, Ángel, *Breve historia y narraciones tepoztecas.* Morelos: Secretaría de Educación Pública, 2013, (10ª edición, primera edición 1995).

Agradecimientos

En primer lugar no puedo dejar de agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México y con especial cariño al Programa de Posgrado en Estudios Mesoamericanos por la oportunidad de ser admitida en el programa de Doctorado y efectuar esta investigación. En especial, quisiera mencionar a Elvia Castorena y Myrian Fragoso, sin cuyo trabajo nadie podría obtener el grado.

A mi tutor, Roberto Martínez González, por animarme a retomar el proceso de titulación años después de haber tirado la toalla y tras muchos disgustos. Finalmente conformamos un muy buen equipo y conseguimos llevar a feliz término este inmenso trabajo. Por supuesto, a él también le agradezco el haber compartido conmigo su enorme sabiduría, la cual, asombrosamente, parece no tener límite.

A Ana Guadalupe Díaz, antigua tutora de este trabajo, le debo gran parte del aprendizaje que me sirvió para completarlo. Sus comentarios, siempre sabios y oportunos, ayudaron a ampliar la perspectiva desde la que me había aproximado al arte rupestre y mejoraron mucho, sin duda, mi desempeño.

A Gerardo Lara, Jose Luis Punzo y Carlo del Razo les agradezco mucho haberse tomado el tiempo para leer el trabajo *in extremis*, puesto que gracias a su pronta lectura ha sido posible finalizar por fin el proceso de titulación.

A Marisa Álvarez-Icaza, por su paciencia y sobre todo por haberme ayudado en dos ocasiones con este trabajo, la primera de ellas en 2017, cuando intenté titularme por primera vez y ahora de nuevo. Sus comentarios sirvieron para dar cuerpo a esta nueva versión de mi trabajo y para que ésta sea notablemente mejor que la anterior.

A Julio Amador Bech, por sus comentarios y su ayuda en 2018, su trabajo es excepcional y él alguien digno de mi total admiración.

Por supuesto, estos años de investigación no habrían sido posibles sin el apoyo de mi familia, especialmente de mis padres, quienes siempre me apoyaron pese a sufrir en silencio mi distancia y el hecho de que me encontrara en un país tan peligroso. Yo no sé si hubiera sido capaz de aguantar lo que ellos soportaron, ni si habría podido, pese a todo, no decir una sola palabra que no fuera de ánimo. Muchas, muchísimas gracias.

A mis amigos en México y a la gente que quiero, sólo decirles que muchas gracias por haberme apoyado durante tantos años. Ellos saben quiénes son, pues espero encargarme de ello con la suficiente regularidad.

Al pueblo de Tepoztlán, y con especial cariño a mis vecinos del Barrio de Santa Cruz, que me adoptaron como una tepozteca más, me apoyaron en la investigación y me enseñaron lo bello que es ese pueblo, sus costumbres y sus gentes.

Esta tesis está dedicada a mi maestro, el Dr. Víctor Manuel Castillo Farreras. Juntos trabajamos durante años la problemática del arte rupestre en México y, sin su ayuda, no habría sido capaz de concluir ni mi tesis de Maestría ni esta de Doctorado. Víctor (nos llamábamos por nuestros nombres evitando cualquier exceso reverencial) siempre afirmaba no tener ni idea de arte rupestre, cosa que, efectivamente era así. Sin embargo, en nuestras reuniones siempre seguía a esta afirmación una pregunta, una cuestión, una duda. Y era precisamente esa pregunta la que necesitaba hacerme. En su devenir como maestro, Víctor jamás me impuso nada, pero siempre me hizo las preguntas correctas, aquellas que dejan a una pensando durante días. Gracias a esas preguntas fue como mi trabajo de investigación iba tomando forma. Así que no, tal vez Víctor Castillo no tenía ni idea de arte rupestre, pero es el mejor maestro que he tenido en mi vida, precisamente porque, si en algo era bueno, eran en poner el dedo en la llaga.

Además, Víctor siempre estaba ahí. Sin importar la cuestión, siempre estaba disponible para animar, motivar, enseñar o discutir cualquier tipo de idea, desde política hasta historia, pasando por lo que constituye un buen café. Era mi soporte, mi guía y mi ejemplo a seguir en aspectos que trascienden lo académico, la fuente inagotable de optimismo, de pensamiento crítico y de sabiduría. Si alguien puede imaginar la palabra MAESTRO en el más amplio sentido, ése era Víctor Castillo Farreras.

En cada línea de este trabajo está Víctor Castillo presente. En todas y cada una.

GRACIAS, MAESTRO.

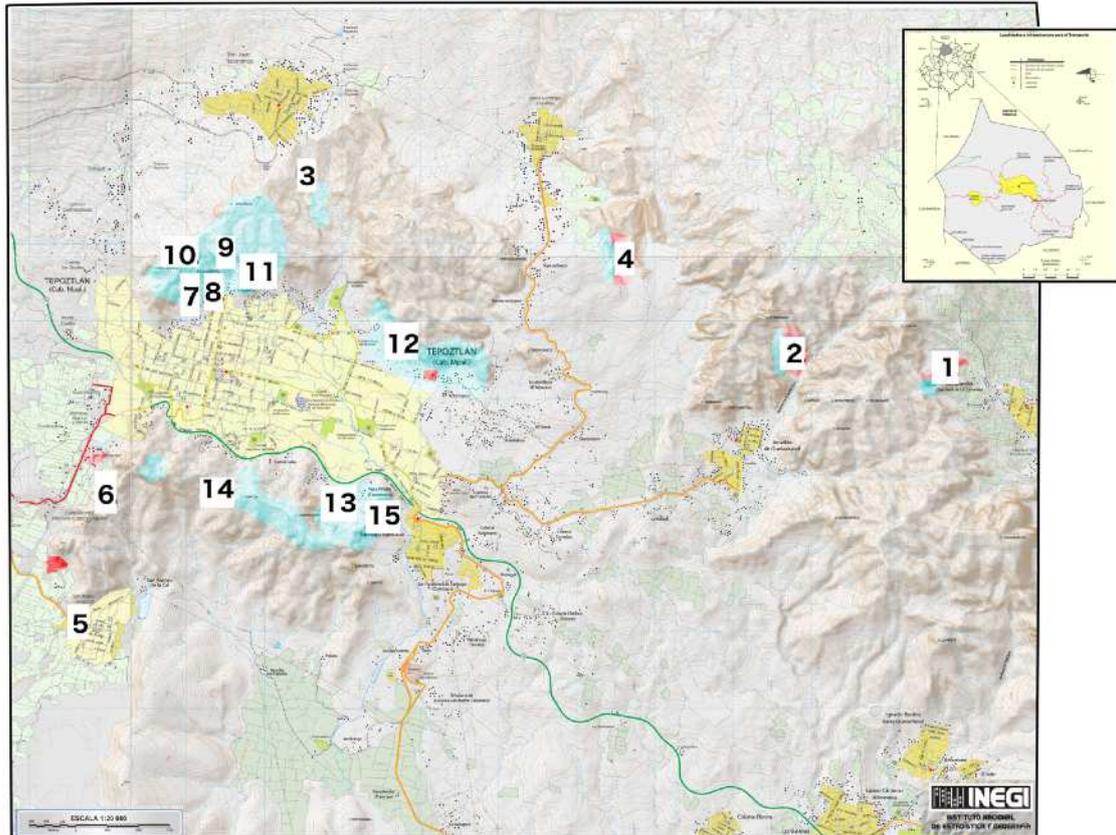
Helena Mateos

Sevilla, Febrero de 2022.

Anexo

Donde se muestran únicamente los registros originales de la autora, sitios que se me reportaron directamente o que fueron registrados a petición mía. Se incluye la fecha de toma de las fotografías para futuras referencias de conservación.

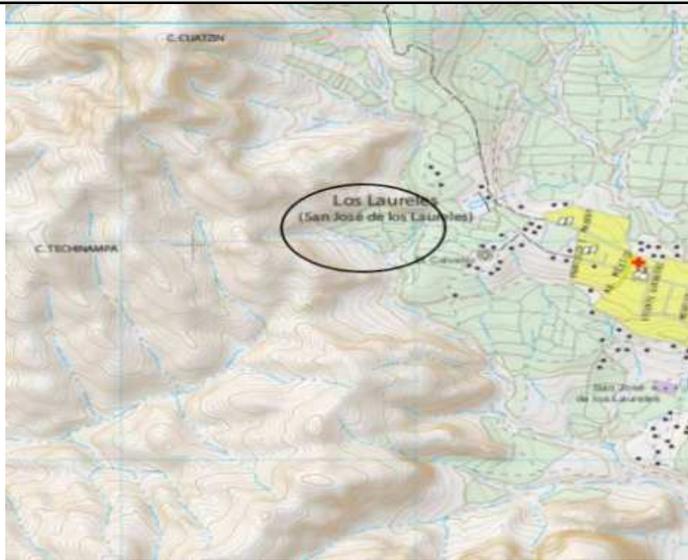
MAPA DE DISTRIBUCIÓN DE LAS PINTURAS RUPESTRES

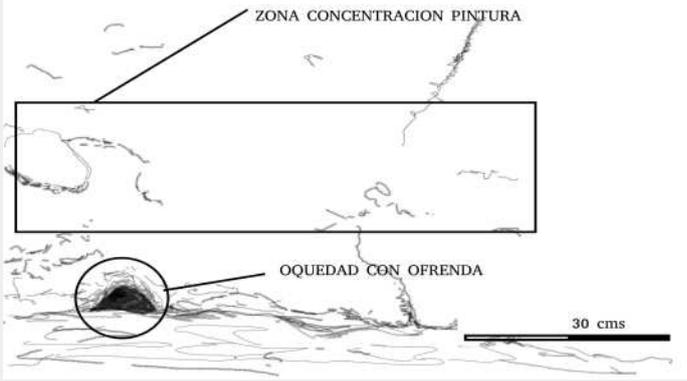


1. TLAYACAPAN (San José los Laureles)
2. AMATLÁN (La Covacha)
3. SAN JUAN TLACOTENCO
4. SANTO DOMINGO OCOTITLAN
5. SAN ANDRÉS DE LA CAL
 - 5.1. "Los Amates"
 - 5.2. "Las Cuevas"
6. CERRO CHALCHI
 - 6.1. "La Pila de la cruz"
 - 6.2. "El perro y la luna"
7. TERRENOS DE GARZA
 - 7.1. "El Hongo"
 - 7.2. "La Cueva"
 - 7.3. "Sitio Tláloc"
 - 7.4. "La Barranca"
8. CERRO TLACATÉPETL
 - 8.1. "El Caballo"
 - 8.2. "El descendente"
9. CERRO TEPOZTECO
 - 9.1. "El zoomorfo"
 - 9.2. "El Manantial"
 - 9.3. "El caminante"
10. CERRO OCELOTZIN (Sitio "Manantial Ocelotzin")
11. CERRO EHECATÉPETL
12. VALLE DE ATONGO
 - 12.1. "Las Banderas"
 - 12.2. "Los Venaditos"
 - 12.3. "Camino Antiguo"
 - 12.4. "Abrigo Achichipico"
13. TLAXHOMOLCO ("El Jinete")
14. CERRO CEMATZIN
 - 14.1. "Cima Cematzin"
 - 14.2. "La Pata de Res"
15. SANTIAGO TEPETLAPA

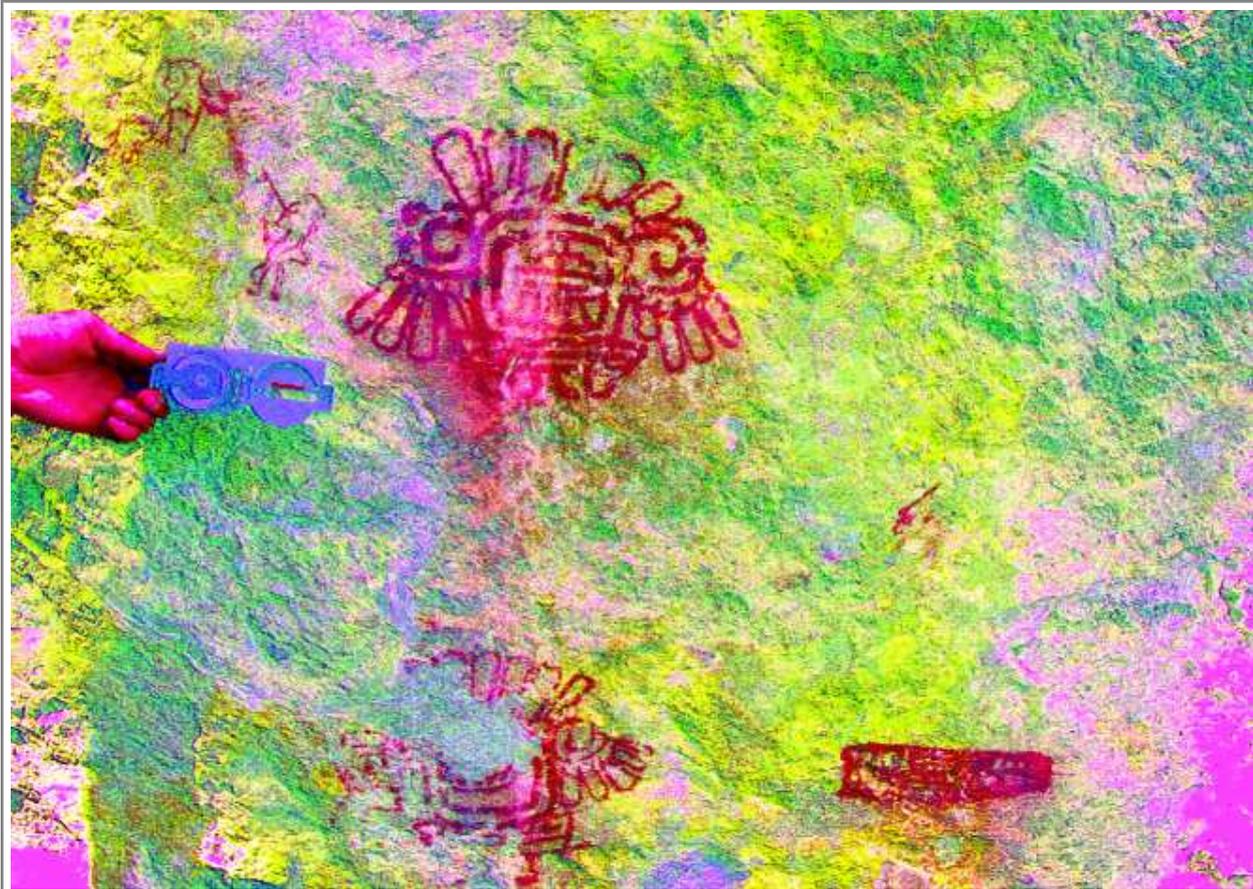
1. Tlayacapan: San José los Laureles

1.1. Cerro Zihuapapalotzin (conjunto 1)

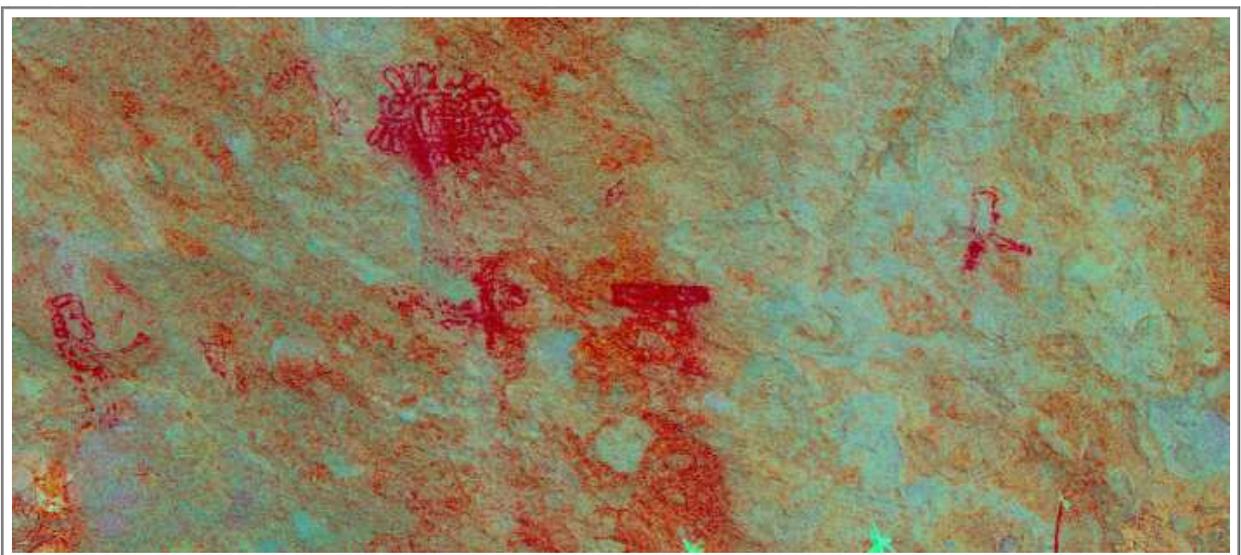
NOMBRE	CERRO ZIHUAPALOTZIN-CONJUNTO 1
POBLACIÓN	San José de los Laureles, Tlayacapan
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	18°59`16,3" N 099°00`37,6" W
ALTITUD	2009 metros
ORIENTACIÓN	sur
ESTADO DE CONSERVACIÓN	80 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	No se aprecia en superficie
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	No es visible sino desde la cercanía y usando algunos filtros digitales. Desde su ubicación no se ve demasiado por estar en una barranca muy cerrada.
TÉCNICA	Pintura roja tinta plana
COLOR	rojo
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	

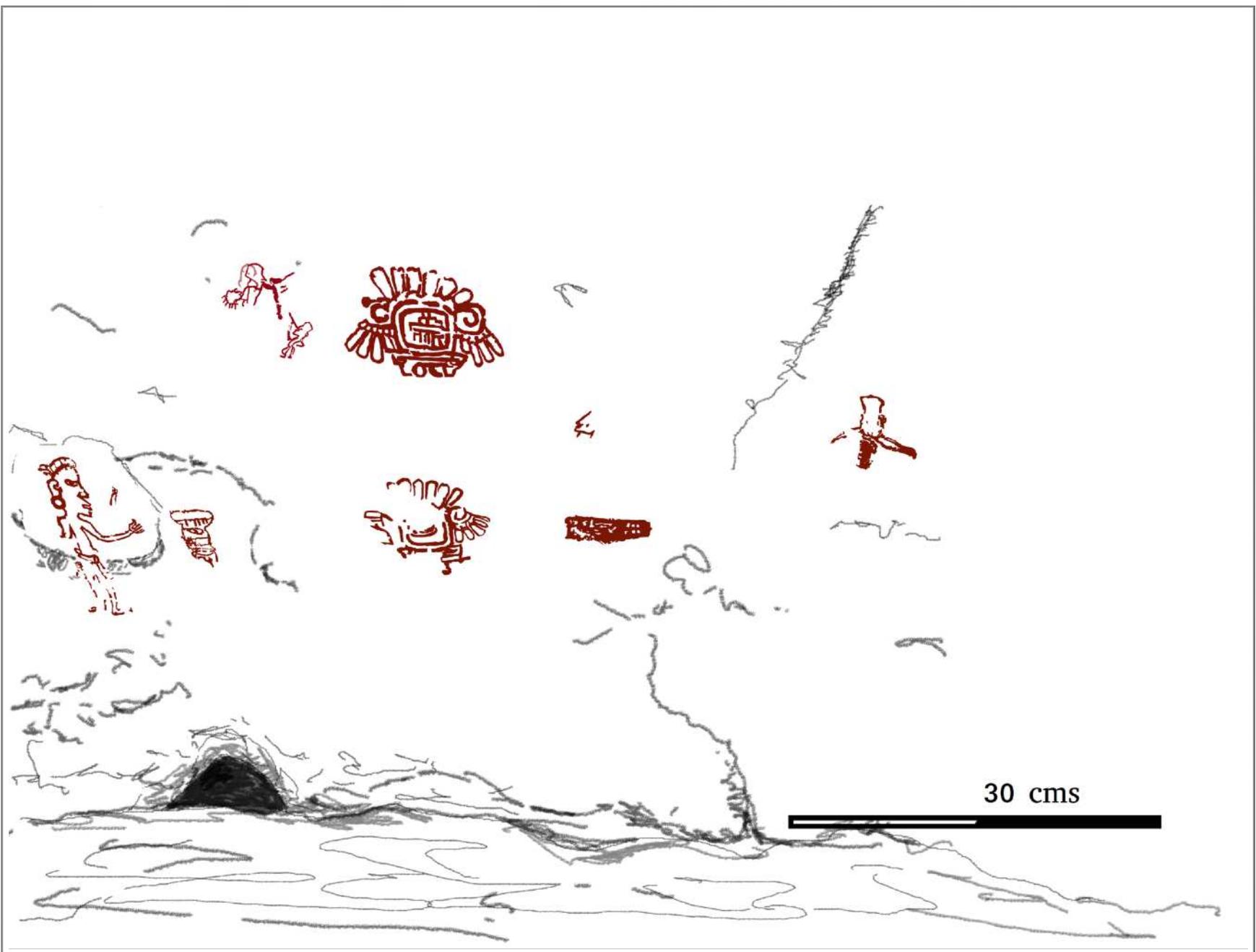
<p>CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO</p>	
<p>CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO</p>	<p>Pared rocosa de unos 2 metros por 1.5 metros, donde se distribuyen las pinturas. Está en un corte rocoso escondido. Relacionado a una oquedad rocosa en la que hay depositada ofrenda actual compuesta de veladoras, restos de alimentos como maíz y cerámicas.</p>
<p>NÚMERO DE ELEMENTOS</p>	<p>9</p>
<p>DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE</p>	<p>Pinturas rupestres realizadas en rojo, difíciles de apreciar a simple vista. Representan glifos, motivos cuadriformes y antropomorfos en diferentes actitudes.</p>
<p>USO ACTUAL</p>	<p>Se desconoce, aunque hay restos de ofrenda actual.</p>
<p>REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas del INAH - Elda Vanya Valdovinos Rojas, <i>Rostros en la montaña. Arte rupestre en Tlayacapan y Amatlán, Morelos</i>. Tesis para obtener el grado de maestría en historia del arte. México, UNAM, 2014. - Elda Vanya VALDOVINOS ROJAS, <i>El paisaje simbólico. Una mirada al arte rupestre del norte de Morelos</i>. Tesis para optar al grado de Doctora en Historia del Arte. Tutora principal: Marie Areti Hers Stutz. Comité: Fernando Berrojalbiz Cenigaonaindia, Félix Lerma Rodríguez, Marcelo Ramírez Ruíz y Druzo Maldonado Jiménez. UNAM: IIH, CDMX, Abril 2019.

Fotografías del sitio (2014)

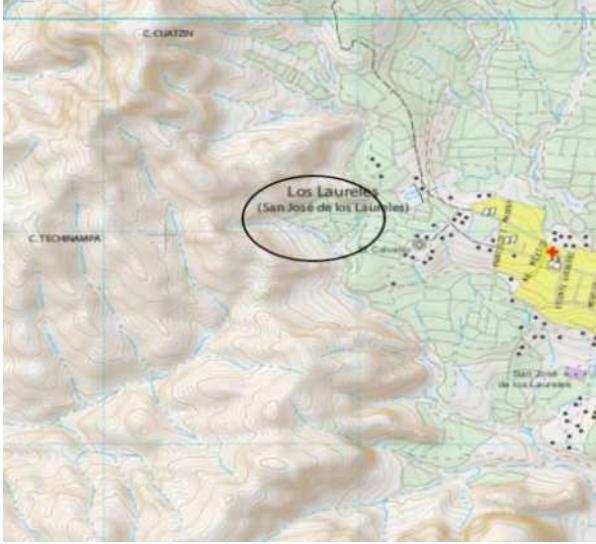


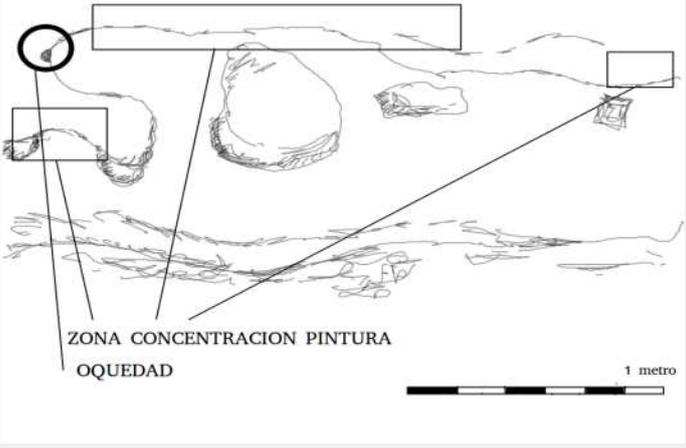
Presentamos fotografías con y sin tratamiento digital para que se aprecie el estado de conservación a simple vista y los resultados obtenidos con el programa Imagej, en el que aplicamos el filtro DSTRECHT con los resultados mostrados.



