

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Historia

**Voces de roca: El arte rupestre del Valle del Mezquital
como fuente histórica**

Tesis que para obtener el título de
licenciada en Historia

Presenta

Rocio Margarita Gress Carrasco

Directora: Dra. Marie-Areti Hers Stutz

Ciudad Universitaria

Junio de 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

	pág.
Introducción	8
Capítulo 1. Arte rupestre del Valle del Mezquital	
1.1. Arte rupestre del Mezquital: trabajos realizados	14
1.2. Arqueología del Valle del Mezquital y glotocronología hñähñu	21
1.3. Problemas en el estudio de arte rupestre del Mezquital	29
1.4. Generalidades del arte rupestre en el Valle del Mezquital	32
1.5. El color ¿aspecto divergente?	59
Capítulo 2. El sitio encrucijada: Laverro	
2.1. Laverro en el Valle del Mezquital	68
2.2. Lo que se ha escrito sobre el sitio	70
2.3. Análisis del sitio	73
2.3.1. Ladera norte	74
2.3.2. Ladera sur	85
2.4. Comentarios finales	99
Conclusiones	103
Bibliografía	112

A mis amados padres

A mi maestra Marie-Areti Hers

A mi maestro José María Castillo Farreras †

El derecho de recordar
no figura entre los derechos humanos
consagrados por las Naciones Unidas,
pero hoy es más que nunca necesario
reivindicarlo y ponerlo en práctica
[...]

no para que los vivos seamos
ventrílocuos de los muertos,
sino para que seamos capaces de
hablar con voces no condenadas
al eco perpetuo de la estupidez y la
desgracia.

Cuando está de veras viva,
la memoria no contempla la historia,
sino que invita a hacerla. Más que en
los museos donde la pobre se
aburre,
la memoria está en el aire que
respiramos; y ella, desde el aire, nos
respira.

Eduardo Galeano,
Patatas arriba. La escuela del mundo al revés, 1998.

Agradecimientos

Es mayúsculo el mérito de los seres que me han acompañado, antes y durante la escritura de esta tesis. Han estado presentes haciendo labor de auxilio: leyendo borradores, proporcionando alimentos y techo, haciendo café, correcciones en mapas e imágenes, con algunas sugerencias y más charlas, atentos de mi gozo y pacientes en mi cansancio. A final de cuentas, las palabras no satisfacen mi necesidad de decir todo lo que es necesario agradecer.

Primero, mi familia. Gracias a Estela Carrasco, por apoyarme, por estar en las turbulencias y por procurar la estabilidad, por sostener el mundo que he compartido contigo. Gracias a Fortunato Gress, por titánica labor de todos los días, por tu generosidad y paciencia, por el tiempo compartido y las enseñanzas. Gracias a ambos por estar siempre y por dejarme hacer mi camino al andar. A mis maravillosas hermanas, Irene y Fabiola, gracias por ser mis maestras, amigas y compañeras de viaje.

Muchas gracias a mi querida maestra, Marie-Areti Hers, por guiarme con entusiasmo, sabiduría y paciencia desde que la conocí. Gracias por la confianza y por dejarme aprender trabajando a su lado, gracias por todo.

A mis queridos amigos y admirables maestros preparatorianos, Lupita Castillo, Agustín Valdivia Ramírez, Luz Rivas y Pepe Castillo †, gracias por todo.

Gracias a los investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas: Patricia Carot, Fernando Berrojalbiz, Emilie Carreón y Deborah Dorotinsky, por dedicar tiempo a la lectura del texto y hacer valiosas aportaciones.

A mi maestro y amigo Alfonso Arellano Hernández, gracias por la ayuda en cada escrito, por escuchar y colaborar, por las enseñanzas, los libros, las discusiones y las bebidas. Los euros llegarán, quizá transfigurados. Gracias por todo.

A mis compañeros de vida, a los inseparables, a los separables, a los constantes en el tiempo y a los lejanos en el espacio: Macri Martínez, Alex González, Diana Palma, Yolanda Sánchez, Yessenia Martínez, Paula Correa, Oscar Rivas, Nancy Salgado, Israel Suárez, Ceci Galván, Tannya Peralta, Mariana Flores, Claudia Neria, Esaú Ángeles, Jimena Martínez, Daniela Pastor, Tania Ocampo, Cynthia Villalobos, Mario Santiago, Diego Amendolla, Alex Suárez, Erik Sierra, Diana Barreto, Ricardo Reyes, Citlali Coronel, Félix Lerma, Claudia Damián, Hébert Pérez, Simón, Rigo y quienes ya no están. Gracias por la complicidad, las charlas, los viajes, las celebraciones, el trabajo, los gustos, los disgustos, los llantos, los abrazos, los besos, el amor y el desamor. Gracias a cada uno por compartir la vida conmigo.

Gracias a los habitantes del Valle del Mezquital por abrir las puertas de sus comunidades, por compartir su riqueza y hacer de cada visita a su hogar una experiencia sensacional, gracias por su generosidad y la amistad. A Francisco Luna y a mis compañeros del Seminario de Arte rupestre en el Valle del Mezquital, ahora Proyecto *La Mazorca y el Niño Dios*, gracias por las enseñanzas, el apoyo y el trabajo.

El equipo de la combi blanca. Pintura en amate. Francisco Luna, 2008.

Agradezco a los miembros de Proyecto *La pintura mural prehispánica en México*, gracias a Alfonso Arellano y a la Dra. Beatriz de la Fuente †, por acogerme en el Instituto de Investigaciones Estéticas como becaria del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) en el proyecto 40948-H y, posteriormente, por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) en el proyecto IN-404306-3. Gracias a la Dra. Maria Teresa Uriarte, por el apoyo y la atención. A mi querida maestra Leticia Staines y a mis compañeros María de Jesús Chávez, Tere del Rocío González, Citlali Coronel, Ricardo Alvarado, Denise Fallena y Fernanda Salazar, gracias por la paciencia, el apoyo, las enseñanzas, los convites, el trabajo y, sobre todo, la amistad.

Introducción

Aunque sabía de su existencia, mi interés por el estudio del arte rupestre se desencadenó en un curso semestral de la Licenciatura en Historia, “Arte prehispánico: relaciones entre Historia del Arte y Arqueología”. Como parte del seminario, se organizó una salida al campo durante la cual experimenté el contenido teórico del curso: observar la obra, la relación del arte y el paisaje, historia, arte y arqueología. Aquella fue la primera, ingenua y sorprendente, cercanía al Valle del Mezquital.

Cuando me encontré frente a las pinturas rupestres, me descubrí invadida de preguntas: ¿quién pintó?, ¿para qué o para quién? ¿cuándo lo hizo?, ¿por qué en esos lugares?, ¿por qué esas formas, por qué esos colores?

Fue asombroso ver lo abundante de la pintura y conocer cuan poco se sabe de ellas. Entonces, comencé a trabajar de manera conjunta en un seminario formado por algunos compañeros del curso, la Doctora Marie-Areti Hers y Francisco Luna Tavera, Don Pancho, historiador originario del Mezquital.

La asesoría de Don Pancho es fundamental para el Seminario. Aunque carece de la formación académica y el título que lo avale como tal, estudia, escribe y difunde la historia, la lengua *hñähñu* y la riqueza cultural del Mezquital. Como parte de su labor, estudia y reproduce la herencia plástica otomí: pintura rupestre, pintura mural de la Colonia, pintura en amate, plumaria, códices, textiles, entre otros. Conoce el medio natural, la lengua, la historia y la dinámica cultural de la región. Así, participa en el Proyecto y establece el vínculo con las autoridades comunales donde llegamos a trabajar.

Regreso al procedimiento de la investigación. Después de la práctica de campo, comencé a revisar textos publicados respecto al tema, a organizar las notas de campo y trabajar con las imágenes (fotos y dibujos).

En el seminario se establecieron temas a estudiar para después discutir con el grupo. Hasta entonces, la cercanía a la comprensión sólo fue aparente; los ¿por qué...? aumentaban y eran más complejos cada vez con la aparición de nuevos elementos para invitar a otra búsqueda.

Una de las primeras hipótesis en el Seminario surgió después de prestar atención a los rasgos pictóricos de los sitios recorridos. La presencia, por un lado, de sitios pintados con pigmento blanco y, por otro, sitios en los que se pintó con rojo de manera predominante. Los conjuntos en los que se representan plantas, arquitectura y escenas de mitos identificados por los pobladores permitieron establecer el vínculo de la pintura blanca con la tradición mesoamericana, mientras a los sitios en pintura roja se les relacionó con la actividad rupestre del sureste del actual Querétaro.¹ De igual manera, se sugirió la temporalidad de los motivos en color rojo precedentes en el tiempo al blanco.

La hipótesis se matizó después de conocer, en el mismo Valle del Mezquital, municipio de Tecozautla, en el noroeste del estado de Hidalgo, la cañada pintada de Laverro.

Al conocer el sitio, donde se encuentran excepciones y recurrencias de rasgos rupestres en el Mezquital, las preguntas implicaron nuevas consideraciones: ¿existe un interés político de marcar territorios?, ¿cuál es el papel del paisaje?, ¿existió el

¹ Cfr. VIRAMONTES ANZURES, Carlos, *Gráfica rupestre y paisaje ritual. La cosmovisión de los recolectores-cazadores de Querétaro*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005, (Obra Diversa)

propósito de trascendencia en el tiempo, de pintar la historia?, pero sobre todo ¿en qué medida la pintura rupestre, y de Laverro en particular, puede ayudar a conocer al grupo creador?

Con dichas preguntas inicié la investigación que, además de contribuir a la documentación y estudio de la continuidad de la cosmovisión indígena de la región, tiene como principal objetivo mostrar al arte rupestre como una fuente que permite identificar elementos inherentes a la historia en el Valle del Mezquital. La pregunta rectora del trabajo es ¿cómo ayuda el arte rupestre a comprender una realidad cultural en el Valle del Mezquital? De esta se desprenden otras más vinculadas con el tiempo: ¿desde cuándo existe la pintura?, ¿el arte rupestre puede hablar de su presencia en el tiempo?, actualmente ¿cómo percibe y entiende la gente cercana a los sitios la pintura rupestre?

Cabe señalar que en la actualidad existen comunidades que tienen pleno interés en conocer mejor, proteger su tradición y su patrimonio artístico, frente al proceso demoledor de la globalización. En este sentido, el presente trabajo busca contribuir a la satisfacción de tal necesidad social, a la par que experimento, desde la disciplina que estudio, el papel social que puede jugar la historia del arte más allá del medio académico y de los museos.

Para dar respuesta a mis preguntas partí del análisis de la imagen. Posteriormente, en tanto que las imágenes rupestres tienen representaciones arquitectónicas coloniales, tomé mano de fuentes auxiliares como la historia oral, la actividad ritual, pintura mural y arquitectura colonial. En este sentido, aunque la investigación puede corresponder, por sus características generales, al campo de la historia del arte, el presente es un trabajo ecléctico en el que se recuperan elementos

de la historia, la etnología y la arqueología. De tal manera se busca concretar una comprensión lo más justa posible del sitio.

Presento mis tres ideas principales como hipótesis del trabajo: por una parte, la virtud del arte rupestre como fuente histórica. Por otra parte, la presencia de Laverro como sitio de confluencias de diferentes modos de pintar y de novedades representativas en un territorio de confines mesoamericanos. Por último, propongo la asociación directa entre los otomíes y la pintura rupestre del Valle del Mezquital.

El trabajo se realizó con la consideración de que el estudio de una cultura y su pasado implica la comprensión de factores que rebasan la explicación dada sólo por los restos materiales. En este sentido, se aborda la pintura rupestre en su dimensión artística, como fuente histórica y se rescata la relación humano-paisaje. De tal forma, este trabajo indaga sobre la importancia del arte rupestre en el pensamiento de los creadores en el Valle del Mezquital.

El arte rupestre se presenta como elemento cultural de amplia presencia en tiempo y en espacio. Ya que se trata de un primer acercamiento, en este trabajo se expone la propuesta de registro en un caso de estudio, Laverro, que se contrasta con ejemplos de otros sitios tratados de manera general.

Organicé los motivos encontrados en Laverro en 14 conjuntos a partir de su disposición espacial y de su relación en la superficie rocosa. Así aparecen conjuntos de varios elementos y otros más que implican sólo una figura por su ubicación aislada de otras (láminas 23 y 30). Los motivos pintados están distribuidos en ambas laderas, 10 en la sur y 4 en la norte, de una cañada cercana a la comunidad de Ninthi. Además, fueron identificados restos de pintura en varios puntos que ya no son visibles por la conservación.

A partir del estudio de Lavero se muestran recurrencias temáticas en el arte rupestre del Mezquital, teniendo como fuente medular a la pintura rupestre. El supuesto del que parto es la consideración de Lavero como espacio de confluencias y divergencias en el modo de pintar las rocas en la región. A través del empleo de la imagen y el discurso en el paisaje, el sitio muestra superposiciones que quizá correspondan a distintos tiempos.

Si bien es cierto que la cronología es un terreno difícil, hay que reconocer que los datos proporcionados por las temáticas rupestres, como el contexto en el paisaje, las características formales de las pinturas y la historia de la región en torno a este tipo de manifestaciones, nos hablan de una historia común contada de diferentes maneras en cada sitio del Valle del Mezquital.

Mi labor inició con la revisión bibliográfica sobre arte rupestre en Hidalgo, en general, y del Valle del Mezquital, en particular, para buscar referencias de Lavero. En un primer trabajo de campo en 2005 se recabó la información del lugar: notas del paisaje, dibujos y mapas de distribución de los motivos, toma fotográfica, dibujos y descripción de los elementos rupestres encontrados en el sitio. En este proceso hubo algunas dificultades, como la poca visibilidad de algunos motivos por desgaste en la pintura o ubicación en lugares donde con dificultad cabía la cámara fotográfica; además hay figuras que necesitan una intensidad precisa de luz solar para hacerse visibles.

En 2007 se hizo una segunda salida al campo y, tras el mismo proceso de registro, se complementó el trabajo con la información bibliográfica; se organizaron las fotografías de ambas prácticas y se hicieron dibujos de la distribución de los conjuntos. Las fotos fueron trabajadas con dibujo digital y filtros para encontrar

detalles que ayudaran a su mejor comprensión o para identificar elementos que no saltan a la vista en el campo. De igual manera, se ubicó el sitio y su relación espacial con otros sitios del Valle del Mezquital en cartas topográficas del INEGI. Por último, se cotejó la información recabada en campo y la trabajada en computadora con las referencias dadas en la bibliografía consultada.

Inicié la escritura del trabajo que se expone en dos partes a manera de capítulos. En el capítulo uno se expone la ubicación de la zona de estudio. Primero, se muestra un panorama general de los trabajos realizado en torno al arte rupestre del Mezquital. Continúa un apartado que aborda el contexto arqueológico de la región y la identificación del grupo lingüístico predominante a través de la glotocronología, para comenzar a dilucidar la posible atribución cultural. Además de señalar los problemas de estudio que implica el arte rupestre, se abordan los rasgos generales del arte rupestre del Mezquital. Por último, se introduce uno de los elementos que generan preguntas y propuestas de temporalidad: el color.

El segundo capítulo está dedicado al análisis de sitio que desencadenó las preguntas respecto al color y la atribución temporal de cada uno. Se muestran patrones de representación que lo hacen coincidir con la pintura típica del Valle del Mezquital y algunas contradicciones con la pintura roja del norte inmediato, atribuida a la tradición pictórica de cazadores recolectores.

Capítulo 1. Arte rupestre del Valle del Mezquital

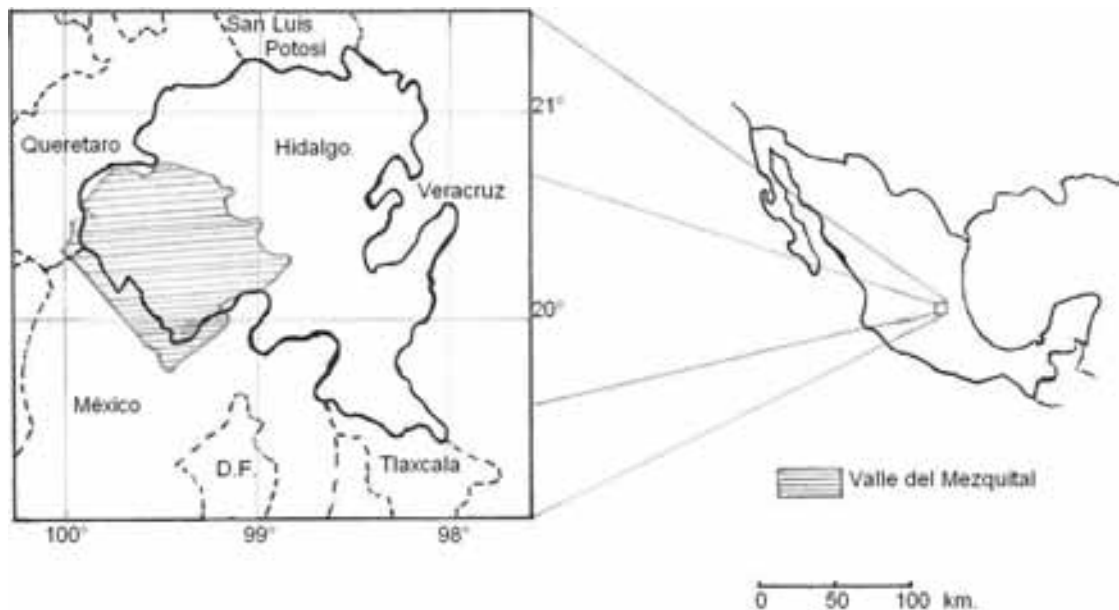
¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar?

Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, 1939.

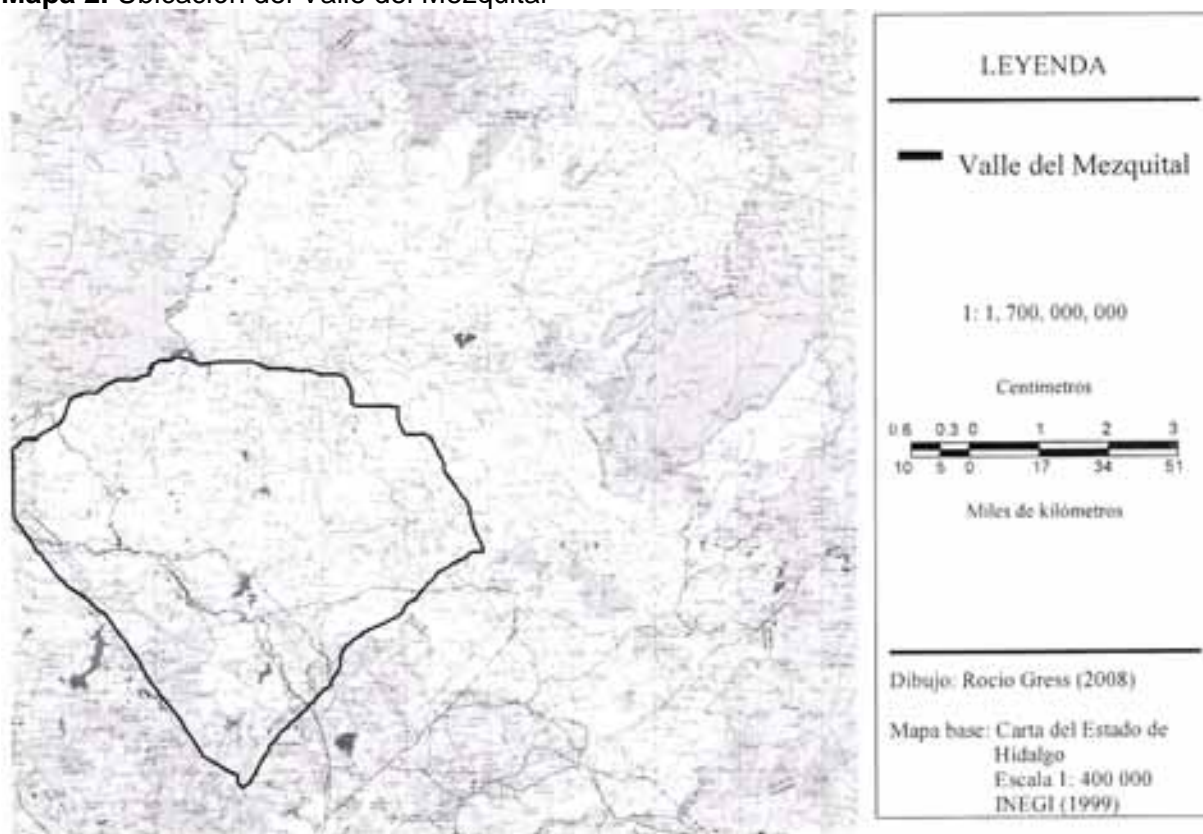
1.1. Arte rupestre del Mezquital: trabajos realizados

En el occidente del estado de Hidalgo se ubica la zona conocida como Valle del Mezquital (mapa 1 y mapa 2). Está conformado por subcuencas hidrológicas pertenecientes a la cuenca alta del río Moctezuma. El ambiente es predominantemente seco, con clima que varía de semiseco templado a seco cálido, con baja precipitación pluvial.

Mapa 1. Ubicación del Valle del Mezquital. Dibujo: Rocío Gress, 2008, basado en F. López, 1994.



Mapa 2. Ubicación del Valle del Mezquital



En este territorio el ser humano ha dejado huellas de su presencia en abrigos y covachas cercanas a fuentes de agua. El arte rupestre, ya sea como pintura o grabado, abunda en la región, maravilla a quien las observa y provoca grandes preguntas: ¿quién lo hizo?, ¿cuándo?, ¿por qué? Preguntas similares a las que se enfrentan los espectadores del abundante arte rupestre en México. A través del tiempo, algunos estudiosos han enfocado su atención a estos objetos y, recientemente, en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital.

Con la llegada de los españoles, viajeros y clérigos comenzaron a registrar datos sobre pintura rupestre en México. Con el paso del tiempo se inició el estudio de las pinturas y petrograbados de Baja California, Sonora, Nuevo León, y el Occidente.

El caso de Hidalgo figuró en la atención arqueológica hasta mediados de los años setenta del siglo XX.