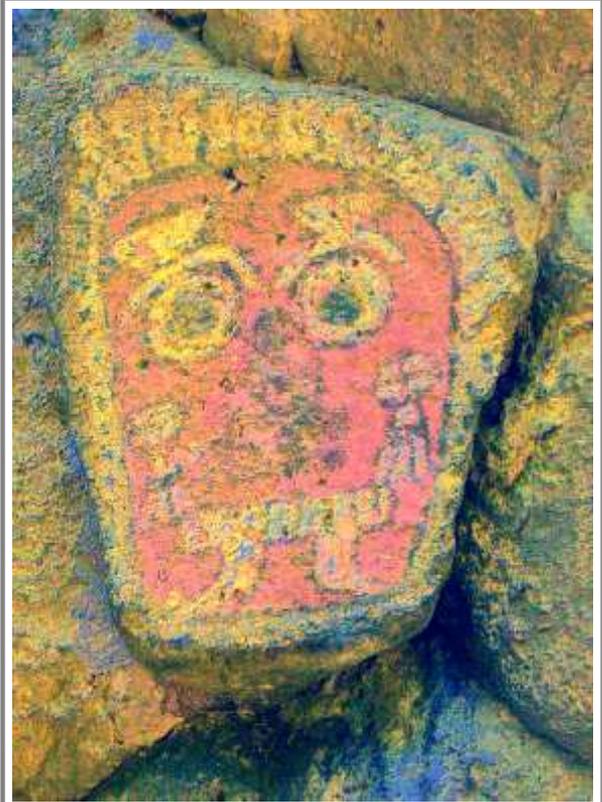


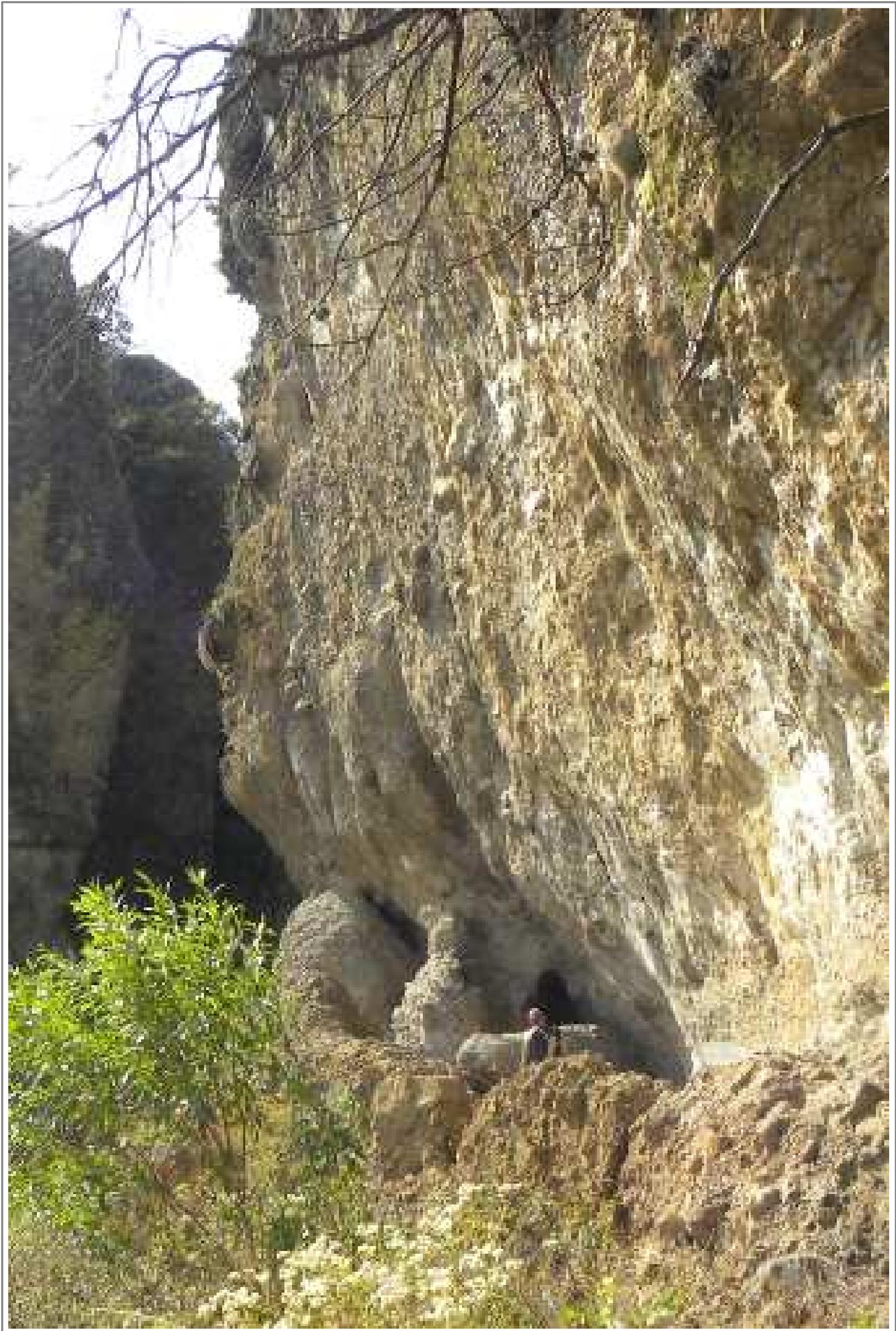
1.2. Cerro Zihuapapalotzin (conjunto 2)

NOMBRE	CERRO ZIHUAPAPALOTZIN-CONJUNTO 2
POBLACIÓN	San José de los Laureles, Tlayacapan
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	18°59`15,3" N 099°00`38,8" W
ALTITUD	2044 metros
ORIENTACIÓN	Sur exacto
ESTADO DE CONSERVACIÓN	70 %
CONJUNTOS	3
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	No se aprecia en superficie
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	No es visible sino desde cerca, Desde su ubicación se ve el sur y el este del valle de San José y los volcanes Iztaccíhuatl - Popocatepetl, así como los cerros de Chalcatzingo
TÉCNICA	Pintura tinta plana y tamponado
COLOR	Rojo, blanco, negro
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	

CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	<p>Se trata de un corredor de gran tamaño que forma una suerte de balcón desde el cual se puede ver el valle. Es un abrigo rocoso de unos 14 metros de longitud. Está relacionado a una oquedad en la roca desde la que parece emanar agua en época de lluvias.</p>
NÚMERO DE ELEMENTOS	<p>43-46</p>
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	<p>Hallamos varias épocas. Manos en negativo realizadas en rojo, elementos celestes y antropomorfos, zoomorfos, etc, en blanco, glifos en rojo, etc. Es un conjunto muy rico.</p>
USO ACTUAL	<p>Se desconoce, aunque hay restos de ofrenda (maíz, veladoras) y un cartel informativo.</p>
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	<ul style="list-style-type: none"> - Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas del INAH - Elda Vanya Valdovinos Rojas, <i>Rostros en la montaña. Arte rupestre en Tlayacapan y Amatlán, Morelos</i>. Tesis para obtener el grado de maestría en historia del arte. México, UNAM, 2014. - Elda Vanya VALDOVINOS ROJAS, <i>El paisaje simbólico. Una mirada al arte rupestre del norte de Morelos</i>. Tesis para optar al grado de Doctora en Historia del Arte. Tutora principal: Marie Areti Hers Stutz. Comité: Fernando Berrojalbiz Cenigaonaindia, Félix Lerma Rodríguez, Marcelo Ramírez Ruíz y Druzo Maldonado Jiménez. UNAM: IIH, CDMX, Abril 2019. - Web de difusión "Las caras del aire", de Berenice Granados y Santiago Cortés (http://www.aire.culturaspopulares.org/estudio.php)

Fotografías del sitio (2014)







Registro (2014)

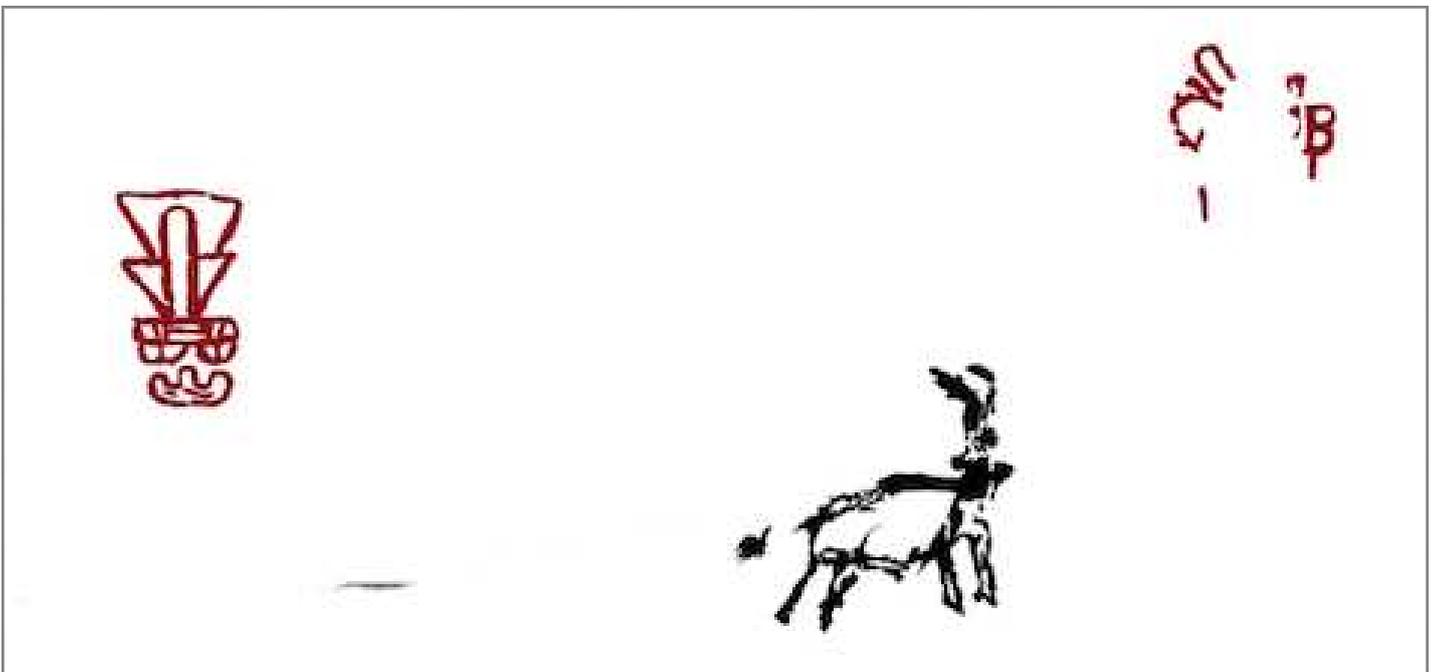
Conjunto 1



Conjunto 2



Conjunto 3





2. Chalcatzingo

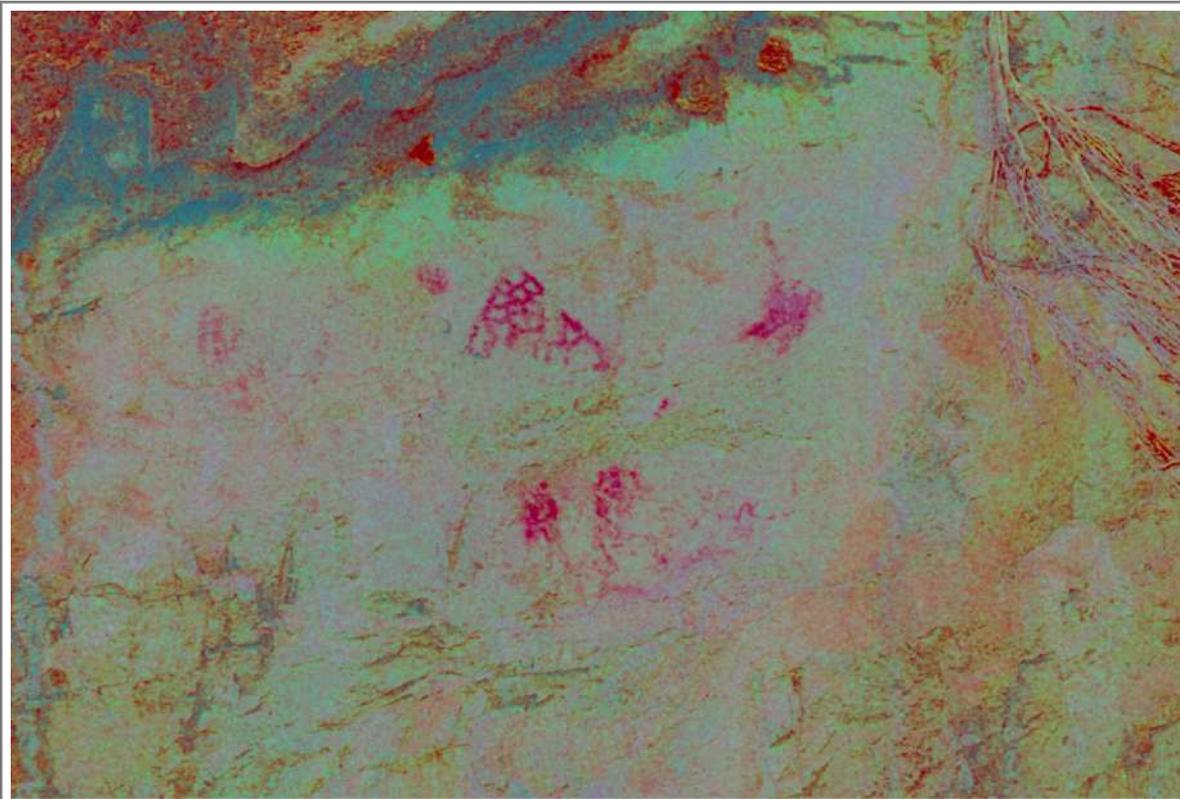
2.1. Cerro Chalcatzingo

NOMBRE	“Cerro Chalcatzingo”
POBLACIÓN	Chalcatzingo
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	Oeste
ESTADO DE CONSERVACIÓN	30 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	Pirámides, edificios, mucho contexto estudiado
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	
TÉCNICA	pintura
COLOR	rojo
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Abrigo rocoso situado a unos 5 metros de altura
NÚMERO DE ELEMENTOS	5—7
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Pintura rupestre-Motivos en color rojo
USO ACTUAL	Sitio arqueológico

**REFERENTES
BIBLIOGRÁFICOS**

APOSTOLIDES, Alex, "Chalcatzingo Painted Art", en David. C GROVE (ed.) *Ancient Chalcatzingo*. AUSTIN: University of Texas Press, 1999. pp. 171-199

Fotografías (2015)

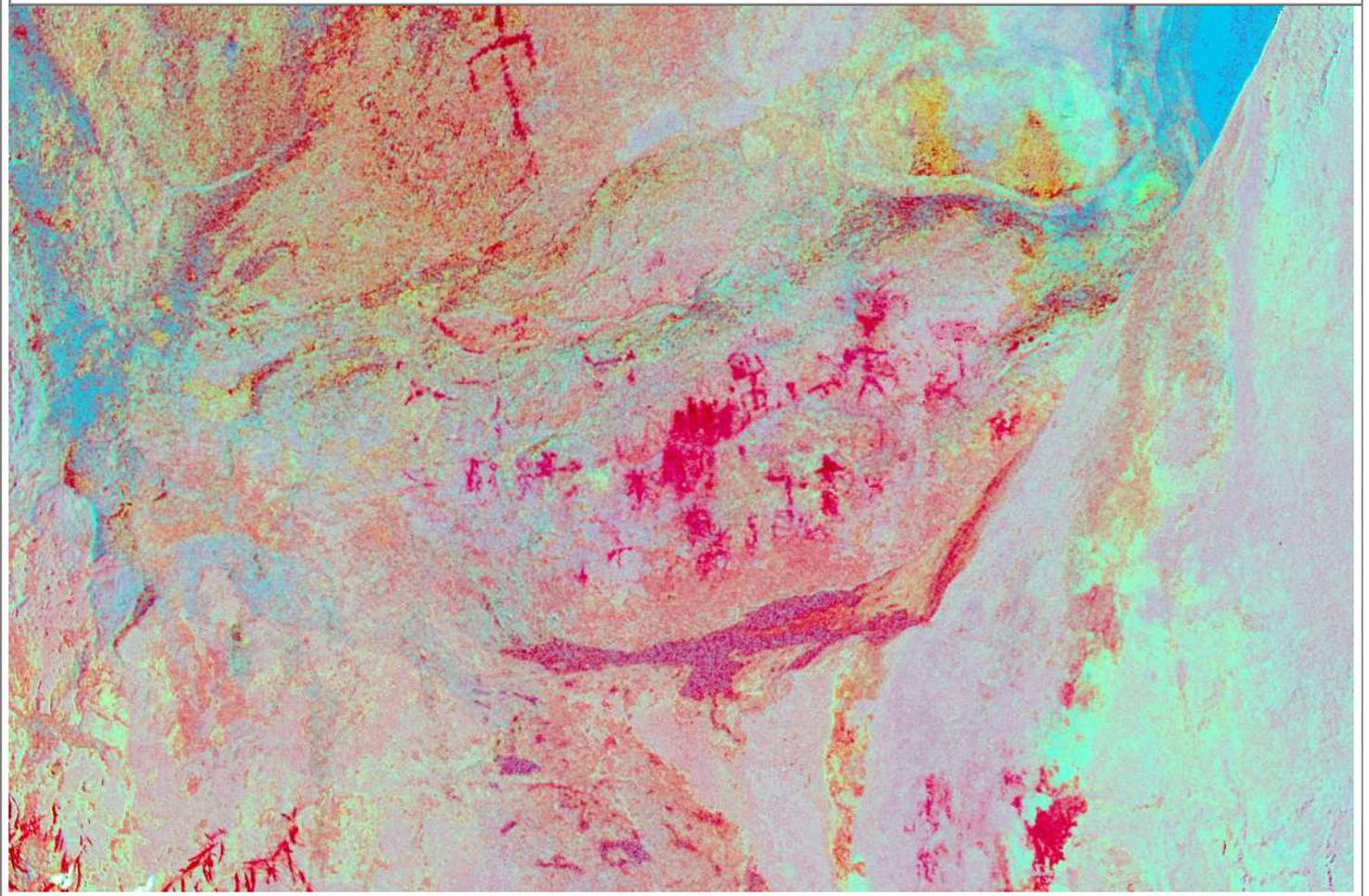
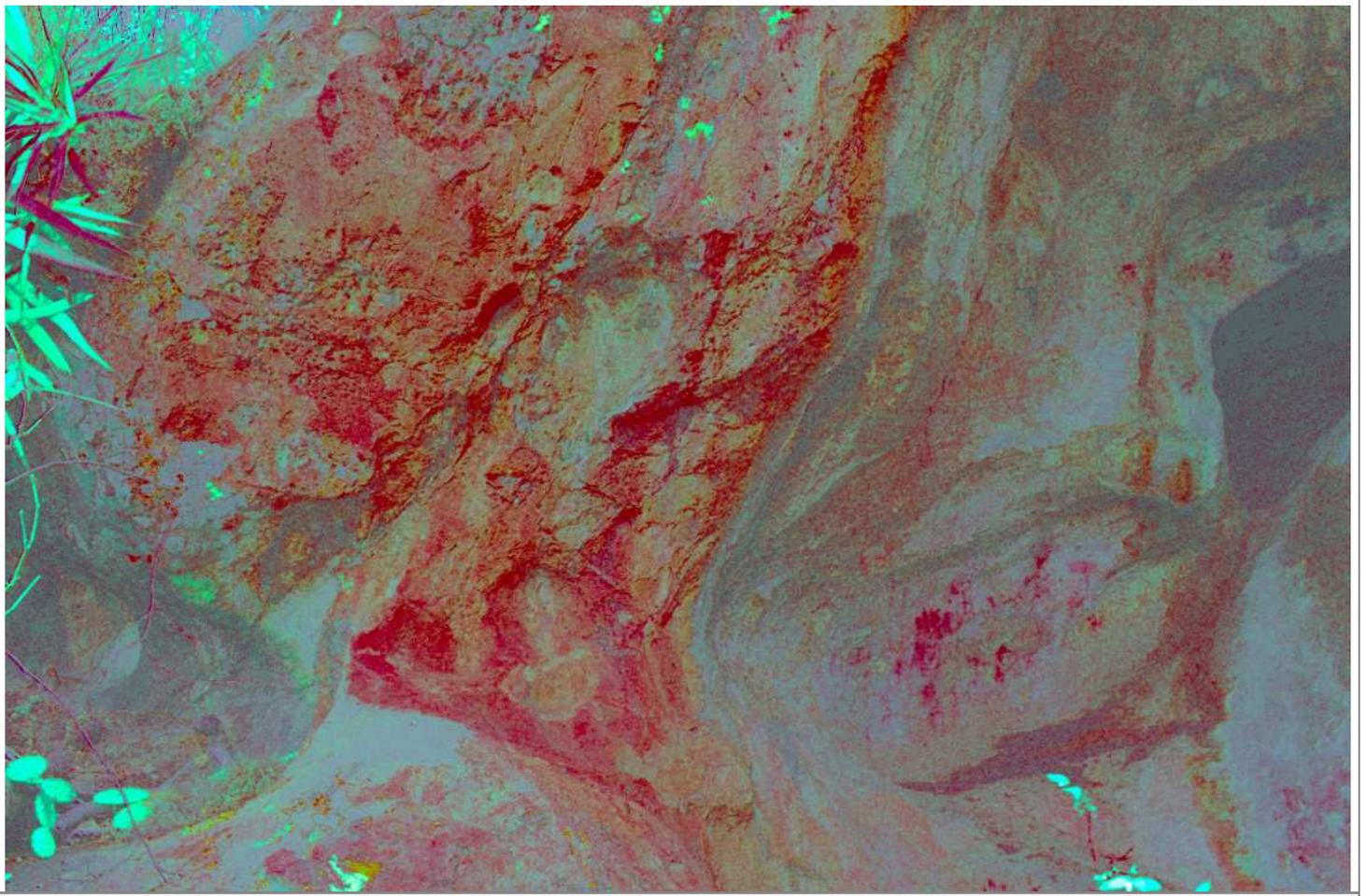


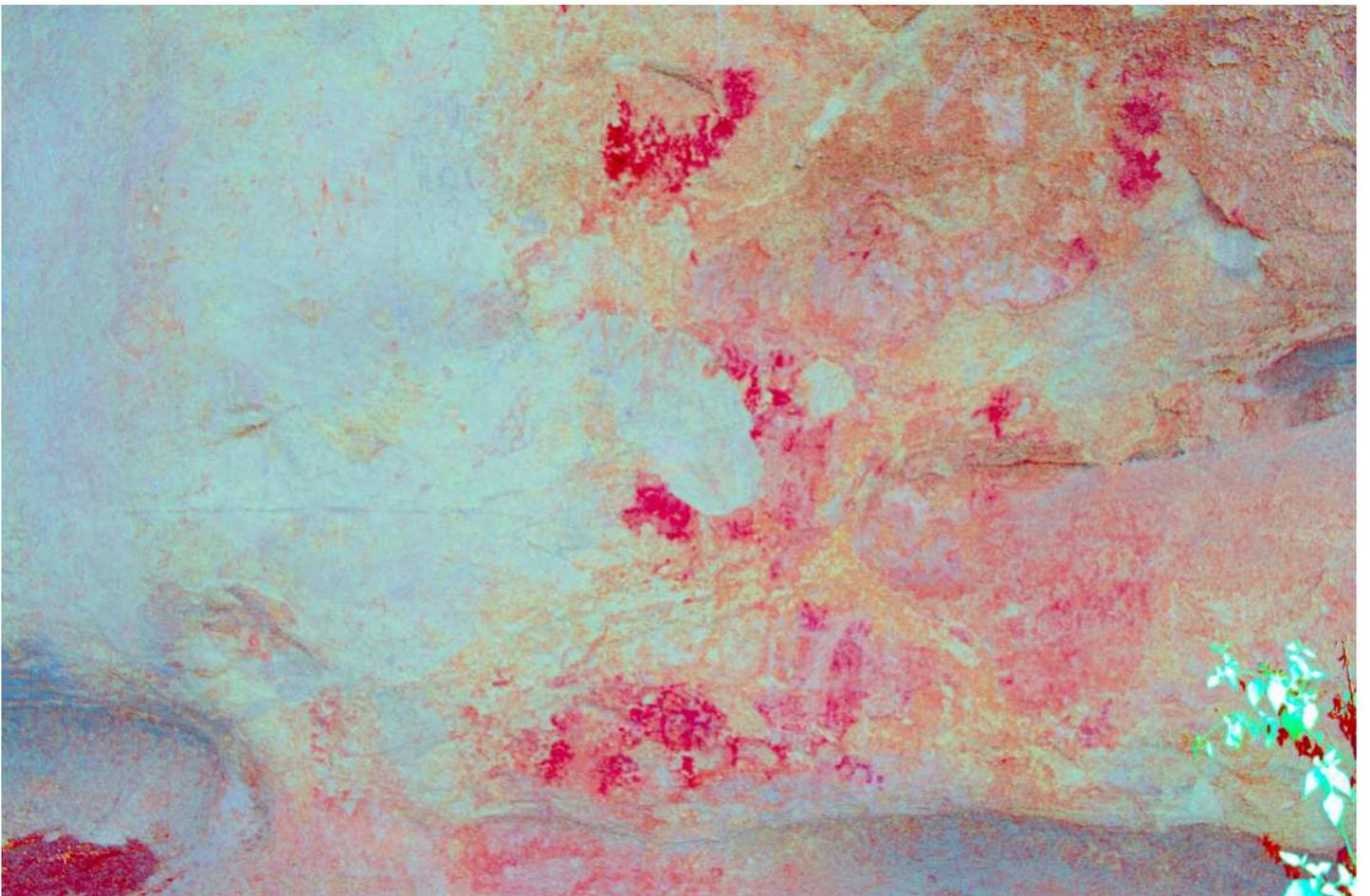
2.2. Cerro Chalcatzingo, nicho 4

NOMBRE	"Cerro Chalcatzingo", nicho 4
POBLACIÓN	Chalcatzingo
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	
ESTADO DE CONSERVACIÓN	30 %, pinturas arañadas intencionalmente.
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	Pirámides, edificios, mucho contexto estudiado
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	Domina el valle, no es visible desde la lejanía.
TÉCNICA	pintura
COLOR	rojo
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Abrijo rocoso que tiene diferentes cavidades con motivos. Asociado a una oquedad en la roca
NÚMERO DE ELEMENTOS	33—37
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Pintura rupestre-Motivos en color rojo y blanco
USO ACTUAL	Sitio arqueológico
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	APOSTOLIDES, Alex, "Chalcatzingo Painted Art", en David. C GROVE (ed.) <i>Ancient Chalcatzingo</i> . AUSTIN: University of Texas Press, 1999. pp. 171–199

Fotografías (2015)



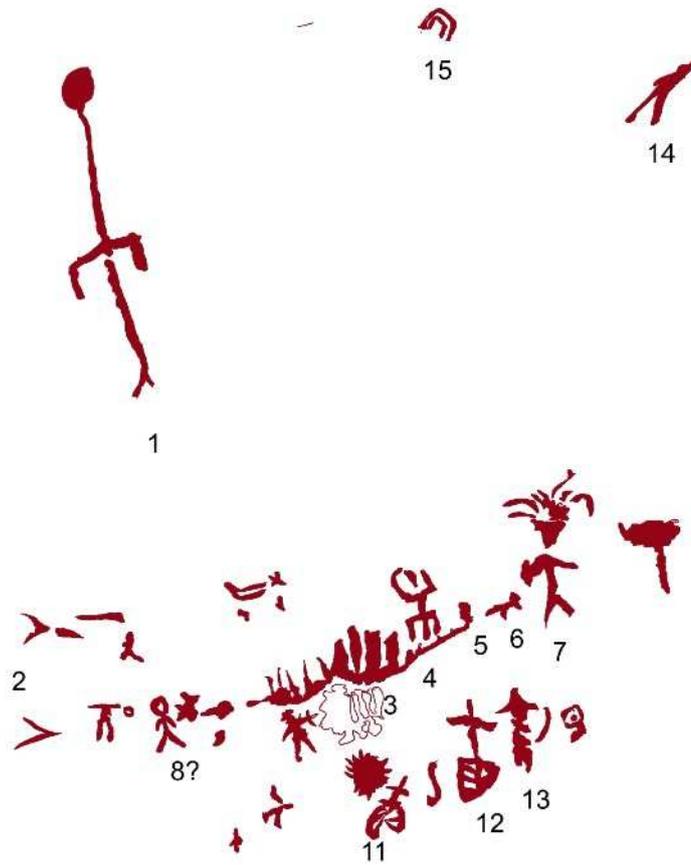




Registro (2015)

ÁREA B

10 cms



ÁREA C

40 cms



ENTRE EL ÁREA D Y E



15 cms

3. Texcalpintado

NOMBRE	“Texcalpintado”
POBLACIÓN	Hueyapan
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	
ESTADO DE CONSERVACIÓN	80 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	No
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	Está en la barranca del Amatzinac, se ve desde la barranca y domina la misma.
TÉCNICA	pintura
COLOR	Blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Gran abrigo rocoso situado frente a un río.

NÚMERO DE ELEMENTOS	Más de 100
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Pintura rupestre. Existen también horadaciones en la roca.
USO ACTUAL	Ase desconoce
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	ESPEJO, Antonieta , “Rock Paintings at Texcalpintado, Morelos, México”, en, <i>Middle American Archaeology and Ethnology</i> , vol. II. Carnegie Institution of Washington, Division of Historical Research, May 15, 1945. pp. 173–177.