El Valle del Mezquital despertó gran interés en los estudiosos por la extensa presencia en diversos espacios y la compleja riqueza discursiva. El primer trabajo escrito sobre arte rupestre del Mezquital está en la edición impresa del III Simposio Internacional Americano de Arte Rupestre, que se llevó a cabo en Mexicali, Baja California, y Hermosillo, Sonora, en 1970. Carlos Hernández Reyes participó con el texto titulado “Pinturas rupestres del Valle del Mezquital y de la Teotlalpan”.¹ El arqueólogo realiza una reseña breve de, entre otros, cinco sitios comprendidos en el Mezquital: Tezontepec, Mizquiahuala, Progreso, Chilcuautila y Xothe; todos aledaños al Río Tula. En las conclusiones enfatiza la notable riqueza de pintura rupestre en la región. Además, basado en la superposición de pintura, sugiere sucesiones temporales de elaboración: atribuye mayor antigüedad a los motivos con pintura roja e indica la pintura blanca como más reciente.²

Por otra parte, el autor menciona la ausencia de elementos para ubicar la pintura en su dimensión cultural y cronológica de origen; sin embargo, propone que la práctica rupestre pervivió hasta la época de la Colonia española. Hernández Reyes ilustra su trabajo con tres fotografías difusas en blanco y negro, además incluye dibujos hechos a línea de tres conjuntos calcados en campo.

De la publicación de Carlos Hernández retomo la definición de pintura rupestre, emitida por la Comisión de Terminología del Simposio de Arte Rupestre, que uso en

¹ HERNÁNDEZ REYES, Carlos (ed.), “Pinturas rupestres del Valle del Mezquital y de la Teotlalpan”, en *III Simposio Internacional de Arte Rupestre*, México, Editorial del Magisterio, 1973, pp. 77- 84.

² *Ibid.*; p. 82.

mi investigación: “pictografía realizada sobre superficie rocosa natural o retocada *in situ*”.³

Aunque breve, el trabajo de Hernández Reyes llama la atención sobre la existencia de arte rupestre en el Mezquital; funge como indicador de la importancia en el estudio de pinturas que en la actualidad están altamente deterioradas.

A finales de 1985, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, los arqueólogos Patricia Fournier, Fernando López Aguilar y Clara Paz emprendieron el *Proyecto Valle del Mezquital*.⁴ Se trata del primer intento de registro arqueológico de 70 sitios, con presencia de las que llaman *manifestaciones gráficas rupestres*, a lo largo de cinco temporadas de trabajo de campo que concluyeron en 1992.

Tras un periodo de inactividad en los trabajos, el interés por lo rupestre en el Valle del Mezquital resurge en 1990 con tareas de Carmen Lorenzo Monterrubio, quien se dedica a localizar y registrar material.

Lorenzo expone su trabajo de ocho regiones en un libro de dos tomos. El primero de ellos lo ocupan, en gran parte, las representaciones del Valle del Mezquital. *Pinturas rupestres en el Estado de Hidalgo*,⁵ introduce algunos problemas de estudio, por ejemplo, la negación de la arqueología para encargarse del trabajo con arte rupestre, ya por la dificultad de datar y comprender los contenidos o por las preguntas respecto a lo que la autora llama “autenticidad” de las manifestaciones rupestres. Es difícil aclarar la intención de algunas paredes pintadas y la antigüedad,

³ HERNÁNDEZ REYES, Carlos (ed.), *III Simposio Internacional Americano de Arte Rupestre 1970*, México, Editorial Magisterio, 1973. p. 128.

⁴ Los resultados de las tres primeras temporadas de trabajo de campo están contenidos en los informes del proyecto al INAH y forman parte del Archivo Técnico del Consejo de Arqueología. LÓPEZ AGUILAR, Fernando, FOURNIER, Patricia y PAZ, Clara. *Proyecto Valle del Mezquital. Informe de la primera temporada de trabajo de campo: 1985-1986*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987.

⁵ LORENZO, Carmen, *Pinturas rupestres en el Estado de Hidalgo*, 2 tomos. México, Gobierno del Estado de Hidalgo, Instituto Hidalguense de la Cultura, 1992, (Colección Lo Nuestro...).

sin embargo la autora apunta que cuanto más cercana esté la representación al presente, el investigador atribuye menor carga simbólica porque no son “auténticas”, antiguas. De tal manera, se opta por dar mayor valor a representaciones asociadas a cazadores – recolectores y se resta interés a las formas de contenido colonial y posterior. Ahora, hay que apuntar que la autenticidad de la obra rupestre radica en su calidad de creación plástica pensada en una integración con superficies rocosas, ilimitada en el tiempo.

Para el registro de las figuras, Lorenzo considera dónde están ubicadas, el color, el estado de conservación y muestra los motivos agrupados a partir del contenido. Un breve texto explicativo antecede las ilustraciones que consisten en dibujos hechos a línea y anota al pie de cada uno el sitio al que pertenece.

El trabajo de Lorenzo ofrece un fructuoso catálogo de la pintura rupestre del Mezquital. Aunque el texto es descriptivo y no de análisis, en él se asoma el sentido de “memoria histórica”, término que la autora no define pero que yo entiendo de la siguiente manera: la pintura como manifestación plástica de un tiempo, y como tal objeto para la reconstrucción del pasado.

En términos generales, la arqueóloga toca la importancia del estudio rupestre, su virtud como expresión humana y lo considera un archivo del pasado. Pone especial énfasis en la importancia de divulgar y registrar las pinturas que ahora están en riesgo de desaparecer y que en un momento fueron creadas para perpetuar la historia. ⁶ Cabe señalar que la autora no refiere el trabajo del proyecto de la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

⁶ *Ibid.*; p. 12.

En 1994 se presentaron en la Escuela Nacional de Antropología e Historia dos tesis de Maestría en arqueología. Ambas abordan las pinturas rupestres del Valle del Mezquital desde la semiótica. Por una parte, en *Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*,⁷ José Alberto Ochatoma plantea como propósito “la descomposición e identificación de los motivos representados con base en la cosmovisión y el simbolismo”⁸ del pueblo *hñähñu* (otomí). La tesis presenta motivos rupestres disociados respecto al contexto discursivo original; es decir, agrupa elementos con rasgos formales en común para identificar constantes en la representación: zoomorfos, antropomorfos, arquitectura, escudos, lunas, soles, etc. Salvo cinco escenas, las figuras aisladas no permiten la identificación de escala, color, ubicación en el espacio o si forman parte de conjuntos discursivos en grandes paredes. Al pie de cada figura remite, con números de sitio, al apéndice que contiene las fichas de los sitios registrados por el Proyecto Valle del Mezquital de la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Por otra parte, el trabajo de Carlos Humberto Illera, *Contenido simbólico de las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*,⁹ coincide con el enfoque semiótico de Ochatoma. Ambos autores ilustran su trabajo con dibujos a línea, a veces retoman dibujos publicados en el catálogo de Carmen Lorenzo y usan los dibujos como mera referencia figurativa de las pinturas rupestres.

⁷ OCHATOMA PARAVICINO, José Alberto, *Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*, Tesis de Maestría en Arqueología, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1994.

⁸ *Ibid.*; p. 1.

⁹ ILLERA, Carlos Humberto, *Contenido simbólico de las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*, Tesis de Maestría en arqueología, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1994.

Cabe mencionar un texto editado por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo y el Gobierno del mismo Estado: *Pintura rupestre del Estado de Hidalgo*.¹⁰ Es una edición bilingüe, español e inglés, de artículos que comparten la idea de que “los artistas forjaron historia al pintar sobre la piedra” y reconocen “su voluntad de trascender.”¹¹ Así, en el libro se trata de forma breve el entorno geológico, el conocimiento, la difusión y la conservación de las pinturas rupestres.

El libro hace aportes interesantes como los estudios químicos a la roca y el uso de fotografías en alta resolución, a detalle y de amplias superficies, que ayuda al lector a percibir un contexto general de las pinturas.

Otra aportación interesante del texto de Acevedo es el resultado de estudios químicos aplicados a tres muestras rocosas de Meztitlán, zona aledaña la Mezquital. El propósito fue determinar la composición química de la roca, mediante un análisis semicuantitativo de energía dispersiva de rayos X, acoplado a un microscopio electrónico de barrido.¹² Aunque la naturaleza de la roca difiere en cada sitio del Valle del Mezquital; el proceso usado para Meztitlán puede tomarse como referente en el análisis de soportes. La técnica aplicada a las rocas con rasgos parecidos a los del Mezquital puede dar luces sobre propiedades del soporte como la permeabilidad y la adherencia del pigmento.

En uno de los artículos, el Valle del Mezquital se indica como la región con mayor cantidad de arte rupestre en el Estado con la preeminencia de pintura blanca sobre los motivos rojos. Los autores indican dieciséis sitios de ocho municipios del Mezquital; las fichas descriptivas están acompañadas por un mapa donde se ubica el

¹⁰ ACEVEDO, Otilio, *et al.*, *Pintura rupestre del Estado de Hidalgo*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2002, (Colección Patrimonio Hidalguense).

¹¹ CAMACHO BELTRÁN, Juan Manuel, “Presentación”, en Otilio Acevedo *et al.*, *Op. Cit.*; p. 9.

¹² ACEVEDO, Otilio, “Entorno Geológico”, en ACEVEDO, Otilio, *et al.*, *Op. Cit.*; p. 57.

sitio. Los breves textos descriptivos de los sitios se ilustran con fotografías de las pinturas, sobresale el uso de fotografía de alta resolución; las dimensiones, el color y la calidad de la fotografía permiten al lector tener una idea general de la ubicación y el estado de conservación de los elementos en un conjunto.

Lo anterior constituye un paso dado por quienes han trabajado con el registro de arte rupestre en el Valle del Mezquital. Cada trabajo corresponde a las particulares necesidades de estudio de cada investigador.

En mi caso, abordo el estudio de la pintura rupestre del Valle del Mezquital como propuesta de análisis, a partir de los rasgos de la producción plástica para dilucidar en qué medida se puede comprender la historia de la región.

1.2. Arqueología del Valle del Mezquital y glotocronología *hñähñu*

El Mezquital ha sido escenario del devenir histórico *hñähñu* (otomí). En el presente, las personas de algunas comunidades como El Salto, en el municipio de Tecozautla, y San Antonio Tezoquipan, en Alfajayucan, tienen claras las formas representadas y saben quién ha pintado las grandes paredes cercanas a los ríos o a sus tierras de cultivo: “fueron los *Huema*”. Se trata de los antepasados, antiguos otomíes, gigantes que habitaron el Mezquital vencidos por los otomíes que dieron origen a una nueva era liberados de la opresión de aquellos gigantes sin articulaciones que “no sabían sembrar ni cultivar la tierra”).¹³ Otros más desconocen que haya arte rupestre en su comunidad, algunos más no lo comprenden aunque saben de su existencia.

¹³ AVILÉS CORTÉS, Alberto, *Pinturas rupestres de Tezoquipan*. México, Centro Estatal de Lenguas y Culturas Indígenas, 2008. p. 54.

La tradición oral pervive en muchos pueblos y transmite elementos fundamentales del pensamiento otomí: el origen, ideas de la historia, ceremonias tradicionales, serpientes que traen la lluvia, etc. Pero, ¿fueron los otomíes autores de la obra rupestre?, ¿coincide la imagen con la historia contada por los abuelos?, ¿quiénes son los otomíes del Valle del Mezquital?, ¿desde cuándo están ahí?

La evidencia arqueológica más antigua en el Valle del Mezquital corresponde al sitio Pueblo Viejo San Andrés, en la comunidad de El Espíritu, Ixmiquilpan.¹⁴ Los trabajos arqueológicos realizados en Santa María del Pino, Zethé, Huichapan; La Peña, Actopan; Peña de Cerritos, Cardonal; Laverro y El Pañhú, Tecozautla, indican la presencia (12,000 – 6,500 a.C.) de “cazadores-recolectores asociados a la tradición de puntas acanaladas [que] se manifiesta con el hallazgo de una punta del tipo cola de pescado, manufacturada en sílex”¹⁵ (Cuadro 1). Para esta época, López Aguilar indica la ocupación humana de cuevas y abrigos como Laverro y Banzá en el municipio de Tecozautla, Hidalgo; y El Chilar en Cadereyta, Querétaro.¹⁶

Después de un periodo para el que no se ha encontrado evidencia arqueológica de ocupación (6,500 – 350 a.C.) (Cuadro 1), para el Formativo Superior existe una amplia dispersión de materiales de las fases Ticomán I, II y III (350 a 100 a. C.), aunque no muestran asociación con alguna unidad de asentamiento.¹⁷

Tras otro periodo sin evidencia de ocupación (100 a.C. – 300 d.C.) (Cuadro 1), se inicia el proceso de expansión territorial, ocupación teotihuacana del centro y occidente del Valle del Mezquital. Alrededor de 650 d.C., en la región Huichapan –

¹⁴ LÓPEZ AGUILAR, Fernando, “Historia prehispánica del Valle del Mezquital”, en FERNÁNDEZ DÁVILA, Enrique (Coord.), *Simposium sobre arqueología en el Estado de Hidalgo. Trabajos recientes, 1989*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, pp. 113-123, (Serie Arqueología): p. 115.

¹⁵ *Ibid.*; p. 115.

¹⁶ *Ibid.*; p. 116.

¹⁷ *Ibid.*; p. 116.

Tecoautla se da la presencia de sitios con arquitectura de carácter “estratégico – defensivo” asociados a lo Coyotlatelco: El Zethé, El Pahñú y El Cerrito. Entre los años 400 y 900 d.C., a excepción de El Pañhú con asentamiento nucleado, las poblaciones estaban dispersas sobre las planicies bajo las mesas donde se ubicaban los lugares de culto y ritual.¹⁸

¹⁸ LÓPEZ AGUILAR, Fernando, SOLAR VALVERDE, Laura y VILANOVA DE ALLENDE, Rodrigo, “El Valle del Mezquital. Encrucijadas en la historia de los asentamientos humanos en un espacio discontinuo”, en *Arqueología. Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, pp. 21-40: Segunda época, Núm. 20, julio-diciembre, p. 31.

Cuadro 1. El Valle del Mezquital en relación con otras regiones. Tomado de F. López, 1994.

		Cuenca de México ¹	Valle de Teotihuacan ²	Región Huasteca ³	Región de Tula ⁴	Valle del Mezquital ⁵	Región de Querétaro ⁶	Región del Río Lerma ⁷
2000	Sociedad capitalista	Sociedad nacional				Republicano III		
1900		Republica	Porfirista Independiente	Republicano		Republicano II Republicano I		
1800		Colonias	Colonial IV Colonial III Colonial II Colonial I	Colonial tardío Colonial medio Colonial temprano			Colonial II Colonial I	
1700	Sociedades clásicas incipientes	Foscálico Tardío	Tlatelolco Tenochtitlan	Teacalco Chimalpa		Tesoro Palacio	Azteca IV Azteca III	Azteca III/IV
1400			Culhuacan/Tenayuca	Zocango	Pánuco VI	Fuego	Azteca II	
1300		Foscálico Temprano	Mazapan Coyotlateico	Atlatongo Mazapan Xometla Oxtotipac	Las Flores V	Tollan Corral term. Corral Prado	Tollan Coyotlateico	
1200			Metepec	Metepec Xolaipan tardío Xolaipan temp.	Zaquil IV		Prado	Xajay
1100		Clásico	Xolaipan Tlamimilolpa	Tlamimilolpa tar. Tlamimilolpa temprano	Pitahaya	(Chingú) Clásico	Xolaipan Tlamimilolpa	El Mogote
900			Miccaotli Tzacualli	Miccaotli Apetlac Teopan	El Prisco I			Loma Linda
800		terminal	Cuicuilco V Cuicuilco IV	Oxtotla Patlachique Tezoyuca	Tancol	Formativo terminal		Mixtlan Solis
700			Ticomán III Ticomán II Ticomán I	Cuanalan tardío Cuanalan medio Cuanalan temp.	Chila	(Tepeji) Formativo superior	Ticomán III Ticomán II Ticomán I	La Estancia Chupicuaro
600		Formalivo	Cuautepec Pastora tardío					
500			Pastora temprano	Chiconauhtla				
400	Arbolillo Bomba Manantial		Altica					
300	Coapexco Tlalpan/Nevada Zohapilco							
200	Comunidad tribal	Playa II						
100		Playa I						
5000	Comunidad cazadora recolectora	Pileónfo	Tepexpan-Ixtapan				Tradición de puntas "cola de pescado" acanaladas	
7000			Lítica	Tiapacoya				?

¹ Basado en Sanders, 1981; Fournier, 1985; y Niederbeger, 1987.

² Basado en la adaptación de R. H. Cobean de la secuencia de R. Millon y Charlton, 1968.

³ Basado en Rattray, Litvak y Diaz, 1981.

⁴ Basado en Cobean, 1978.

⁵ Integración de las secuencias particulares de las regiones de Itzmiquilpan-Actopan, Alfajayucan-Chapantongo y Tecozautla-Huichapan.

⁶ Basado en Nalda, 1975.

⁷ Basado en Nalda, 1981.

Los asentamientos Coyotlatelco, salvo las cuevas y abrigos, son abandonados a partir del año 950 d.C. Para el Posclásico temprano (900 – 1,350 d.C.), López Aguilar plantea la ocupación permanente de sistemas de abrigos y cuevas como Laverro y Banzá en Tecozautla.

Nuevos cambios se presentaron en el Mezquital durante el Posclásico tardío (1,350 – 1,521 d.C.). La evidencia arqueológica muestra la reubicación de asentamientos. Hay una marcada dispersión con mayor concentración en las cabeceras regionales durante el siglo XVI: Tula, Actopan, Ixmiquilpan, Alfajayucan, Huichapan, Tecozautla.

En la zona se encontró cerámica Azteca II, abundancia de Azteca III y IV (Cuadro 1). Al tiempo, se atribuye a los *hñähñu* la ocupación de cuevas en barrancas,¹⁹ igual que adoratorios en las cimas de los cerros más altos.²⁰

En el Posclásico tardío (1,350 – 1,521 d.C.), la región Huichapan – Tecozautla quedó inscrita a la provincia tributaria de Jilotepec. En aquel momento, el Valle del Mezquital fue el paso obligado de muchas migraciones prehispánicas.²¹

La adscripción del Valle del Mezquital a Jilotepec cumplió con el interés de la Triple Alianza sobre la región: el tributo, además de ser una región que fungió como amortiguador frente a las inserciones de Michoacán, Meztitlán y las poblaciones trashumantes del norte.²² De igual manera, de aquí se obtienen aliados para las conquistas del norte.

¹⁹ LÓPEZ AGUILAR, Fernando, "Historia prehispánica del Valle del Mezquital"... *Op. Cit.*; p. 118.

²⁰ CARRASCO PIZANA, Pedro, *Los otomíes, cultura e historia prehispánica de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana*, México, Gobierno del Estado de México, 1979, (Serie Andrés Molina Enríquez, Colección Antropología Social): p. 62.

²¹ BRAMBILA PAZ, Rosa, "El Centro de los otomíes" en *Arqueología Mexicana*, México, Editorial Raíces, 2005, pp. 20-25, (Vol. XII, Núm., 73, mayo-junio): p. 23.

²² *Ibid.*; p. 25.

En resumen, la arqueología del Valle del Mezquital refiere una zona sin límites territoriales estrictos y con alta densidad de ocupación. Los abrigos rocosos fueron de ocupación itinerante con el uso del mismo espacio por distintos grupos humanos en diferentes momentos. Los asentamientos poblacionales fueron dispersos. Las escasas concentraciones territoriales se dieron en lugares provistos de agua y, para el Posclásico, “la ocupación de cuevas y abrigos rocosos se convierte en algo recurrente.”²³

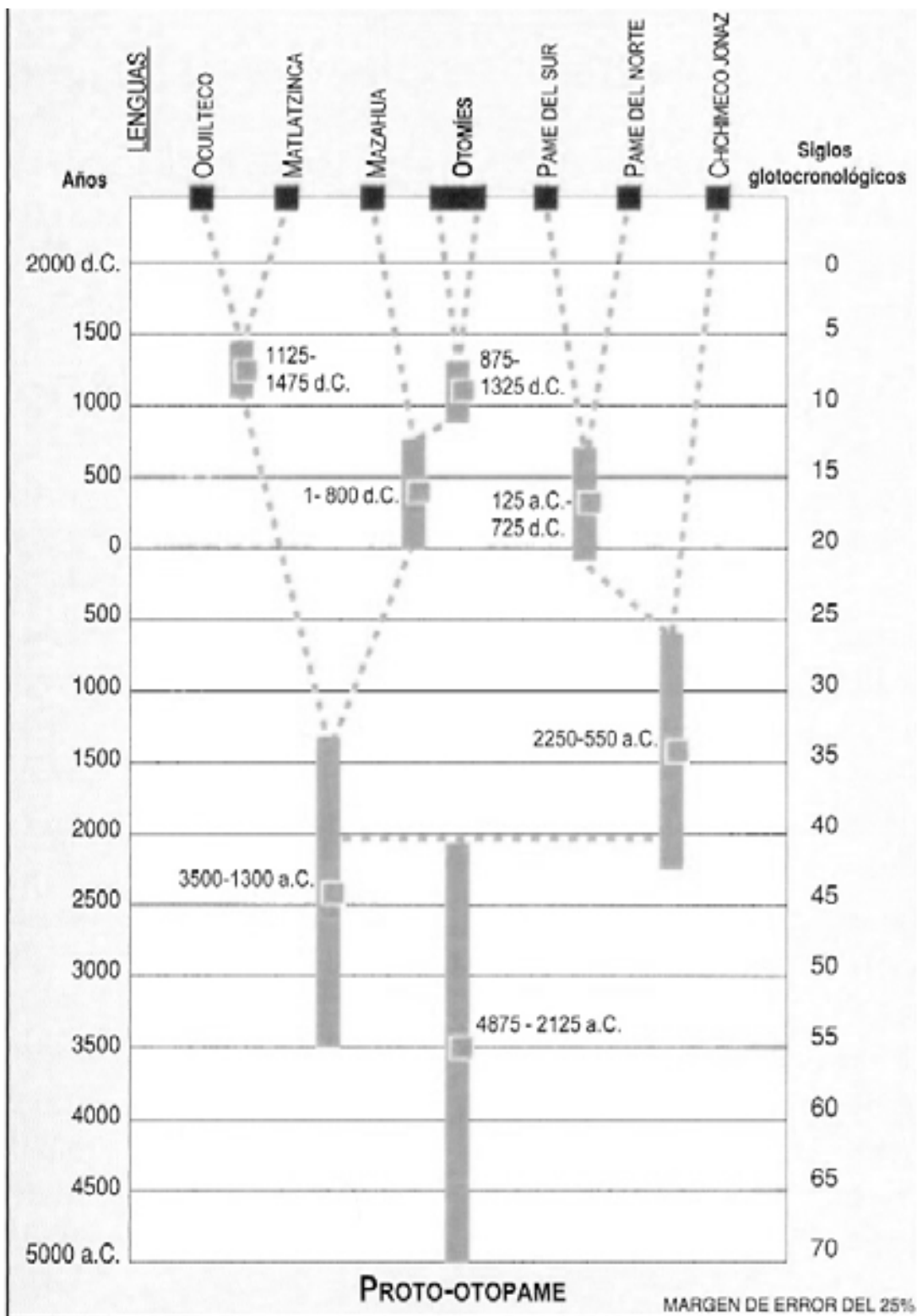
Sin embargo, hasta ahora, no hay elementos concretos para identificar por medio de la evidencia arqueológica a los *hñähñu*.

El *hñähñu* es la variante lingüística del otomí que actualmente se habla en el Valle del Mezquital. Como grupo lingüístico, desciende de un idioma ancestral denominado proto-otopame. El origen se halla alrededor del año 5,000 a.C. y, a partir del 3,500 a.C., se separó en varias lenguas (Cuadro 2).²⁴

²³ LÓPEZ AGUILAR, Fernando, “Historia prehispánica...”, *Op. Cit.*; p. 119.

²⁴ LASTRA, Yolanda, *Los otomíes, su lengua y su historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2006, p. 73

Cuadro 2. Fechamiento aproximado de la separación de familias lingüísticas por medio de la glotocronología. Tomado de D. C. Wright, 2005.



La glotocronología permite identificar el tiempo en que ocurren las diversificaciones a través de los siglos, lo cual no equivale a su ubicación geográfica.

El otomí tuvo una distribución amplia en el espacio. David Charles Wright Carr plantea que, desde tiempos remotos, los hablantes de otomí han habitado diversos entornos geográficos y coincide con Yolanda Lastra al afirmar que las redes lingüísticas del otomí permanecen esencialmente intactas, lo cual indica poca distancia entre el otomí actual y el que se ha ramificado desde 3,500 a.C. Lo cual no se traduce en la “pureza” lingüística o cultural. Hay que considerar que el territorio que toda Mesoamérica es un cúmulo de relaciones culturales que decantan en sociedades plurilingüísticas. La movilidad poblacional, migraciones, relaciones comerciales, la relación con la gente del norte, la cercanía con grandes ciudades como Teotihuacan y Tula, el contacto con los nahuas y la conquista española, refieren la otomí como cultura de constantes transformaciones con permanencias sustanciales en su lengua y su historia.

Respecto a la lingüística, Wright menciona que “las cadenas lingüísticas difícilmente se transportan intactas de una región a otra [...] Los antepasados de los otopames han estado en el centro de México desde antes del Preclásico Medio (1200-600 a.C.)”.²⁵ La ausencia lingüística de otras cadenas en la región permite suponer que los otopames constituyeron la base demográfica durante el Preclásico en el Valle del Mezquital.

La arqueología habla de alta densidad poblacional, sin embargo es difícil rastrear la continuidad de ocupación en un sitio a partir de la pintura rupestre. Igual de complicado resulta establecer cronologías.

²⁵ WRIGHT CARR, David Charles, “Lengua, cultura e historia de los otomíes”, en *Arqueología Mexicana*, México, Editorial Raíces, 2005, pp. 26-29, Vol. XII, Núm., 73, mayo-junio: p. 28.

En el caso del Valle del Mezquital, la ausencia de datos proporcionados por materiales asociados a cada sitio me conduce a trabajar con la imagen como fuente esencial. Algunas representaciones permiten identificar temporalidades como la arquitectura prehispánica y colonial, no así reconocer el momento en que fueron pintados.

1.3. Problemas en el estudio de arte rupestre del Mezquital

Una de las primeras dificultades que enfrenté en mi búsqueda de respuestas fue el fechamiento y atribución cultural de la pintura rupestre. La ubicación de grandes conjuntos, en contraste con pequeñas figuras apenas perceptibles por su lugar aislado u oculto a la visión inmediata, generan preguntas difíciles de responder con respecto al lugar elegido como soporte, a los materiales y recursos empleados para pintar.

Al hablar de problemas en el estudio, hay que mencionar la distribución dispersa de los conjuntos. La lejanía entre cada uno dificulta, por una parte, el registro exhaustivo de los elementos en un sitio; por otra, genera confusión respecto a la unidad o variedad discursiva de las representaciones y el tiempo en que fueron elaboradas.

Asimismo, el deterioro de la pintura implica una adversidad. Los factores naturales como el viento, la humedad, el agua, los minerales, las rocas desprendidas; igual que la intervención humana al encalar, rayar o desprender pintura, definen la conservación de las pinturas.

Ahora bien, ¿cómo solventar estas adversidades? Mi primera propuesta es el registro de los sitios, el trabajo con lo que se conserva de la imagen, el medio natural y la historia indígena. Un trabajo que se acerque a un registro detallado de las pinturas implica muchas visitas al lugar, en distintas horas del día y diferentes épocas en el año. Hay figuras pintadas que se aprecian en momentos específicos: en las salidas o puestas de sol, o cuando el agua baja de nivel; incluso hay algunas rocas pintadas en lugares poco visibles, por ejemplo fracturas topográficas o espacios dejados por la superposición de rocas desprendidas. La transformación del espacio con la ausencia o abundancia de agua y vegetación, la luz en diferentes días del año también transforma la percepción de las zonas pintadas, algunas quedan aisladas por el caudal del río y otras permanecen visibles a la lejanía entre frondosos arbustos.

La exposición a la intemperie de algunas pinturas genera su desgaste natural irremediable, aunque en ocasiones el mayor daño lo provoca el hombre cuando actúa de manera destructiva al remarcar, pegar papel, mojar o aplicar cal sobre las pinturas. Ante la situación, en algunos sitios personas de la comunidad han colocado señalamientos, designado rondas de vigilancia o mantienen el control de acceso a la zona de pinturas. De esta manera, la gente muestra interés por la preservación de un fragmento de su riqueza cultural.

En cuanto al fechamiento, aunque las propuestas cronológicas pueden establecerse a partir de los contenidos, la pintura evoca imágenes anteriores al tiempo de la producción. Un elemento cultural se concreta en la pintura rupestre y la imagen se resignifica por generaciones posteriores en un ir y venir entre la pintura y la palabra. Por ejemplo, la presencia de edificaciones prehispánicas en la pintura rupestre del Mezquital permite dos hipótesis: la elaboración de la pintura

contemporánea al apogeo de las grandes construcciones o un grupo posterior pudo evocar la idea de las ciudades prehispánicas después de su esplendor.

A partir de las imágenes representadas, Otilio Acevedo anota que la mayoría de las pinturas rupestres en el Estado de Hidalgo pertenece al Posclásico (900 - 1,521 d. C.). Incluso, a partir de la observación de las pinturas con presencia de cruces y personajes montados en animales, apunta que algunas fueron realizadas durante la Conquista o en etapas tempranas de la Colonia española.²⁶ Sin embargo, la arqueología señala dificultades para datar a partir del material arqueológico circundante a las pinturas ya que la lítica o la cerámica asociada no implican una correspondencia necesaria con el momento de producción pictórica.

Respecto a la elaboración de la pintura, un indicador es la aplicación superpuesta de colores en un conjunto. En algunos sitios se identifican trazos de pintura sobre otros de distinto color; se desconoce el tiempo transcurrido entre ambas aplicaciones. De igual manera, la huella de los trazos ayuda a deducir el aplicador, como se verá más adelante.

Es importante el análisis químico de los pigmentos ya que los resultados abrirían nuevas pautas de conocimiento sobre el tipo de material empleado, la procedencia y, tal vez, cronología.

Por último, la atribución cultural de la pintura. Si bien un grupo lingüístico (otomí) no equivale a unidad cultural, también cabe reconocer que tienen raíces profundas e historia común en el Valle del Mezquital. La presencia de otomíes precolombinos se ha logrado determinar a partir de “estudios genéticos de

²⁶ ACEVEDO, Otilio, *Op. Cit.*; p. 21.

enterramientos, que se ubican cronológicamente entre 600 y 850 d.C., con analogías etnolingüísticas y el análisis de correlatos materiales de la ritualidad.”²⁷

En el devenir histórico, los hñähñu han compartido más que el territorio. Son partícipes de un vasto calendario ritual, poseedores de una rica lengua y un complejo sistema de pensamiento que, conservando sus rasgos esenciales como el trabajo comunal, la celebración de la fiesta y los ritos tradicionales, se ha adaptado a las transformaciones del mundo circundante.

Cuando se observa la producción artística hñähñu, se encuentran afortunadas coincidencias que construyen una historia visual poco comprensible a la primera impresión. Como se muestra más adelante, algunas figuras rupestres del Mezquital remiten al Posclásico prehispánico, la Colonia española y épocas posteriores hasta el siglo XX. No significa que toda la pintura corresponde a esta propuesta temporal, de tal manera puede corresponder a manos creadoras que no fueron necesariamente otomíes, pero que, sin duda, guardan una relación directa con este grupo arraigado temporal y culturalmente en el Valle del Mezquital.

1.4. Generalidades del arte rupestre en el Valle del Mezquital

Para referirme al arte rupestre remito la propuesta emitida por la Comisión de Terminología del III Simposio Internacional Americano de Arte Rupestre realizado en México en 1973, donde definen arte rupestre como:

²⁷ FOURNIER GARCÍA, Patricia, *Los hñähñu del Valle del Mezquital: maguey, pulque y alfarería*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007, p. 76. Los detalles de su trabajo están publicados en: FOURNIER, Patricia y VARGAS SANDERS, Rocío, “En busca de los ‘dueños del silencio’: Cosmovisión y ADN antiguo de las poblaciones otomíes epiclásicas de la región de Tula”, en *Revista de Estudios Otopames*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 37-75, (Núm. 3).

Manifestación artística realizada sobre superficie rocosa natural o retocada *in situ*. Comprende los grabados para los cuales esta Comisión recomienda la designación del término petroglifos; las pinturas, para las que esta Comisión recomienda el uso del término de pictografías; las grandes figuras sobre superficie de gran extensión, para las cuales se recomienda el término de geoglifos.²⁸

Aunque, en términos generales, me adscribo a la definición, creo importante hacer algunas acotaciones. Primero, se omite la presencia escultórica cuando también es un producto creativo presente dentro del arte rupestre. La calidad de *in situ* es trastocada cuando las rocas trabajadas son movidas de su lugar de origen para ser integradas en otros espacios, como el arquitectónico. En cuanto a la técnica, es importante señalar que la rupestre es una actividad característica por la presencia de trabajo realizado sobre superficies rocosas (esculpidas, incisas, talladas o pintadas) en espacios naturales con características físicas que varían en cada caso. El soporte a trabajar (la superficie rocosa) puede o no tener preparación previa al trabajo de superficie (incisión, grabado, tallado o a la aplicación de pintura).

Además, es importante señalar que hablar de arte rupestre implica considerar los elementos constitutivos de su creación. En este caso, las características formales, el paisaje y el soporte tienen tanta importancia como el contexto físico y la iconografía, las características de cada elemento y su conjunción nos remiten a una realidad y pensamiento concretos.

En este sentido, hay que señalar que la comprensión de las pictografías rupestres implica considerar la relación entre esas expresiones plásticas y la historia indígena de la región. Como parte del actuar social, el ser humano vive el medio natural transformándolo; interviene en el paisaje con recursos propios del grupo. La

²⁸ HERNÁNDEZ REYES, Carlos (ed.), *III Simposio Internacional...* Op. Cit. p. 128.

relación establecida entre el hacer humano y el espacio físico es indisoluble, la actividad del hombre se liga de manera necesaria a entornos específicos, al paisaje que marca la pertenencia a un territorio.

Como discurso visual, el arte rupestre nos acerca al pensamiento de los antiguos creadores y, acaso, a comprender la presencia histórica de las comunidades en una región, en este caso en el Valle del Mezquital.

Beatriz de la Fuente define el objeto de arte como “una totalidad significativa cuyos elementos: materia, formas, espacios, colores, se hallan armónicamente integrados y suscitan, en quien lo contempla, una respuesta que varía entre el puro asombro y la emoción estética”.²⁹ Retomo la propuesta y la aplico a las producciones rupestres. Como realidad artística e histórica, el arte rupestre remite al pasado a través de un producto cultural. Aunque ahora es poco claro, el significado que la creación tuvo en su tiempo permanece en la pintura que habla de quienes la hicieron, del cómo y por qué fueron realizados. Ahí radica el valor de la obra como fuente histórica, aunque con ella viene el gran problema de su lectura.

Para el caso del arte rupestre en el Mezquital se observan representaciones constantes relacionadas con los otomíes de la región y sus ideas del mundo a través del tiempo.

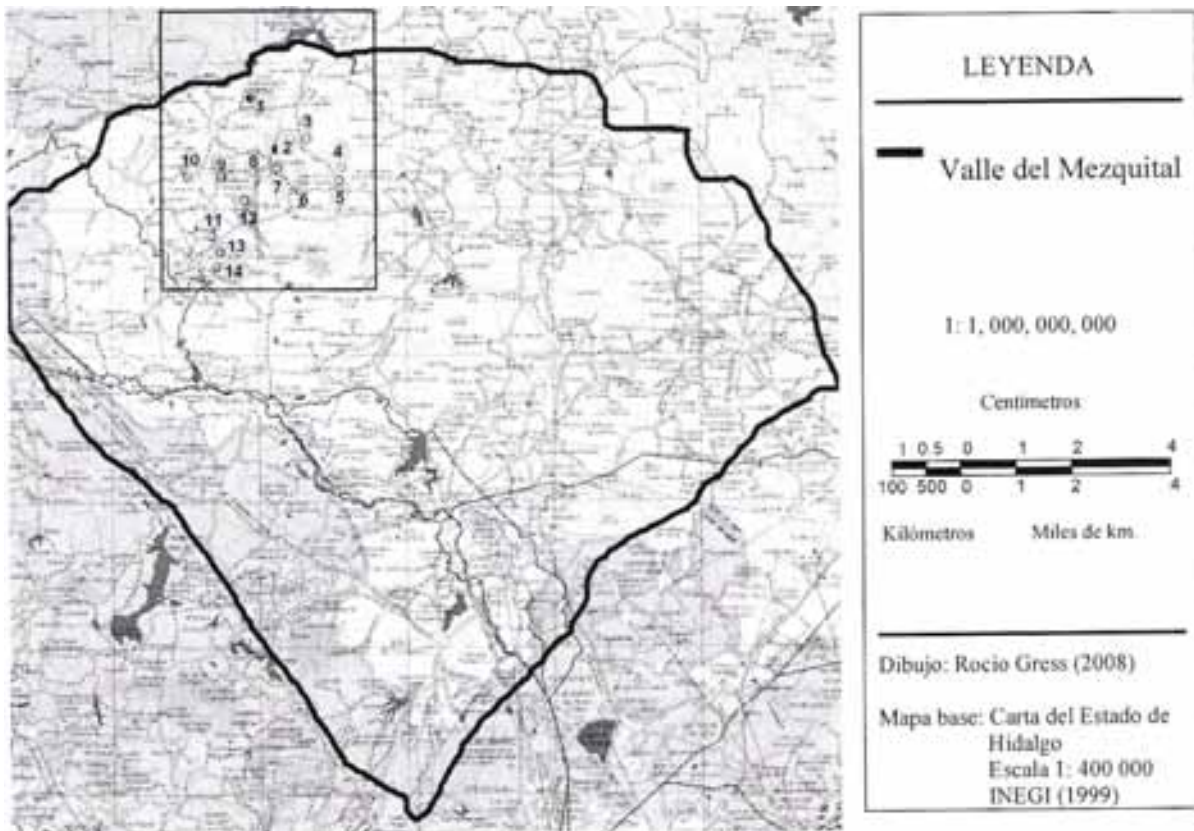
La lógica de ubicación de sitios con pintura rupestre en el Mezquital, corresponde a los asentamientos humanos dispersos en la región que se establecieron cerca de fuentes de agua intermitentes (pozas, arroyos de temporal) o permanentes (ríos, manantiales). Cerca de cada sitio de arte rupestre hay una

²⁹ DE LA FUENTE, Beatriz, “El arte prehispánico y la educación”, en *Memoria de El Colegio Nacional*, México, El Colegio Nacional, 1985, t. X, núm. 4, pp. 83-92: p. 86.

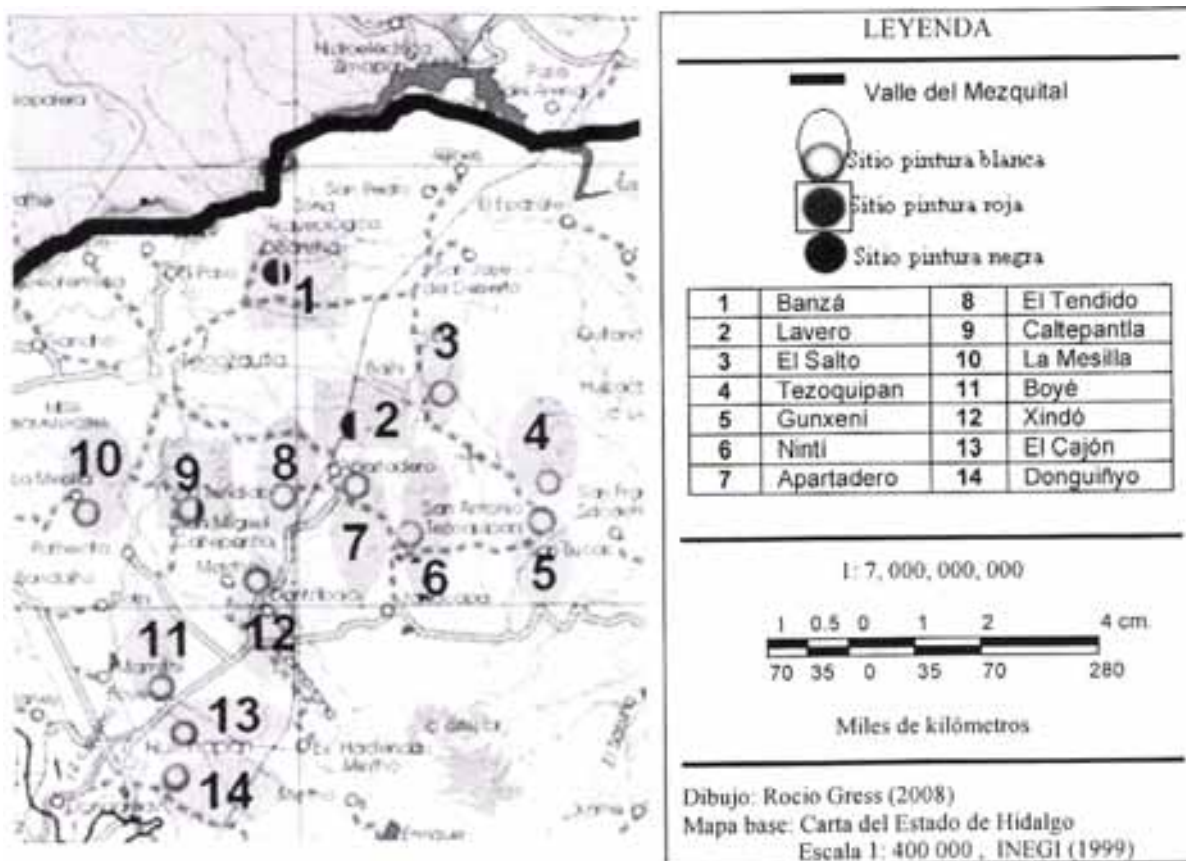
comunidad actual y, aunque se desconoce la antigüedad de cada una, existe la correspondencia de dispersión tradicional otomí y las zonas rupestres (mapas 3 y 4).

Además de la cercanía al agua y las propiedades de adherencia de las superficies basálticas a pintar, los creadores del arte rupestre en el Mezquital fueron selectivos en los espacios: grandes y planas superficies verticales, covachas, cuevas, cúpulas rocosas naturales, piedras aisladas, oquedades, rocas con formas semejantes a animales o en forma de hongo esculpidas por la erosión hídrica y eólica. Todas ellas en función de lo que sería pintado, con una correspondencia directa entre la intención visual y el significado.

Mapa 3. Algunos sitios con pintura rupestre en el Valle del Mezquital.



Mapa 4. Detalle del área que enmarca algunos sitios con pintura rupestre en el Valle del Mezquital.



Las paredes verticales con grandes imágenes blancas sobresalen por el amplio dominio visual a largas distancias. Por ejemplo, uno de los conjuntos de Mandodó, en San Antonio Tezoquipan (mapas 3 y 4), está constituido por grandes formas en color blanco. Sobresalen dos personajes de un metro de altura, acompañados de pequeñas formas de cuadrúpedos y figuras humanas hechos con trazos más delgados que quizá correspondan a otra etapa de elaboración (lámina 1). La gente de la comunidad señala a los creadores de este conjunto:

Este hombre no estaba bien hecho, porque los primeros que habitaron la tierra fueron gigantes, grandes y torpes, no sabían ni sembrar ni cultivar la tierra [...] La tradición oral de Tezoquipan nos habla que antiguamente su pueblo estuvo habitado

por gigantes que se llamaban los *huemas*. Que éstos eran hombres corpulentos de la talla de un árbol que fueron los que pintaron los dibujos que se encuentran en las barrancas [...] Estos hombres no tenían lugar fijo de residencia, andaban de aquí para allá, vivían en cuevas y descansaban recargándose en los árboles y de las barrancas, pues eran hombres de una sola pieza que no tenían rodillas ni caderas. Y cuando alguien caía, ahí quedaba, porque ya no podía levantarse [...] Sólo se alimentaban de hojas y bellotas.³⁰

De tal manera, el conjunto rupestre conmemora la historia de la rebelión de los otomíes ante los *Huema*:

Ahí se cuenta la derrota de los *Huema*. Los *Huema* son los antepasados, gigantes que sometieron a los otomíes pequeños. Los otomíes se insubordinaron y les organizaron una fiesta en la que los emborracharon con pulque. Ya borrachos en la gran fiesta se caen. El saludo de los gigantes era 'Que no se caiga usted' y era el mejor deseo porque si se caían ya no se podían levantar porque no tenían rodillas.³¹

Es difícil conocer el origen de esta historia que, sin duda, tiene elocuencia con la representación en la que aparecen dos personajes de grandes dimensiones quienes portan bastones de mando. Comparten espacio con pequeños personajes que cargan una especie de ollas y otros más que flexionan las piernas y brazos cerca de un personaje que toca un tambor.