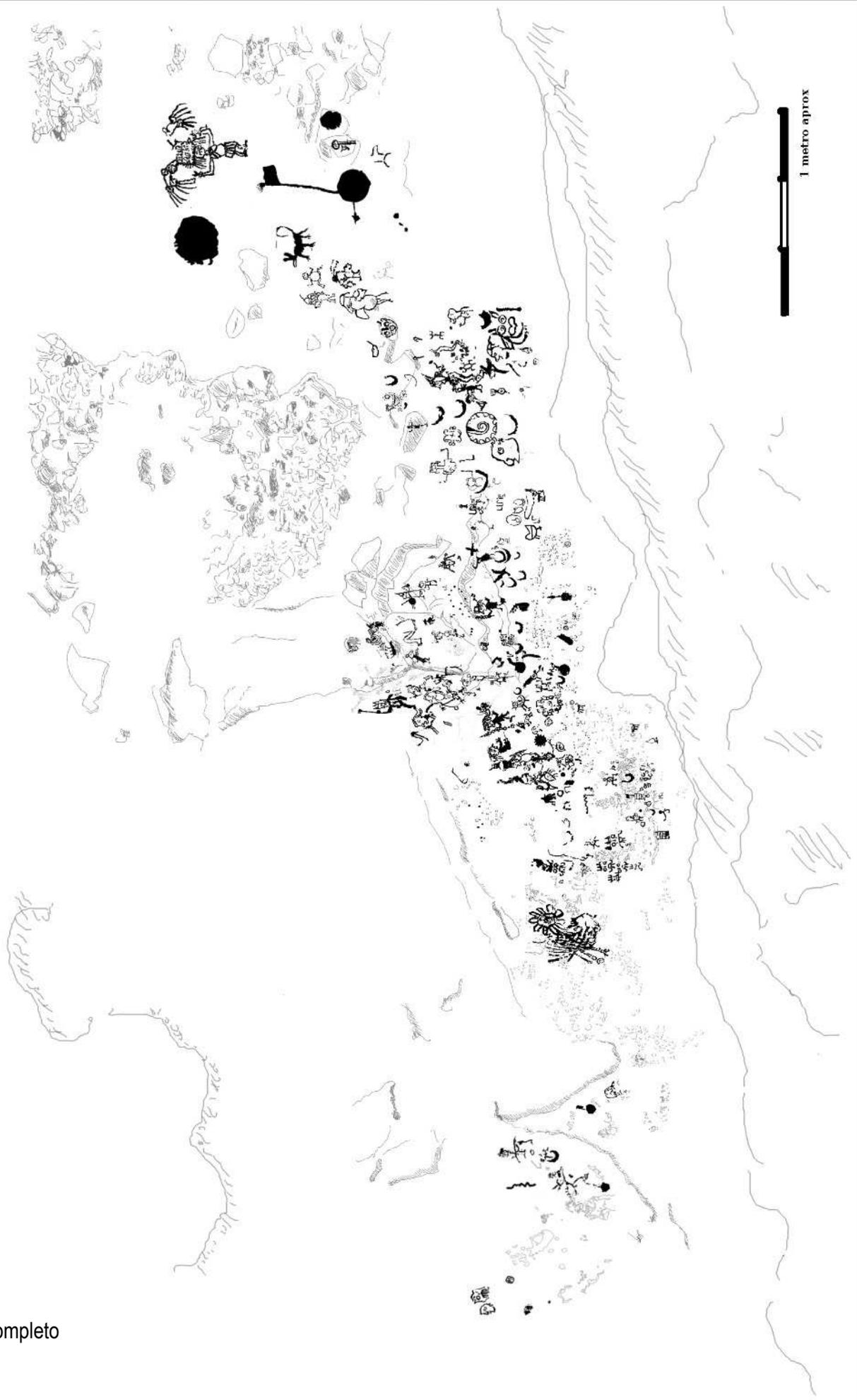
Fotografías (2010)



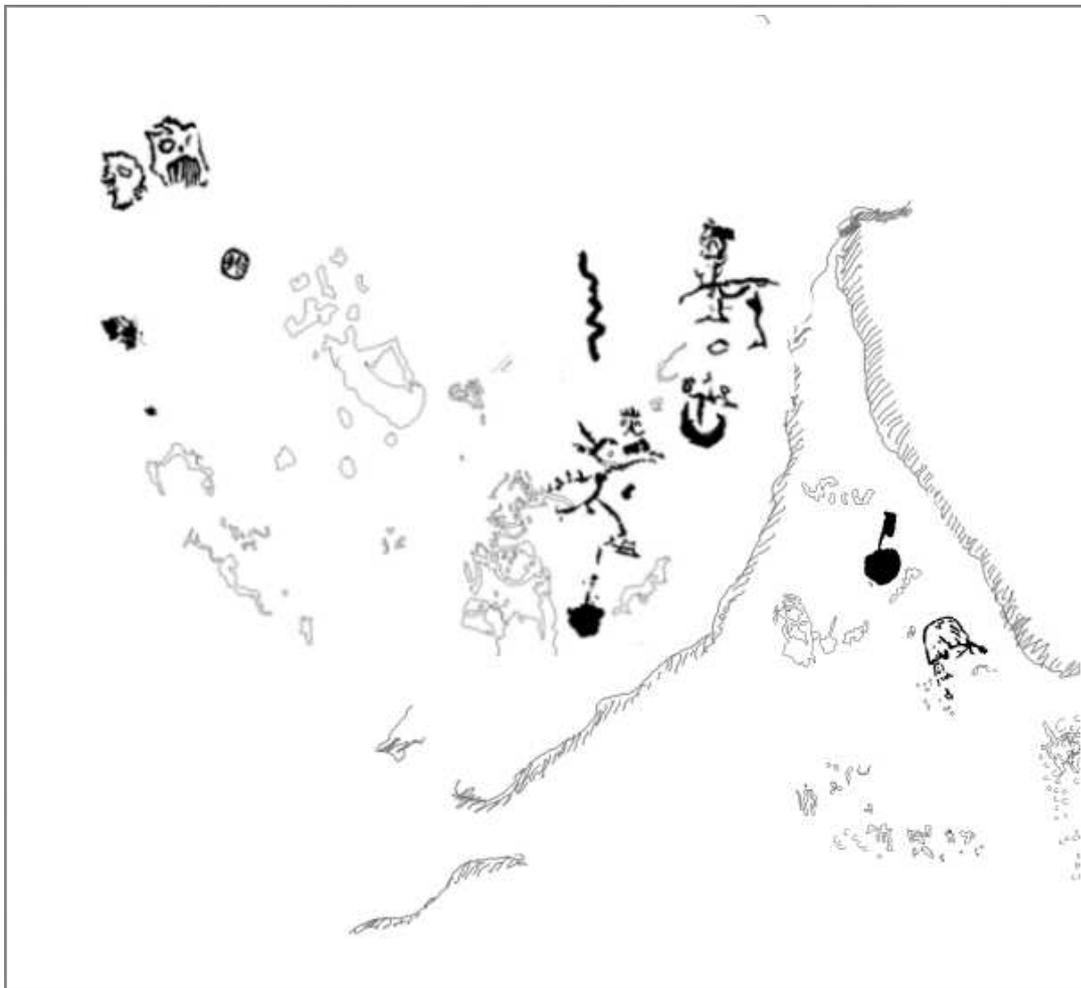








Registro completo



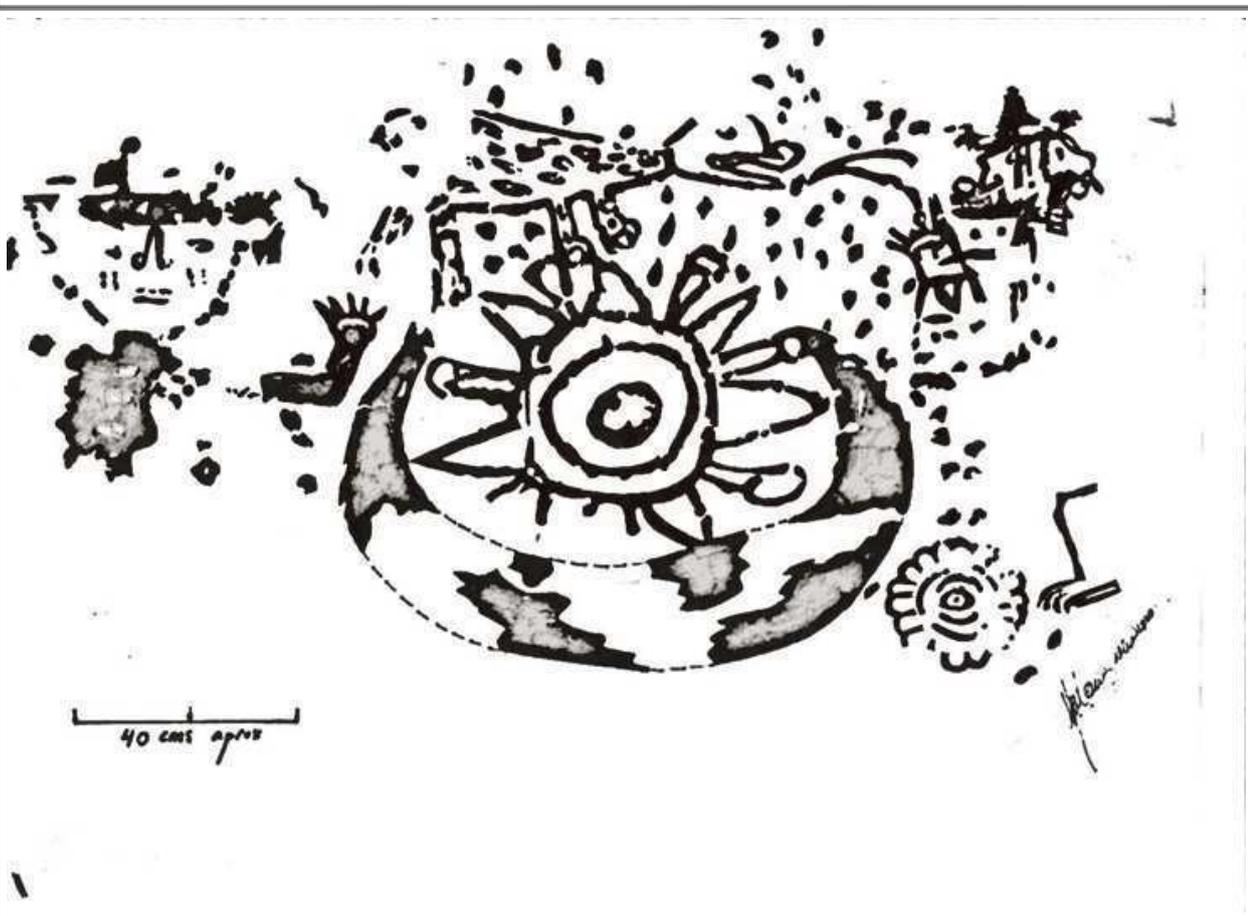




4. San Andrés Tlalamac

NOMBRE	“San Andrés Tlalamac”
POBLACIÓN	San Andrés Tlalamac- Barranca de Atlautla
ESTADO	Estado de México
COORDENADAS	
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	
ESTADO DE CONSERVACIÓN	80 %
CONJUNTOS	1 Registrado pero hay más en las inmediaciones
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	No
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	
TÉCNICA	pintura
COLOR	Blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Abrigo rocoso de 2.5x 1.5 metros ubicado a 3.5 metros de altura en una barranca
NÚMERO DE ELEMENTOS	
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Pintura rupestre. Existen también horadaciones en la roca.
USO ACTUAL	Ase desconoce
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	JOSÉ ALBERTO ZEA DOMÍNGUEZ tiene un artículo llamado “En Atlautla hay pinturas rupestres en el olvido, además de vandalizadas” https://continuamos.mx/?p=25303

Fotografía y registro (2010)



5. Amatlán

NOMBRE	“LA COVACHA” o “Las Manos”
POBLACIÓN	AMATLÁN, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	18°59`15" N 099°01`59,56"W
ALTITUD	1700 msnm (aproximado)
ORIENTACIÓN	Oeste
ESTADO DE CONSERVACIÓN	30 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	No se observa en superficie
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	Se ve el valle de Amatlán, pero están ocultas en un abrigo rocoso, por lo que hay que estar cerca para verlas.
TÉCNICA	pintura y petrograbado
COLOR	blanco y rojo
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Abrigo rocoso situado a unos 3 metros de altura, de fácil acceso desde el camino que conduce a la conocida como “D. ...”
NÚMERO DE ELEMENTOS	10-15

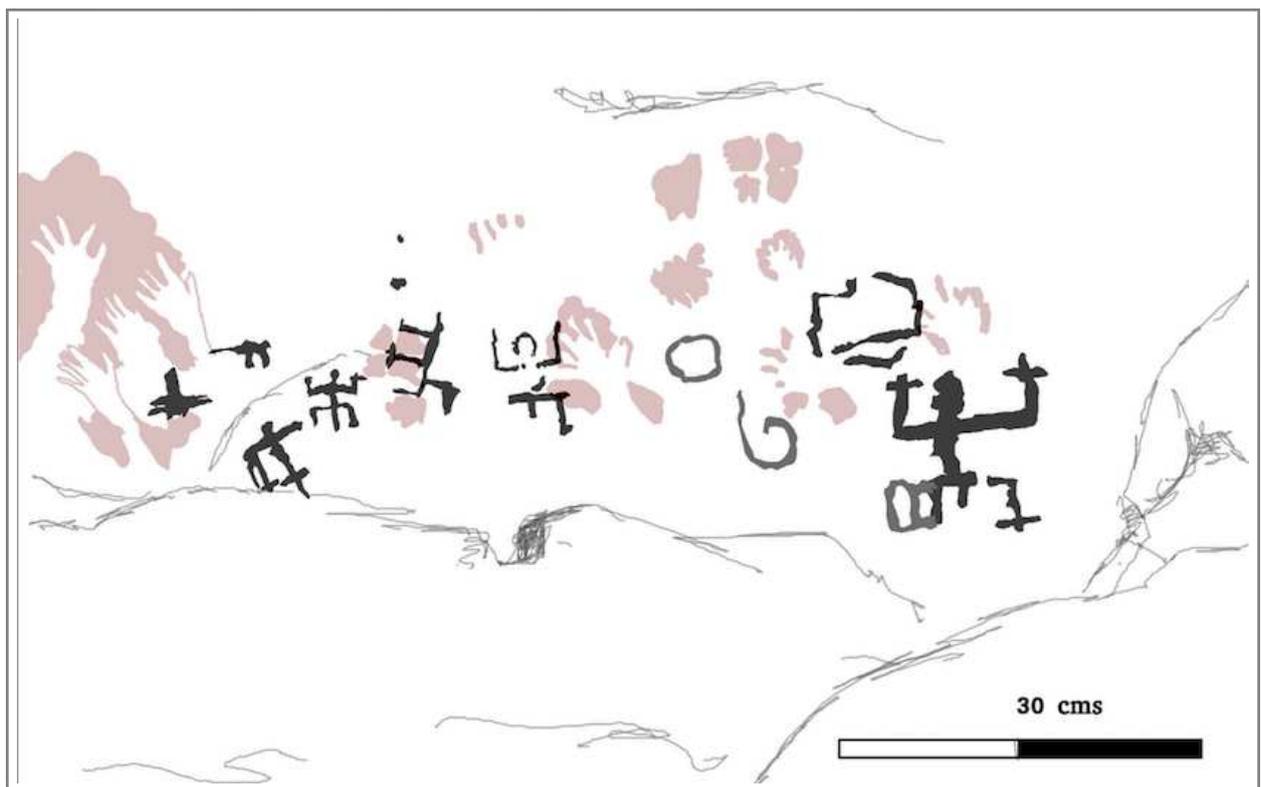
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	<p>Pintura rupestre de varias épocas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Manos en negativo color rojo - Elementos blancos que parecen representar zoomorfos - Petrograbado conformando espirales
USO ACTUAL	Se desconoce
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	<ul style="list-style-type: none"> - Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Ar del INAH - Elda Vanya Valdovinos Rojas, <i>Rostros en la montaña. Ar en Tlayacapan y Amatlán, Morelos</i>. Tesis para obtener el maestría en historia del arte. México, UNAM, 2014. - Elda Vanya VALDOVINOS ROJAS, <i>El paisaje simbólico. mirada al arte rupestre del norte de Morelos</i>. Tesis para grado de Doctora en Historia del Arte. Tutora principal: M Hers Stutz. Comité: Fernando Berrojalbiz Cenigaonaindi Lerma Rodríguez, Marcelo Ramírez Ruíz y Druzo Maldor Jiménez. UNAM: IIH, CDMX, Abril 2019.

Fotografías (2014)



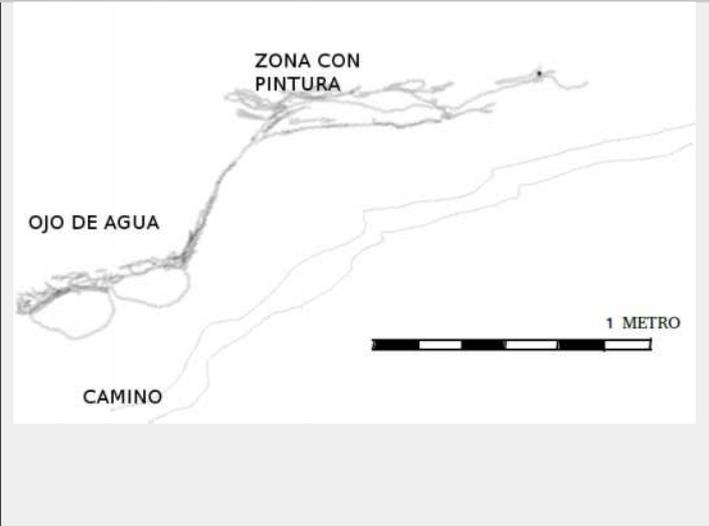


Registro (2014)



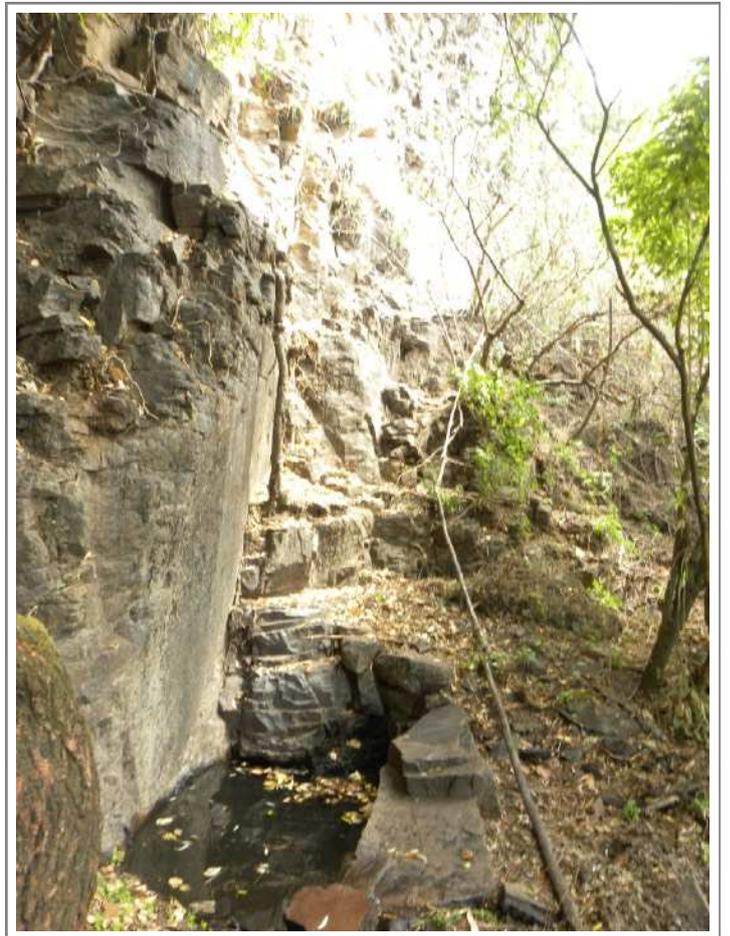
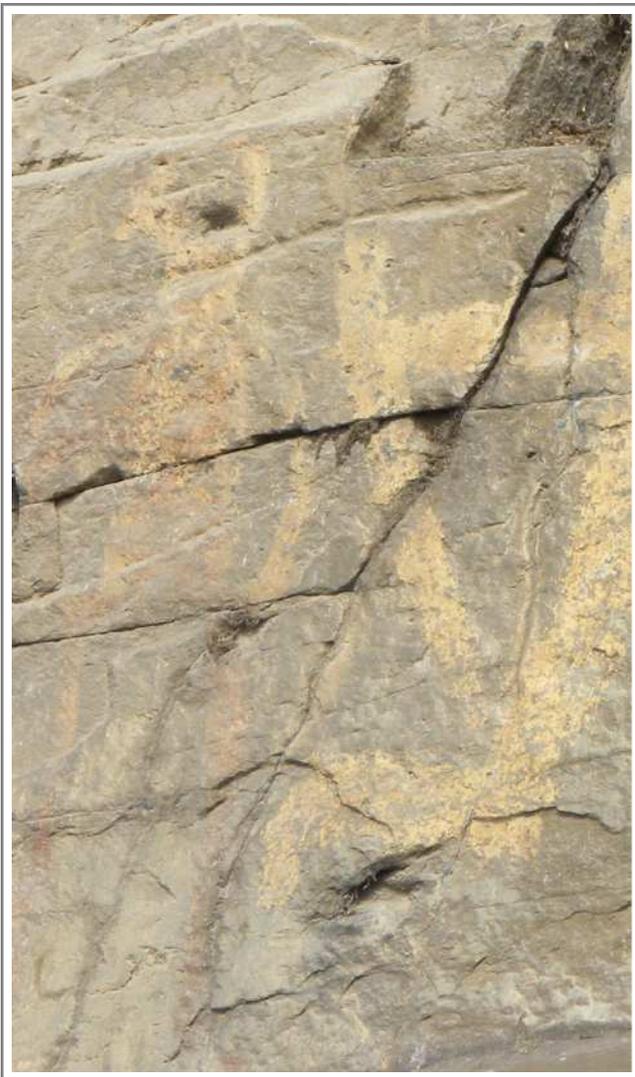
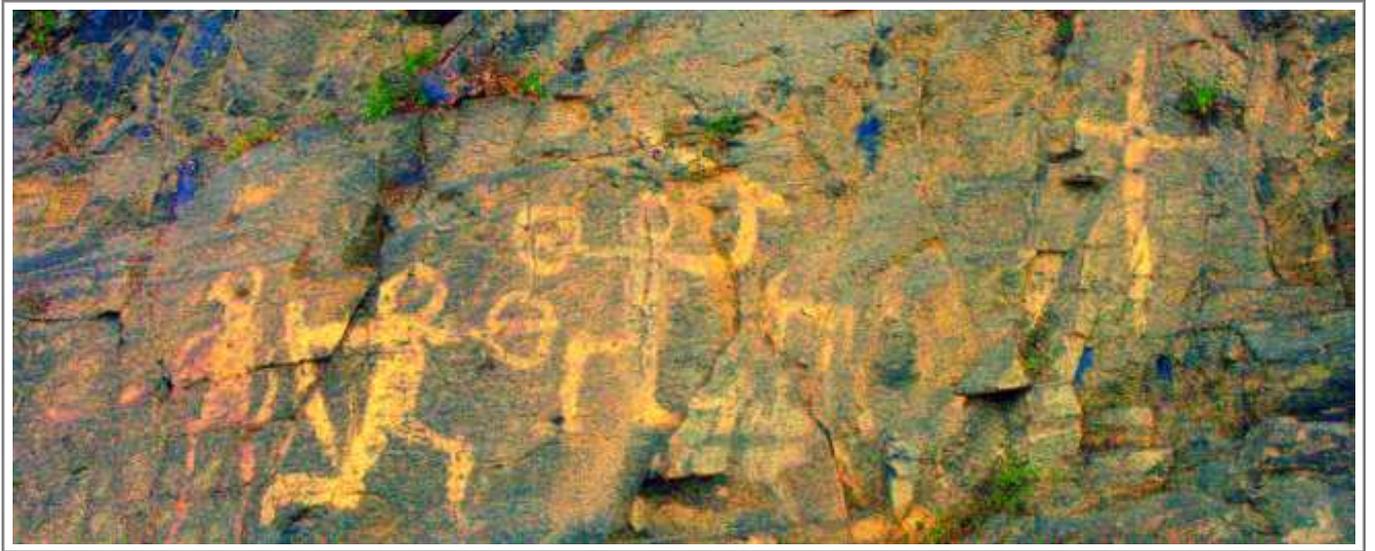
6. San Juan Tlacotenco

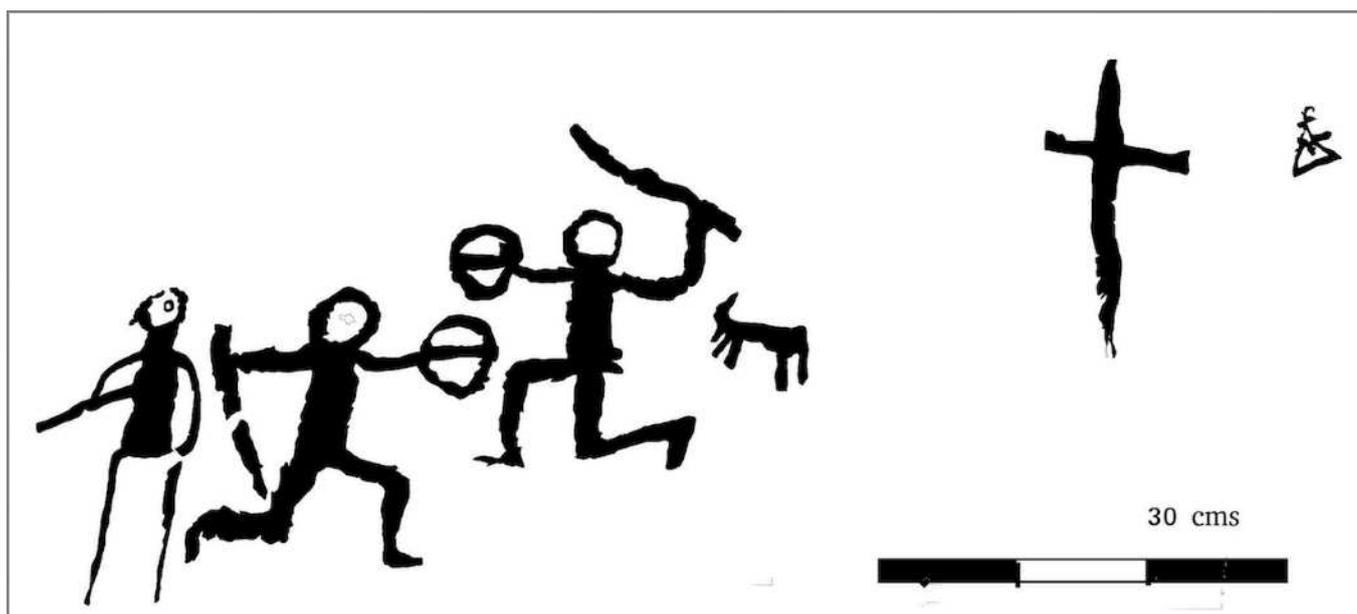
NOMBRE	LOS GUERREROS
POBLACIÓN	San Juan Tlacotenco, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	099°5'30.3" W / 19°0'28" N
ALTITUD	2,213 msnm
ORIENTACIÓN	Este
ESTADO DE CONSERVACIÓN	80 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	no encontrado en superficie
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	Son visibles sólo desde la cercanía. No dominan el paisaje.
TÉCNICA	pintura blanca lineal, aparentemente sobre roja
COLOR	blanco y rojo
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	

CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Ubicado en un abrigo rocoso a unos 5 metros por encima de un ojo de agua grande productivo todo el año.
NÚMERO DE ELEMENTOS	6
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Pinturas rupestres aparentemente rojas en inicio y después repasadas con pintura blanca. Son tres antropomorfos, un zoomorfo, un elemento sin identificar y
USO ACTUAL	Canalización de agua de manantial
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	no se han encontrado

Fotografías (2015)