Un elemento que seguramente permitió la asociación material con aquellos antiguos gigantes fue el hallazgo de restos óseos de megafauna prehistórica (mastodontes y mamutes)³² que fueron encontrados en la región, aunado a la relación con las grandes alturas y dimensiones de los sitios con pintura rupestre.

En este caso, la imagen se entiende a partir de una narración mítica viva en la comunidad que remite a los otomíes y al sedentarismo de los creadores. Al terminar

³⁰ AVILÉS CORTÉS, Alberto, *Op. Cit.*; p. 54-55.

³¹ LUNA TAVERA, Francisco, Comunicación personal, Mandodó, San Antonio Tezoquipan, Alfajayucan, Hidalgo, 23 de mayo de 2008.

³² LÓPEZ AGUILAR, Fernando, "Historia prehispánica del Valle del Mezquital"... *Op. Cit.*; p. 115.

con los *Huema*, los otomíes legitiman su poder sobre el territorio y se asientan dando origen a la nueva vida sedentaria.

En el mismo sitio hay un fitomorfo que remite a estos grupos sedentarios que pintan en la región. Es un elemento blanco definido por una línea vertical de la que se desprenden curvas hacia arriba, el extremo superior termina con tres líneas ligeramente enrolladas, mientras que la inferior está rematada por un cuadrángulo. Al lado hay otra imagen: una línea quebrada que termina en su parte superior con trazos en forma de hojas. Se trata de dos representaciones de plantas de maíz (lámina 2a).

Como parte del mismo conjunto, a la izquierda de las plantas de maíz, aparece una hilera de 13 personajes esquematizados con líneas rectas que simulan los troncos y las extremidades y de cabezas redondas. El último personaje sujeta en una de las manos un pequeño cetro con dos colgantes en la parte inferior y un círculo en la superior. Están tomados de las manos, forman una hilera en torno a una gruesa línea vertical de las que se desprenden hojas y líneas onduladas similares a las de planta de maíz. La parte superior termina con círculos y pequeños rectángulos. A la derecha aparece un medio círculo con salientes en punta (lámina 2b).

La agricultura es una actividad directamente relacionada con el calendario ritual donde la lluvia adquiere vital importancia. La tradición oral refiere la existencia de una serpiente de agua que atrae las lluvias a las tierras de cultivo del Mezquital. La *Bok'yä* o serpiente negra de agua es considerada la divinidad que controla la lluvia:

En algunas temporadas de lluvia las nubes forman viborones a tal grado que cuando llueve no caen gotas, sino chorros de agua. Es decir, que en lo alto del cielo se ve cómo aquel viborón se estira y se encoge, como un acocote, y que no llueve, sino que caen cántaros de agua.³³

³³ AVILÉS CORTÉS, Alberto, *Op. Cit.*; p. 50.

En la comunidad de Naxthei, Jerónima Castillo cree en la *Bok'yä* y comparte las historias que, recuerda, le contaron sus padres y que eran conocidas por sus abuelos y generaciones anteriores: “Es una serpiente buena. La serpiente vivía en la cima del cerro Bumxa y llovía bien pero un señor la atrapó y se la llevó a otro pueblo, desde entonces acá no llueve bien.”³⁴

En el arte rupestre la serpiente se ha identificado de manera frecuente. En Mandodó hay un conjunto llamado “El muro del viborón”:

El friso está representado, en la parte superior, por dos líneas horizontales y, en medio, a lo largo, lo atraviesa una figura en forma de greca. De la línea inferior penden, sostenidas por dos cuerdas cada uno, objetos en forma de cántaros o acocotes alargados.³⁵

La imagen representativa de la serpiente de lluvia en el arte rupestre del Valle del Mezquital está constituida por líneas paralelas que insinúan el cuerpo con líneas entrecruzadas, onduladas y a veces acompañadas por puntos. De las paralelas penden contenedores de agua, de lluvia, como vasijas con asa, ollas, cueros, cántaros o acocotes (lámina 3). La representación de la serpiente negra dista de la verosimilitud con el animal. Se trata de lo que Beatriz de la Fuente llama “lo sobrenatural fantástico”: la imagen contiene la sustitución de rasgos (el cuerpo lineal y el agua con cántaros, la retícula que evoca la piel y la tierra) que se transfiguran en algo no reconocible en la naturaleza, pero sí en la realidad cultural, identificada en el mito: “es la expresión más existencial del hombre en su relación con lo divino; es una

³⁴ Entrevista realizada a Jerónima Castillo Marta por el Proyecto “La mazorca y el Niño Dios”, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, el 30 de septiembre de 2008 en Naxthei, Ixmiquilpan, Hidalgo.

³⁵ AVILÉS CORTÉS, Alberto, *Op. Cit.*; p. 47.

relación cognoscitiva en que el hombre se compromete a hacer concreta una abstracción conceptual.”³⁶ El origen de este culto es incierto, puede remontarse al inicio sedentario de los otomíes en la región.

En general, hay una constante presencia de serpientes pintadas en roca. En torno a una de ellas, en el sitio Boyé en Huichapan, se pinta un conjunto de personajes tomados de las manos, a manera de semicírculo aprovechando el relieve natural de las rocas. La recreación del espacio generada a partir de la posición de los personajes en la roca y el efecto de curvatura de sus piernas hace pensar en una escena de danza. Frente a ellos una franja rocosa sirve de soporte para pintar un par de líneas horizontales entrecruzadas en el interior (lámina 4).

En el Valle del Mezquital hubo poblaciones de berrendos (*Antilocapra americana mexicana*) y venados cola blanca (*Odocoileus virginianus*), de los cuales los segundos fueron representados de manera frecuente en la pintura rupestre de la región. Aunque hay que observar que algunas cornamentas son menos ramificadas que pueden evocar cérvidos jóvenes o quizá al antílope de astas bifurcadas una vez (láminas 24 y 33).

En algunos sitios, aparecen venados con puntos en la piel y relacionados espacialmente con un personaje con arco y flecha (lámina 5).

³⁶ DE LA FUENTE, Beatriz, *Peldaños en la conciencia. Rostros en la plástica prehispánica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1985, (Colección de Arte, 38): p. 71.



Lámina 1. Conjunto Los *huema* (gigantes). Vista general y detalle. Sitio Mandodó, San Antonio Tezoquipan, Alfajayucan, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, febrero de 2005.



Lámina 2. a) Representación de dos fitomorfos identificados como plantas de maíz. Sitio Mandodó. **b)** Personajes tomados de las manos en torno a un asta vertical con elementos adheridos. San Antonio Tezoquipan, Alfajayucan, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, febrero de 2005. Edición de foto: R. Gress, junio de 2008.



Lámina 3. Representación de la serpiente negra de lluvia, *Bok'yä*. Vista general y detalle. Sitio El Tendido, Huichapan, Hidalgo. Foto: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, febrero de 2008.



Lámina 4. Personajes unidos de las manos y, en la parte superior, la representación de la serpiente negra de lluvia, *Bok'yä*. Sitio Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, mayo de 2007. Cada personaje mide 15 cm. de alto.



Lámina 5. Personaje que flecha a un venado con puntos en el cuerpo. El personaje mide 5cm. de alto. Sitio Xindhó, Huichapan, Hidalgo. Foto: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, noviembre de 2007.



Lámina 6. Cuadrángulo dividido en cuatro partes que representa el plano del mundo. Abajo, una línea ondulada que forma el cuerpo de una serpiente a lado de un cuadrúpedo identificado como venado. Para la escena se contempló la forma natural de la roca. Vista general y detalle. Sitio Mandodó, San Antonio Tezoquipan, Alfajayucan, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, febrero de 2005. Dibujo: Rocío Gress, abril de 2008.

Uno de los mitos de origen otomí indica que el venado fue el primer ser de la creación: “el primer ser creado como ofrenda es el venado, el hombre-venado. Es el primero en comer maíz y es el primero en cultivarlo”.³⁷

El uso del arco empezó en Arizona cerca del año 1, 000 antes de nuestra era.³⁸ Patricia Carot y Marie-Areti Hers señalan que el arco y la flecha fueron “una de las aportaciones tecnológicas más significativas de los pueblos ancestrales a los interlocutores sureños, los que serían conocidos en Mesoamérica nuclear como chichimecas arqueros.”³⁹ La imagen rupestre en el Mezquital puede sugerir, a primera vista, la representación de estos chichimecas del norte. Así que al menos hay una propuesta que señala un lapso desde 1,000 a.C. para la hechura de las pinturas.

El venado es considerado el primer ser creado entre los otomíes, el hermano mayor. La representación del arquero y el venado adquieren un significado más profundo que la mera relación establecida a primera vista con la cacería.

La desaparición de manchas y el nacimiento de astas en el venado marcan la transición de la cría a la etapa madura. En pintura rupestre, la imagen es de un cérvido híbrido con motas (cría) y astas (adulto) flechado por un personaje con arco. Sin embargo, se sabe que los cazadores eligen al animal macho, no matan a las hembras ni a las crías (lámina 5). En este caso no se trata de una representación de caza. Al considerar la mitología otomí, el conjunto parece remitir el sacrificio del hermano mayor. Según el pensamiento otomí, esta idea se vincula con la

³⁷ LUNA TAVERA, Francisco, Comunicación personal, Santiago de Anaya, Actopan, Hidalgo, 23 de mayo de 2008.

³⁸ BRANIFF, Beatriz, *et al.*, *La Gran Chichimeca; el lugar de las rocas secas*, México, CONACULTA, Jaca Book, 2001.

³⁹ CAROT, Patricia y HERS, Marie-Areti, “La gesta de los toltecas chichimecas y de los purépechas en las tierras de los antiguos pueblos ancestrales”, en BONFIGLIOLI, Carlo, *et al.*, *Las vías del noroeste I: Una macrorregión indígena americana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2006, pp. 47- 82.

presentación de ofrendas a las deidades como reciprocidad para mantener el equilibrio del mundo. Se ofrenda lo más querido, la vida del primer hombre.

Mencioné antes, las formas naturales de las rocas son aprovechadas por los creadores para pintar conjuntos que contienen ideas del mundo. En Mandodó una roca erosionada en forma de hongo es el soporte de una imagen que evoca el plano celeste cuatripartito. Es un cuadrángulo cruzado; en el interior dos secciones están punteadas y dos tienen líneas onduladas (lámina 6). La idea del mundo otomí está basada en una división en cuatro partes:

Quando Yozipa creó al mundo lo dividió en cuatro partes y es el camino del Sol sobre la Tierra. Se empieza del este donde sale el Sol, es el punto número uno. Sigue su camino y llega al oeste y es el punto número dos. En este camino al pasar por el centro marca el cenit y es cuando se crea la línea del equinoccio y el solsticio, entonces se divide al mundo en cuatro partes. El punto tres es el sur y el cuatro es el norte. La intersección de estos dos caminos nos da el centro, que es el quinto punto.⁴⁰

La imagen rupestre corresponde a tal versión mientras se utiliza el techo natural para reproducir el cielo con puntos a manera de estrellas. Otros espacios techados y cubiertos de manera natural albergan pinturas de amplia riqueza discursiva como en el caso de Gunxeni en Alfajayucan (lámina 7) y El Cajón en Huichapan (lámina 8).

Una más de las representaciones frecuentes en el arte rupestre es la arquitectura. Para el período prehispánico en el Valle del Mezquital hay evidencia de urbanización y arquitectura de grandes dimensiones como Tepetitlán, Mizquiahuala, El Pañú y El Mogote. Aunque no hay relación directa entre la pintura rupestre y las

⁴⁰ LUNA TAVERA, Francisco, Comunicación personal, junio de 2008.

ciudades de gran arquitectura, la imagen de las estructuras fue retomada para pintar y recrear espacios vividos.

Una escena en El Cajón, Huichapan, refiere esta relación del hombre con el espacio. El primer elemento a la izquierda es una figura horizontal ondulada que sugiere la topografía de montaña. A la derecha aparecen seis personajes vistos de lado, uno tras otro con dirección al oeste (derecha del espectador), cada uno sujeta con la mano izquierda un cetro, la mano derecha la llevan extendida al frente a la altura y cerca de la cabeza. De la cabeza pende hacia sus espaldas una suerte de listón o tocado. Los pies, salvo los del primero, muestran una ligera flexión en gesto de movimiento. El personaje que va al frente presenta una flexión más pronunciada de las piernas, una quizá toca el suelo marcado por una línea horizontal continua bajo todos los personajes. Frente a ellos un par de líneas verticales unidas por pequeñas horizontales y rematadas en la parte superior por tres cubos y un triángulo blanco sobre ellos a manera de techo. A la derecha hay una figura delineada que sugiere las formas básicas de la primera en forma de edificio. Una curvatura en la roca es aprovechada para pintar el centro de la escena. A pesar de que los personajes tienen la misma longitud, los tres centrales aparentan mayores dimensiones. Puede hablarse de un dinámico manejo del espacio representado donde se da la sensación de camino recorrido de las montañas a dos edificios y de un marcado diálogo con el paisaje (lámina 8).



Lámina 7. Las paredes planas, cubiertas por un techo natural cuya textura semeja escamas de serpiente, fueron empleadas como soporte para pintar un edificio de vano arqueado y techo redondo a manera de cúpula; un felino y un ave identificados como jaguar y águila. Sitio Gunxení, San Antonio Tezoquipan, Alfajayucan, Hidalgo. Foto: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, mayo de 2008.



Lámina 8. Pintura que muestra el empleo de la superficie rocosa para la perspectiva de la imagen. Escala equivalente a 10cm. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, febrero de 2005.

También son comunes las representaciones de edificios con escalinatas y dobles techos. En El Cajón hay un edificio piramidal escalonado, visto de lado, con techo de dos puntas (lámina 9). Otro en Xindhó, Huichapan, difiere en los rasgos formales con el visto en El Cajón: está hecho con trazos más esquematizados pero repite la misma idea. Es un edificio piramidal, de 50 cm. de altura, escalonado y visto de frente, también tiene techo de dos puntas. La escalinata está terminada en la parte superior con un recuadro en el que aparece una escena: dos personajes, vistos de lado, sujetan lo que parece un tercer personaje tendido sobre un recuadro. En este conjunto se repite la línea horizontal empleada como línea de suelo sobre la que también hay una figura vertical en forma de copa (incensario bicónico con presencia de 1,300 -1500 d. C.) (lámina 10).

Otro tipo de construcción es la cancha para el juego de pelota representada en Mandodó, Alfajayucan. Es una imagen horizontal en forma de I que marca la planta de la cancha. En las paredes internas muestra dos bultos a manera de marcadores y un par de personajes para los que se recurre a otra perspectiva para mostrarlos de lado (lámina 11).



Lámina 9. Representación lateral de un edificio escalonado con techo de dos puntas. Vista general y detalle. Escala equivalente a 10cm. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, febrero de 2005.



Lámina 10. Vista frontal de edificio escalonado con techo de dos puntas. En la parte superior remata con un recuadro en el que aparece una escena: dos personajes, vistos de lado, sujetan lo que parece un tercer personaje tendido. La figura del edificio mide aproximadamente 50 cm. de alto. Vista general y detalle. Sitio Xindhó, Huichapan, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, enero de 2008.

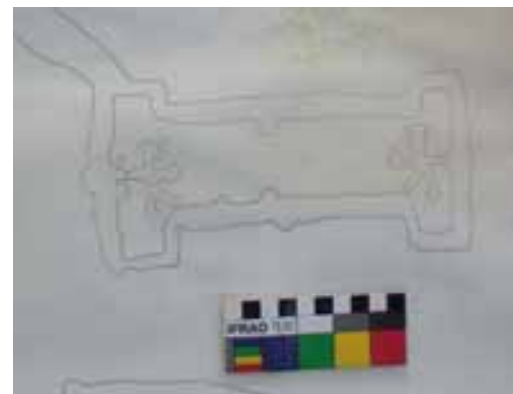


Lámina 11. Representación de la planta de un juego de pelota con dos marcadores. Se recurre a otra perspectiva para mostrar a dos personajes en el interior. Escala equivalente a 10cm. Sitio Mandodó, San Antonio Tezoquipan, Alfajayucan, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, febrero de 2005. Calca con lápiz en albanene hecha por Francisco Luna Tavera, 1984.

En la pintura rupestre del Mezquital también se da la conjunción de arquitectura prehispánica y colonial. En el sitio El Tendido, Huichapan, hay un conjunto tan magnífico como complejo (lámina 12).

Está dispuesto en dos registros horizontales pintados en blanco y divididos por la línea que marca el suelo de las imágenes del superior. Este registro inicia a su derecha con un edificio piramidal de aproximadamente 45 cm. de altura. Las líneas laterales ascendentes son dentadas con triángulos que marcan escalones. En la parte superior hay dos recuadros señalados a manera de doble templo techado. El edificio está pintado en lo que se conoce como tinta plana.

A la izquierda del edificio, derecha del espectador, hay un personaje dispuesto de manera horizontal con longitud aproximada de 45 cm. El tronco, igual que todo el cuerpo, tiene forma ovoidal de cuyas paredes internas se prolongan pequeñas líneas diagonales que simulan las costillas. Líneas anguladas trazan la cabeza que muestra el rostro alargado, de perfil, con prominente nariz. El ojo está señalado por un óvalo y la boca por una línea recta. El brazo derecho no se ve y el izquierdo se adivina con el codo flexionado y la mano abierta. Igual que el brazo, los pies son líneas largas y curvas que terminan con el señalamiento de los pies.

Debajo del personaje hay un rectángulo en vertical cuyo lado inferior se ha perdido. A la derecha, aparece otro edificio que repite las características del primero pero con la mitad de tamaño.

Arriba, a la derecha, se ve una imagen muy desgastada de un personaje esquematizado con un círculo por cabeza y un par de líneas que simulan los brazos. En la mano derecha sujeta un elemento alargado a manera de cetro o espada larga.

Está montado en un cuadrúpedo cuyo cuerpo está definido por un medio círculo del que se desprenden el rabo y las patas arqueadas en gesto de trote.

Al personaje montado, cuya altura con todo y animal es aproximada a 25 cm., lo enfrenta otro personaje de pie con el cuerpo definido por líneas entrecruzadas. El personaje sujeta en la mano derecha un objeto alargado y puntiagudo, con una pequeña línea horizontal como base, a manera de espada (ca. 1520-1530). Bajo el enfrentamiento hay cinco antropomorfos esquematizados con líneas rectas, piernas ligeramente flexionadas. Están de lado y sujetan objetos circulares en las manos. El registro superior termina a la derecha con un rectángulo con pequeñas líneas que se desprenden hacia arriba.

El registro inferior del conjunto en El Tendido inicia, a la izquierda del espectador, con la fachada de una iglesia y una portería de 2 arcos, esta construcción refiere temporalidad posterior a 1550. Un arco es el vano de la entrada. La parte superior muestra una larga U invertida que define la torre con campanario y una campana de la que se prolonga una línea que llega a las manos de un personaje, muy deteriorado, que permanece de pie sobre la iglesia. A la derecha se ven dos arcos que insinúan el portal del convento. En este caso se reproduce la imagen de una iglesia conventual y se enfatiza en los elementos formales de la arquitectura religiosa colonial.

A la línea de suelo del registro superior está adherido un medio círculo con líneas en el interior y que irradia al exterior. Del segundo edificio superior se prolonga una línea que rodea un recuadro con círculos y puntos en el interior. El extremo de la larga línea termina unida a una figura circular con dos pares de líneas horizontales y cuatro círculos en el interior; del exterior inferior de la circunferencia penden doce

líneas. A la derecha del que se ha identificado como escudo hay un círculo unido a una línea que es poco visible por el deterioro de la pintura (lámina 12).

Las figuras de El Tendido son, por separado y con diferencias, ampliamente representadas en la pintura rupestre de toda la región. La relevancia de este conjunto radica en la diversidad pictórica y representativa en el mismo espacio. Los recursos plásticos y la disposición de los elementos permiten ver un conjunto que integra varias escenas. Primero, la de arquitectura prehispánica con los pequeños personajes y el montículo lateral hechos a tinta plana; por otra parte la arquitectura colonial; por otra, la línea que marca el espacio hacia el escudo; una más formada por el personaje delineado, de perfil, con volumen y acostado con relación en el rectángulo bajo de él y; por último, el personaje montado con el personaje que lo enfrenta de pie. Aunque la forma de elaboración corresponde a tiempos diferentes, sobresale una idea que salta a la vista con la arquitectura.

En una lectura que hago de El Tendido, puedo ver que el conjunto marca la equiparación de representaciones de gran peso como espacio ritual en cada uno de los grupos conquistadores del Mezquital. El edificio piramidal, propio de la arquitectura mexicana del Posclásico tuvo ingerencia en el Valle con la conquista de la Triple Alianza; se equipara con la imagen de la iglesia católica. De esta forma se representan dos símbolos de poder representativos de dos grandes realidades culturales que los otomíes adoptaron y conciliaron en su ideología.

La adopción del catolicismo y la permanencia de la cosmovisión prehispánica otomí también se vertieron en los oratorios domésticos conocidos como capillas de

linaje.⁴¹ Las capillas de linaje son oratorios con altares dedicados a santos de los cuales una familia es devota por generaciones, algunas desde el siglo XVI (1531) cuando se construyen las primeras en el Mezquital. Esta arquitectura está relacionada con la dispersión territorial propia de los otomíes. La tradición se expande con el avance de los otomíes hacia el norte.