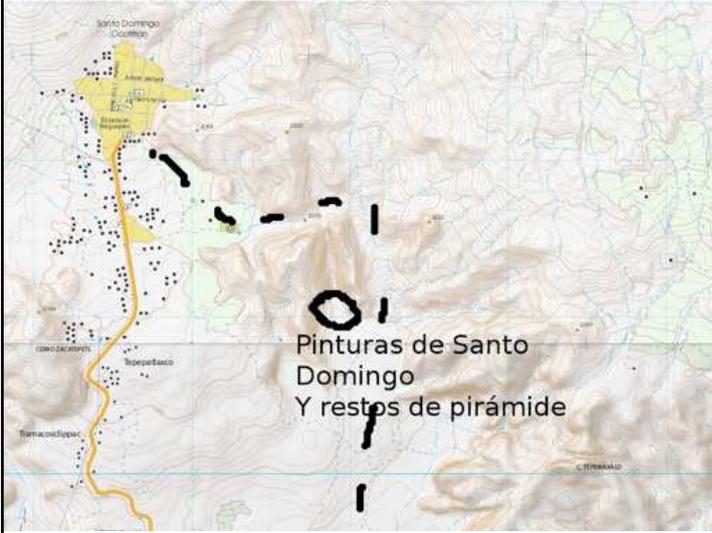


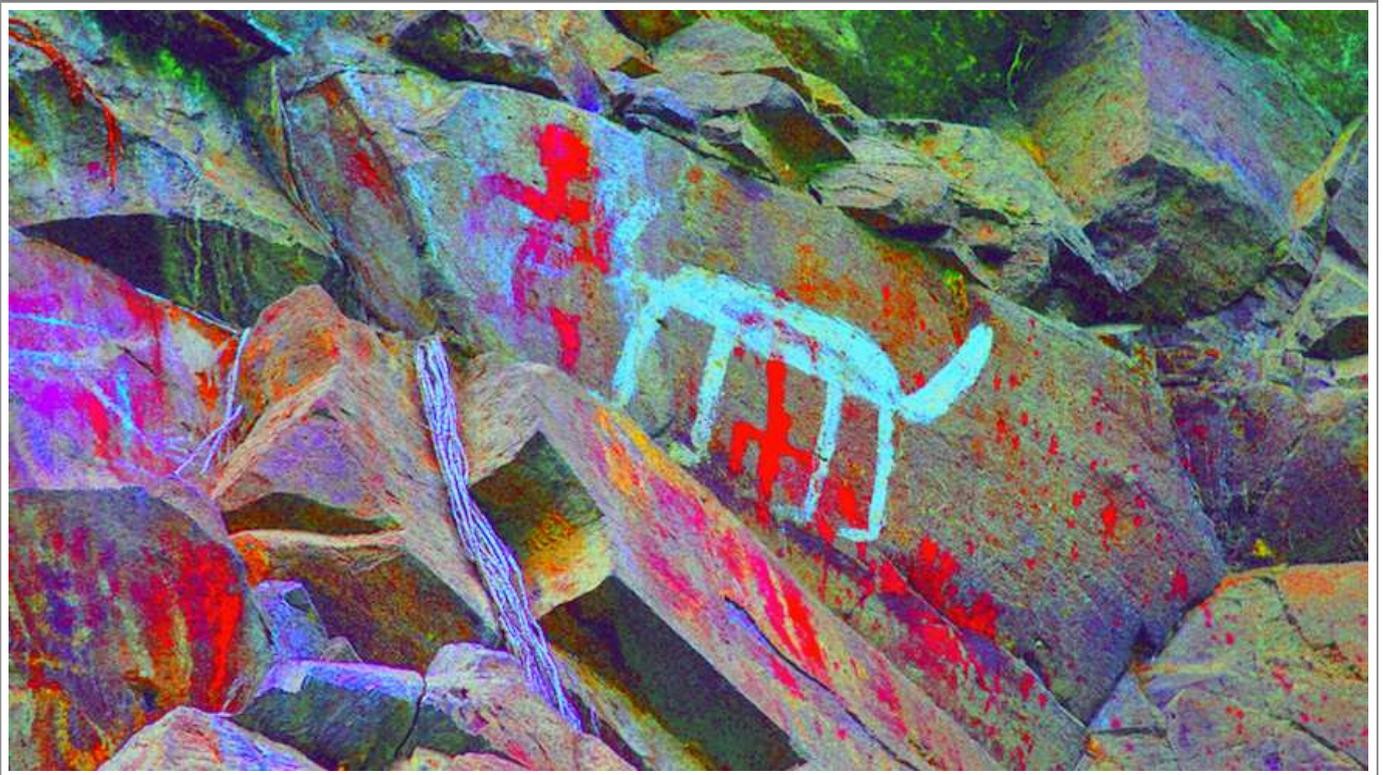




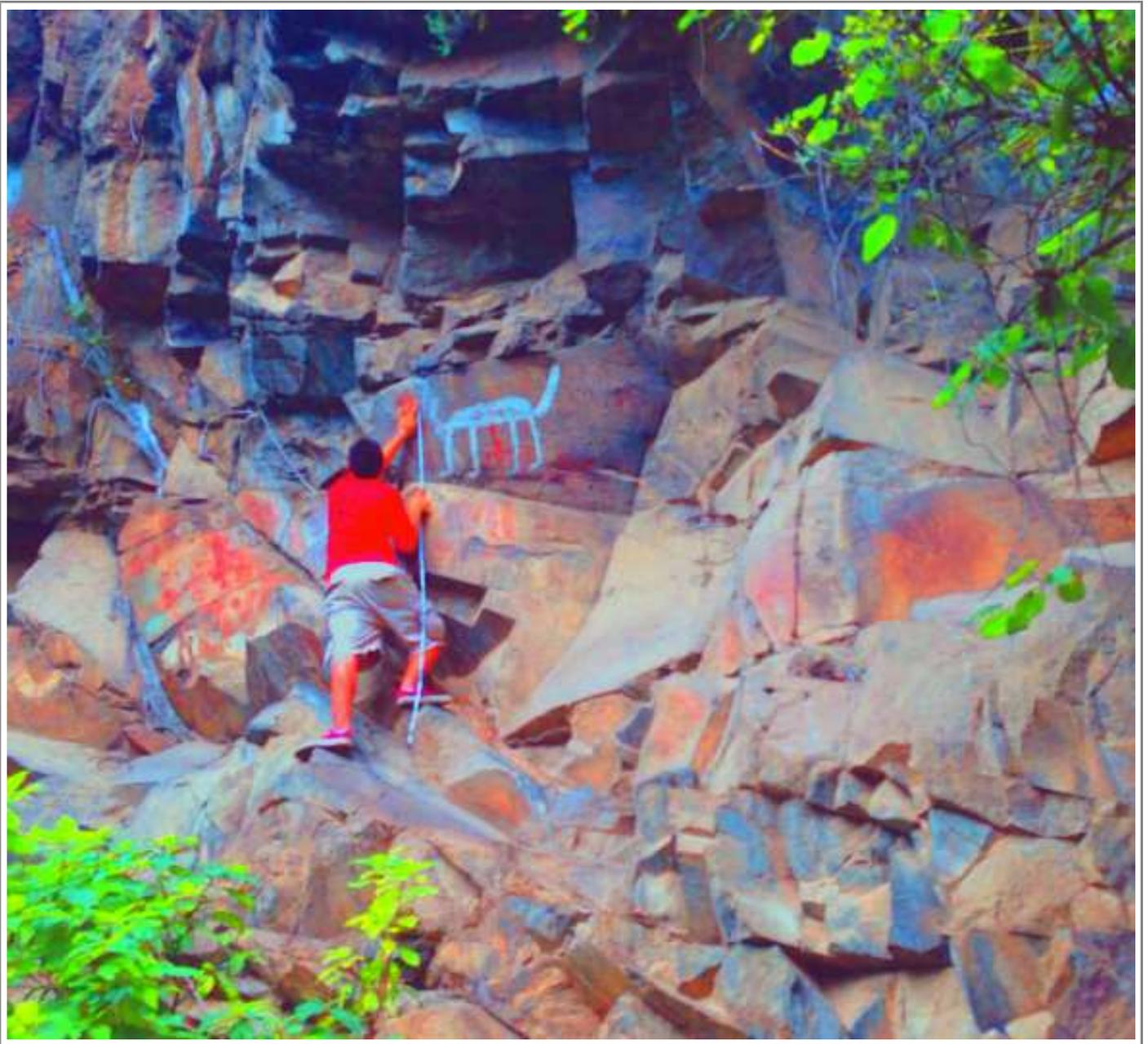
7 Santo Domingo Ocotitlan

NOMBRE	sitio SANTO DOMINGO
POBLACIÓN	Santo Domingo Ocotitlan, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	19°0'0.1" W /099°04'9.55" N
ALTITUD	1.900 msnm (aproximado)
ORIENTACIÓN	oeste, suroeste
ESTADO DE CONSERVACIÓN	60 %
CONJUNTOS	6
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	Restos de una pirámide
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	no son visibles desde la lejanía ni dominan el paisaje
TÉCNICA	pintura
COLOR	azul claro (parece reciente y repasa algunos motivos), rojo y blanco

MAPA DEL LOCALIZACIÓN	 <p>Pinturas de Santo Domingo Y restos de pirámide</p>
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	<p>Junto a una cascada, a gran altura y de muy difícil acceso, las pinturas se suceden en una serie de rocas planas tipo</p>
NÚMERO DE ELEMENTOS	
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	<p>Blanco y rojo, predominan antropomorfos y zoomorfos, aunque también se detectan formas geométricas y abstracciones que parecen aludir a deidades.</p>
USO ACTUAL	<p>se desconoce</p>
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	<p>no se han encontrado</p>





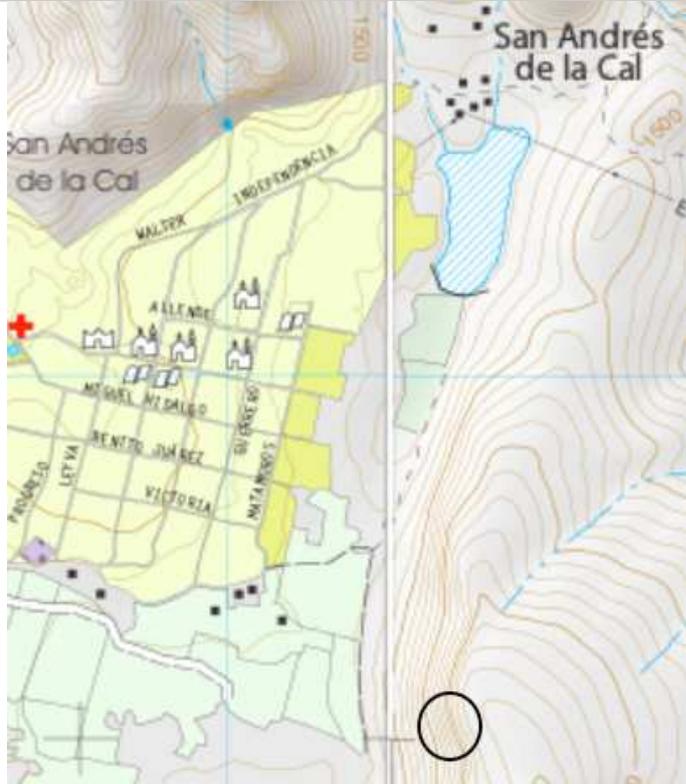


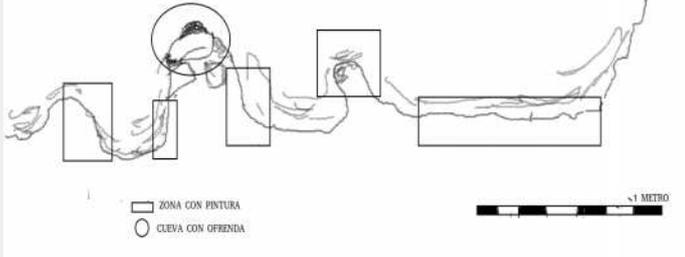




8. San Andrés de la Cal

8.1. Sitio “Los Amates”

NOMBRE	SITIO “LOS AMATES”
POBLACIÓN	San Andrés de la Cal, Tepoztlán. Cerro de la Corona
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	sin geoposicionar
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	oeste
ESTADO DE CONSERVACIÓN	20 %
CONJUNTOS	difícil de definir dado el estado de conservación
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	no visible en superficie
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	visibles únicamente desde la cercanía, no dominan el paisaje
TÉCNICA	pintura blanca y roja
COLOR	blanco y rojo
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	

CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	<p>Una gran pared llena de amates y orientada al oeste. Existe una oquedad profunda natural en la roca donde detectamos objetos como veladoras, restos de comida, etc, probablemente algún tipo de ofrenda actual.</p>
NÚMERO DE ELEMENTOS	<p>se desconoce</p>
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	<p>pintura de diferentes estilos y temporalidades, ubicada en toda la pared. El estado de conservación sólo permite discernir unos pocos elementos, el resto presentan manchas de pigmento sin identificar.</p>
USO ACTUAL	<p>Aunque vimos lo que podía ser una ofrenda actual, no conocemos el contexto de colocación de la misma ya que, en el ritual de las 7 Cuevas (realizado en Mayo), no se visita este lugar.</p>
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	<p>No se han encontrado</p>

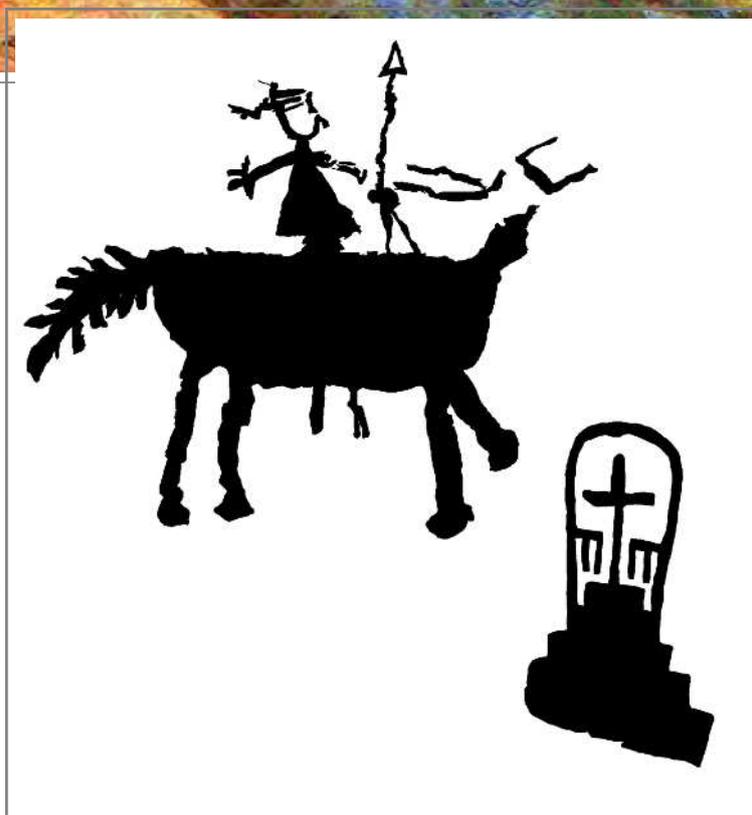
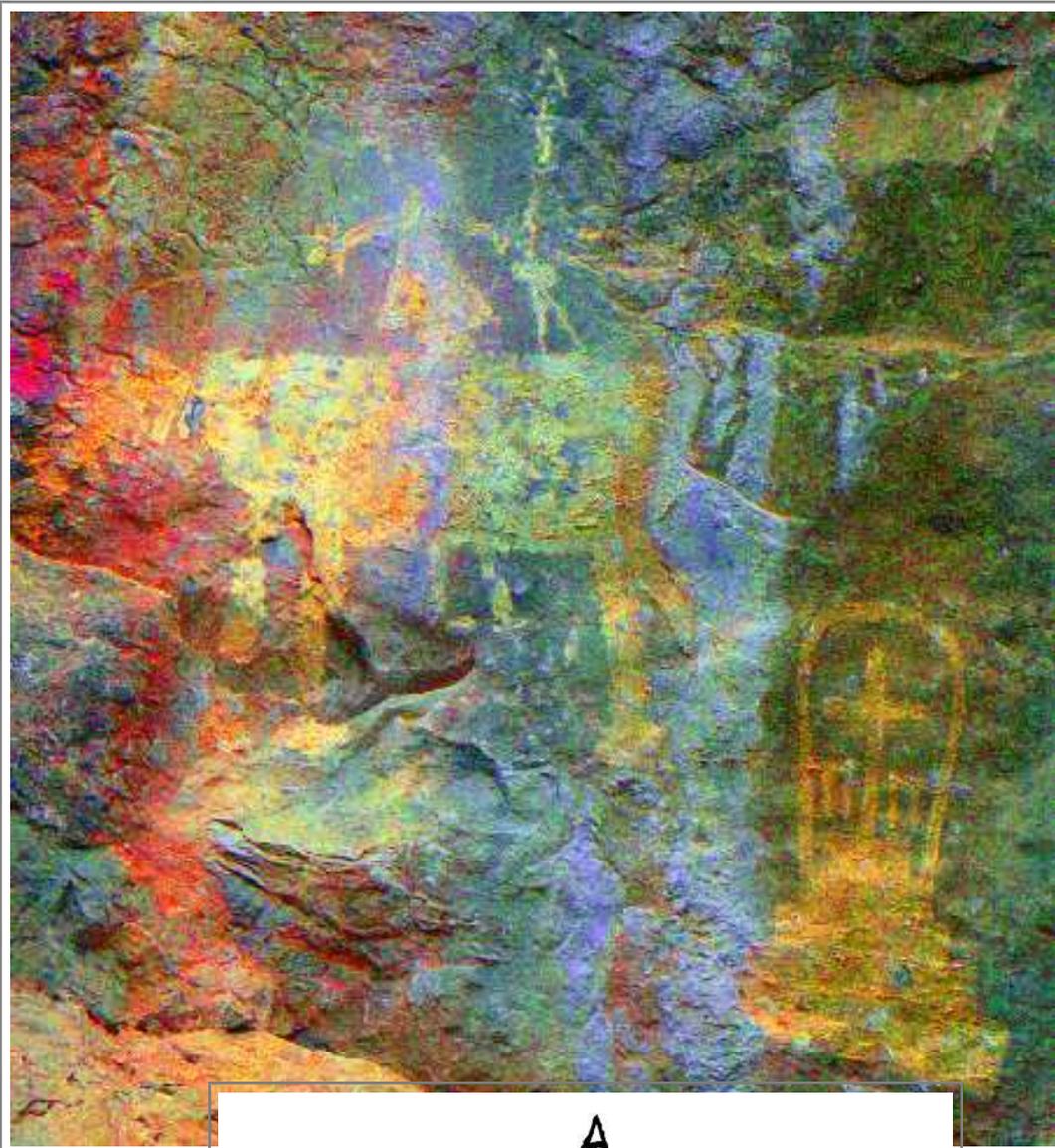
Fotografías (2014)







Registro (incompleto)



8.2. Sitio “Las Cuevas”

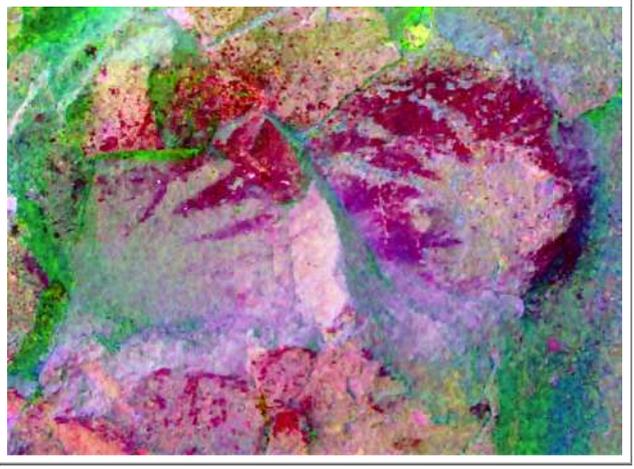
NOMBRE	Sitio “LAS CUEVAS”
POBLACIÓN	CERRO “LOS SOLDADITOS”/ CHALCHI. San Andrés de la Cal, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	18° 58’5” N 99° 8’26” W
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	235° suroeste
ESTADO DE CONSERVACIÓN	25 %
CONJUNTOS	3
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	no visible en superficie
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	desde su posición se domina el valle de San Andrés de la Cal, al sur la ciudad de Cuernavaca. No es visible sino desde la cercanía
TÉCNICA	Preparación del muro (aparentemente con cal) y sobre ella pintura rojo-óxido. Esto no sucede con todos los
COLOR	blanco (únicamente en preparación) y rojo (motivos)
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Se trata de varias oquedades naturales en la roca, donde se disponen las pinturas rupestres, la oquedad principal presenta un agujero en el fondo de pequeño tamaño.
NÚMERO DE ELEMENTOS	al menos 10 reconocibles y bastantes restos

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Se trata de varias oquedades naturales en la roca, donde se disponen las pinturas rupestres, la oquedad principal presenta un agujero en el fondo de pequeño tamaño.
NÚMERO DE ELEMENTOS	al menos 10 reconocibles y bastantes restos
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Greca, manos en negativo, un posible antropomorfo, una posible serpiente.
USO ACTUAL	se desconoce
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	no se han encontrado

Fotografías (2017)









9. Tepoztlán: Cerro Chalchi

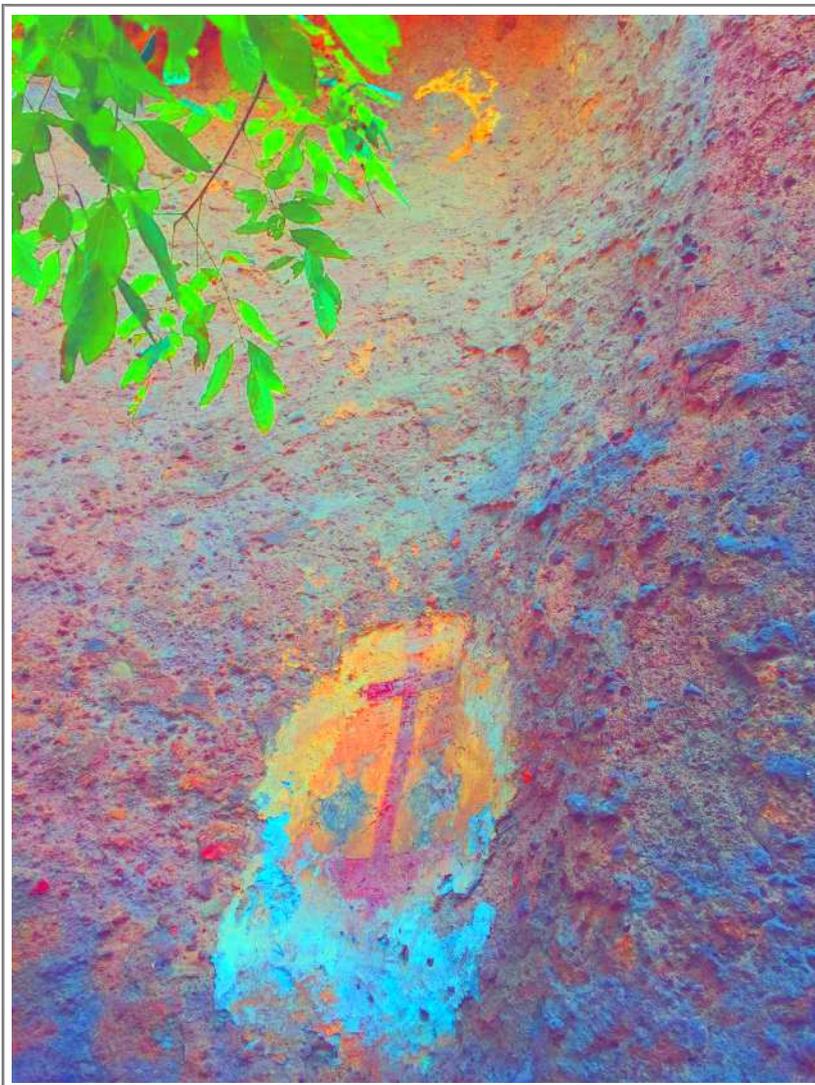
9.1 . Sitio “La pila de la Cruz”

NOMBRE	Sitio “LA PILA DE LA CRUZ”
POBLACIÓN	Cerro Chalchi, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	18° 58' 21.96" N 99° 06' 07.06" W
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	oeste
ESTADO DE CONSERVACIÓN	90 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	no se ha detectado en superficie
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	Visible sólo desde la cercanía, no domina el paisaje
TÉCNICA	pintura blanca, roja y negra
COLOR	blanco, rojo, negro
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Se trata de una pila de agua perenne en la falda oeste del cerro Chalchiltépetl. Sobre el agua, previa preparación de la superficie, vemos una cruz roja de gran tamaño. En las cercanías, una pirámide.
NÚMERO DE ELEMENTOS	4
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	una cruz enorme roja, de más de un metro. Sobre ella, una luna blanca en cuarto creciente. A los pies de la pila, dos motivos, uno de ellos parece una suerte de recipiente y el otro puede corresponder a un astro solar.
USO ACTUAL	aprovechamiento del agua para ganado y cultivo
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	INAH.

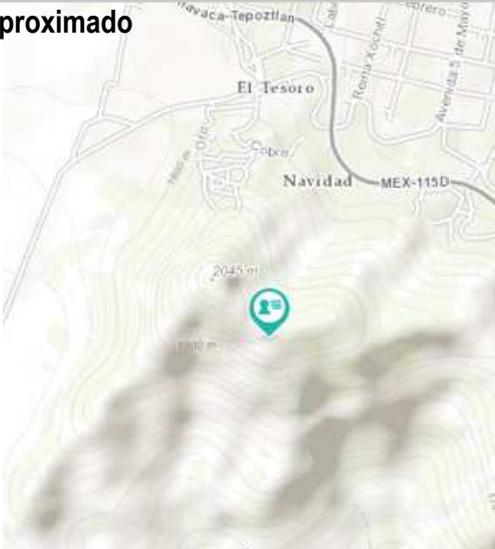
Fotografías (Alejandra Quiroz, 2016)





9.2 . “El perro y la luna”

NOMBRE	sitio “El perro y la luna”
POBLACIÓN	Cerro Chalchiltépetl, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	si geoposicionar
ALTITUD	se desconoce
ORIENTACIÓN	se desconoce
ESTADO DE CONSERVACIÓN	80 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	nada visible en superficie
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	visible sólo desde la cercanía, no domina el paisaje
TÉCNICA	pintura blanca
COLOR	blanco

MAPA DEL LOCALIZACIÓN	mapa aproximado 
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	se trata de una oquedad en la roca sobre la cual se presentó un zoomorfo cuadrúpedo enmarcado en su parte inferior por una media luna
NÚMERO DE ELEMENTOS	2
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	pintura blanca, representación de un zoomorfo cuadrúpedo identificado como un probable cánido, y un astro lunar
USO ACTUAL	se desconoce
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	no se han encontrado

Fotografías (Andrés Bulnes, 2015)



10. Tepoztlán: Terrenos de Garza

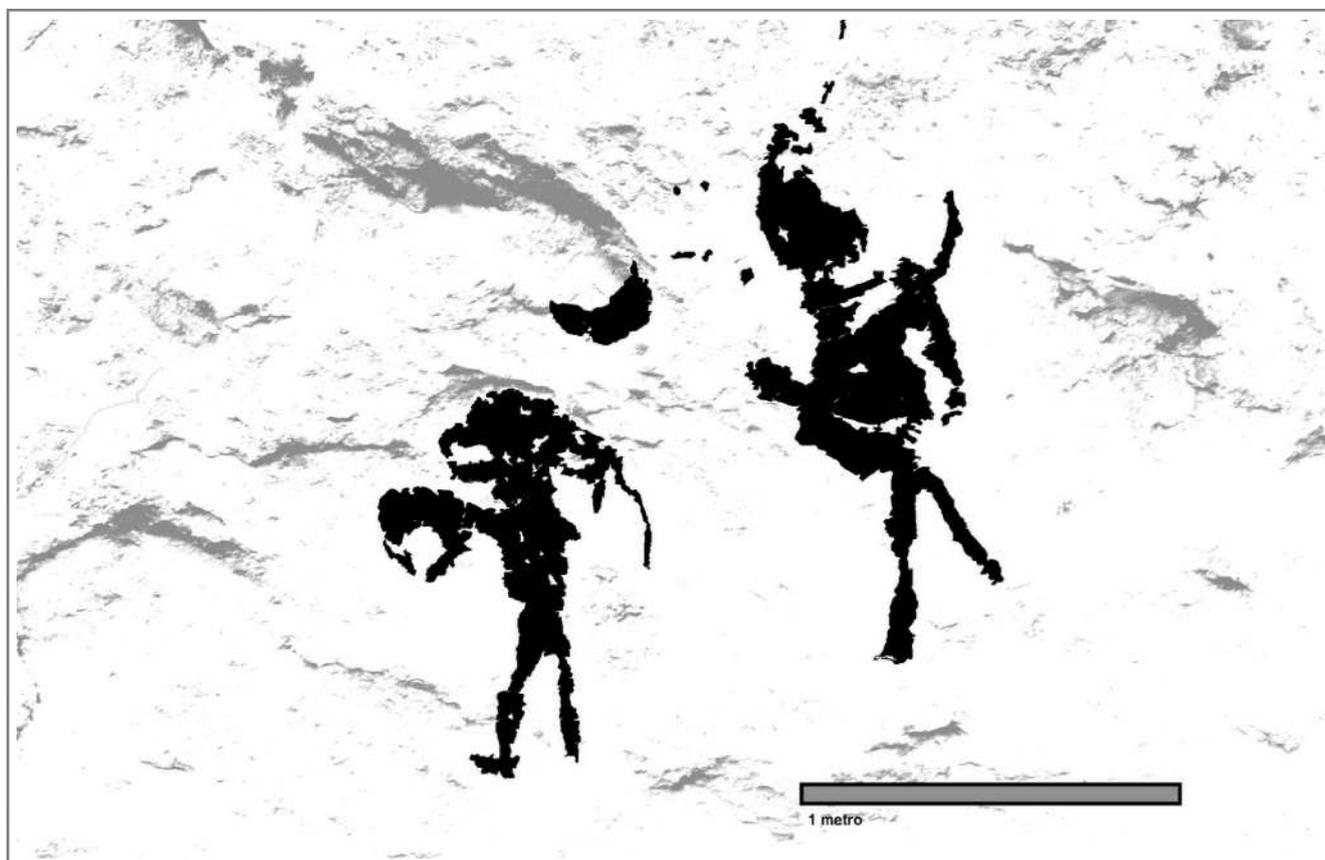
10.1. “El Hongo”

NOMBRE	Sitio “EL HONGO”
POBLACIÓN	Terrenos de Garza, Barrio de Santa Cruz, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	
ESTADO DE CONSERVACIÓN	20 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	no se aprecia en superficie
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	se ve parte de la zona, pero no es visible desde la lejanía
TÉCNICA	pintura
COLOR	blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLEAZAMIENTO	Pared exterior de una oquedad formada por una roca madre que forma un pasillo o cueva
NÚMERO DE ELEMENTOS	al menos 2
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	varios motivos, un antropozoomorfo y otros de difícil identificación, de los cuales sólo son reconocibles 2
USO ACTUAL	ninguno conocido
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	no se han encontrado

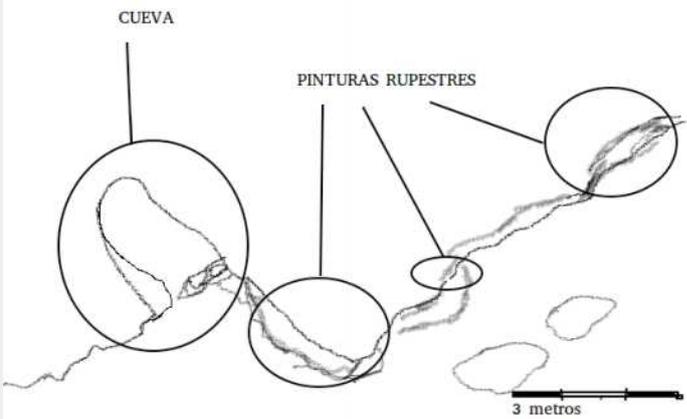
Fotografías (2015)



Registro



10.2. “La Cueva”

NOMBRE	Sitio “LA CUEVA”
POBLACIÓN	BASE DEL CERRO OCELOTZIN. Terrenos de Garza, barrio de Santa Cruz, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	18°59`34.4” N 099°06`21.9” W
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	suroeste, este
ESTADO DE CONSERVACIÓN	10 %
CONJUNTOS	3
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	En superficie, en las cercanías, vemos material arqueológico diseminado: navajillas de obsidiana y restos
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	no es visible desde la lejanía, no domina el paisaje
TÉCNICA	pintura blanca y petrograbado
COLOR	blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Pintura diseminada por diferentes partes de la superficie rocosa. Asociadas a una cueva o entrada al cerro que fue tapada intencionalmente en varias ocasiones. Nos reportan el uso de esa cueva como espacio para “brujería”
NÚMERO DE ELEMENTOS	Difícil de determinar por el bajo nivel de conservación
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Arte rupestre de varias épocas característico por el uso de la pintura blanca. Se detectan temporalidades en los motivos a través de la superposición y diferente uso del pigmento. Los petrograbados presentan cruces.
USO ACTUAL	Se desconoce, aunque se han encontrado restos de algún posible ritual en el interior de la cueva, como fragmentos óseos de animales y disposiciones intencionales de rocas
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	no se han encontrado

Fotografías (2015)

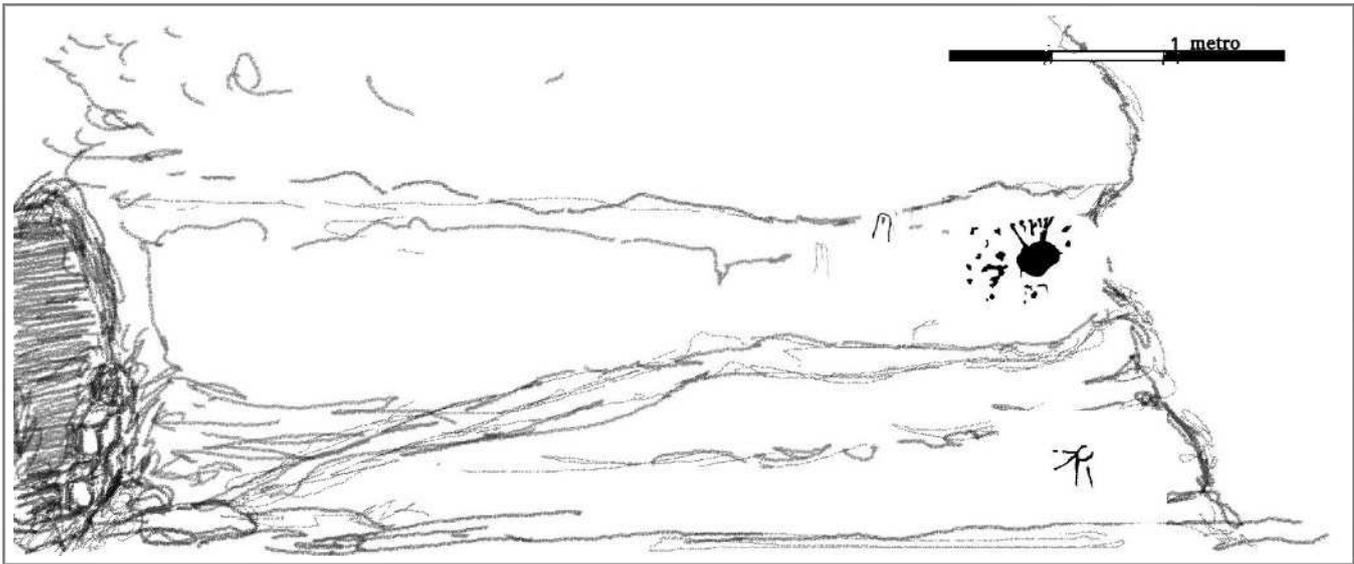




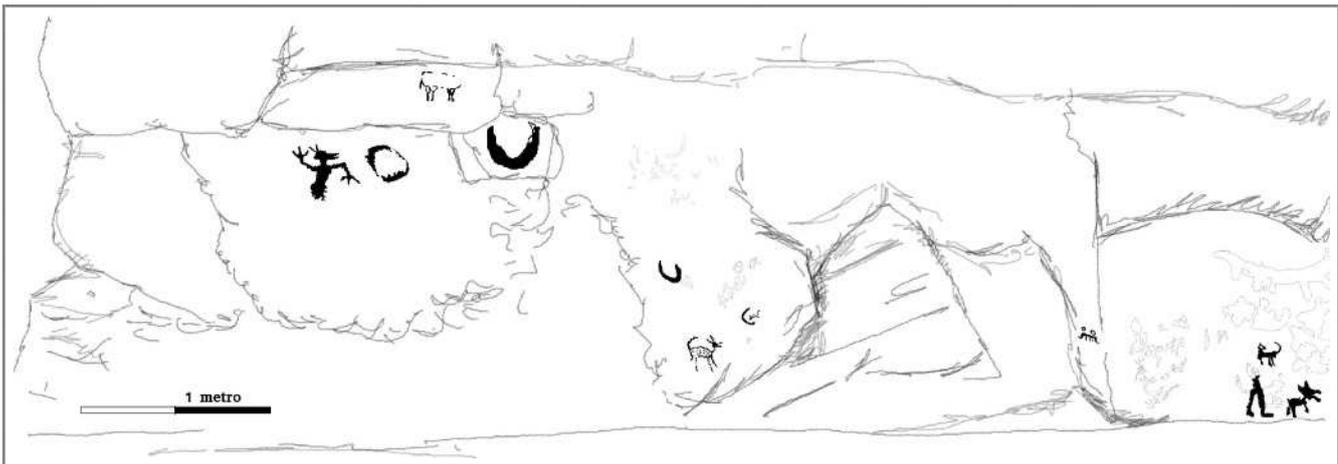


Registro (Enero de 2015)

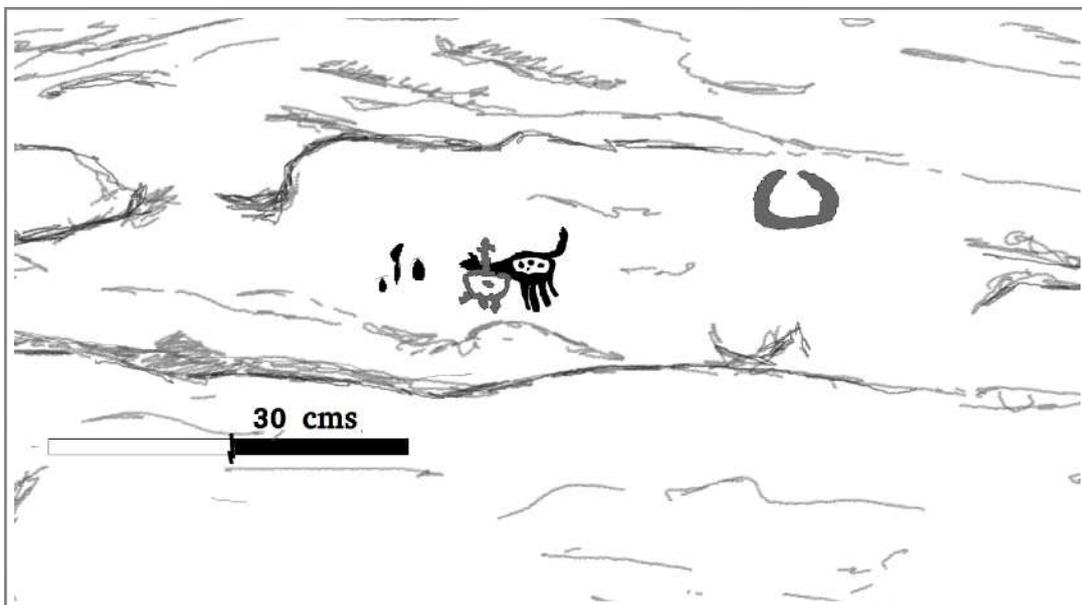
Área 1



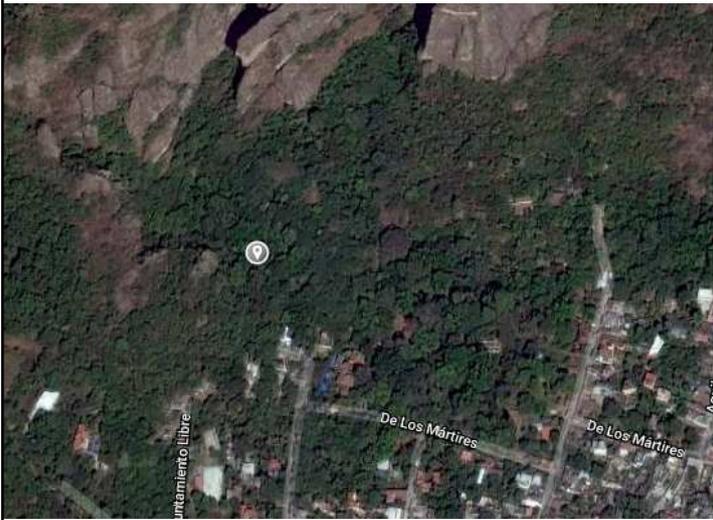
Área 2



Área 3



10.3. Sitio “Tlálloc”

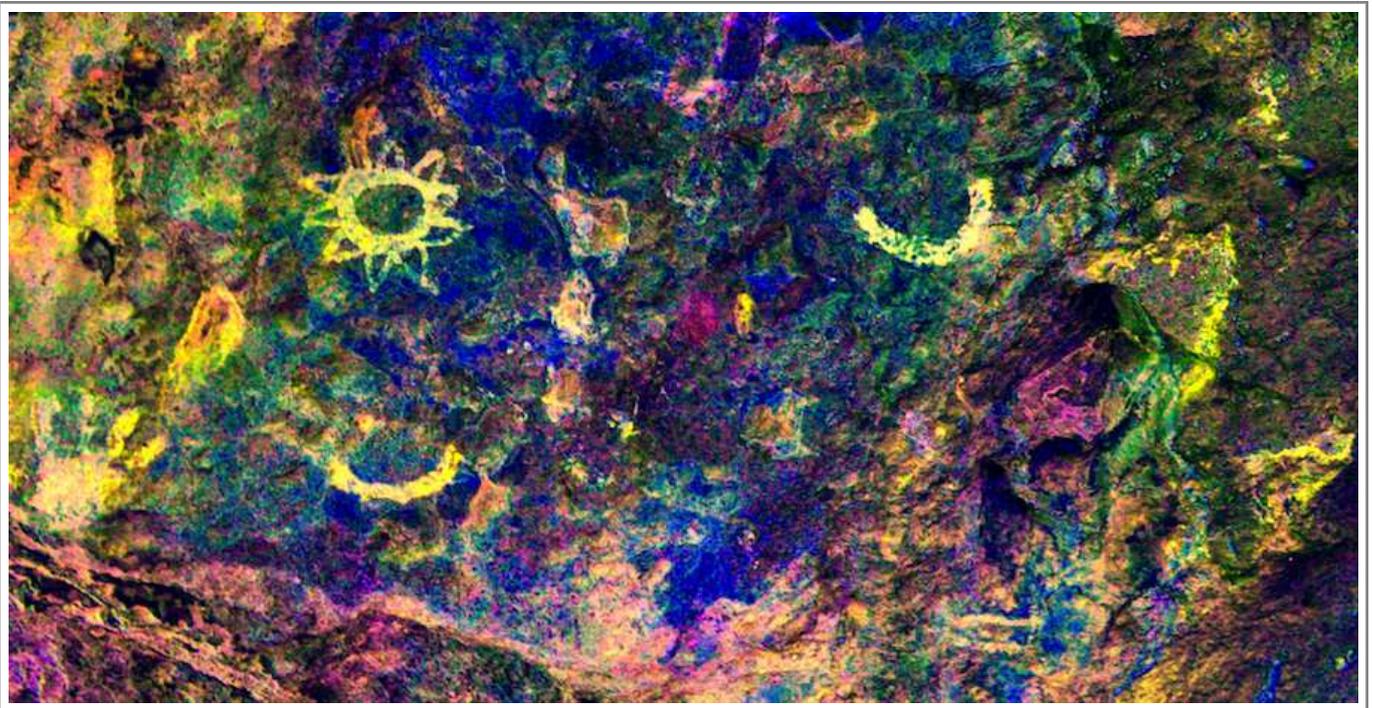
NOMBRE	TERRENOS DE GARZA, SITIO “TLÁLLOC”
POBLACIÓN	Barrio de Santa Cruz, Tepoztlán, Terrenos de Garza.
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	Suroeste/sureste
ESTADO DE CONSERVACIÓN	80 %
CONJUNTOS	2
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	en superficie, restos cerámicos de difícil catalogación y navajillas de obsidiana.
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	No es visible desde la lejanía. No domina el paisaje
TÉCNICA	pintura blanca
COLOR	blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	

CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	<p>Se trata de una gran roca pintada en dos de sus caras, vemos oquedades naturales en la base de la misma y en temporada de lluvias corre un río en la parte suroeste.</p>
NÚMERO DE ELEMENTOS	<p>22</p>
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	<p>Pinturas en color blanco muy bien ejecutadas, con una pincelada impecable. El estilo pertenece al Posclásico blanco pero el pintor muestra una maestría inusual. Lunas, un rostro zoomorfo cuadrúpedos, un rostro-Tláloc, una mano en positivo y motivos celestes. Parece que existen varias épocas de ejecución y al menos dos estilos.</p>
USO ACTUAL	<p>No tiene</p>
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	<p>No se han encontrado.</p>

Fotografías (2015)

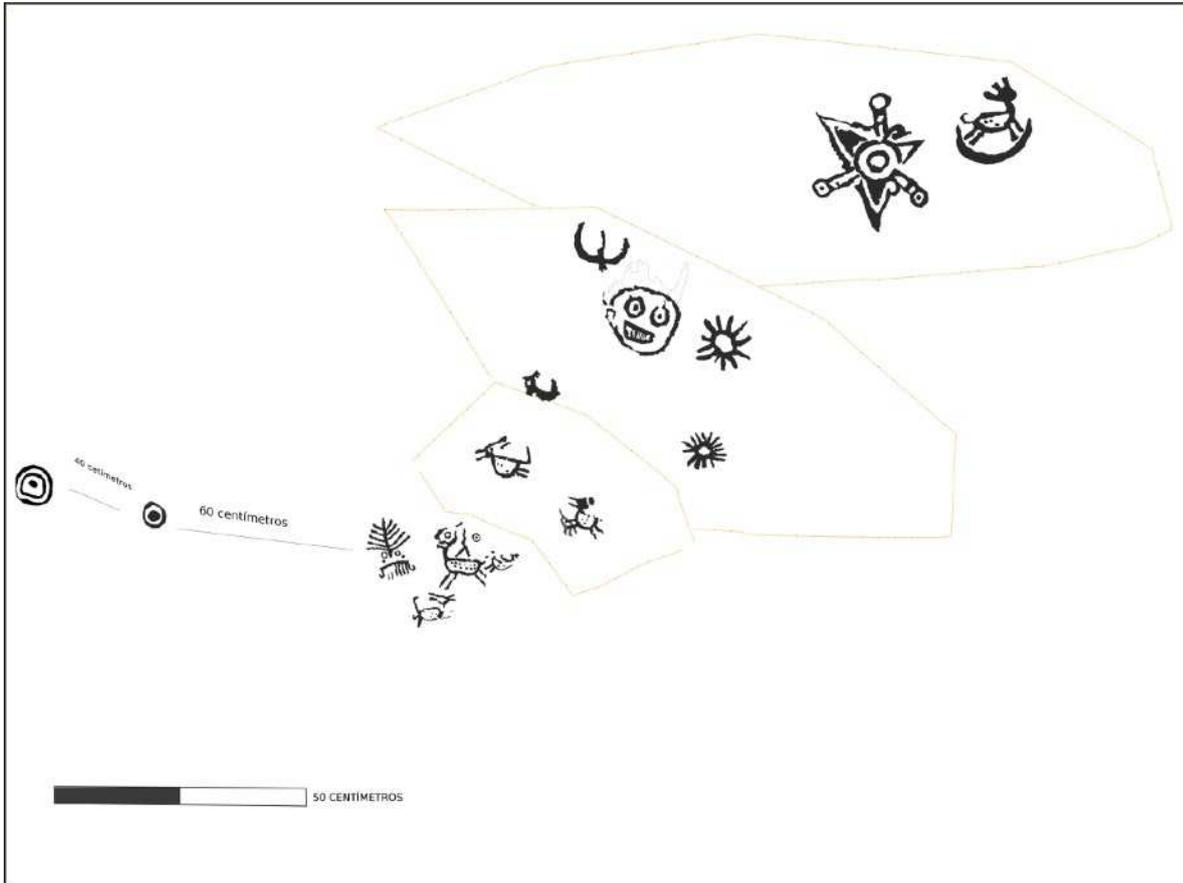




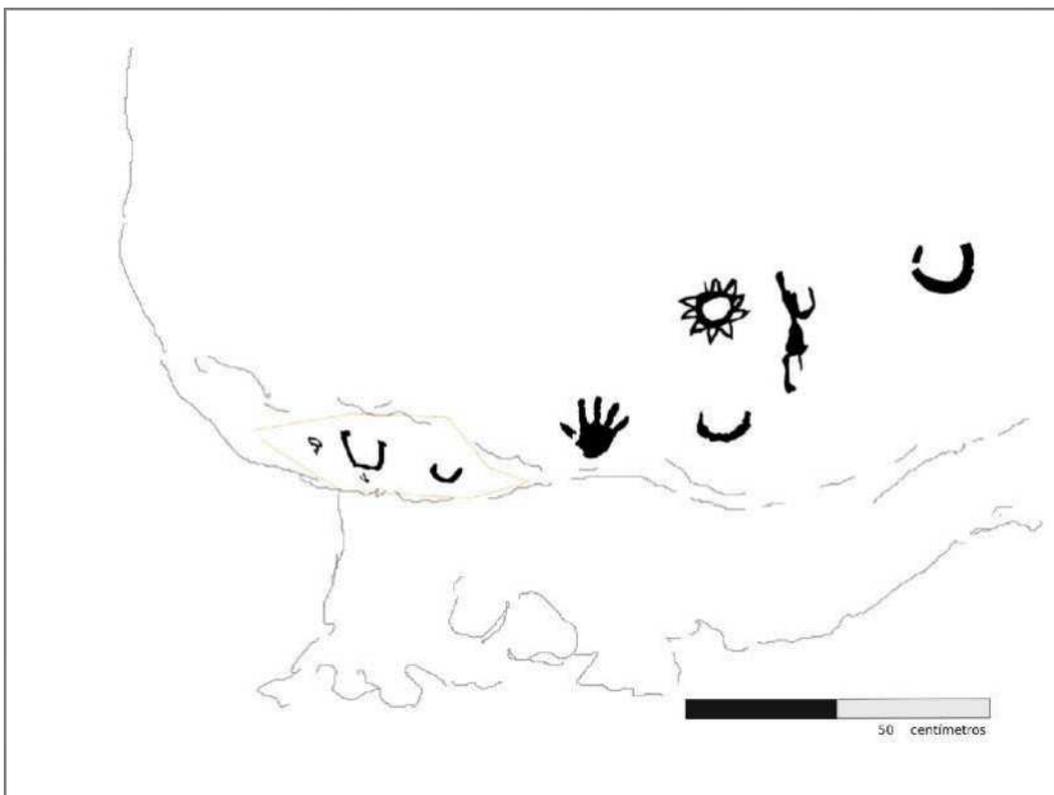


Registro (2016)

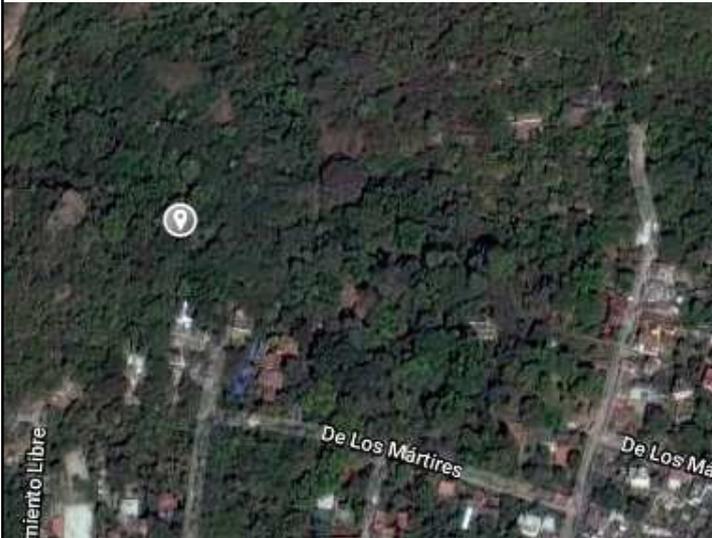
Área 1 (frente suroeste)

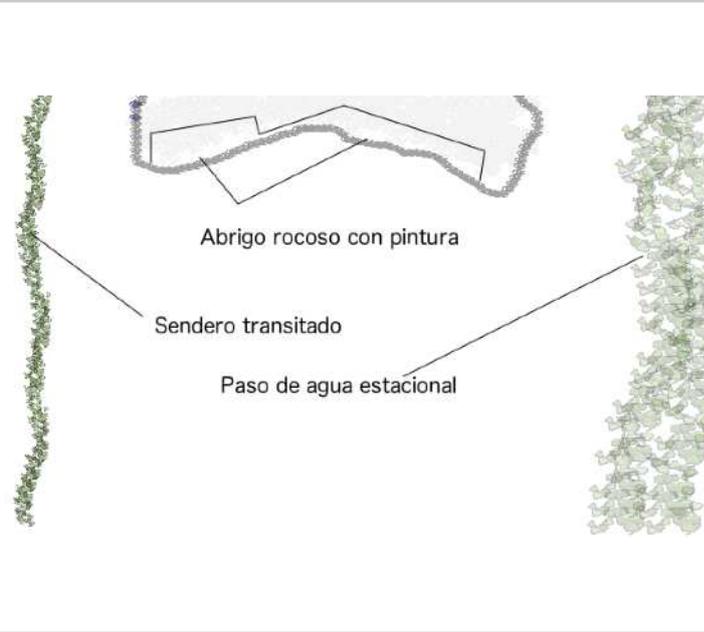


Área 2 (frente sureste)



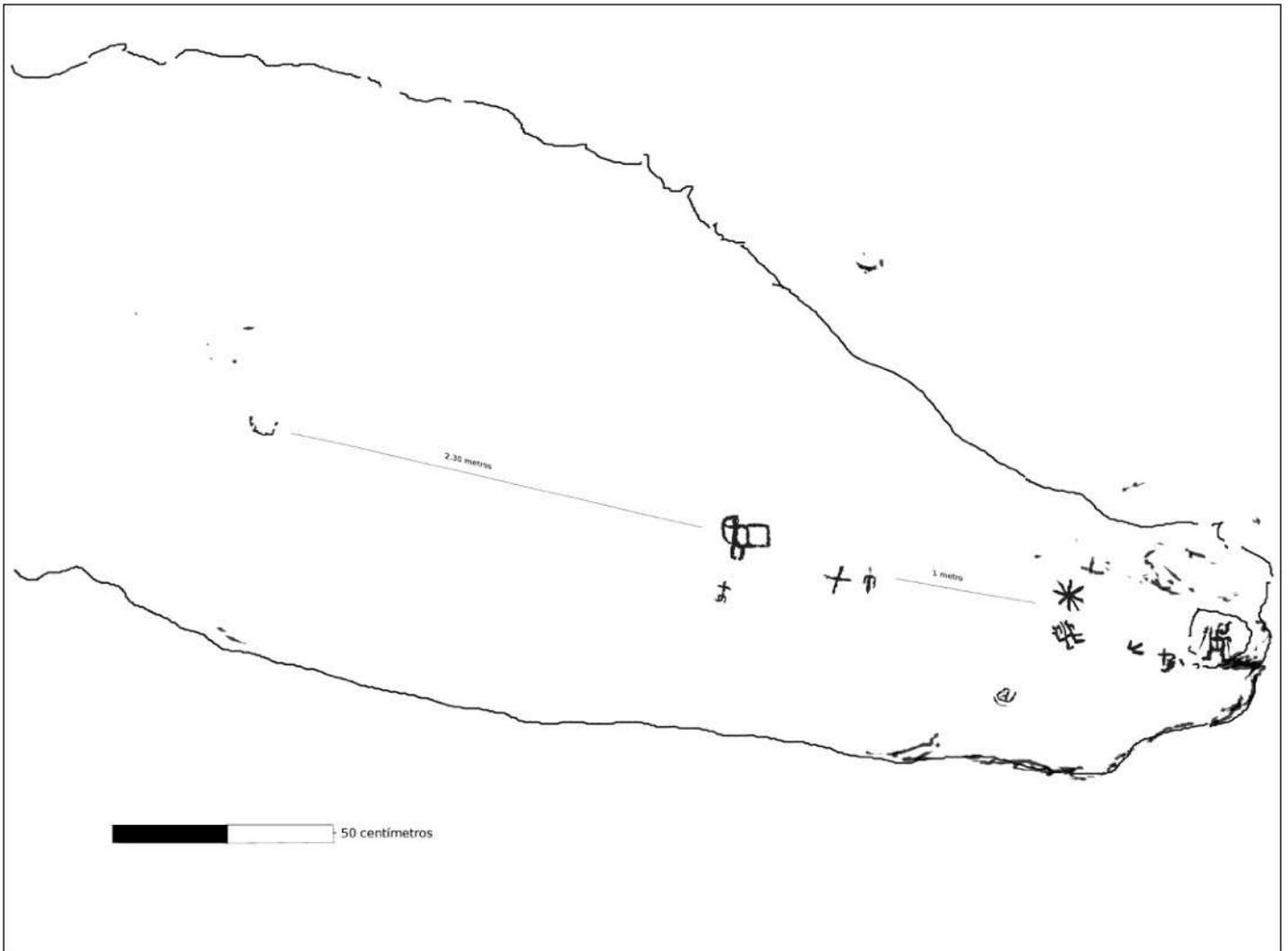
10.4. Sitio “La Barranca”