El interior de las capillas de linaje tiene pintura mural que comparte rasgos con las representaciones rupestres. Los murales mezclan el pensamiento prehispánico *hñähñu* y adaptaciones hechas a santos del catolicismo. En este sentido, los elementos sobresalientes son: el venado, presente no sólo en la pintura sino en los muros y el piso a los que se adhieren astas del cérvido (lámina 13); la Luna y el Sol, que evocan a *zi nana* (la madre) y *zi dada* (el padre), en la capilla de La Pinta en San Miguel Ixtla, Guanajuato, aparece la luna con cara que abarca la mitad superior de un muro sobre la escena de la Oración en el Huerto y un ángel da de beber el cáliz a Jesucristo mientras dos personajes duermen a sus lados (lámina 14); la arquitectura colonial con trabajo detallado en los campanarios (lámina 15); en algunos casos se encuentran similitudes formales como en el caso de los personajes montados en cuadrúpedos (Lámina 16).

⁴¹ CHEMIN, Heidi, *Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Tolimán*, México, Fondo Editorial de Querétaro, 1993, (Colección Documentos, 15); y PINEDA, Raquel, *Arquitectura religiosa doméstica en el Estado de Hidalgo*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.



Lámina 12. Representación de arquitectura. Comparten el espacio de la representación dos edificios escalonados con doble templo y la fachada de una iglesia con torre y arcada. Sitio El Tendido, Huichapan, Hidalgo. Foto: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, febrero de 2008.

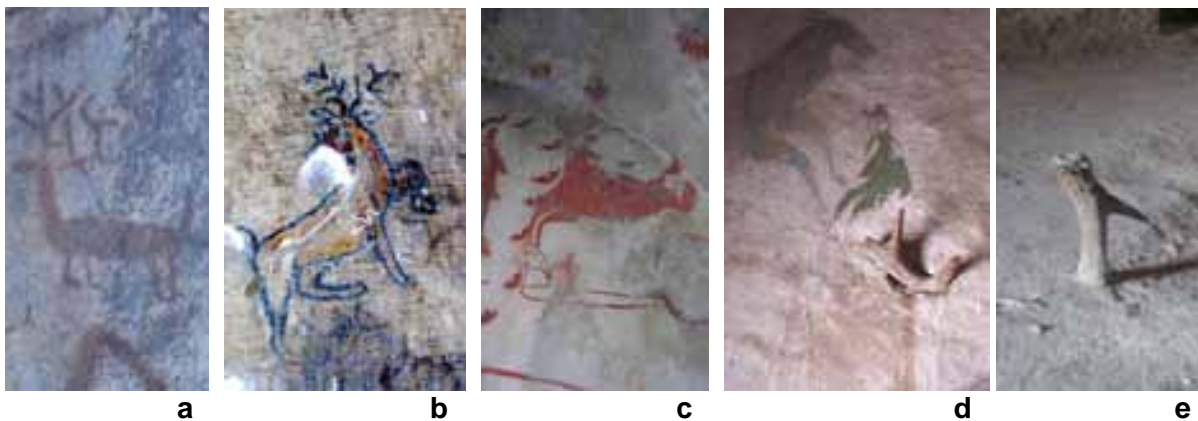


Lámina 13. a) Pintura rupestre, Banzá, Tecozautla, Hgo., 2005; b) Pintura mural de la Capilla Segunda Najar, San Miguel Ixtla, Gto., 2007; c) Mural de la Capilla de San Diego, Tolimán, Qro., 2007; d) Asta de venado en un muro de la Capilla de Los Olvera, Portezuelo, Taxquillo, Hgo., 2007; e) Asta de venado en el piso de la Capilla Pañ'ú, Portezuelo, Taxquillo, Hgo., 2007; Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM. Dibujo y edición de fotos: R. Gress, mayo de 2008.



Lámina 14. a) Pintura rupestre, Luna y serpiente, Boyé, Huichapan, Hgo., 2007; **b)** Pintura rupestre, Sol y serpiente repintados, Boyé, Huichapan, Hgo., 2007; **c)** Pintura mural, luna sobre escena de oración de Jesucristo, Capilla La Pinta, San Miguel Ixtla, Gto., 2007. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM.



Lámina 15. a) Pintura rupestre. Edificio con arcos, torre y un personaje tocando la campana. Sitio El Tendido, Huichapan, Hgo., 2008; **b)** Pintura mural. Edificio con torre y personajes repicando campanas. Capilla de linaje de Los Reséndiz, San Miguel Tolimán, Qro., 2007. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM.

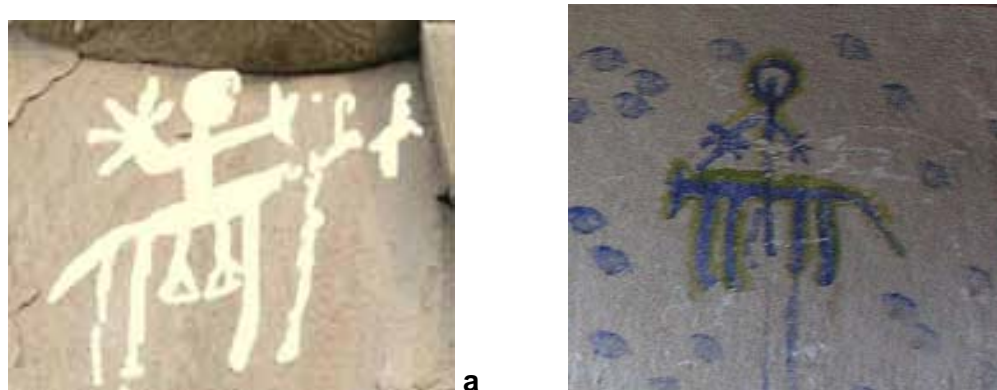


Lámina 16. a) Pintura rupestre. Personaje montado en cuadrúpedo. Sitio Laveró, Tecozautla, Hgo.; **b)** Mural con personaje montado en cuadrúpedo. Capilla Pañ'ú, Portezuelo, Taxquillo, Hgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, 2007. Dibujo: R. Gress, mayo de 2008.

Destaco la relación entre arte rupestre y capillas de linaje ya que en una de ellas se integra a la construcción una roca pintada a la manera de las pinturas blancas vistas en el arte rupestre. En Portezuelo, comunidad otomí de Taxquillo, se usó una roca pintada con una cruz y pedestal para construir uno de los muros cercanos al suelo y al altar. La roca fue cubierta con la cal que sirvió de superficie para pintar el mural de la capilla Xaxni (lámina 17). Actualmente, el deterioro de los muros deja descubierta la piedra.

La pintura en la roca recuerda un elemento arquitectónico de la iglesia, la cruz atrial. Después se retoma para colocarla en otra construcción y se arma un discurso de reciprocidad entre el edificio y la pintura. Se recicla un elemento significativo (roca pintada) para integrarlo a otro (la capilla) de manera funcional.

En la pintura rupestre del Mezquital aparecen formas reconocibles como la arquitectura prehispánica y colonial, además de temas asociados a la mitología *hñähñu*. Aparecen figuras esquematizadas y poco reconocibles a primera vista. En este caso, la cercanía con otros elementos culturales como la arquitectura y pinturas coloniales en los oratorios domésticos y la rica tradición oral permiten comprender algunas cosas y hacen confusas otras más. Por ejemplo, fue después de ver repetidas imágenes y escuchar las historias de la sagrada serpiente negra cuando se logró identificar a la Bok'yä en la pintura rupestre, hasta entonces se entendió lo que la gente de la comunidad comprende desde hace muchas generaciones. La imagen representa lo que se conoce a través del devenir histórico, o lo que señala Paul Westheim respecto al arte indígena: "No se refiere nada. Se representa lo que todos conocen, lo que todos han conocido siempre [...] No se reproduce la realidad, se crea

una realidad.”⁴² Y es esta realidad creada la que no es fácil de comprender en el arte rupestre y que puede complementarse con su relación con otros ámbitos.

A partir de lo visto y entendido hasta ahora, se puede decir que desde el siglo XV hasta por lo menos el siglo XIX (lámina 18), el paisaje cultural de los *hñähñu* del Mezquital comprendió al arte rupestre como actividad creativa donde plasmaron elementos del pensamiento y reprodujeron la forma de pensar el espacio. Lo cual no exenta la posibilidad de que haya pinturas hechas tiempo antes.

A partir de la colonia española hubo patrones iconográficos en el arte rupestre y los murales de los oratorios familiares. Comparten temas como la arquitectura, la música, cruces cristianas, personajes alados, escritura (lámina 19) y personajes montados.

Cada uno de las figuras tiene un lugar específico en el soporte. Se explotan las formas naturales de las rocas y la luz como factores estratégicos de visibilidad.

En el terreno de laceración plástica, un elemento para proponer cronologías y adscripciones culturales en el arte rupestre es el color.

⁴² WESTHEIM, Paul, *Ideas fundamentales del arte prehispánico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 93.



a



b



c



d

Lámina 17. a) Pintura rupestre. Lavero, Ninthi, Tecozautla, Hgo., julio de 2007; b) Roca pintada, reutilizada en los cimientos de la Capilla de linaje *Xaxni* en Portezuelo, Taxquillo, Hgo., noviembre de 2007; c) Pintura mural de la misma Capilla; d) Exterior de la capilla. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM.



Lámina 18. Ferrocarril 1888. Sitio Santa Lucía, Tecozautla, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, noviembre de 2005. Edición de foto: R. Gress, marzo de 2008.

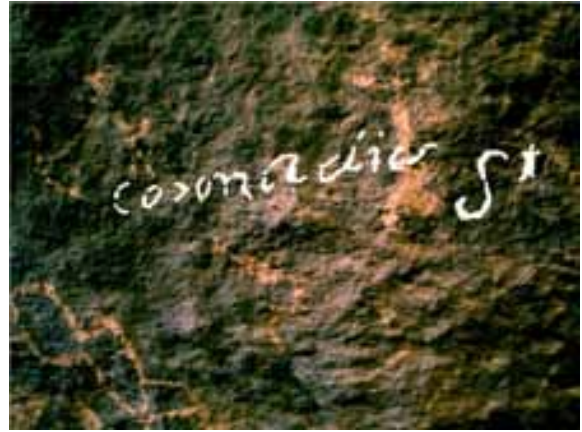


Lámina 19. Corona dios. Sitio Xindhó, Huichapan, Hidalgo. Foto: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, enero de 2008. Edición de foto: R. Gress, marzo de 2008.



Lámina 20. Vista oblicua de un edificio con vanos arqueados en la fachada y techo triangular. El detalle muestra el arco inferior izquierdo para mostrar la huella de la aplicación de pintura con brocha. Sitio Donguiño, Huichapan, Hidalgo. Foto: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, 2007.

1.5. El color ¿aspecto divergente?

Hasta ahora se han expuesto afinidades y similitudes que se encuentran de manera general en el arte rupestre del Mezquital, en tanto contenidos y rasgos formales sin abundar en el color. Este apartado se dedica a dicho elemento por su carácter sobresaliente en las indagaciones que se han generado en torno a la pintura rupestre de esta zona.

Como se ha visto en los ejemplos mencionados, los sitios son monocromos de manera predominante y la mayoría es blanca aunque aparecen figuras en rojo y, acaso, negros en el mismo sitio como se verá más adelante.

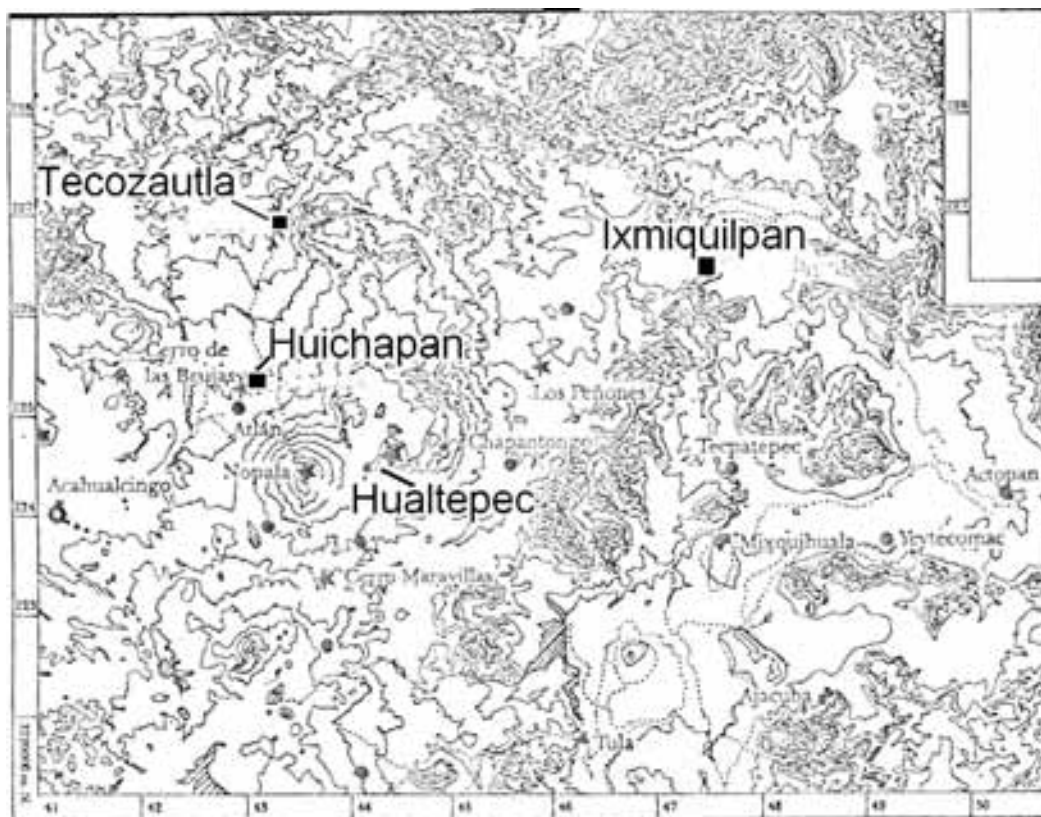
La pintura atrae más pintura. Es común encontrar superposición de figuras o colores en los sitios rupestres, ya sea como repintes (remarcar lo que fue pintado con anterioridad), figuras agregadas al conjunto previo o trazos encima de los que ya existían. Lo complicado es conocer el tiempo transcurrido entre una aplicación y otra.

Dicha presencia de tres colores de pintura (un color: rojo, y dos tonos: blanco y negro) hasta ahora identificados en el Mezquital permitieron establecer la hipótesis primigenia: la concentración de sitios con un color predominante en una región específica.

La idea inicial supuso la demarcación espacial de los sitios con pintura blanca en contraste con los sitios rojos.

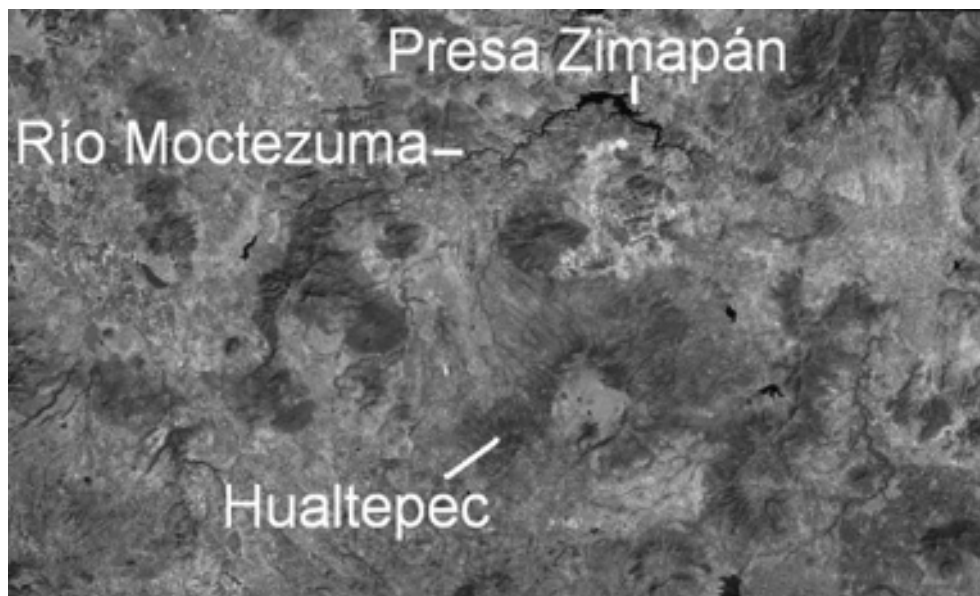
Los sitios considerados para este trabajo están ubicados entre el flanco norte del volcán Hualtepec y el río Moctezuma (mapas 3, 4 y 5). Al sur, en las partes altas prevalecen los sitios con representaciones blancas. Mientras, en las partes bajas, valles del norte y montañas del este hacia Querétaro, predomina la pintura roja.

Mapa 5. Ubicación de la elevación Hualtepec, **a)** Edición de R. Gress, junio de 2008, al original de E. Gelo y F. López, 1998. **b)** Edición de R. Gress, junio de 2008, a la vista satelital tomada de www.googlemap.com, consultado en agosto de 2005.



a)

0 10 20 Km.



b)

Actualmente, el río Moctezuma es la división política entre los Estados de Hidalgo y Querétaro; sin embargo no existe como frontera real, ya que no marca un límite para las interacciones humanas. Además, hay que considerar que en el pasado esta fue una región viable para el tránsito recíproco de norte a sur, y una zona de amplia movilidad poblacional por las expansiones y repliegues de lo que se entiende como el septentrión mesoamericano.

La pintura rupestre roja en el Mezquital va haciéndose más presente hacia sus límites fisiográficos al norte, por ejemplo en el municipio de Tecozautla.

Carlos Viramontes, quien trabaja el arte rupestre de Querétaro, atribuye los sitios de pintura roja a recolectores-cazadores, mientras que la tradición mesoamericana prefirió utilizar la pintura blanca y los petrograbados.⁴³ En la misma línea, menciona que “el uso del color blanco en los paneles pintados de los recolectores cazadores del semidesierto queretano es prácticamente inexistente”.⁴⁴

A partir de su experiencia en la observación de temas tratados en las pinturas, Viramontes propone que la pintura roja antecede en el tiempo a la blanca. El arqueólogo señala que “la práctica de la pintura rupestre no desapareció con los recolectores cazadores, pues los nuevos colonos otomíes y mestizos continuaron reflejando algunos conceptos de la nueva religión [la católica] en las paredes de rocas y abrigos”.⁴⁵ Viramontes señala la pintura blanca como propia de tradiciones sureñas, sociedades agrícolas, en contraste con las pinturas rojas vinculadas con la caza y actividad chamánica de recolectores-cazadores del norte.

⁴³ VIRAMONTES ANZURES, Carlos, *Gráfica rupestre y paisaje ritual... Op. Cit.*; p.116.

⁴⁴ VIRAMONTES ANZURES, Carlos, *El lenguaje de los símbolos. El arte rupestre de las sociedades prehispánicas de Querétaro*, México, Gobierno del Estado de Querétaro, 2005, (Historiografía Queretana, Vol. XV.): p. 151.

⁴⁵ *Ibid.*; p. 177.

Ahora, se presenta el caso del norte del Valle del Mezquital para averiguar si hay coincidencias con la propuesta de Viramotes. Comienzo con los rasgos materiales. La manufactura del arte rupestre implica considerar elementos como el soporte y la durabilidad. En el Valle del Mezquital, además de la búsqueda de lugares para pintar, los creadores consideraron la ubicación y elocuencia en el paisaje, las propiedades físicas de las rocas, como homogeneidad de la superficie y grados de porosidad, para conseguir una óptima adherencia de los pigmentos.

Respecto a los colores, hay que señalar los yacimientos de los pigmentos minerales. El rojo proviene de óxidos de hierro (hematita) que pueden hallarse en forma dura, compacta o terrosa fina en Alfajayucan, Cardonal, Tecozautla, (Hidalgo) del tipo anaranjado; o en Cadereyta (Querétaro) rojo intenso. La obtención del blanco usado en San Antonio Tezoquipan implicó el trabajo con calizas abundantes en Tecozautla y empleadas en gran parte del Valle del Mezquital. El negro, poco usado en la pintura rupestre pero abundante en el sitio de Lavero, puede ser resultado de la mezcla de humo de ocote y grasas que le dan la textura cerosa. Esta propuesta surge de la tradición de recubrimiento de casas con esta mezcla negra, duradera e impermeable, que se empleó en algunas comunidades de Hidalgo y Querétaro; tradición que continuó hasta mediados del siglo XX.

Para los aglutinantes pudieron aprovecharse recursos de origen vegetal como la sabia de algunas plantas, o animales como las grasas obtenidas de tlacuaches, venados o guajolotes. Las grasas hacían la vez de impermeabilizante y adherente para la roca.

Aunque no se han hecho estudios químicos de la pintura, la obtención apunta a minerales porque que “son abundantes, relativamente fáciles de obtener y moler,

además de que presentan completa estabilidad, ya que un pigmento es la última etapa en la degradación de las rocas”.⁴⁶ El polvo colorante pudo mezclarse con gomas o resinas usadas como aglutinantes. El negro quizá lo da el carbón mineral. Por otra parte, el blanco pudo obtenerse de “cal apagada, hidróxido de calcio que al secar pierde el agua contenida y se transforma en carbón de calcio; este material es muy resistente, [por lo que] los elementos pintados con él se pierden menos que los rojos”;⁴⁷ mientras el rojo apunta el empleo de óxidos de hierro.

La elaboración de las pinturas rupestres del Mezquital sugiere un trabajo colectivo. En amplias áreas se aprovecharon superficies rocosas donde se mantiene un equilibrio en la distribución de los espacios compositivos y las proporciones de las formas pintadas. En algunas paredes verticales, a elevadas alturas, los espacios para mantenerse de pie frente a las pinturas de grandes dimensiones son minúsculos o inexistentes, como en El Tendido, Mandodó o El Boyé. Estos trabajos insinúan el empleo de complejos andamiajes y técnicas de lazados para pender a manera de “rapel”. Además hay que considerar la accesibilidad que el pintor debía tener a los materiales y herramientas. Salvo el momento específico de la aplicación pictórica, el pintor debió ser auxiliado por un grupo de personas.