NOMBRE	TERRENOS DE GARZA, SITIO “LA BARRANCA”
POBLACIÓN	Barrio de Santa Cruz, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	Noreste
ESTADO DE CONSERVACIÓN	45 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	En las proximidades, material en superficie: navajillas de obsidiana, tepalcates.
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN TÉCNICA	No es visible desde la lejanía ni domina el paisaje pintura
COLOR	blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	

<p>CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO</p>	
<p>CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO</p>	<p>Se trata de un abrigo rocoso de unos 6 metros en el cual las pinturas fueron dispuestas de manera aparentemente aleatoria. La conservación no es muy buena debido a algunos escurrimientos. Se encuentra junto a un sendero y</p>
<p>NÚMERO DE ELEMENTOS</p>	<p>12 elementos se distinguen con claridad, entre otros restos de pigmento que sugieren la posibilidad de la existencia de más motivos, desaparecidos con el tiempo.</p>
<p>DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE</p>	<p>Un estilo muy lineal, poco habitual en la zona, donde vemos la representación de zoomorfos presumiblemente cuadrúpedos, así como lagartijas y antropomorfos, medias</p>
<p>USO ACTUAL</p>	<p>aparentemente ninguno</p>
<p>REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS</p>	<p>no se han encontrado</p>

Fotografías (2016)

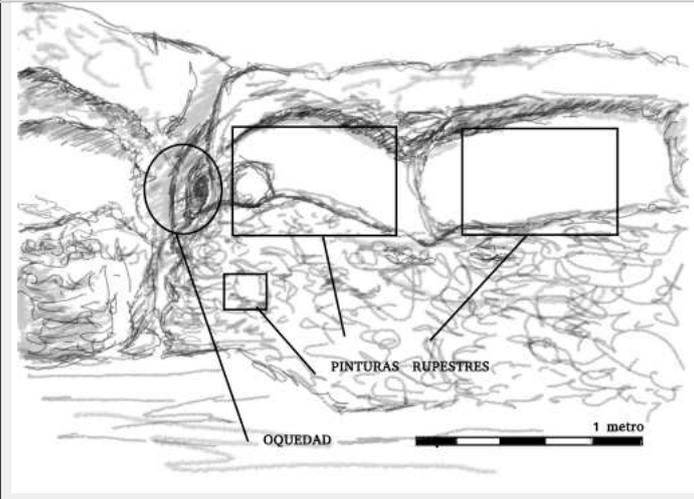




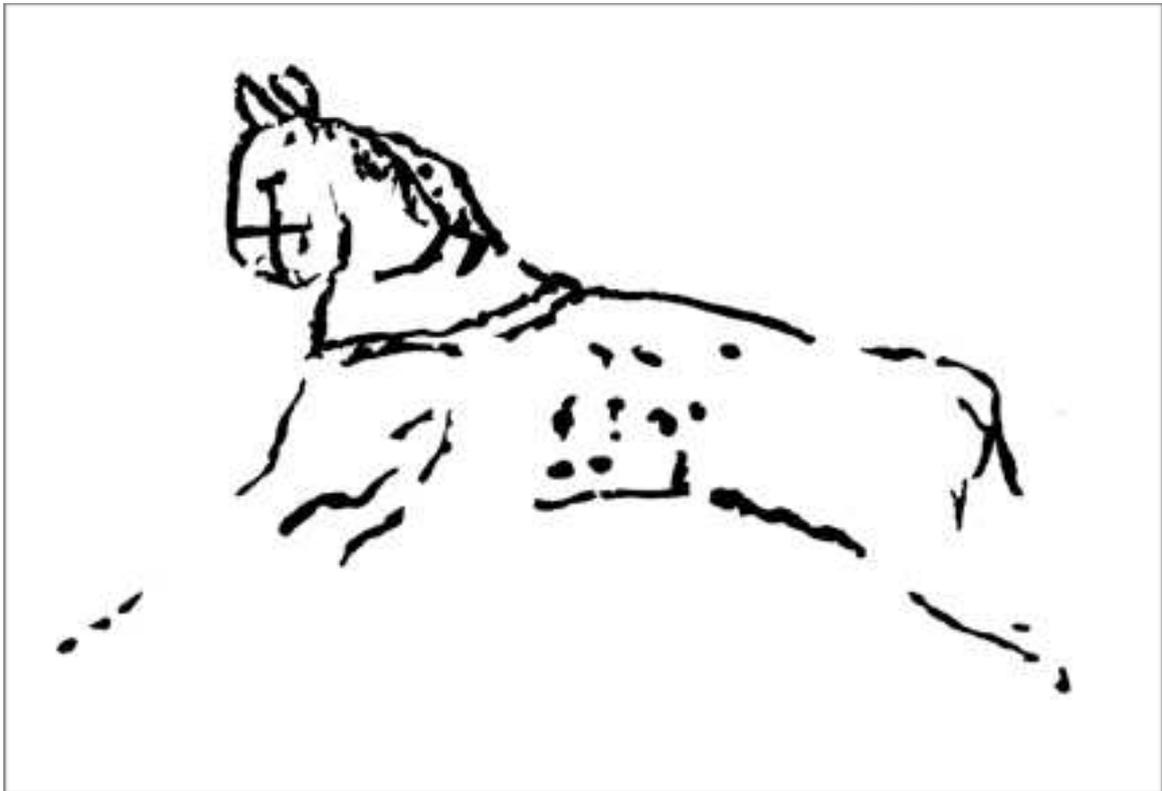
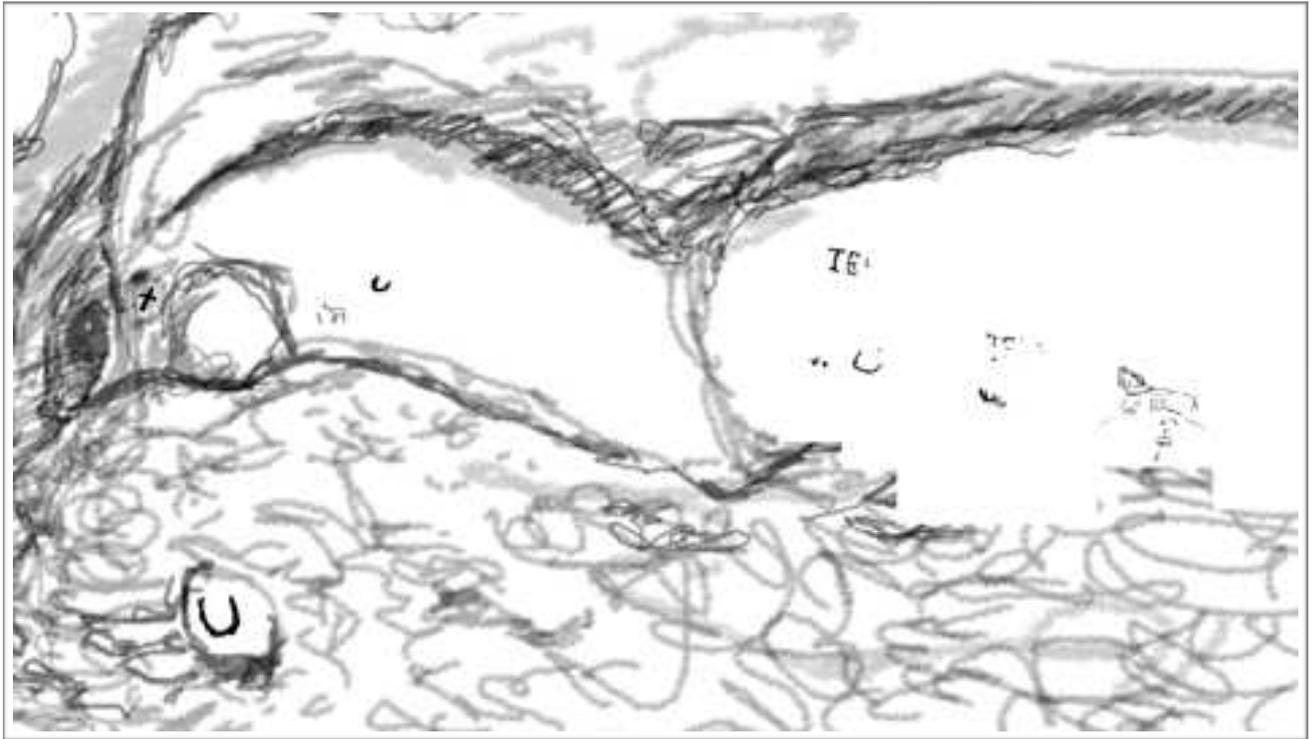
11. Tepoztlán: Cerro Tlacatépetl

11.1. Sitio “El caballo”

NOMBRE	Sitio “El Caballo”
POBLACIÓN	Cerro Tlacatépetl, Barrio de Santa Cruz, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	
ALTITUD	1660 msnm
ORIENTACIÓN	Sur
ESTADO DE CONSERVACIÓN	20 %
CONJUNTOS	1

CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	Material diseminado en las inmediaciones
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	se ve parte de la zona, pero no es visible desde la lejanía
TÉCNICA	pintura
COLOR	blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	 <p>Mapa de localización que muestra el camino Santa Cruz-Tepozteco y el camino al cerro el Tepozteco, con una zona marcada como Pinturas rupestres. El mapa incluye también las etiquetas 'Camino al cerro el Tepozteco', 'Del Tepozteco' y 'Aguila'.</p>
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	 <p>Croquis del sitio arqueológico que muestra una pared con pinturas rupestres y una oquedad. Incluye una escala de 1 metro. El croquis está etiquetado con 'PINTURAS RUPESTRES' y 'OQUEDAD'.</p>
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Pared junto a una oquedad muy característica por la cual emana agua en temporada de lluvias. Se encuentra junto al sendero que comunica el Barrio de Santa Cruz con el camino de subida a la pirámide del Tepozteco.
NÚMERO DE ELEMENTOS	al menos 8
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Pinturas blancas de varias épocas: zoomorfos, lunas y un particular caballo. También letras.
USO ACTUAL	Es una zona de paso, el terreno pertenece a Don Joel, pero no son explotados en la actualidad, salvo para la recolección de café.
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	no se han encontrado

Registro (2014)



11.2. Sitio “El descendente”

NOMBRE	CERRO TLACATÉPETL, SITIO “EL DESCENDENTE”
POBLACIÓN	Barrio de Santa Cruz, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	
ALTITUD	1.702 m.s.n.m.
ORIENTACIÓN	sureste
ESTADO DE CONSERVACIÓN	24 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	En la ladera del cerro, material arqueológico en superficie: tepalcates y navajillas de obsidiana; alineamientos
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN TÉCNICA	No es visible desde la lejanía ni domina el paisaje.
COLOR	blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	<p>El mapa muestra un terreno con una ladera que se eleva hacia el cerro. Una línea con cruces representa un camino que serpentea por la ladera. Una flecha apunta a un símbolo circular con un triángulo dentro, etiquetado como 'Pintura rupestre'. Otras etiquetas incluyen 'Camino al cerro el Tepozteco', 'Camino Santa Cruz-Tepozteco', 'Aguila' y 'De / -'. El fondo del mapa tiene tonos de verde y beige.</p>
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Una cascada de agua estacional es el marco para este motivo, ubicado a la derecha de la misma. Hay mucha basura en las inmediaciones, lo que sugiere un uso del
NÚMERO DE ELEMENTOS	1
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Un sólo elemento que parece representar un antropomorfo o zoomorfo de cabeza o descendiendo.

USO ACTUAL	se desconoce
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	no se han encontrado.

Fotografía y registro (2015)



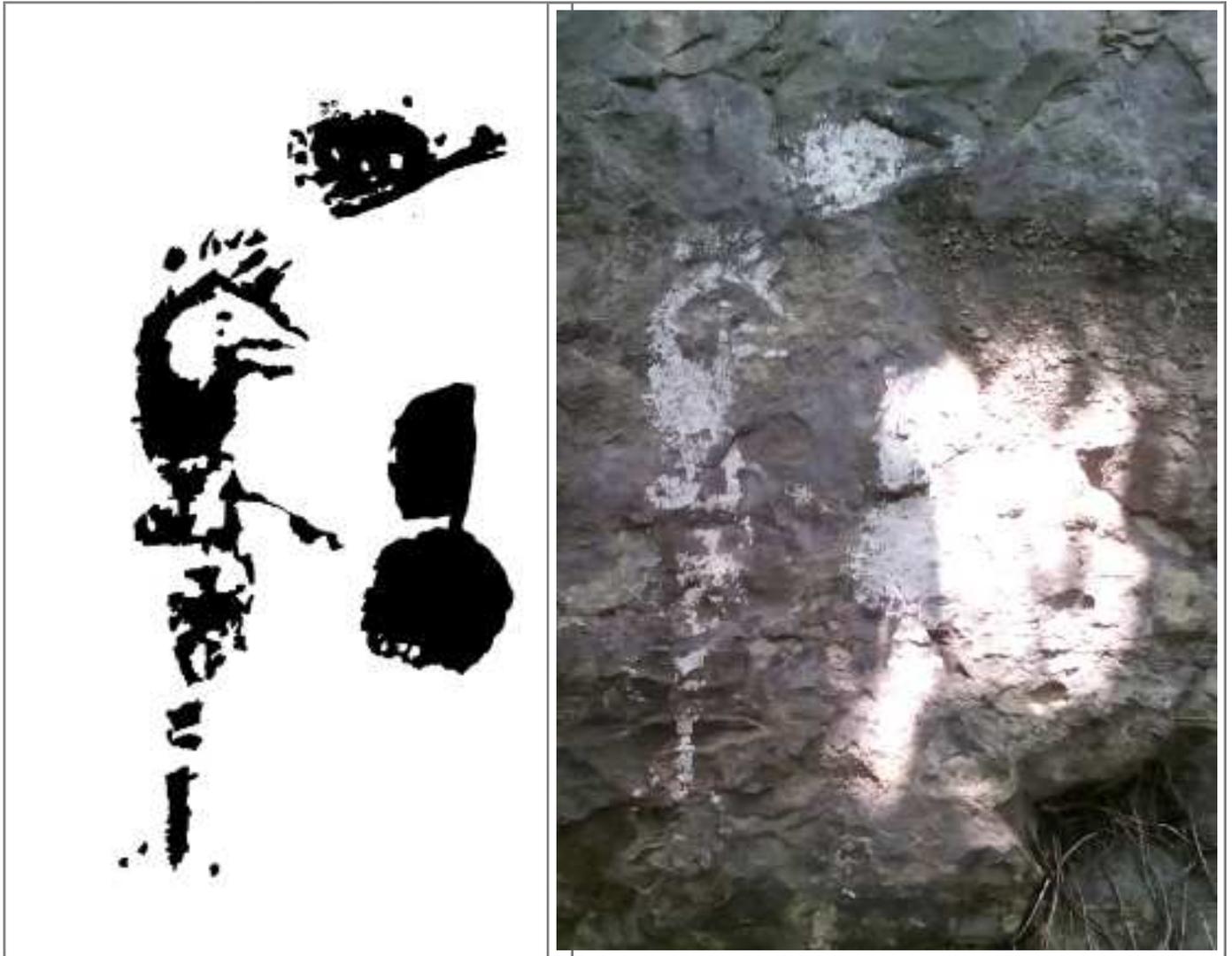
12. Tepoztlán: Cerro Tepozteco

12. 1. Sitio “El Zoomorfo”

NOMBRE	CERRO TEPOZTECO, SITIO “EL ZOOMORFO”
POBLACIÓN	Camino al Tepozteco, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	este
ESTADO DE CONSERVACIÓN	25 %
CONJUNTOS	1

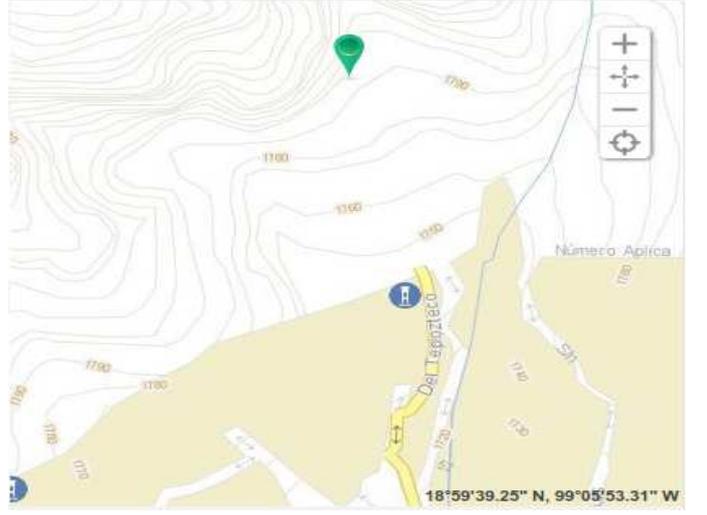
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	material diseminado en las cercanías: tepalcates y navajillas de obsidiana.
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	no es visible desde lejanía ni domina el paisaje
TÉCNICA	pintura
COLOR	blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Junto a una bajada de agua estacional y una oquedad, vemos dos motivos blancos y posiblemente restos de
NÚMERO DE ELEMENTOS	2
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Un antropozoomorfo que aparenta representar a un antropomorfo con una suerte de tocado en relación con un ave, junto a un círculo con bandera y restos de pigmento.
USO ACTUAL	Pasan tubos de agua, la cual viene del sitio "El manantial" y se entuba para conducirla al barrio de Santa Cruz.
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	No se han encontrado.

Fotografía y registro (2015)



12. 2. “El Manantial”

NOMBRE	CERRO TEPOZTECO, SITIO “EL MANANTIAL”
POBLACIÓN	Tepozteco, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	18°59'51.66” N 099°06'01.23” W
ALTITUD	1.760 m.s.n.m.
ORIENTACIÓN	suroeste
ESTADO DE CONSERVACIÓN	variable según conjunto, en general, 60%
CONJUNTOS	3

CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	Restos de arquitectura: alineamientos de rocas, aparente construcción. Ofrenda bajo el conjunto 1: restos de jade, elote y percutor.
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	Es visible desde el camino de subida al tepozteco y la lejanía con aparatos adecuados. Desde su posición se domina el camino y varias áreas de Tepoztlán, Cuautla,
TÉCNICA	pintura
COLOR	blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Gran pared rocosa con varios abrigos con pintura, junto a un manantial de agua perenne y restos de arquitectura.
NÚMERO DE ELEMENTOS	35 aproximados
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Encontramos pintura de varias épocas entre las que destaca la presencia de antropomorfos, zoomofos cuadrúpedos, lunas, objetos de uso ritual, rostros, serpientes, cruces, etc. También hallamos oquedades
USO ACTUAL	En la actualidad se usa el manantial de agua perenne para explotación, el agua es entubada y se conduce al barrio de Santa Cruz, cada año se realiza una limpieza de las instalaciones y se deja una ofrenda compuesta de

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Encontramos pintura de varias épocas entre las que destaca la presencia de antropomorfos, zoomorfos cuadrúpedos, lunas, objetos de uso ritual, rostros, serpientes, cruces, etc. También hallamos oquedades
USO ACTUAL	En la actualidad se usa el manantial de agua perenne para explotación, el agua es entubada y se conduce al barrio de Santa Cruz, cada año se realiza una limpieza de las instalaciones y se deja una ofrenda compuesta de
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	Elda Vanya VALDOVINOS ROJAS, <i>El paisaje simbólico. Un arte rupestre del norte de Morelos</i> . Tesis para optar al grado en Historia del Arte. Tutora principal: Marie Areti Hers Stutz. Fernando Berrojalbiz Cenigaonaindia, Félix Lerma Rodríguez Ramírez Ruíz y Druzo Maldonado Jiménez. UNAM: IIH, CDI 2019.

Fotografías (2014)

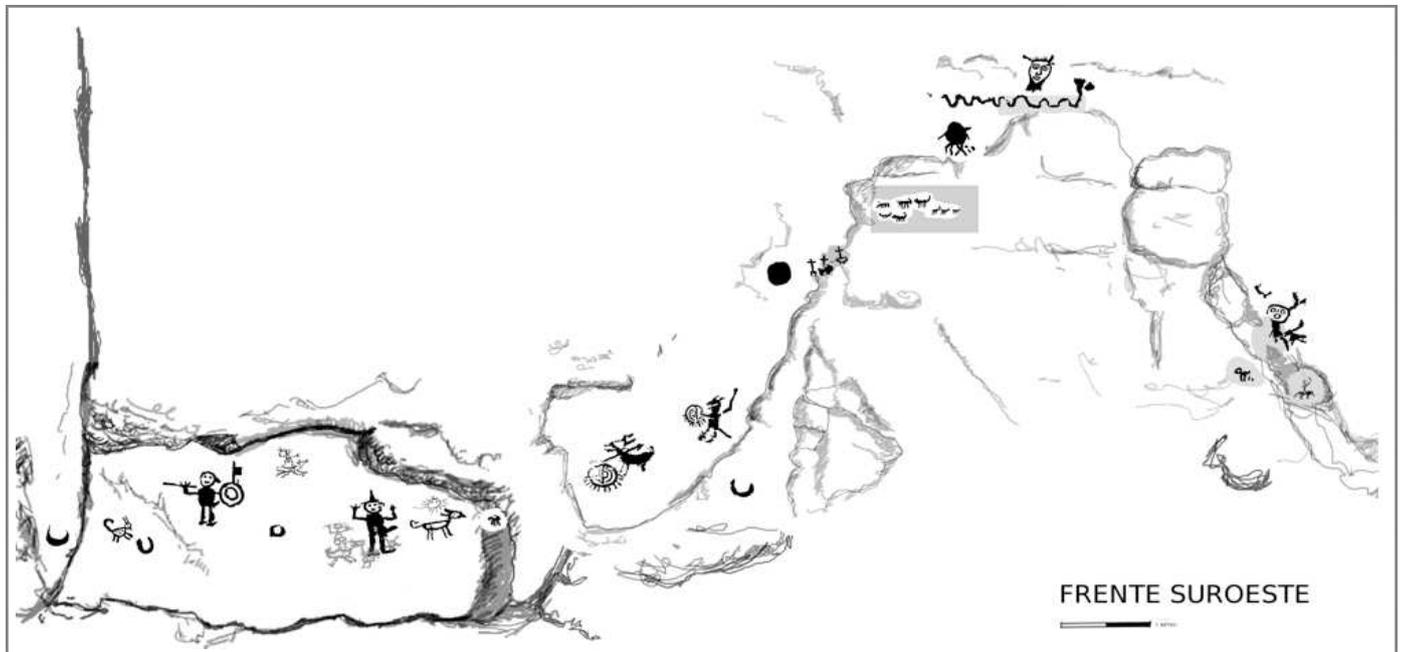
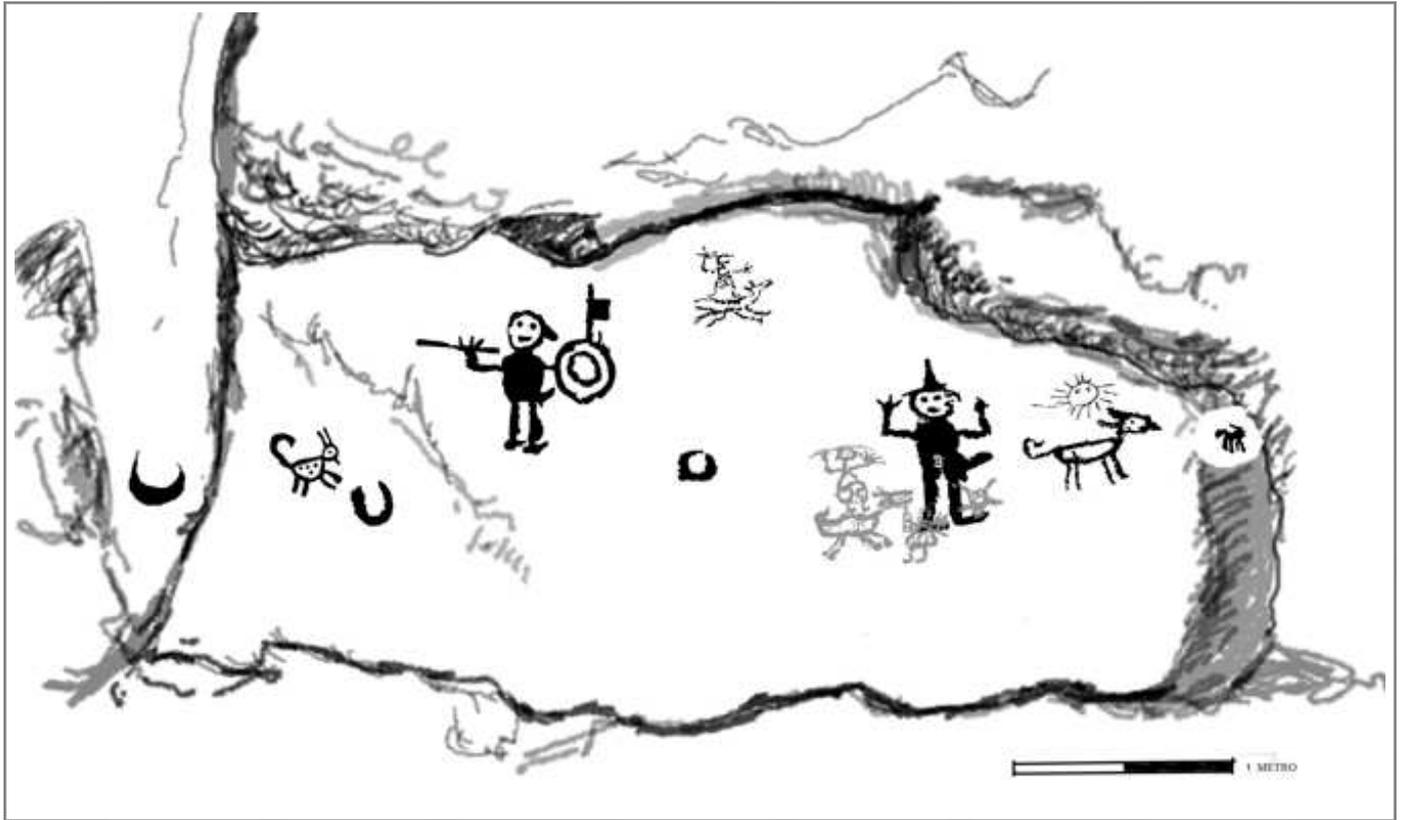