La textura de la pintura blanca es pastosa en contraste con la roja que se percibe más acuosa o diluida. Es sobre todo en la pintura blanca donde se puede identificar el uso de pinceles o brochas (lámina 20). De igual manera, se puede considerar el uso de huesos, papel, madera, piel, telas, pelo, lajas de piedra o las manos para extender la pintura, hacer detalles o impresiones.

⁴⁶ VALENCIA, Silvia y MORALES, Manuel, “Ciclo cultural de la pintura rupestre”, en ACEVEDO, Otilio *et al.*, *Op. Cit.*; p. 43.

⁴⁷ *Ibid.*; p. 39.

Los contenidos de la pintura rupestre en el Mezquital indican una relación directa con el color. Por ejemplo, la serpiente negra está pintada en blanco porque señala una voluntad específica que aun no es clara pero que comparte con los conjuntos blancos. De tal manera, *Bok'yä* no se encontró representada en el sitio rojo, Banzá, ni en otro lugar con este color.

En general, se identificaron los contextos físicos donde hay pintura blanca o roja. La blanca es visible a largas distancias, está en lugares amplios y se relacionan con agua cercana (pozas, arroyos). La pintura roja ha sido encontrada de manera dispersa en sitios blancos, por ejemplo Caltepanitla, Tecozautla, al noroeste del Valle del Mezquital, donde un par de personajes montados en cuadrúpedos sobresalen en una zona de pintura blanca (lámina 21). El único sitio rojo, Banzá, Tecozautla, está en un espacio amplio y abierto, aunque no es visible desde largas distancias ni hay depósitos de agua cercanos (lámina 22).

Al revisar los contenidos de ambos colores, se identificaron algunas discrepancias en las representaciones. Por ejemplo, los venados de pintura roja se representan con grande cornamenta y difieren de los pintados en blanco, con puntos en la piel y relacionados con flechadores que no aparecen en rojo.

La escena principal de Banzá está concentrada en una serpiente ondulada con bolitas en el contorno, cola en forma de abanico y grandes fauces. La serpiente está relacionada en su parte media superior con otra serpiente de menores dimensiones. Pocos metros a la derecha del conjunto de la serpiente, se encuentra un motivo delineado con rojo que representa arquitectura y la indicación de un posible camino o una marca que delimita el espacio (lámina 22d).

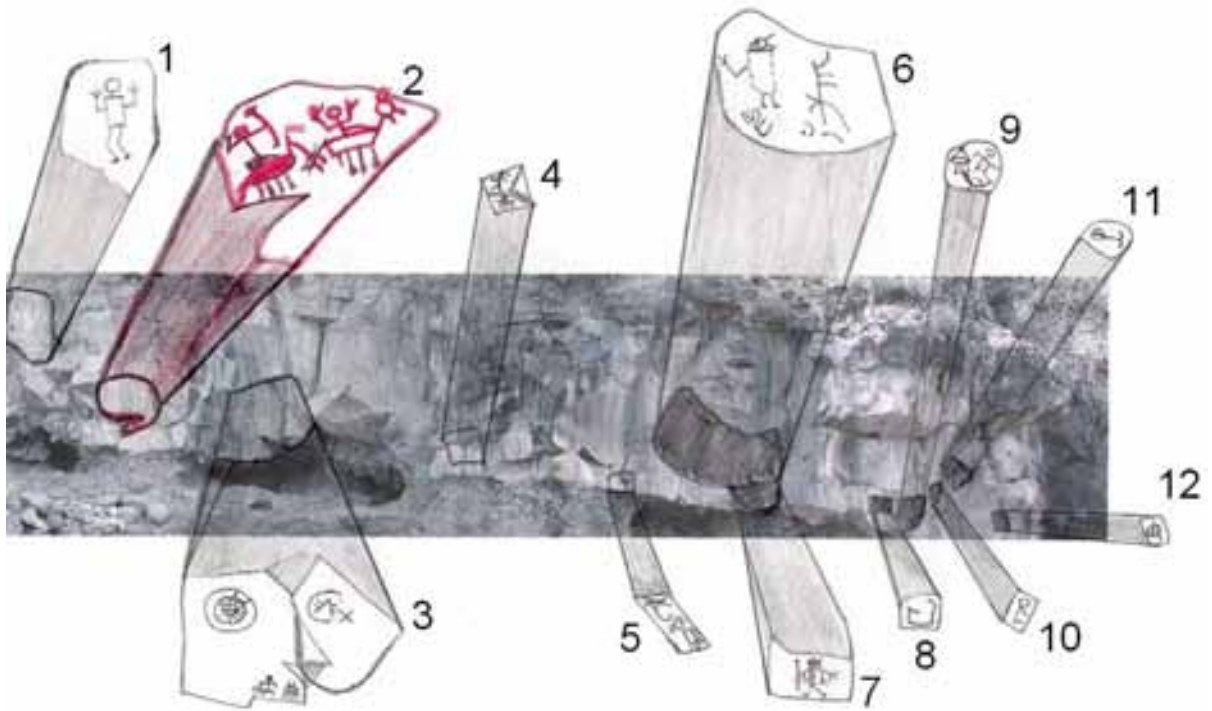


Lámina 21. Conjunto rojo en sitio blanco. Vista general y detalle del conjunto 2. Escala equivalente a 10cm. Sitio San Miguel Caltepanla, Tecozautla, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, febrero de 2005. Dibujo y edición de foto: R. Gress, febrero de 2006.

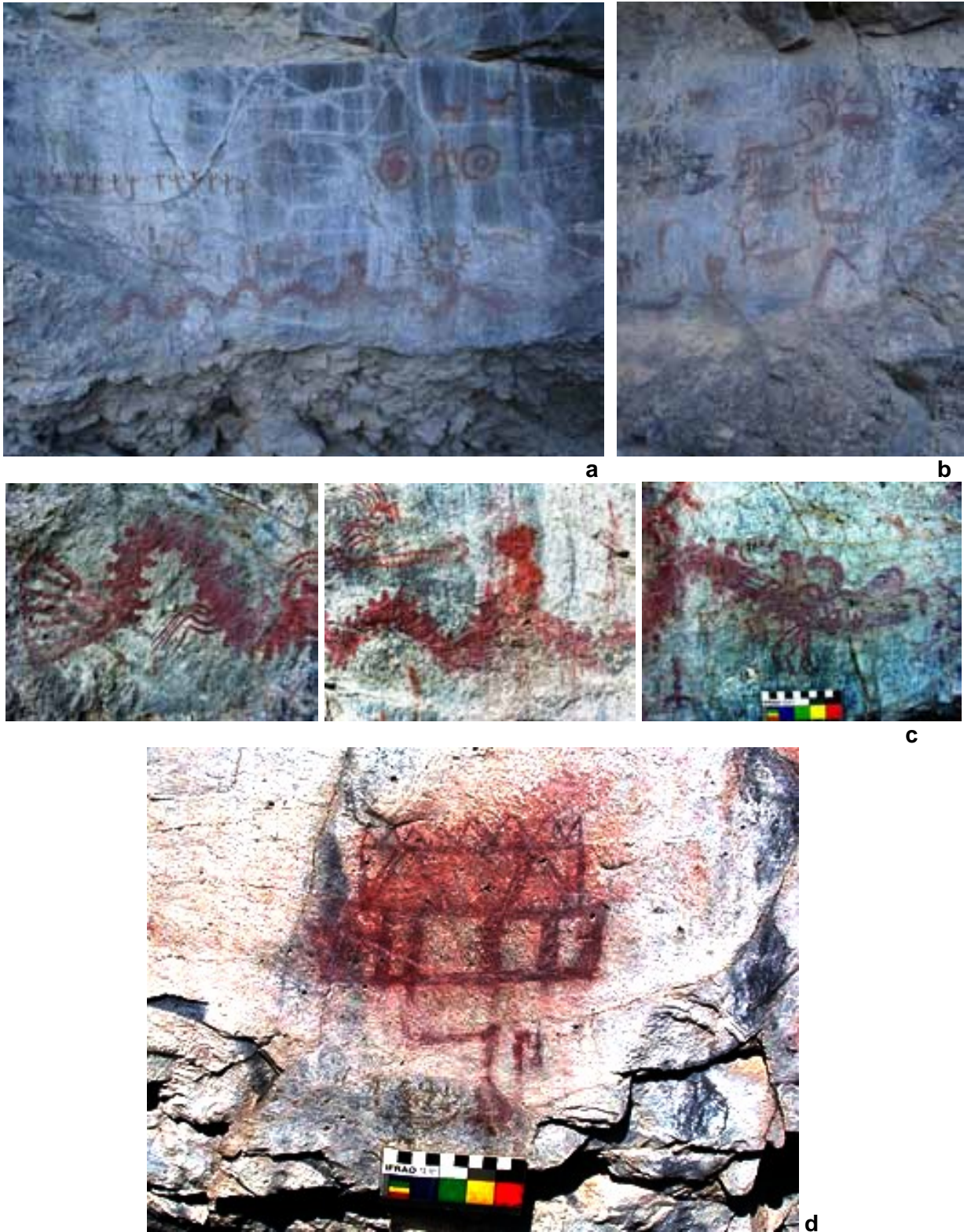


Lámina 22. a) Vista general del conjunto de la serpiente (2005); b) Conjunto de los venados (2005); c) Detalles de la serpiente (2007); d) Arquitectura con marca de camino (2007). Escala equivalente a 10cm. Sitio Banzá, Tecozautla, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM. Edición de imagen: R. Gress, junio de 2008.

Como dije antes, en las representaciones rupestres prevalece un color en cada sitio. El caso de Laverro, Tecozautla, termina con muchas suposiciones y abre nuevas preguntas. En este sitio convergen tres colores: blanco, rojo y negro; el sitio es más abrupto que los blancos, no predominan los colores rojos, el negro es abundante y de soltura en el trazo. Ahí se percibe una insistente recurrencia representativa con los tres colores. En el siguiente capítulo se toca este punto con más detalle.

Para entender los motivos rojos del Mezquital es importante considerar la pintura rupestre de la franja norte del río Moctezuma. Viramontes habla de continuidad en la actividad rupestre en el semidesierto queretano durante la Colonia española, cuando se da una mezcla de elementos prehispánicos y coloniales en color rojo. El arqueólogo parte de la idea de imposición religiosa a los indígenas; es decir, explica la presencia de cruces cristianas como pinturas de indígenas cristianizados que, a su vez, siguen pintando elementos en rojo que recuerdan la forma de vida del cazador.

Hay que matizar lo dicho por Viramontes. Es difícil conocer el efecto de la evangelización en las pinturas. Para el caso del Mezquital, la pintura roja del Valle no corresponde a la tradición recolectora-cazadora, ya que sobresalen los personajes montados, arquitectura y una serpiente de rasgos fácilmente asociados a las representaciones mesoamericanas.

En contraste, aparece un sitio donde se diluye el supuesto de frontera, se da la variedad representativa y de empleo del color: Laverro.

Capítulo 2. El sitio encrucijada: Laverro

No hay historia muda. Por mucho que la quemem, por mucho que la rompan, por mucho que la mientan, la historia humana se niega a callarse la boca. El tiempo que fue sigue latiendo, vivo, dentro del tiempo que es, aunque el tiempo que es no lo quiera o no lo sepa.

Eduardo Galeano,
Patatas arriba. La escuela del mundo al revés, 1998.

2.1. Laverro en el Valle del Mezquital

Aunque el nombre que se asignó al sitio de arte rupestre puede inferirse de la contracción de La Verónica, que hace referencia a la tela o a la matrona de Jerusalén quien enjuagó el rostro de Jesucristo cuando iba al Calvario, no hay datos precisos que refieran al origen del nombre del sitio perteneciente a la comunidad de Ninthi en el municipio de Tecozautla, al occidente de Hidalgo (mapas 3 y 4).

Cerca de la comunidad, cuya antigüedad de asentamiento se desconoce, hay un río de temporal. El cauce formó laderas con paredes y covachas que albergaron la pintura rupestre de la región.

La composición geológica del sitio es comprensible a partir de su ubicación. En el Estado de Hidalgo confluyen tres de las quince provincias fisiográficas de México: el Eje Neovolcánico, la Sierra Madre Oriental y la llanura Costera del Golfo Norte.¹ Laverro y el Valle del Mezquital forman parte del Eje Neovolcánico, así que las pinturas rupestres del sitio tienen como soporte rocas volcánicas de composición intermedia (andesitas y basaltos). Este tipo de roca tiene propiedades que facilitan el

¹ INEGI 2000, en www.inegi.gob.mx. Consultado el 17 de diciembre de 2007.

trabajo de dibujo y permiten trazar las formas con mejor definición,² porque presentan superficies lisas, homogéneas y permeables.

La temperatura media anual es de 18° C. La vegetación circundante está constituida por garambullos, palmas, cardones, nopales, palmas, mezquites, con abundancia de arbustos y gatuño (*xaxni* o uña de gato).

El proceso histórico del Valle del Mezquital define un territorio de constante tránsito. Laverro sobresale por su ubicación ya que se inscribe en la zona de expansiones y repliegues del septentrión mesoamericano. Se encuentra en el límite noroeste del Valle del Mezquital y comparte la tradición pictórica rupestre propia del Mezquital: amplias superficies pintadas en tinta plana y distribuida en conjuntos concentrados en un espacio, con algunas variantes, como la presencia de formas ausentes en otros lugares y un uso del espacio que no había sido visto antes, que lo marcan como un sitio de convergencias.

Los predomios de color en los sitios de arte rupestre en el Valle del Mezquital están acompañados de indicadores, como la presencia de *Bok'yä* y venados de escasa cornamenta en los sitios blancos, a diferencia de los venados de grande cornamenta y la ausencia de venados moteados, crías, en la pintura roja.

En este contexto, Laverro se muestra como un espacio trascendental con tres colores y más de un modo de representación. Además abriga recurrencias temáticas con tres variantes de color, rompiendo así la tradición vista en la mayoría de los sitios del sur.

Un elemento encontrado de manera escasa en otros sitios y que salta a la vista en Laverro es la abundancia de figuras pintadas en negro. Este trazo, además,

² VALENCIA, Silvia y MORALES, Manuel, "Ciclo cultural de la pintura rupestre", en ACEVEDO, Otilio *et al.*, *Op. Cit.*; p.40.

introduce una novedad porque marca una profunda diferencia con la manera de dibujar los blancos y los rojos. Al parecer, los trazos hechos en color negro son los más tardíos y reproducen las imágenes que les antecedieron en el mismo espacio, como se mostrará más adelante.

2.2. Lo que se ha escrito sobre el sitio

Son dos los trabajos precedentes donde se mencionan algunas características de la pintura rupestre del sitio. El primero es un catálogo que se basa en los contenidos de la pintura. En su tabla clasificatoria, Lorenzo presenta los siguientes datos con los motivos existentes en Laverro:³

Región	IV
Municipio/Localidad	Tecoautla, Minthí (Cuevas de Laverro)
Color	Rojo-Blanco
Localidad	Peña
Asociación	Cueva
Conservación-Factor-Ambiente	Regular
Dibujos geométricos-Círculos	Concéntricos
Dibujos geométricos-Círculos	Rayos al exterior
Dibujos geométricos-Círculos	Semicírculos
Dibujos geométricos	Cuadrados
Dibujos geométricos-Cruces-Base	Circular
Dibujos geométricos-Puntos	Aislados
Dibujos geométricos-Puntos	Conjuntos
Dibujos geométricos-Líneas	Seccionadas
Dibujos naturalistas-Figuras zoomorfas	Venados
Dibujos naturalistas-Figuras humanas	Hombres esquematizados
Dibujos naturalistas-Figuras humanas	Hombres con sol
Dibujos naturalistas-Figuras humanas	Hombres montando animales
Otros	Amorfos

Lorenzo marca la presencia de pintura en cuevas y no las hay en el sitio. Las superficies pintadas, salvo algunas negras en oquedades, están a la vista mientras se camina por la cañada. Por otra parte, omite en su registro la presencia de pintura negra que abunda en el sitio.

³ LORENZO, Carmen, Tomo I, *Op. Cit.*; p. 35-38.

Su registro sólo incluyó las pinturas de una ladera, la sur. Marca los elementos figurativos que existen en el sitio sin dar mayor detalle de texturas, dimensiones, color o cantidades, ya que la finalidad de su trabajo es mostrar las constantes representativas e identificar imágenes temáticas.

Por otra parte indica la asociación a cuevas. Las figuras que ilustra están pintadas en rocas aisladas y amplias paredes expuestas a la intemperie.

El segundo trabajo es un registro hecho en la primera temporada de trabajo de campo (1985-1986) del Proyecto Arqueológico Valle del Mezquital.⁴ Los datos son retomados por Alberto Ochatoma quien presenta los siguientes datos en su tesis de Maestría:

Sitio 245
LA VERO I y II
Latitud 20°30'17"
Longitud 99°34'36"
Altitud 2200msnm
Coordenadas UTM 2267275 N
439875 E

Ochatoma localiza el sitio en una barranca “en la ladera noroeste del Cerro Fardo, hacia el noroeste de la comunidad de Ninthi. La Vero I y II consiste en un sistema de abrigos ubicados a ambos lados de la barranca, con abundante presencia de materiales arqueológicos, especialmente lítica, en las laderas y en el fondo, que evidencian una intensa ocupación.”⁵ Ubica “La Vero I” en la ladera noroeste de la barranca, con seis abrigos rocosos, de los cuales sólo tres tienen presencia de pintura rupestre:⁶

⁴ LÓPEZ AGUILAR, Fernando, FOURNIER, Patricia y PAZ, Clara, *Proyecto Valle del Mezquital. Informe de la primera temporada de trabajo de campo: 1985-1986*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987.

⁵ OCHATOMA PARAVICINO, José Alberto, *Op. Cit.*; p. 132.

⁶ *Ibid.*; p. 130.

Lugar	No. Conjuntos de pintura	Motivos	Colores
Abrigo 1	1 al 6	Geométricos, Zoomorfos, Antropomorfos	Blanco, Rojo
Abrigo 2	7 al 13	Geométricos, Zoomorfos, Antropomorfos	BlancoRojoNegro
Abrigo 3	1 al 3	Geométricos, Zoomorfos, Antropomorfos	Rojo, Blanco

No dibuja ni da cuenta detallada de las representaciones. En cuanto a materiales, señala que “en el sitio se encontró material lítico, entre ellos lascas, así como artefactos en sílex y obsidiana, material cerámico de los tipos Coyotlatelco y Rojo Texcoco”, también menciona: “es probable que las ocupaciones puedan corresponder a una cronología que va desde periodos prehispánicos hasta el posclásico [*sic*].”⁷

La sugerencia cronológica de Ochatoma, entiendo, quiere referir la continuidad de la pintura rupestre, cuya antigüedad deja como indefinible, en un espectro temporal que abarca hasta el Posclásico. Además indica la habitación de la zona a partir de lítica y cerámica, sin embargo no habla de la correspondencia cronológica entre la pintura y el material asociado.

Por otra parte, ubica “La Vero II”, también, en la ladera noroeste de la cañada (aunque la presencia de pintura rupestre se da en ambas laderas, incluso él lo menciona al principio del texto). Registra cuatro abrigo de origen volcánico, de los cuales uno, el último, tiene pintura rupestre en la pared oeste:

⁷ *Ibid.*; p.133.

Abrigo con pintura rupestre en Laverro II indicados por Ochatoma

Lugar	No. Conjuntos de pintura	Motivos	Colores
Abrigo 4	1 al 6	Zoomorfos, Antropomorfos, Manos (en positivo), Media luna	Rojo, Ocre, Blanco, Fondo negro

Ochatoma apunta dos colores que no encontré en mis visitas al sitio: ocre y fondo negro, quizá se trate de pintura que ha desaparecido y sería el un caso único en el Mezquital la presencia de figuras con fondo, en este caso, negro.

Por otra parte, menciona que “el material encontrado en esta parte del sitio consiste en piezas de lítica (basalto, obsidiana, sílex y pedernal) de manera predominante y fragmentos de cerámica entre los que se identificó el tipo Coyotlatelco [...] con la ocupación tardía de la zona, pues suponemos que el sitio puede pertenecer a grupos de cazadores-recolectores o bien chichimecas.”⁸ Ideas que el autor no desarrolla.

2.3. Análisis del sitio

En este apartado se muestra una propuesta de registro de la pintura de Laverro, el estado general, en tanto cantidad, calidad y contenido de las pictografías. Se trata de un trabajo apoyado en la mayoría de los ejemplos de pintura disponibles para proponer una primera interpretación del sitio y de su interacción discursiva dentro del arte rupestre y la historia del Valle del Mezquital.

⁸ *Ibid.*; p.133

El sitio de pintura rupestre comprende ambos lados de una cañada de un río de temporal. El análisis del sitio se expone en dos partes: el correspondiente a la ladera norte y ladera sur.

2.3.1. Ladera Norte

Después de media hora de emprender la salida de la comunidad de Ninthí, la caminata por el cerro sur, el descenso al cauce, aproximadamente 20 m., del río y el ascenso tupido de espinosa vegetación, se llega a una zona semiplana con órganos, nopales y palmas. Sobresale una oquedad poco profunda, un abrigo rocoso de aproximadamente 3 m. de profundidad. En el abrigo no se encontró pintura, pero las que hay alrededor fueron agrupadas en seis conjuntos que se exponen a continuación (lámina 23).

Ladera Norte

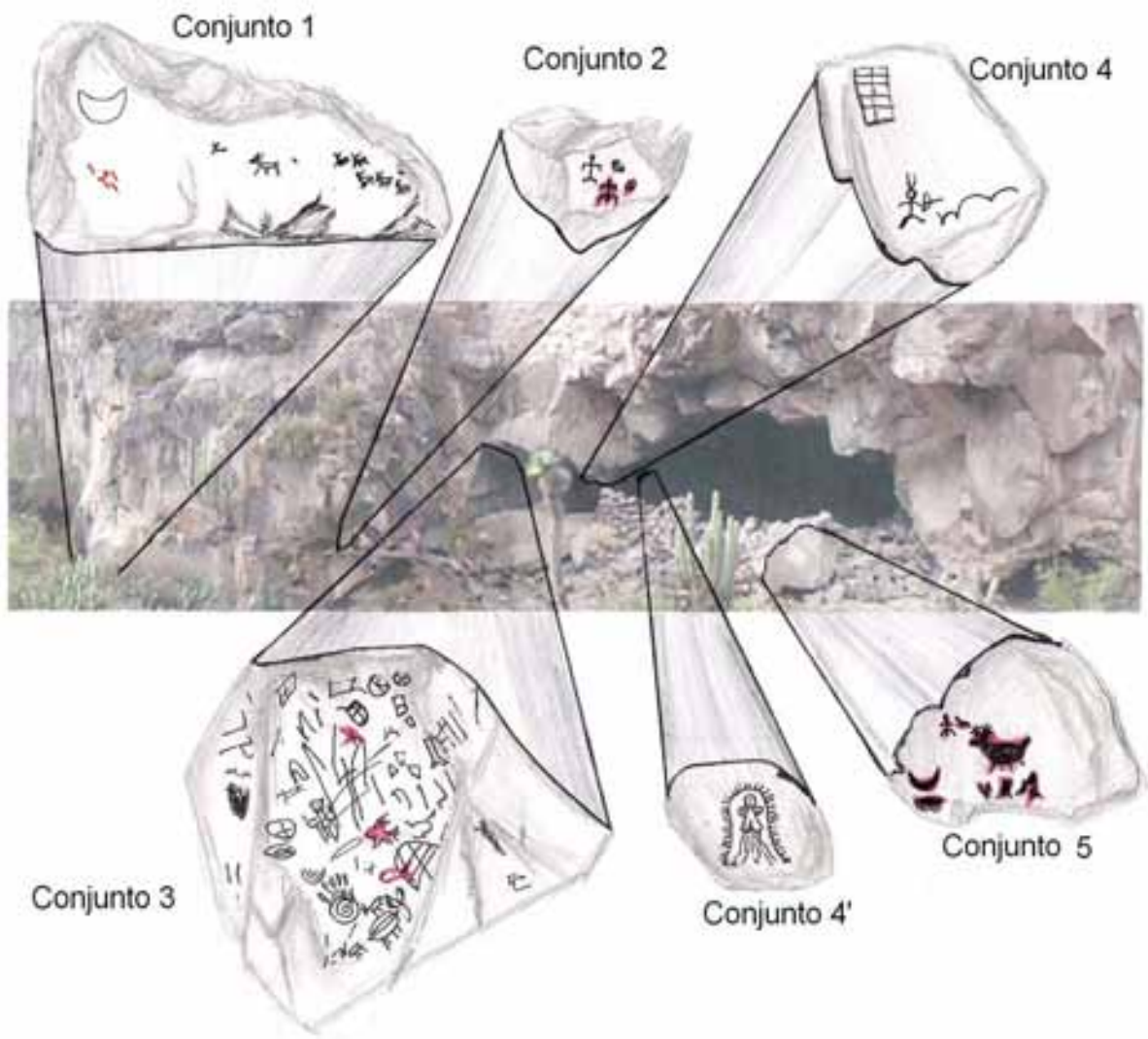


Lámina 23. Ubicación de conjuntos. Ladera Norte. Lavero, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Foto: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, diciembre de 2005. Dibujo: R. Gress, abril de 2008.

Conjunto 1

El primer conjunto visible, de oeste a este, fue hecho con pintura blanca. Aunque algunos rastros de pintura señalan la existencia de doce o más cuadrúpedos, la conservación permite identificar nueve casi completos.

La escena muestra una fila de animales vistos de lado con dirección al oeste. A noventa centímetros en esta dirección, una luna creciente rellena de color blanco (20 cm.) en la parte superior de la pared. Bajo la luna se conservan restos de pintura roja. El relieve de la roca y la disposición de los dibujos sugieren el efecto visual de animales que emergen de una especie de covacha para incorporarse a una hilera donde caminan o saltan hacia donde está la luna.

El cuerpo de los animales está definido por una media luna rellena de pintura. De él se prolongan hacia abajo cuatro líneas a manera de patas. En uno de los cuadrúpedos, el quinto de derecha a izquierda, se perciben las patas arqueadas hacia atrás en gesto de flexión y movimiento en salto. La parte trasera está sugerida por una pequeña línea arqueada ligeramente hacia arriba. La medida de los animales varía entre los 10 y 15 cm. de largo.

El frente de los animales está determinado por una línea horizontal que sugiere la cabeza con hocico de lado. Uno de ellos, el quinto de derecha a izquierda, tiene dos líneas que se intersectan en la cabeza insinuando el hocico abierto. De la parte superior de la cabeza nacen dos pequeñas líneas a manera de orejas o cuernos (lámina 24).

Conjunto 2

Tres metros al este del primer conjunto se encuentra una roca que sobresale de la pared. Una cara de la roca (35 cm. de largo) fue aprovechada para pintar dos

elementos con rasgos formales similares: un antropomorfo blanco encima de uno rojo. El blanco está dibujado con una línea rectora vertical (15 cm.) que remata en su extremo superior con una circunferencia que simula la cabeza del personaje. La vertical es atravesada por dos líneas horizontales que insinúan las piernas y los brazos de los que se prolongan pequeñas líneas en ángulo recto hacia abajo simulando las manos y los pies. Bajo este personaje, desfasado unos centímetros a la derecha del espectador, hay otra figura en color rojo que semeja la representación antropomorfa ya descrita, exceptuando la línea vertical del tronco que se prolonga atravesando la horizontal que insinúa las piernas, más largas que el primero. Junto al personaje rojo, a la derecha del espectador, se observa una mancha roja que sugiere el desgaste de una figura previa.

Los colores empleados en el mismo espacio son diferentes y las figuras son semejantes. En tanto que no hay superposición de pintura, es difícil conocer la temporalidad de elaboración de cada cual; sin embargo, llama la atención la representación de la misma idea con diferente color en el mismo espacio, lo que remite a la intención de enfatizar, reafirmar o equiparar imágenes en tiempos disímiles (lámina 25).



a



b



c

Lámina 24. Conjunto 1. Ladera Norte. Mira al sur. **a)** y **b)** Vistas generales; **c)** Detalle de un cuadrúpedo. Lavero, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, diciembre de 2005. Dibujo: R. Gress, 2008.



Lámina 25. Conjunto 2. Ladera Norte. Mira al oeste. Vista general y detalle. Lavero, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, diciembre de 2005.

Conjunto 3

Más al este, a seis metros del segundo conjunto, a la entrada del abrigo rocoso, hay un conjunto que está protegido del agua y no hay señales de escurrimientos. Las paredes de superficies uniformes fueron aprovechadas para pintar un conjunto atípico. Además de carecer de la composición horizontal predominante en la pintura rupestre del Valle del Mezquital, es el único que presenta tres colores con disposiciones disímiles, superposición de colores; el tipo de trazos sugieren que se elaboraron en distintos momentos (lámina 26).

Los restos de pintura roja permiten identificar tres figuras que no rebasan los 10 cm. de alto. Ahora son poco comprensibles debido a la mala conservación de la pintura. La primera, de arriba hacia abajo, está definida por dos delgadas líneas paralelas hechas con trazo firme y continuo; a esta figura se superpone un trazo grueso hecho con pintura blanca. Veinte centímetros abajo aparece una segunda mancha rellena de color rojo con salientes puntiagudas. El elemento rojo salta a la vista en el conjunto aparentando ser el único porque las otras dos están muy deslavadas. A éste se sobreponen delgados y sólidos trazos en color negro. Bajo el segundo elemento, a la derecha del espectador, aparece casi invisible la tercera figura roja cuya forma semeja un ovoide. Aunque es el elemento menos visible en este color, el ovoide permite observar la superposición de negro sobre el blanco y blanco sobre rojo en el mismo espacio. El rojo es el primero que fue pintado.

Las figuras blancas del conjunto son más nítidas y abundantes que las rojas y se superponen a ellas. Dentro de los elementos hechos con pigmento blanco son identificables dos tipos de trazo: uno grueso y mejor conservado en la parte superior

de la pared (dos circunferencias y un cuadrángulo, un cuadrángulo, con líneas cruzadas en su interior. Bajo estos motivos aparecen ocho figuras triangulares que se intersectan en el vértice superior a manera de hélices).

Otro tipo de trazo blanco es delgado y poco claro; forma círculos concéntricos y pequeñas figuras indefinidas distribuidas, principalmente, en la parte inferior de la pared. Ambas aplicaciones del pigmento blanco sugieren el uso de pinceles.

La mayoría de la superficie está cubierta por trazos en color negro. Son identificables seis cuadrúpedos, quizá venados. Hay cuadrángulos y cinco posibles antropomorfos esquematizados con líneas rectas. Abundan los trazos que no crean formas definidas y que se cruzan entre sí. La disposición, el grosor y la superposición de las líneas (algunas interrumpidas), impiden la identificación de escenas o unidad discursiva de las formas. El objeto con el que se pintó fue angosto con el que se pintaron trazos únicos y rápidos sobreponiendo planos. La superposición de colores deja ver que los dibujos en negro son los últimos realizados en esa pared.

El venado negro de la parte inferior tiene rasgos (con rayas, cornamenta y hocico alargados, definidos por trazos que sugieren textura del cuerpo) que no comparte con algún otro visto en los sitios visitados en la región.

Los dibujos hechos con negro introducen formas ausentes en otros sitios de arte rupestre del Valle del Mezquital, por ejemplo, un personaje a la izquierda del panel que se observa de frente con los rasgos de la cara con mayor definición que otros humanos vistos. Se perciben las cejas, los ojos, nariz, boca. De igual manera, el tipo de venado dibujado en la parte inferior es atípico

La disposición de los elementos no permite ver una clara composición. Abundan las formas geométricas, líneas rectas, curvas, verticales y horizontales dispersas sin una aparente unidad discursiva (lámina 26).





Lámina 26. Conjunto 3. Ladera Norte. Mira al este. Laverro, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, diciembre de 2005. Dibujo: R. Gress, marzo de 2008.

Conjunto 4

Dos metros al este del conjunto 3, al borde de una roca, se encuentran dos elementos. El primero es un rectángulo (15 x 25 cm.) hecho con líneas blancas y gruesas que lo reticulan en doce pequeños rectángulos con dimensiones desiguales. Debajo, a la derecha, hay un antropomorfo de 10 cm. de altura definido por trazos marcados con negro; la cabeza está insinuada por una circunferencia de la que se prolongan dos líneas a manera de antenas; el personaje, visto de frente, tiene extremidades gruesas. Junto a un brazo se ve una figura, a manera de D, que simula un arco con flecha. A la derecha de la escena aparece una línea ondulada de 20 cm. (lámina 27).

Conjunto 5

Un metro a la derecha del arquero se encuentra una figura dibujada, al parecer, con el mismo material negro. Se trata de un antropomorfo (15 cm. de alto) cuyas extremidades inferiores están cubiertas por un triángulo hecho con líneas que sugieren tela. La parte superior del cuerpo está definida por un ovoide que determina el contorno de los hombros y las manos que se unen al frente (brazos y manos gesto de oración) en líneas cruzadas. Detrás hay un par de motivos en forma de arco con una línea que los divide por el centro, que simulan alas. La cabeza está insinuada con un ovoide que contiene puntos y líneas que definen ojos, nariz y boca. La figura está enmarcada por una línea que encierra la silueta y desprende pequeñas líneas radiales. El gesto y el contorno del personaje sugieren la representación de una imagen mariana alada (lámina 28).

Conjunto 6

En la entrada del mencionado abrigo rocoso, hay una roca que se desgajó del techo. En el techo del abrigo no hay pintura, lo que sugiere que la roca fue pintada después del desprendimiento. El conjunto está en la cara sur de la roca, de 1m. de altura. Presenta figuras en color rojo, antropomorfas, zoomorfas y elementos poco visibles por el deterioro, a las que se superponen delgados trazos negros. En la parte inferior de la roca, de izquierda a derecha, hay una luna menguante (la única en el Mezquital en color rojo). Abajo aparece un rectángulo relleno de rojo del que penden líneas onduladas. A la derecha del rectángulo hay un antropomorfo esquematizado con líneas rectas junto a un zoomorfo de tres centímetros de alto; al lado, un zoomorfo (12 cm.) definido por un cuerpo grueso con forma de medio círculo, cola y

extremidades rígidas, cabeza insinuada por un hocico largo y redondeado; las líneas que se prolongan de la cabeza tienen pequeñas derivaciones a manera de cornamenta. A la derecha hay elementos puntiagudos junto a dos antropomorfos (lámina 29).



Lámina 27. Conjunto 4. Ladera Norte. Mira al este. Lavero, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, diciembre de 2005. Edición de foto: R. Gress, marzo de 2008.



Lámina 28. Conjunto 5. Ladera norte. Mira al sur. Personaje alado con aureola. Sitio Laveró, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Foto: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, diciembre de 2005. Edición de foto: R. Gress, marzo de 2008.



Lámina 29. Conjunto 6. Ladera Norte. Vista general y detalle. Laveró, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, diciembre de 2005. Edición de foto: R. Gress, marzo de 2008.

2.3.2. Ladera Sur

Esta ladera es más accesible que la norte. El ganado de los comuneros anda por el lugar y el camino está muy bien definido. Hay nopales, palmas, uñas de gato biznagas, cardones, lechuguillas y magueyes. Los conjuntos pictóricos de esta ladera están frente al abrigo rocoso de pinturas en la ladera norte. Las figuras fueron agrupadas, por su disposición espacial, en diez conjuntos (lámina 30).

Algunos elementos no están considerados en los conjuntos porque están dispersos por todo el sitio. Se trata de figuras de pequeñas dimensiones y poco perceptibles a simple vista (lámina 31).

Conjunto 1

El primer conjunto visible está pintado en una superficie plana. Se trata de cuatro antropomorfos en negro vistos de lado. Están constituidos por líneas delgadas que simulan el tronco y las extremidades. En los dos primeros (de izquierda a derecha) las piernas son poco visibles por el desgaste de la pintura, el tercero es el más visible de los cuatro; el último tiene las piernas insinuadas por un par de líneas arqueadas que dan efecto de flexión. Las cabezas están sugeridas por círculos de los cuales se prolonga una pequeña línea arqueada hacia arriba a manera de tocado o coleta. Los cuatro personajes tienen prolongaciones a manera de brazos extendidos, los cuales interceptan circunferencias con líneas cruzadas que las dividen por el centro e irradian líneas al exterior. En mi opinión, se trata de *bubai*, escudo en hñähñu.

Ladera Sur

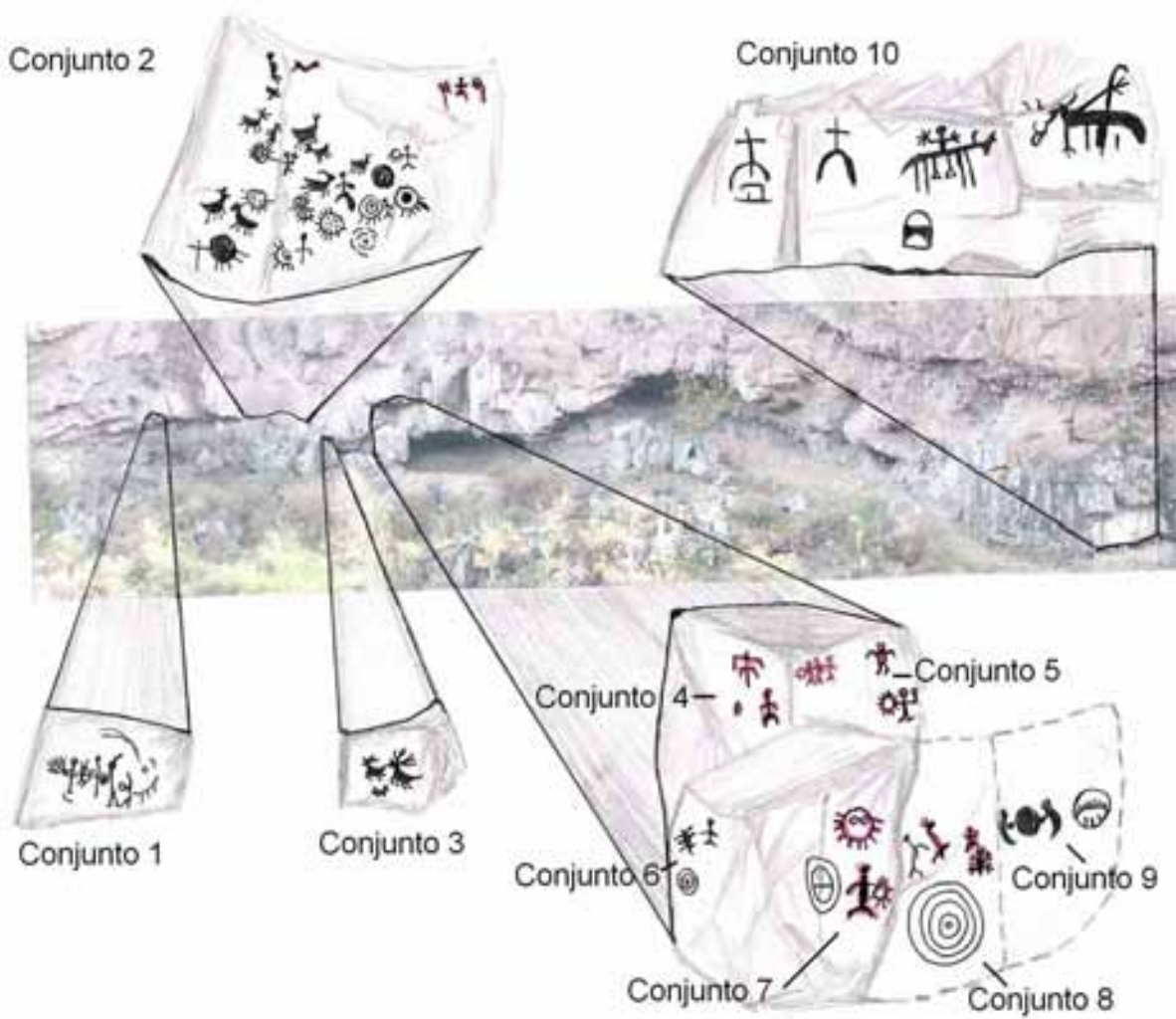


Lámina 30. Ubicación de conjuntos. Los conjuntos punteados señalan las caras de la roca que no se ven frente a la foto, están tras la roca. Ladera Sur. Lavero, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Foto: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, diciembre de 2005. Dibujo: R. Gress, abril de 2008.



Lámina 31. Elementos aislados de pequeñas dimensiones abundantes en el sitio, se han editado las fotos para hacer visibles las imágenes. Escala equivalente a 10cm. Ladera Sur. Laverro, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, julio de 2007. Edición de fotos: R. Gress, marzo de 2008.



Lámina 32. Conjunto 1. Ladera Sur. Mira al oeste. Antropomorfos en negro sobre restos blancos. Escala equivalente a 10cm. Laverro, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, julio de 2007. Dibujo: R. Gress, 2008.

Los trazos negros de los personajes de la lámina 32 se superponen a figuras blancas previas. Logra identificarse una línea arqueada gruesa que irradia líneas cortas que quizá constituyeron un zoomorfo o conjunto de zoomorfos (lámina 32).

Mientras se camina del primero al segundo conjunto (12 m. al poniente), se observan figuras dispersas, blancas, muy desgastadas, rojas y negras poco visibles por la conservación u ocultas en oquedades entre rocas.

Conjunto 2

Está elaborado en una superficie aproximada de 2 x 1.50 m. Predominan las figuras hechas con blanco, sin embargo aparecen elementos que se conservan en, por lo menos, tres tonos de color rojo. Se ven algunas manchas, líneas, un antropomorfo esquematizado con líneas delgadas que se cruzan entre si y cuya mano visible se flexiona hacia arriba, una circunferencia dividida en el centro por dos líneas cruzadas, un cuadrángulo de líneas que rebasan los vértices y una línea gruesa en forma de U (lámina 33).

El dominio visual del conjunto lo tienen figuras blancas en las que predominan grupos de círculos concéntricos, también hay círculos rellenos de blanco, con puntos o círculos en el interior. Algunos irradian líneas desde el contorno a manera de colgantes, quizá se trata de la representación de escudos. Todos son diferentes, seis de los trece están relacionados directamente con antropomorfos que se esquematizaron con líneas rectas.

De igual manera, se perciben doce cuadrúpedos con cuerpo en forma de media luna, colas curvas o erectas, hocicos marcados por líneas gruesas redondeadas y algunos con pequeñas líneas que insinúan el hocico abierto; de las cabezas nacen líneas curvas que simulan pequeñas cornamentas u orejas.



Lámina 33. Conjunto 2. Ladera Sur. Mira al norte. Lavero, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, julio de 2007. Dibujo: R. Gress, 2008.

Se trata de un conjunto dinámico. La escena no muestra una línea de suelo, así se aprovecha el espacio la superficie para mostrar direcciones con el movimiento de los cuadrúpedos. Al parecer, los pintores tomaron en cuenta una grieta en la roca para incluirlo en el conjunto, marca la separación entre un personaje y su escudo, y guía el ascenso del venado que brinca a la izquierda.

El movimiento es perceptible también en la postura del brazo izquierdo del personaje junto a la grieta y las patas flexionadas de los venados que parecen saltar. Cada venado está relacionado espacialmente con antropomorfos y toman diferentes direcciones.

En esta pared no hay superposición de colores. Los blancos están concentrados en un gran conjunto y los rojos están retirados en la parte superior. Por otra parte, el trazo y la presencia de cuadrúpedos, círculos y antropomorfos recuerdan la representación de otros sitios blancos en el Valle del Mezquital, además de la forma en tinta plana y dibujos de un solo trazo. Aplica el uso del espacio amplio y dominio visual del conjunto que remiten a la típica forma de pintar los conjuntos blancos del Valle del Mezquital (lámina 33).