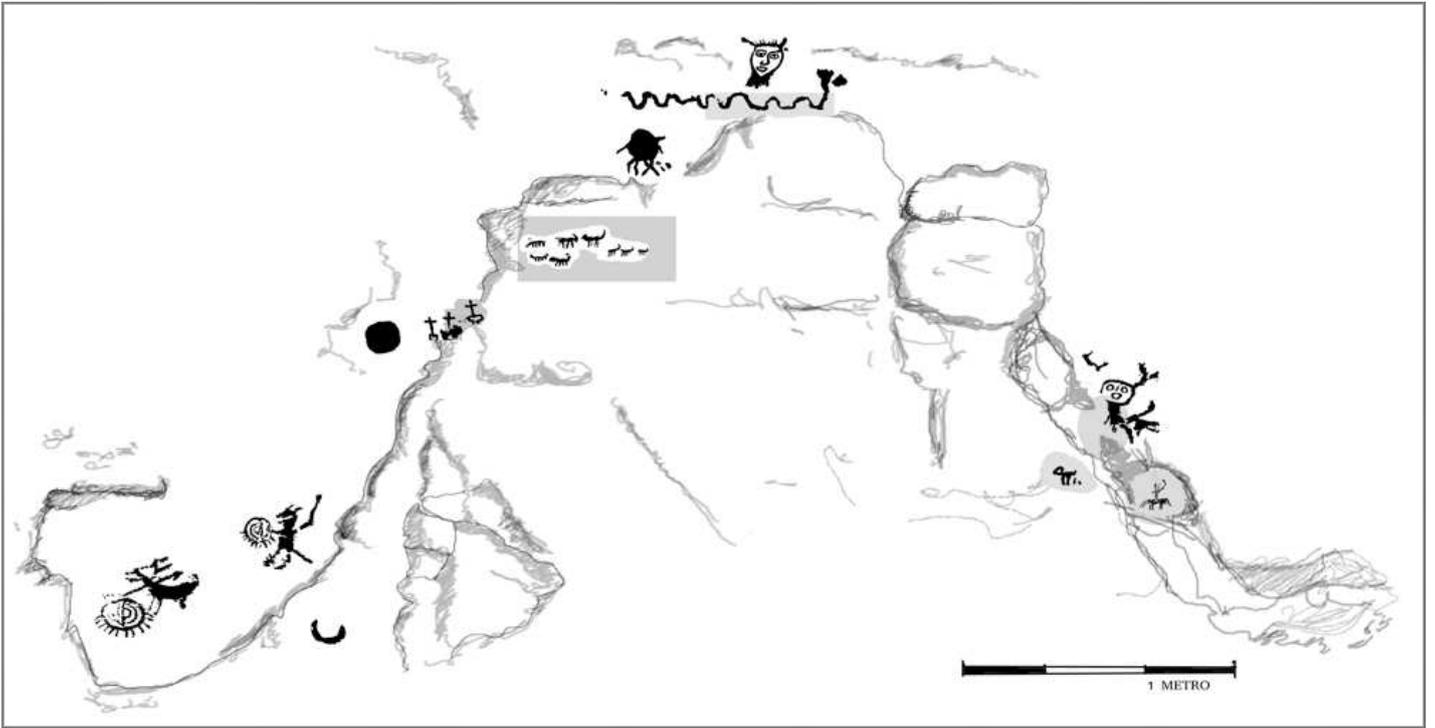




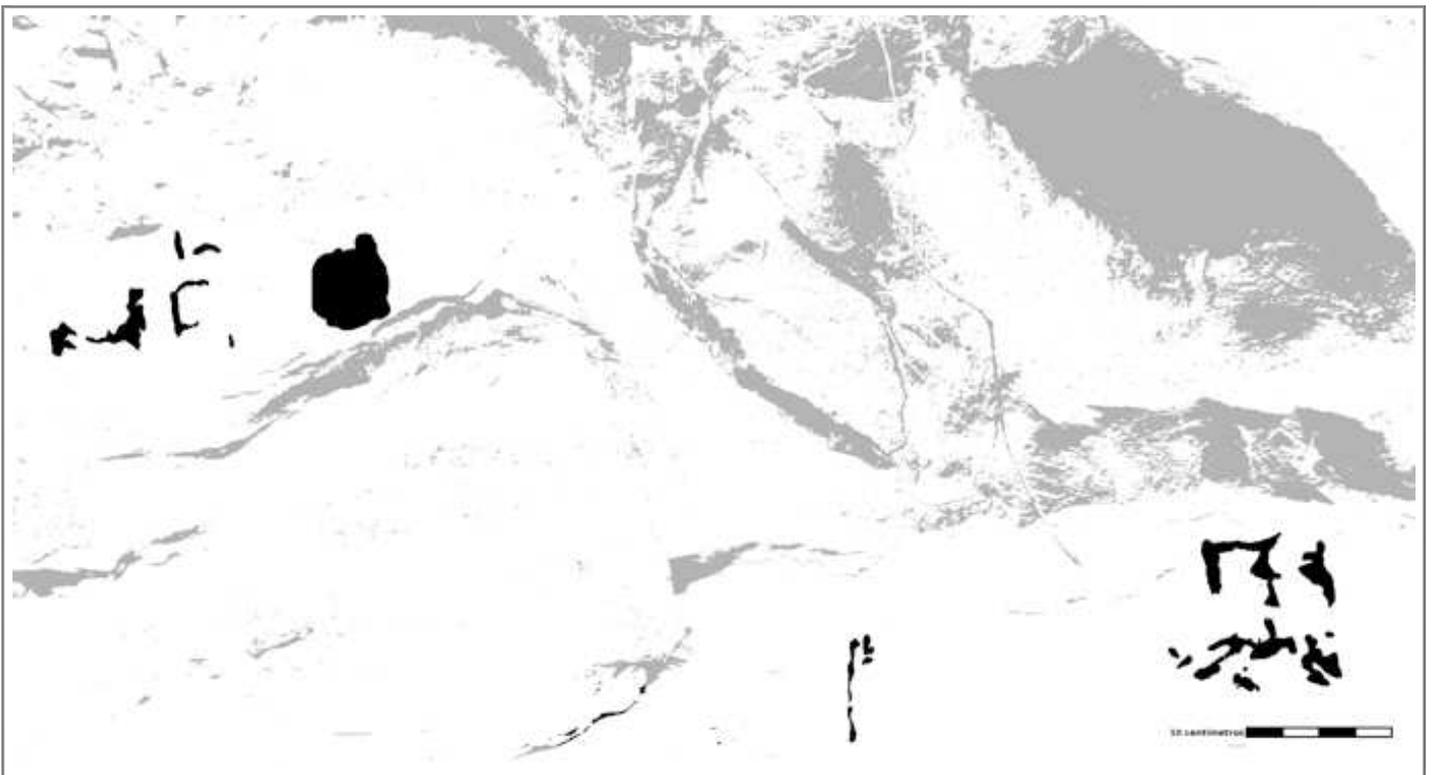


Registro (2014)





Otros restos en la zona

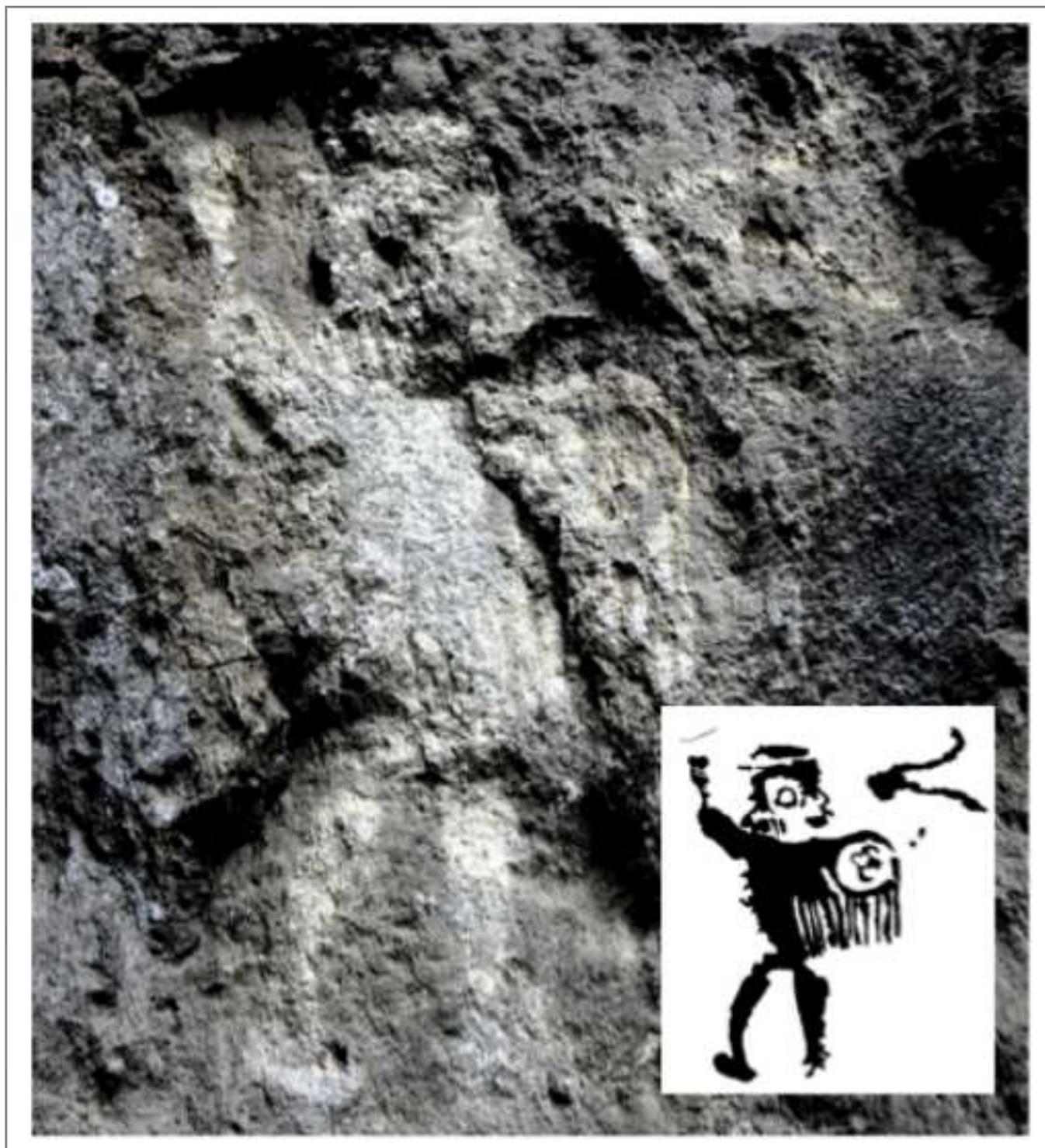


12.3. “El caminante”

NOMBRE	CERRO TEPOZTECO, SITIO “EL CAMINANTE”
POBLACIÓN	Tepozteco, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	
ALTITUD	1.980 m.s.n.m.
ORIENTACIÓN	suroeste
ESTADO DE CONSERVACIÓN	10 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	no se aprecia, aunque se ubica en el camino de subida a la pirámide.
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	es muy difícil de ver por el estado de conservación, no domina el paisaje
TÉCNICA	pintura
COLOR	blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Es una pared muy graffiteada, no es abrigo, sino lisa, sobre la que se aprecian restos de pigmento y un motivo.

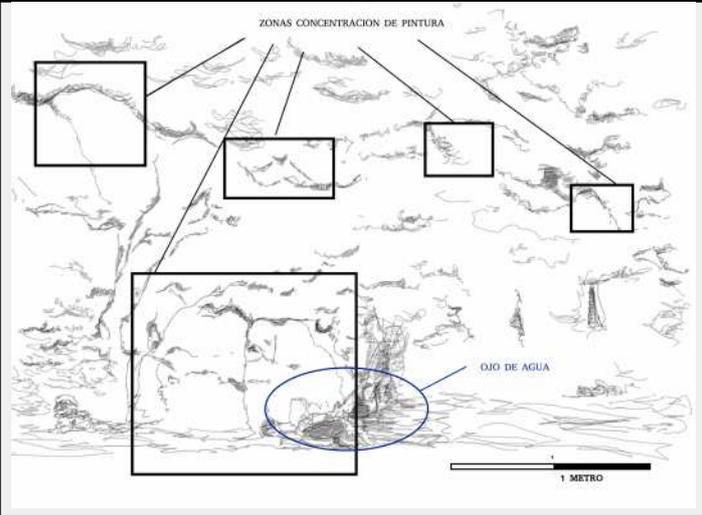
NÚMERO DE ELEMENTOS	1
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Un motivo antropomorfo tal vez en relación con alguna deidad, porta un báculo y un tocado
USO ACTUAL	camino de subida a la zona arqueológica del Tepozteco.
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	no se han encontrado

Fotografía y registro (2015)



13. Tepoztlán: Cerro Ocelotzin

NOMBRE	CERRO OCELOTZIN, SITIO “MANANTIAL OCELOTZIN”
POBLACIÓN	San Pedro /San Juan, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	
ALTITUD	2.250 m.s.n.m. aproximadamente
ORIENTACIÓN	oeste-noroeste
ESTADO DE CONSERVACIÓN	25 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	Se encuentra cercano a la pirámide del Tepozteco, pero no se aprecia material arqueológico en superficie.
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	Sólo es visible desde la cercanía, no domina el paisaje
TÉCNICA	pintura
COLOR	blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	

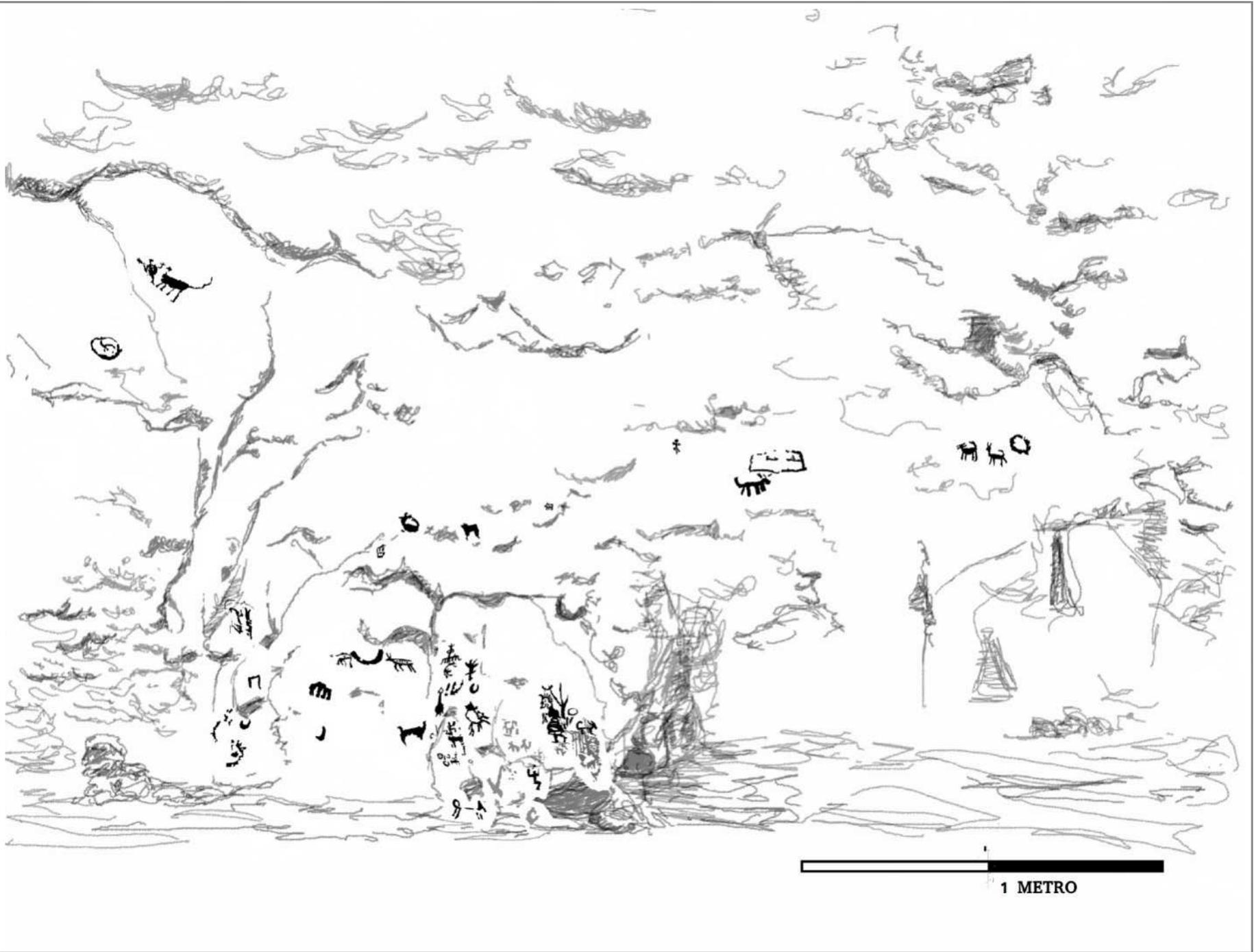
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	<p>Pared rocosa asociada a un manantial de agua perenne que nace del suelo y que conforma un ojo de agua de aproximadamente 60 centímetros de diámetro. Las pinturas se encuentran alrededor del mismo.</p>
NÚMERO DE ELEMENTOS	<p>30-35</p>
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	<p>Pintura rupestre que presenta varios estilos, mucha superposición. Los motivos más repetidos son las medias lunas y los zoomorfos cuadrúpedos, también encontramos antropomorfos y otros motivos de difícil interpretación debido al estado de conservación. El sitio fue graffietado en varias ocasiones.</p>
USO ACTUAL	<p>no nos consta que tenga algún tipo de explotación acúfera pero sí es usado por caminantes para refrescarse.</p>
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	<p>no se han encontrado.</p>

Fotografías (2015)

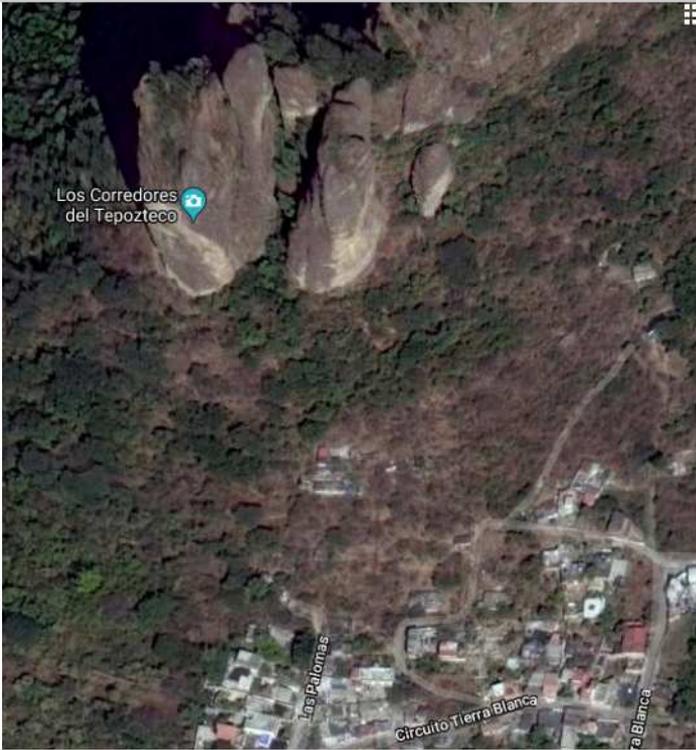








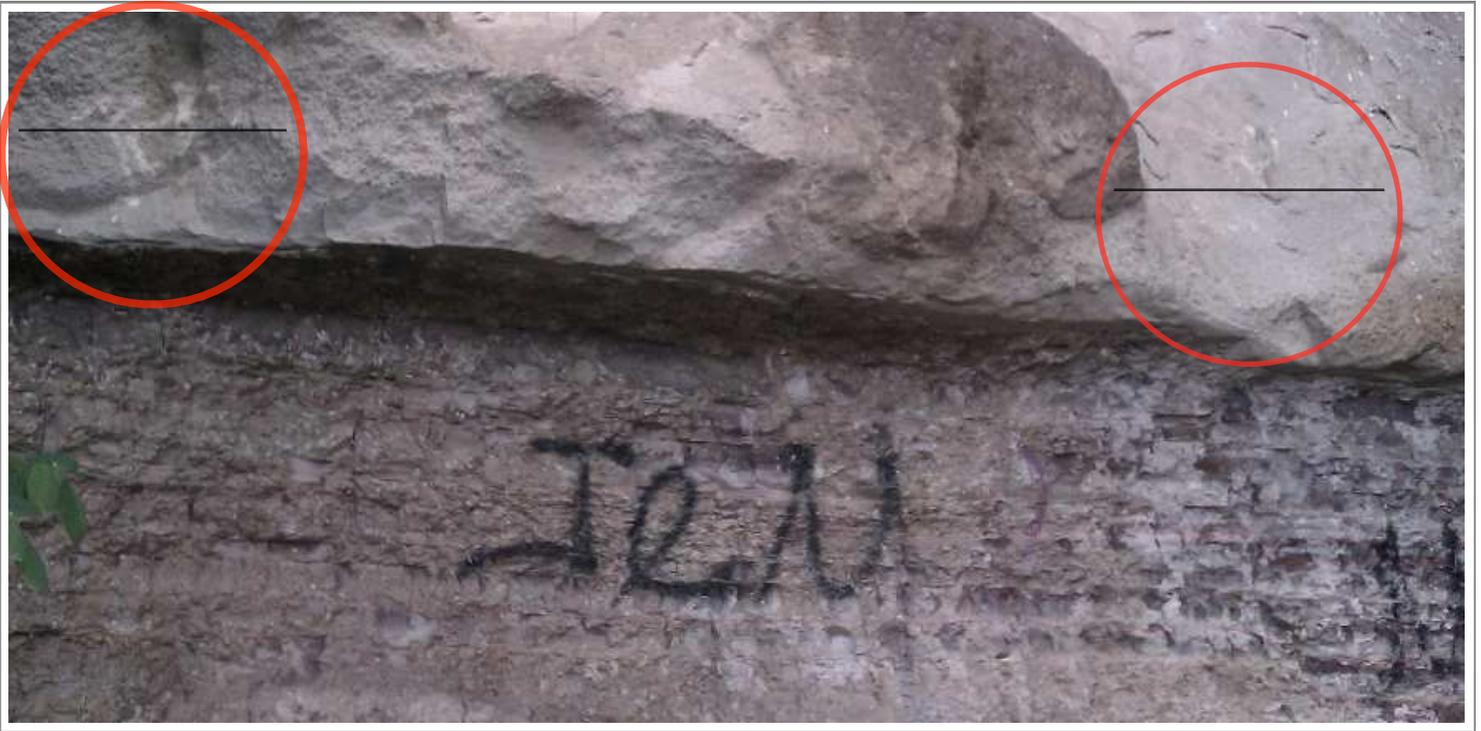
14. Tepoztlán: Cerro Ehecatépetl

NOMBRE	CERRO EHECATÉPETL, SITIO “LOS CORREDORES”
POBLACIÓN	Colonia Tierra Blanca, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	este
ESTADO DE CONSERVACIÓN	2 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	el área es muy visitada por el turismo, así que sólo hay basura. A veces, en las barrancas, se aprecian restos cerámicos y alguna navajilla de obsidiana.
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	domina todo el valle, la ubicación es visible desde todo Tepoztlán, se trata de un cerro emblemático dentro de la población.
TÉCNICA	petrograbado
COLOR	
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	

CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	es una cueva que se orienta al este, en la base del cerro Ehecatépetl y hacia la derecha de los famosos "Corredores". Estos últimos están completamente graffiteados, llenos de basura, etc, aunque reportan que existían pinturas rupestres, fueron totalmente tapadas de aerosol. El sitio que encontramos presenta algunos restos de pigmento, así como petrograbados de época indeterminada pero que aparentan representar una estructura piramidal.
NÚMERO DE ELEMENTOS	2
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	petrograbados piramidales con casetones.
USO ACTUAL	mucho turismo, mucha basura.
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	no se han encontrado.
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	no se han encontrado.

Fotografías(2014)





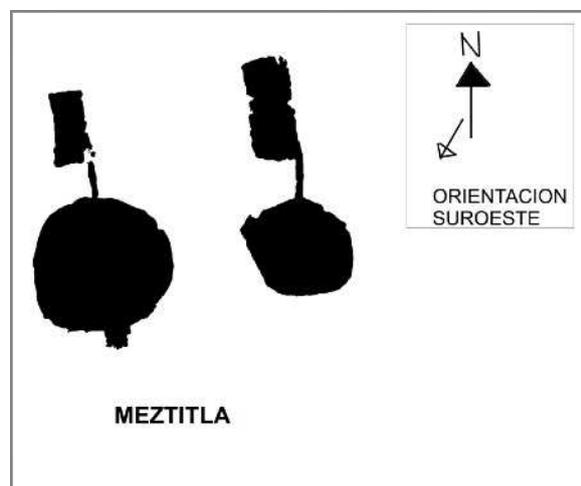
15. Tepoztlán: Valle de Atongo

15. 1. “Las Banderas”

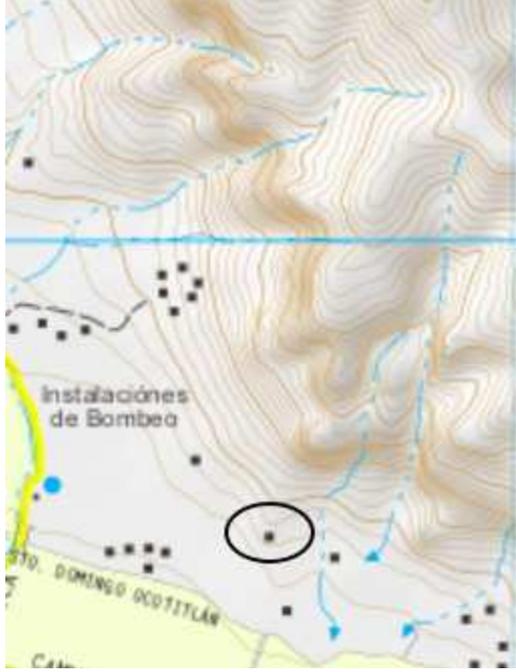
NOMBRE	VALLE DE ATONGO, SITIO “LAS BANDERAS”
POBLACIÓN	Valle de Atongo, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	suroeste
ESTADO DE CONSERVACIÓN	90 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	No se aprecia en superficie, aunque en las inmediaciones hay otros lugares con arte rupestre
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	Desde su posición se domina todo el valle de Tepoztlán, Cuautla, Yautepec e incluso Chalcatzingo, así como la zona arqueológica de Tlaxhomolco.
TÉCNICA	pintura
COLOR	blanco

MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	<p>Una gran roca tapa las pinturas, que se posicionan atrás de la misma. Es un lugar de muy difícil acceso al oeste de la cascada de los Venaditos.</p>
NÚMERO DE ELEMENTOS	<p>2</p>
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	<p>Dos círculos con banderas.</p>
USO ACTUAL	<p>No se aprecia.</p>
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	<p>No se han encontrado.</p>

Fotografía y registro (2014)



15.2. “Los Venaditos”

NOMBRE	VALLE DE ATONGO, SITIO “LOS VENADITOS”
POBLACIÓN	Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	18°59`269”N 099°04`657”W
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	suroeste
ESTADO DE CONSERVACIÓN	60 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	Arte rupestre en las proximidades
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	Domina el valle de Tepoztlán, Cuautla, Yautepec e incluso Chalcatzingo. Es visible desde muchos puntos de Tepoztlán, ya que se encuentra en un cerro llamado “Tomazatitla”, el cual llama mucho la atención en el paisaje.
TÉCNICA	pintura
COLOR	blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Abrigo rocoso en la base del cerro Tomazatitla, en el Valle de Atongo. Se encuentra asociado a una gran oquedad y a una bajada de agua estacional.
NÚMERO DE ELEMENTOS	14 aproximadamente.

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Antropomorfos, zoomorfos cuadrúpedos, lagartijas, lunas y estructuras piramidales.
USO ACTUAL	Es una reserva de venados que recibe cierta afluencia de turismo pero está bien resguardada y conservada.
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas del INAH Elda Vanya VALDOVINOS ROJAS, <i>El paisaje simbólico. Una mirada al arte rupestre del norte de Morelos</i> . Tesis para optar al grado de Doctora en Historia del Arte. Tutora principal: Marie Areti Hers Stutz. Comité: Fernando Berrojalbiz Cenigaonaindia, Félix Lerma Rodríguez, Marcelo Ramírez Ruíz y Druzo Maldonado Jiménez. UNAM: IIH, CDMX, Abril 2019.

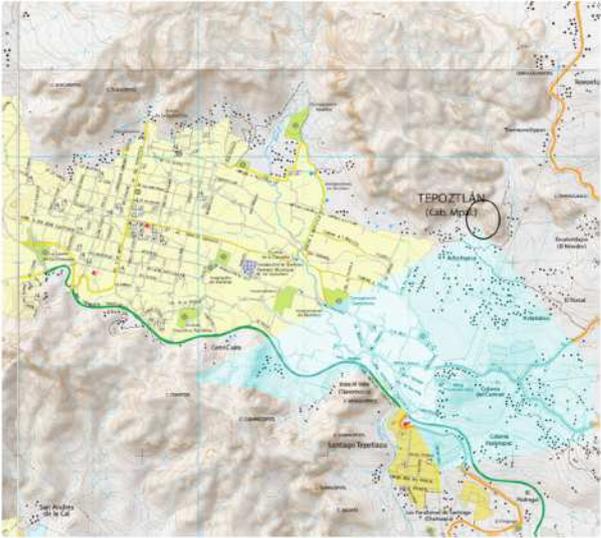
Fotografías (2014)





15.3. “Camino antiguo”

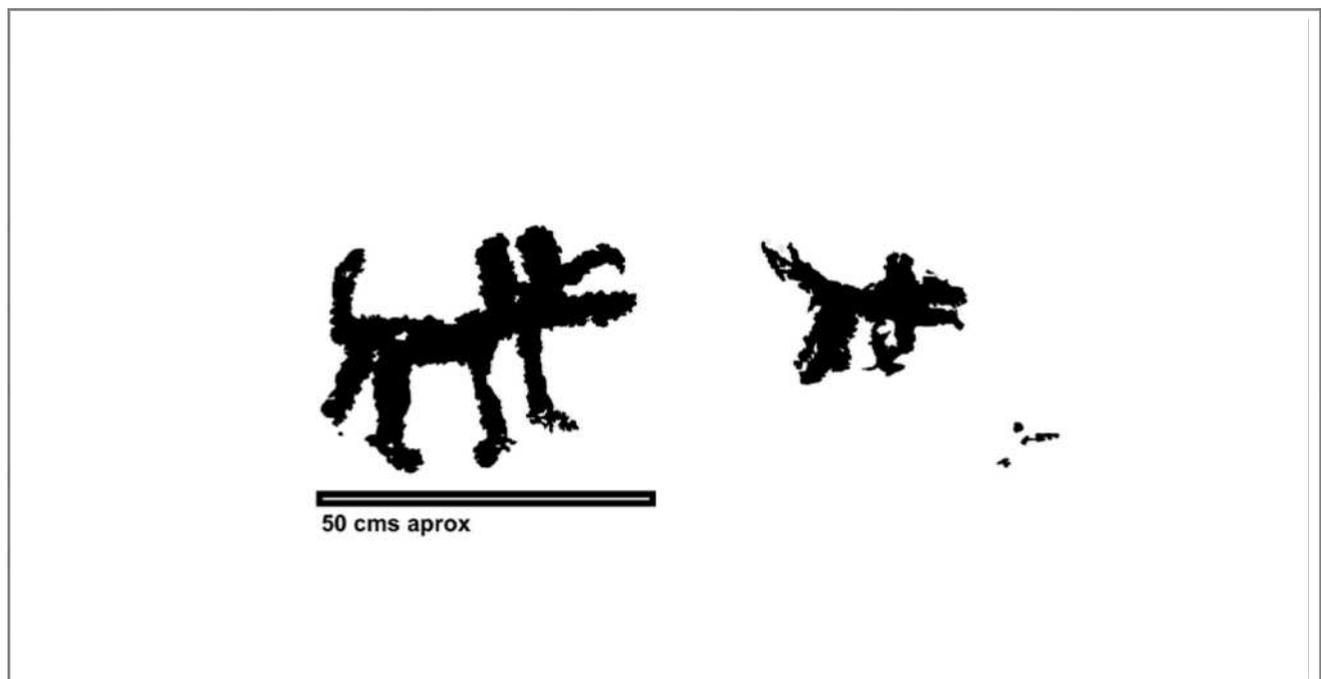
NOMBRE	VALLE DE ATONGO, SITIO “CAMINO ANTIGUO”
POBLACIÓN	Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	18°97'993" N 099°07'27.1"W
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	sur
ESTADO DE CONSERVACIÓN	80 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	Pinturas rupestres en la cercanía. Se encuentran sobre el antiguo camino hacia la población de Santo Domingo Ocotitlan.
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	Visibles desde el camino, la pared rocosa en la que se insertan es visible desde todo el valle de Tepoztlán y los cerros del sur. Desde su posición se domina el paisaje.

TÉCNICA	Pintura
COLOR	blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Pared rocosa a gran altura que domina el camino antiguo a Santo Domingo Ocotitlan
NÚMERO DE ELEMENTOS	2
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Zoomorfos cuadrúpedos
USO ACTUAL	Se desconoce
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas del INAH

Fotografías (2016)



Registro (2016)



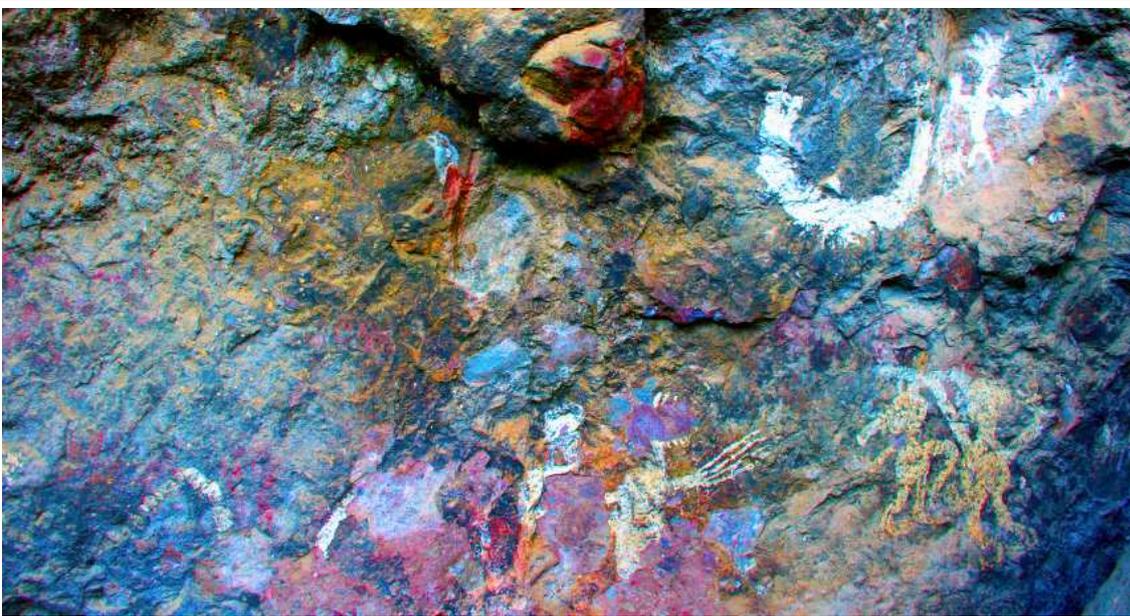
15.4. “Abrigo Achichipico”

NOMBRE	VALLE DE ATONGO, SITIO “ABRIGO ACHICHIPICO”
POBLACIÓN	Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	18°59'10" N 099°4'29" O
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	suroeste
ESTADO DE CONSERVACIÓN	70 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	Cercano a otras pinturas rupestres
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	No es visible sino desde la cercanía, no domina el paisaje
TÉCNICA	pintura
COLOR	blanco y rojo
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Abrigo rocoso de más de 9 metros de longitud, con una oquedad a la derecha.
NÚMERO DE ELEMENTOS	más de 40

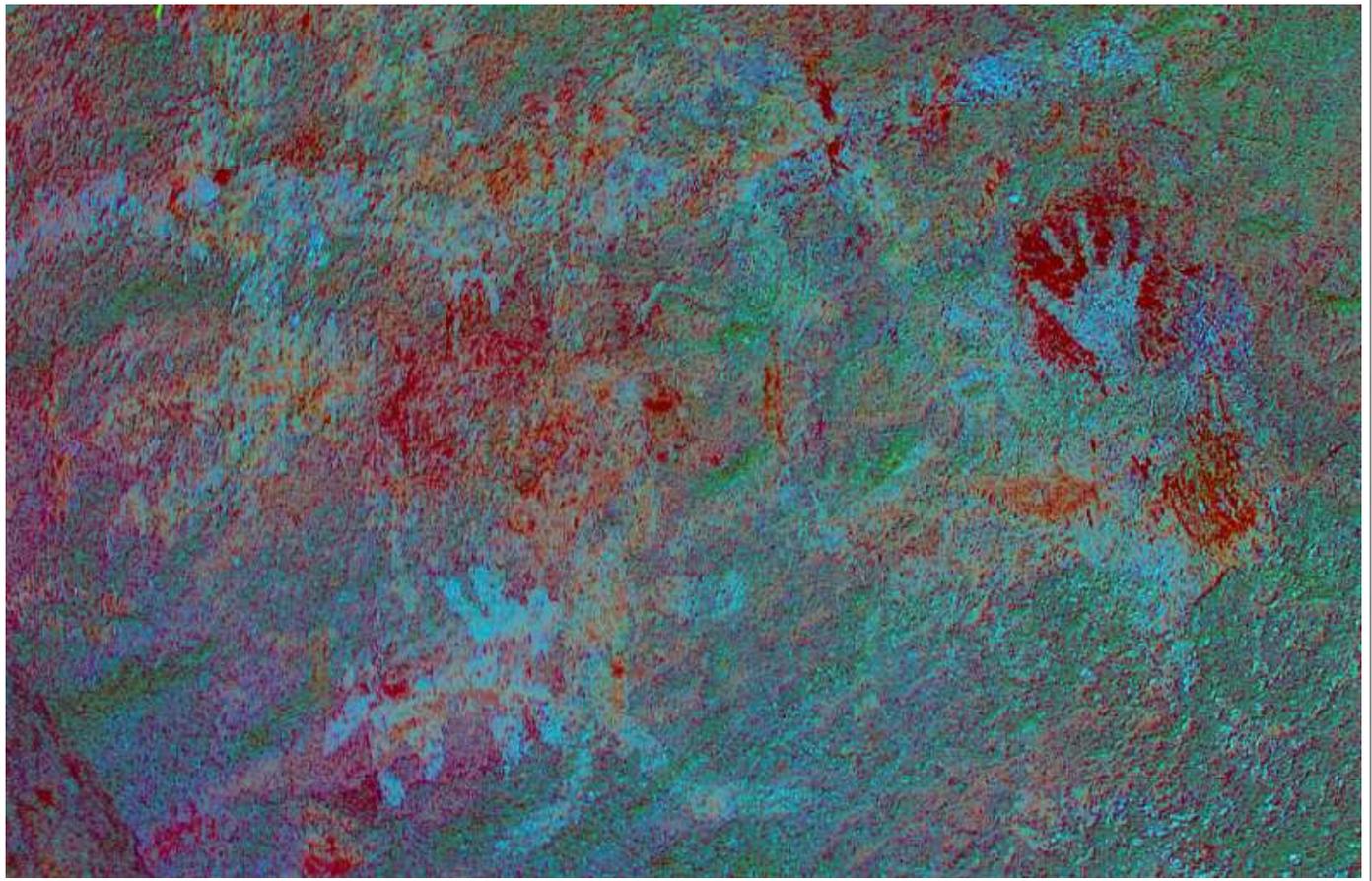
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Arte rupestre de varias épocas, muy interesante. Vemos muchas manos en negativo pintadas en color rojo, así como zoomorfos y antropomorfos en la misma tonalidad. En superposición, elementos ejecutados con pintura blanca también de varias épocas, entre los que encontramos superposición y motivos como: serpientes cornudas, antropomorfos, escenas, zoomorfos cuadrúpedos, lagartijas, lunas, etc.
USO ACTUAL	Hemos podido observar que se dejan objetos que se interpretaron como “amarres”, está ubicado en una propiedad privada.
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	no se han encontrado

Fotografías (2017)



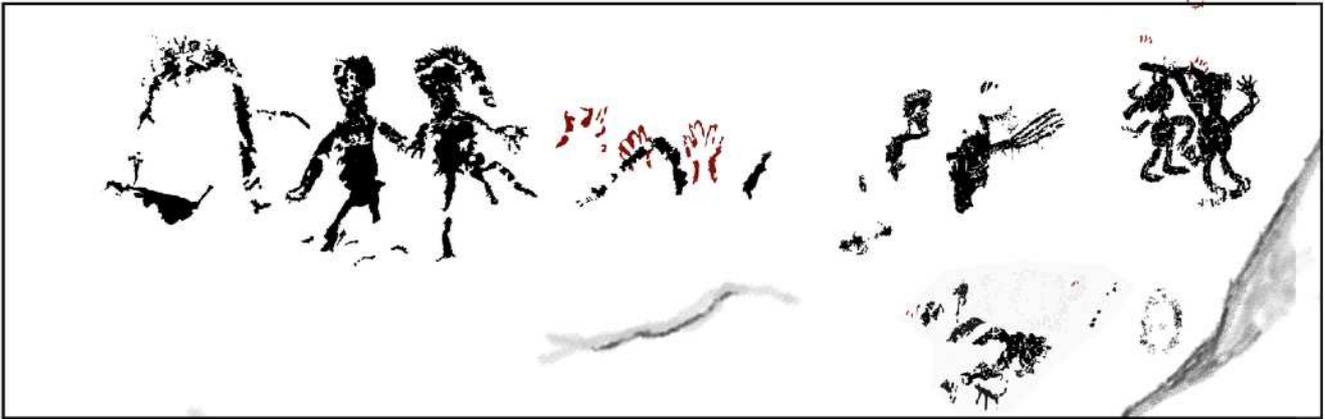






Registro (2021)

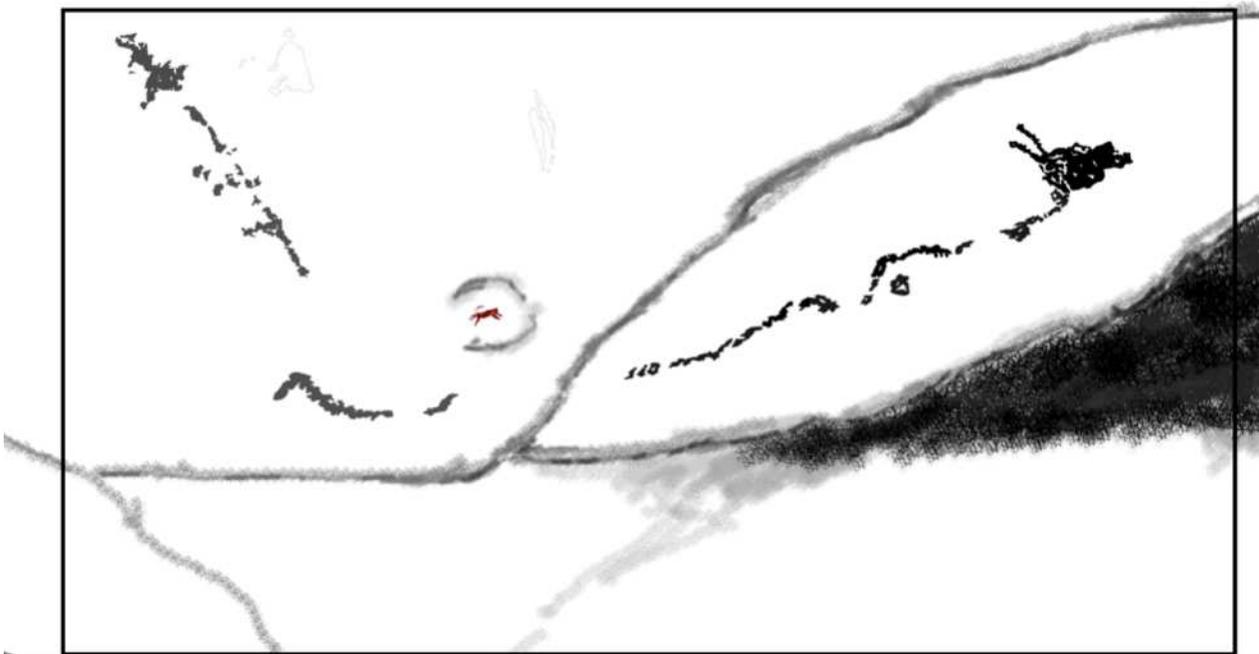
ZONA 1



ZONA 2



ZONA 3





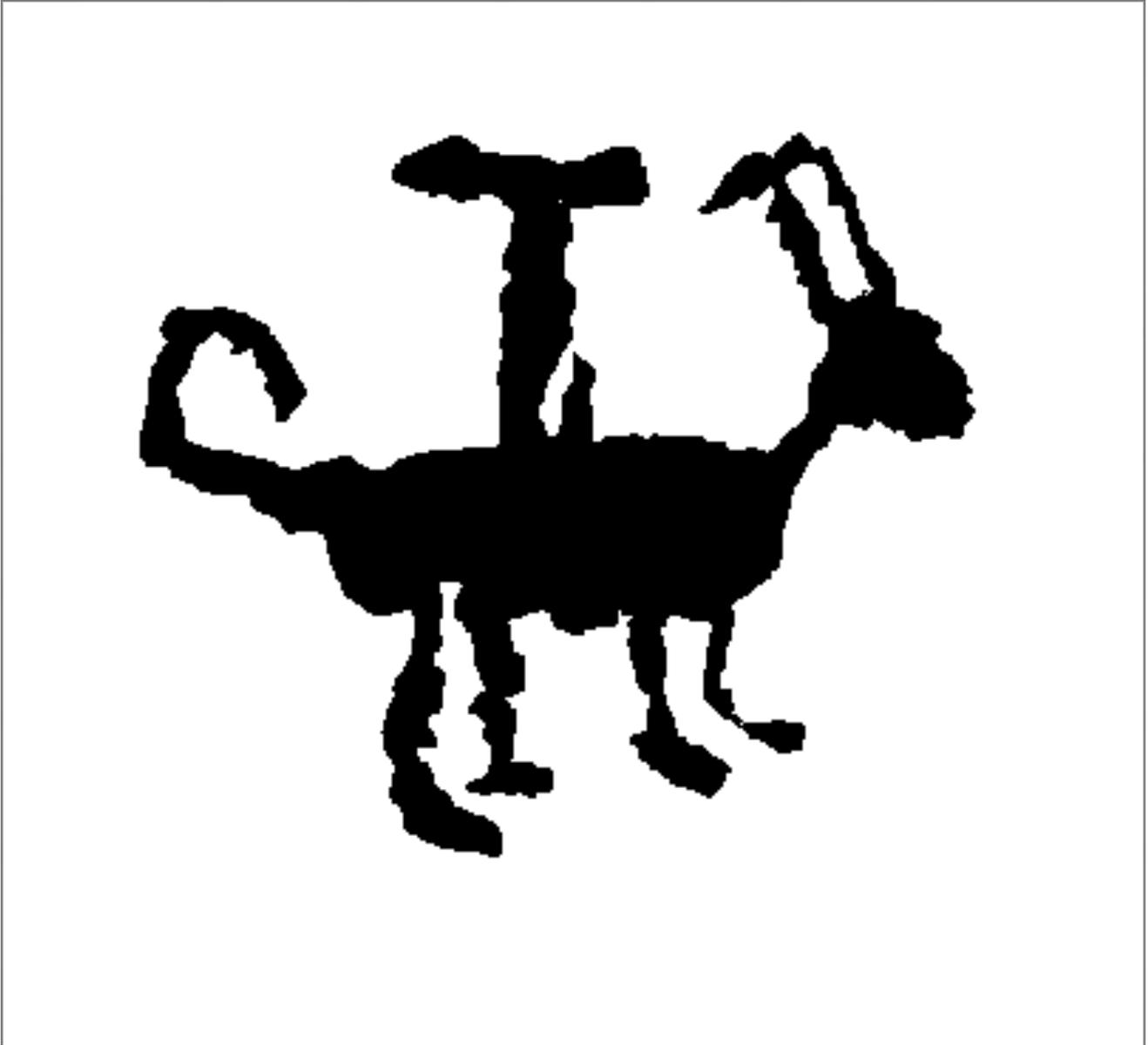
16. Tepoztlán: Tlaxhomolco

NOMBRE	PARAJE TLAXHOMOLCO, SITIO "EL JINETE"
POBLACIÓN	Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	norte
ESTADO DE CONSERVACIÓN	20 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	cercano a las ruinas de una pirámide
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	visible sólo desde la cercanía, no domina el paisaje.
TÉCNICA	pintura
COLOR	blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Pared rocosa con orificios naturales en el fondo de un terreno de cultivo, junto a un manantial de agua perenne.
NÚMERO DE ELEMENTOS	2 reconocibles, el estado de conservación es pésimo debido a causas naturales
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Un antropomorfo sobre un zoomorfo que representa un jinete y un posible antropozoomorfo.
USO ACTUAL	se encuentra en unas tierras de cultivo
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	no se han encontrado



Fotografías (2016)





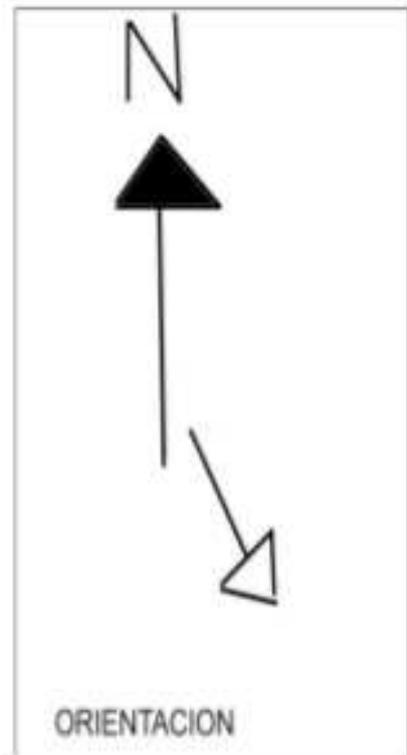
Registro (incompleto, 2016)

17. Tepoztlán: Cerro Cematzin

17.1. “Cima Cematzin”

NOMBRE	CERRO CEMATZIN, SITIO “CIMA CEMATZIN”
POBLACIÓN	Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	18°58`23,3”N 99°05`47,11”W
ALTITUD	

ORIENTACIÓN	noroeste
ESTADO DE	2 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	No se ha encontrado
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	Domina el valle de Tepoztlán, sólo es visible en la cercanía.
TÉCNICA	pintura
COLOR	blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Una pared rocosa muy graffiteada en la cima del cerro cematzin
NÚMERO DE ELEMENTOS	1
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Un elemento dudoso mal conservado
USO ACTUAL	mirador
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	no se han encontrado



ORIENTACION

CERRO DEL CUATE

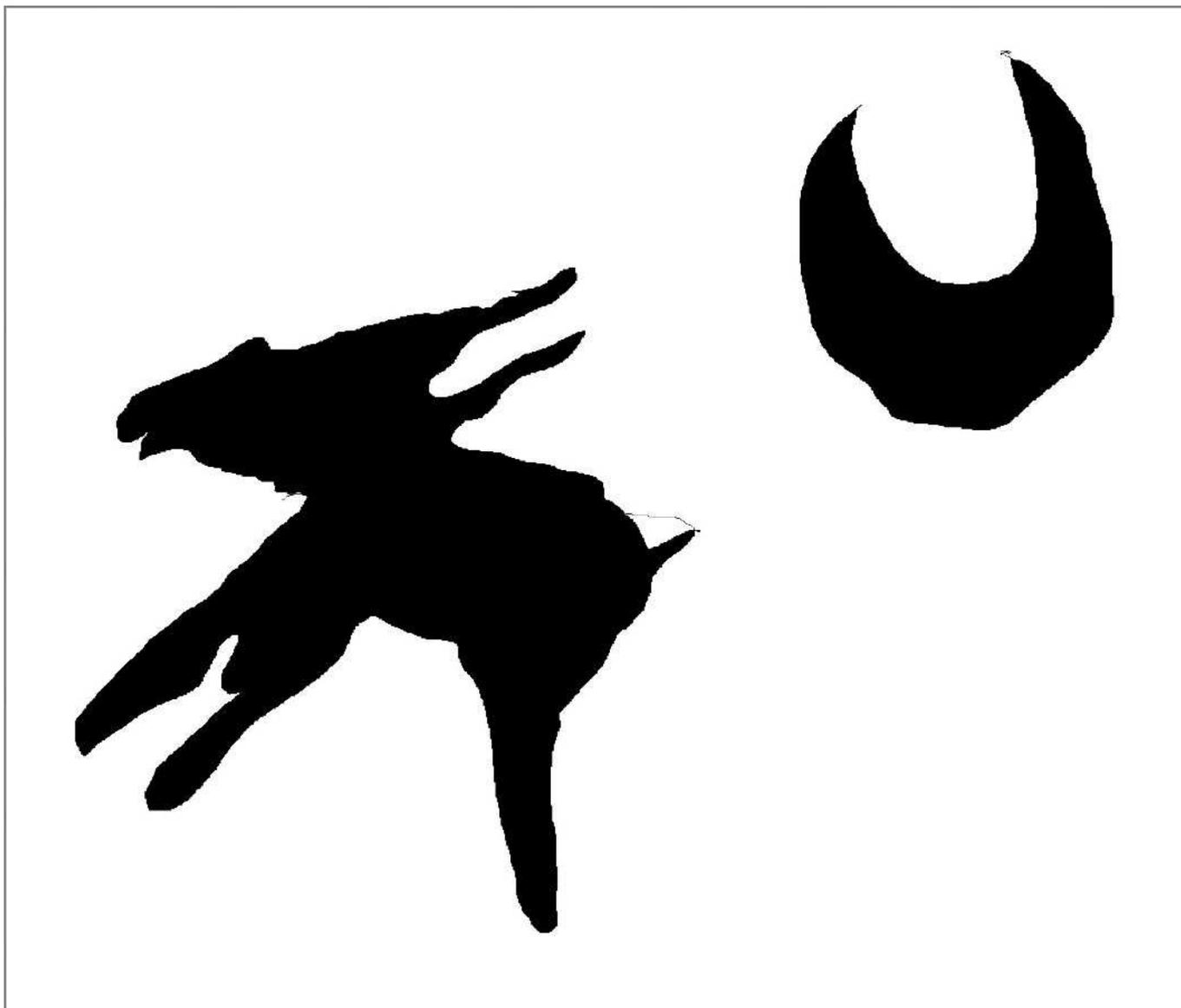
17.2. “La pata de res”

NOMBRE	CERRO CEMATZIN, SITIO “LA PATA DE RES”
POBLACIÓN	Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	18°58`23,03”N 099°05`47,11”W
ALTITUD	
ORIENTACIÓN	Norte
ESTADO DE CONSERVACIÓN	1% muy malo, muy graffietado
CONJUNTOS	difícil de diagnosticar
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	no se observa
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	“La pata de res” es una formación rocosa a medio camino de la cima del cerro Cematzin, visible desde todo el valle de Tepoztlán. Desde la ubicación de las pinturas no se observa demasiado paisaje.
TÉCNICA	pintura
COLOR	blanca
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Una formación pétreo que sobresale en la ladera del cerro, las pinturas están graffiteadas, sucias, etc. Se aprecian restos de pigmento que sugieren más motivos, pero son imposibles de identificar. El lugar presenta restos de uso como bolsas de pegamento, botellas vacías, latas de cerveza.
NÚMERO DE ELEMENTOS	detectables 2
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	un zoomorfo cuadrúpedo asociado a una media luna, fue repasado con tiza en algún momento, y se ubica bajo graffiti
USO ACTUAL	mirador, y aparentemente un lugar usado de manera habitual para consumir pegamento esnifado y otro tipo de drogas.
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	no se han encontrado

Fotografías (2016)





18. Santiago Tepetlapa: "Cerro del Enano"

NOMBRE	CERRO DEL ENANO, SANTIAGO/IXCATEPEC, SITIO "CERRO DEL ENANO"
POBLACIÓN	Ixcatepec, Santiago Tepetlapa, Tepoztlán
ESTADO	Morelos
COORDENADAS	18°96'42"N 099°07'94" W
ALTITUD	1.549 m.s.n.m.
ORIENTACIÓN	sureste

ESTADO DE CONSERVACIÓN	50 %
CONJUNTOS	1
CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	En las cercanías observamos unas ruinas arqueológicas
VISIBILIDAD Y VISUALIZACIÓN	no domina el paisaje ni se observa desde la lejanía
TÉCNICA	pintura
COLOR	blanco
MAPA DEL LOCALIZACIÓN	
CROQUIS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL EMPLAZAMIENTO	Dos paredes rocosas enfrentadas sobre las cuales se sitúan los motivos rupestres.
NÚMERO DE ELEMENTOS	al menos 4
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ARTE RUPESTRE	Un rostro-Tláloc muy bien definido, un antropozoomorfo y un zoomorfo asociado a una media luna y una lagartija.
USO ACTUAL	Junto a un sendero, no se detecta uso actual
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	Elda Vanya VALDOVINOS ROJAS, <i>El paisaje simbólico. Una mirada al arte rupestre del norte de Morelos</i> . Tesis para optar al grado de Doctora en Historia del Arte. Tutora principal: Marie Areti Hers Stutz. Comité: Fernando Berrojalbiz Cenigaonaindia, Félix Lerma Rodríguez, Marcelo Ramírez Ruíz y Druzo Maldonado Jiménez. UNAM: IIH, CDMX, Abril 2019.