Conjunto 3

Dos metros al oeste del segundo conjunto, la cara plana de una roca (50 x 40 cm. aprox.) muestra una escena con tres cuadrúpedos blancos vistos de lado. El primero (15 x 13 cm.), de izquierda a derecha, tiene el cuerpo formado por un medio círculo del que se prolonga una pequeña línea a manera de cola, de la parte inferior del medio círculo nacen cuatro líneas curvas que emulan las patas flexionadas del animal. Otra línea sugiere un cuello rematado por dos líneas gruesas que se abren y simulan la boca del animal. De la cabeza se desprenden dos líneas a manera de

orejas. El segundo, a la derecha, comparte elementos formales del primer venado con una excepción: tiene sobre la cabeza líneas ramificadas que indican una voluminosa cornamenta (como las presentadas por los venados de Banzá en pintura roja).

Salvo las astas, los dos venados repiten la forma de representación. Ambos dan la sensación de movimiento. La cara de la roca mira al norte y los venados pintados se dirigen al este.

Un tercer cuadrúpedo, de extremidades apenas señaladas, aparece debajo del que carece de cornamenta. La escena sugiere un grupo con la hembra, el macho y la cría. Se menciona la pequeña como cría porque se parece a algunos pintados en el conjunto de venados en rojo de Banzá. Se propone la idea de la cría obedeciendo a la lógica de la familia de venados (lámina 34).

Cabe señalar que la roca tiene restos de pintura blanca en otras partes pero está muy deteriorada para identificar figuraciones.

Los seis conjuntos siguientes están ubicados en varias caras de una roca que sobresale de la pared y deja una especie de nicho, también pintado, en la parte superior. La roca mide 1.70 m. de altura aproximadamente.

Conjunto 4

La pared que mira al oeste en la oquedad superior de la gran roca hay tres elementos pintados con rojo: un antropomorfo con cuerpo y extremidades señalados por líneas rectas, comparte el espacio con un conjunto de líneas poco visibles que se entrecruzan, al lado de una mancha que señala la presencia de más elementos ahora no perceptibles (lámina 35).

Conjunto 5

Se trata de cinco personajes rojos en la pared sur. En la parte superior izquierda hay tres antropomorfos vistos de lado, constituidos por líneas gruesas que simulan el tronco. De la parte inferior se prolongan dos curvas que insinúan piernas flexionadas (excepto el tercero, visto de izquierda a derecha, que tiene las piernas rígidas). Las cabezas están sugeridas por círculos. Del segundo se prolonga una pequeña línea arqueada hacia arriba a manera de tocado o coleta. Los tres personajes tienen relación directa con circunferencias concéntricas, el primero, y excéntricas, segundo y tercero. Están unidas por pequeñas líneas en el caso del primero y el tercero, mientras el intermedio parece sujetar un motivo de dos círculos, pero con líneas radiando de la circunferencia exterior hacia fuera a manera de colgantes de *bubai* (escudos). Cada personaje mide aproximadamente 15 cm. de altura. Se dirigen en fila al este y comparten la intención representativa de los guerreros negros del conjunto 1 en la misma ladera (lámina 36a, b).

A la derecha de los guerreros aparece un personaje pintado con rojo (10 cm. de largo), de cuerpo y cabeza cuadrangular. Las extremidades superiores están señaladas por líneas dobladas en ángulo de 90° hacia abajo, las piernas son líneas rectas de las que se prolongan otras pequeñas como pies (lámina 36c).

Abajo a la derecha aparece otro antropomorfo rojo, cuyo cuerpo está marcado por delgados trazos rojos. Su brazo derecho sujetar una circunferencia que desprende líneas rectas de su perímetro, mientras el izquierdo sostiene un objeto alargado vertical cuyo extremo superior termina con un pequeño círculo (lámina 36d).



Lámina 34. Conjunto 3. Ladera Sur. Mira al oeste. Vista general y detalle. Lavero, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Foto: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, julio de 2007. Dibujo: R. Gress, abril de 2008.



Lámina 35. Conjunto 4. Ladera Sur. Mira al oeste. Lavero, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Foto: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, julio de 2007. Edición de foto: R. Gress, marzo de 2008.



a **b** **c** **d**

Lámina 36. Conjunto 5. Ladera sur. Mira al norte. **a)** y **b)** Antropomorfos de lado. La altura aproximada de los personajes es de 15 cm.; **c)** Antropomorfo rojo. Mide 10 cm. **d)** Personaje de frente. Mide 10 cm.; Lavero, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, marzo de 2007. Dibujo y edición de fotos: R. Gress, abril de 2008.

Conjunto 6

La cara este de la gran roca tiene un elemento ahusado del que se prolongan líneas simulando un insecto (7 cm.). A la derecha aparece un antropomorfo blanco hecho con líneas gruesas esquematizado con los brazos angulados hacia abajo. Abajo hay tres círculos concéntricos y la superficie de la roca tiene indicios de más figuras hechas con la misma pintura blanca que son poco visibles por el deterioro (lámina 37a, b).

Conjunto 7

La cara que mira al norte fue pintada con rojo y blanco. Son visibles dos elementos en rojo: en la parte superior aparece una circunferencia de cuya mitad inferior penden pequeñas líneas rectas a manera de colgantes; en el interior de la circunferencia, en la mitad superior, aparecen dos pequeños aros. Debajo, aparece un antropomorfo de tronco grueso cuyas extremidades inferiores las sugiere una curva. Las extremidades superiores las indica otra curva a manera de U invertida. La cabeza es un círculo unido al cuerpo por una corta línea. Visto de frente, el brazo izquierdo del personaje se adhiere a una circunferencia cuyo perímetro irradia líneas rectas y cortas. A la izquierda se relacionan con otras pinturas blancas. El pigmento se desgastó por el agua que escurrió por la pared. Lo que se ve es un antropomorfo esquematizado que se asocia a dos óvalos concéntricos divididos horizontalmente por la mitad (lámina 37c, d).

Conjunto 8

La cara oeste de la roca presenta una superposición de motivos y colores que son poco definibles por el mal estado de la pintura. Entre lo observable, se encuentra una serie de círculos concéntricos de color blanco sobre figuras hechas con rojo, al

parecer antropomorfos y un zoomorfo similar a un tipo de reptil de extremidades y cabeza desproporcionadas (lámina 37f).

En la parte superior izquierda de la roca se encuentran dos elementos de rasgos similares, uno blanco y otro rojo. El que está a la derecha (rojo) parece ser un zoomorfo cuadrúpedo en actitud de reparo, tiene el cuerpo grueso y dos extremidades flexionadas, las dos frontales al aire también flexionadas y una cabeza ovalada de la que se desprenden dos líneas rectas. La disposición de las formas semeja la cabeza vuelta atrás (lámina 38a, b).

Conjunto 9

En la cara sur de la roca hay dos círculos blancos de aproximadamente 15 cm. de diámetro; el primero, de izquierda a derecha, está relleno de pintura y ligado a dos elementos curvilíneos poco visibles. La segunda es una circunferencia con líneas en su interior de las que, a su vez, se desprenden pequeñas líneas rectas (lámina 38c).

Conjunto 10

El último conjunto identificado en la ladera suroeste está en una amplia pared que muestra cinco figuras blancas. De izquierda a derecha: una cruz, la parte inferior intersecta una curva a manera de U invertida con dos líneas que segmentan el interior. A la derecha de este elemento aparece otro similar, con la cruz superior de menores dimensiones y sin las líneas del interior de la U invertida. Ambas evocan cruces con pedestal. Entre ambas hay un escurrimiento en la roca (lámina 39).

A la derecha aparecen dos figuras: un antropomorfo montado en un zoomorfo; el cuadrúpedo está definido por una línea horizontal como cuerpo del que se prolongan cuatro líneas verticales a manera de patas; la cabeza es confusa por la degradación de la pintura pero se identifica su dirección al oeste; del lomo se

prolongan dos líneas rematadas en el extremo inferior por dos triángulos (estribos). Se trata de los pies pendientes del personaje montado, su cuerpo está insinuado por una línea gruesa vertical perpendicular a la horizontal del cuerpo del cuadrúpedo, la cabeza es un círculo unido al cuerpo por una corta línea a manera de cuello. La horizontal que indica los brazos atraviesa el tronco. La línea que figura el brazo derecho del personaje se quiebra en un ángulo de 120°, del extremo de la línea se prolongan cinco líneas que sugieren los dedos de la mano extendida del sujeto montado, en la mano izquierda se adivina la misma intención sin flexión de brazo.

A la derecha del personaje montado aparece otro poco visible; sin embargo los restos de pintura sugieren la misma escena de montura. En este caso se trata de un cuadrúpedo del que sólo son visibles líneas que marcan las paratas traseras, se observa la línea gruesa redondeada que simula la cola y la extensión de una línea que nace en el tronco del personaje como brazo. Tiene ramificaciones de líneas en forma de dedos abiertos; tras el dedo índice se prolonga una línea recta que se arquea en su extremo superior. Puede tratarse de algún tipo de cetro o báculo sujeto en la mano izquierda. La línea que figura dicho báculo se interrumpe, por el desgaste, entre la mano y el lomo del animal; continúa debajo el cuerpo del zoomorfo. Aunque los animales están vistos de perfil, ambos personajes montados se ven de frente. Muestran los brazos y manos extendidas.

En un segundo nivel horizontal, bajo el primer cuadrúpedo, se encuentra un cuadrado con un arco en la parte superior y uno en el interior. La composición se percibe planeada porque cada elemento fue pensado como conjunto, se usó la misma pintura y la superficie rocosa se aprovechó para la disposición equilibrada de las formas (lámina 39).

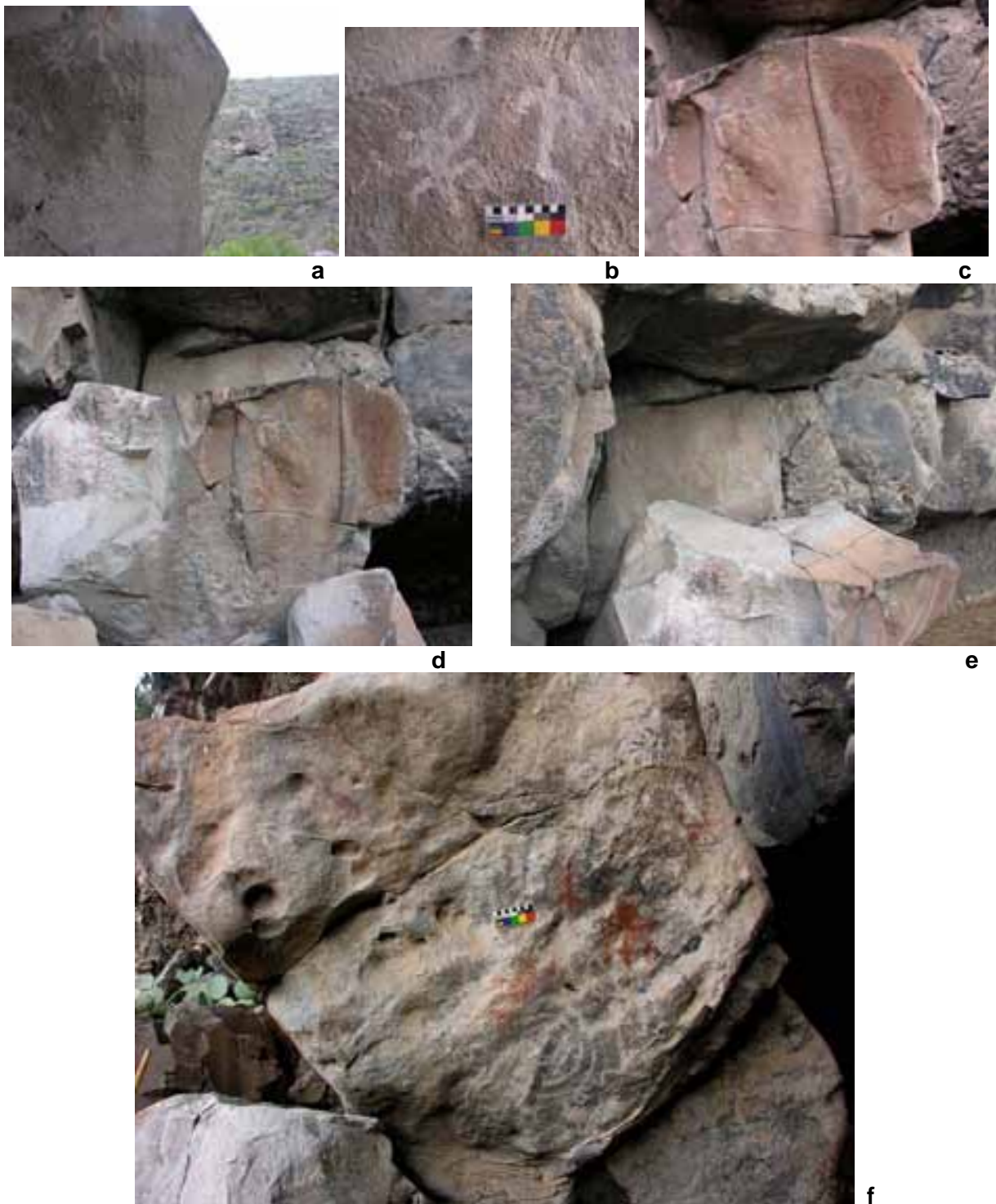


Lámina 37. a) Conjunto 6. Ladera sur. Mira al este. Vista oblicua. Al fondo, cueva de ladera norte; **b)** Conjunto 6. Detalle; **c)** Conjunto 7. Mira al norte. Vista general. En la parte superior izquierda se ve parte del conjunto 4; **d)** Vista General; **e)** Pared en el nicho del Conjunto 5; **f)** Vista general del Conjunto 8. Esta cara de la roca mira al oeste. Lavero, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Escala equivalente a 10cm. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, julio de 2007. Dibujo: R. Gress, abril de 2008.

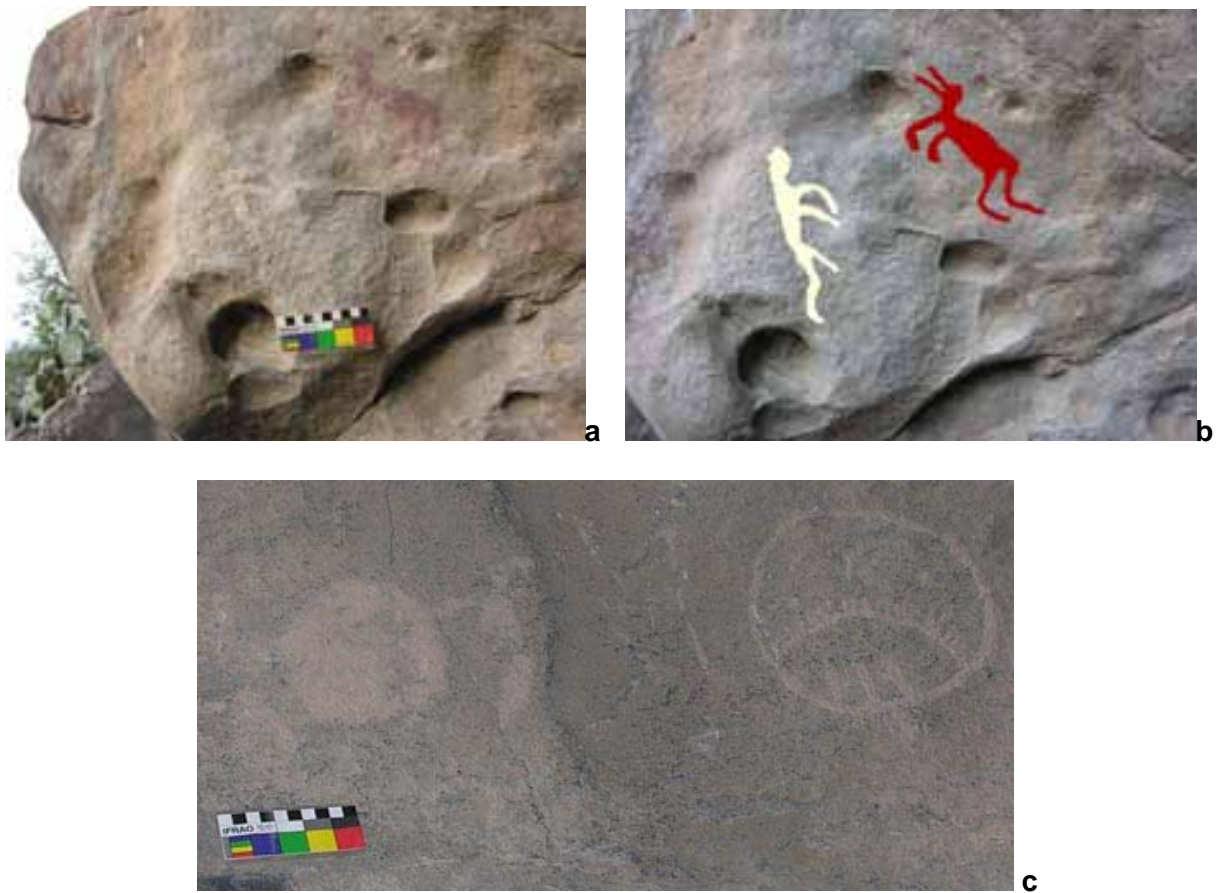


Lámina 38. a) Conjunto 8. Mira al oeste. Foto de detalle; b) Dibujo sobre foto; c) Conjunto 9. Mira al sur. Ladera sur. Lavero, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Escala equivalente a 10cm. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, julio de 2007. Dibujo: R. Gress, abril de 2008.



Lámina 39. Conjunto 10. Ladera sur. Vista general oblicua y detalle del conjunto que mira al norte. Lavero, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Escala equivalente a 10cm. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, julio de 2007. Dibujo: R. Gress, abril de 2008.

2.4. Comentarios finales

A partir de los elementos observados, hay algunos elementos a resaltar. Por una parte, la constante presencia de la imagen humana. Está en todos los conjuntos, exceptuando el de los venados (conjunto 3, ladera sur, lámina 34). Los personajes esquematizados que se equiparan, con blanco y rojo (conjunto 2, ladera norte, lámina 25), son, con las variantes en la posición de las manos, un tipo recurrente en el sitio: conjunto 2, ladera sur (lámina 23); conjuntos 4, 6 y 8, ladera sur (láminas 35, 37ab).

Los antropomorfos negros sobresalen por su diferencia con los vistos en otros sitios del Mezquital (láminas 26, 27, 28, 31). Aunque, cabe mencionar, la recurrencia representativa entre los negros vistos de lado que sujetan escudos (conjunto 1, ladera sur, lámina 32), y los rojos que recuerdan el mismo gesto (conjunto 5, ladera sur, lámina 36) (lámina 40). La presencia humana en la imagen no busca la representación de la individualidad ya que no existe la voluntad de reproducir la imagen fiel de un sujeto, sino se trata de plasmar formas que resultan reconocibles en un contexto que le da sentido.

Otra presencia sobresaliente es la asociación de antropomorfos con circunferencias identificadas como escudos (conjuntos 1, 2, 5, 7, ladera sur), y un conjunto hecho a la manera de los blancos del sur, Huichapan, en el que sobresale otro eje representativo del sitio, los venados.

El venado como idea recurrente marca diferencias en el aspecto formal con los vistos en otros sitios. Aparecen diferentes tipos de cornamentas ramificadas que permite identificarlos como cola blanca (conjunto 3, ladera sur, lámina 34). Otra opción de imagen de animal es el berrendo y quizá los que presentan astas sin

ramificar refieran también a este antílope (conjunto 1, ladera norte, lámina 24; conjunto 2, ladera sur, lámina 33). En dos ocasiones el venado aparece directamente asociado a la luna (conjunto 1, ladera norte, lámina 24; conjunto 6, ladera norte, lámina 29).

Lavero no esclarece temáticas particulares a colores específicos. Hay variedad en la representación y los blancos son los más fácilmente asociables al tipo de pintura encontrado en otros sitios: grandes conjuntos, cérvidos o antílopes, escudos, personajes montados y cruces. La escasez de la pintura roja impide la claridad de su elaboración, aunque se logra identificar, a partir de la superposición, que fueron las primeras hechas. Los abundantes trazos negros fueron los más tardíos.

La confrontación de los conjuntos entre ambas laderas y el empleo de superficies cercanas sugieren que los pintores tuvieron pleno conocimiento del espacio y las pinturas hechas con anterioridad. Atendiendo a la mitología otomí donde se identifica al venado como el hermano mayor, el sitio marca una relación indisoluble entre este animal y lo propiamente humano.

A pesar de lo esquemático de algunos trazos, las formas proyectan una perceptible fuerza en la expresión. Por ejemplo los diseños antropomorfos y zoomorfos, que dan la sensación de movimiento. Se perciben rasgos precisos y claros de diseños que permiten identificar elementos o personajes en actitudes dinámicas al caminar o montar.

Para el caso particular del negro, se puede deducir que el proceso de creación no siguió un patrón estricto de pasos, sino que hay libertad de acción por la carencia de formas definidas en conjuntos, salvo el caso de los personajes con escudo. La

manera libre de proceder transparente, a su vez, un intenso proceso creativo que podemos imaginar y tratar de reconstruir a partir de los efectos visuales del trazo.

Respecto al uso del color, Laverro se presenta como un sitio donde se superponen colores y repiten imágenes recurrentes en los sitios del Mezquital. En un primer acercamiento, el uso del color sugiere la primera aplicación de pintura roja, posteriormente los dibujos en blanco y los negros más recientes; sin embargo no hay elementos concretos que permitan decir cuál es la distancia temporal entre ellos. Lejos de atribuir el uso de algún tipo de color para diferenciar grupos, hay que señalar la variedad en la representación en tres colores, tres tiempos distintos. En la misma línea, el pintor de negro tuvo un panorama pintado que le sirvió de guía para reproducir elementos medulares como los venados y los escuderos.

Si bien puede hablarse, a partir del contenido reconocible, de la elaboración de arte rupestre durante el periodo prehispánico, también cabe la propuesta que durante y después de la Colonia española, con la llegada de nuevos símbolos y el santoral cristiano, los otomíes repensaron y plasmaron su realidad prehispánica con el contenido simbólico que se negaba a sucumbir en un lugar en el que la autoridad europea no concebía la creación indígena, incluida esta forma de marcar el espacio.

El arte rupestre de Laverro contrasta en muchos sentidos con la tradición representativa del Valle del Mezquital en tanto que aparecen formas y colores ausentes en otros sitios. Sin embargo, muestra la convivencia de las imágenes que refieren la coexistencia del pensamiento tradicional indígena y el pensamiento católico que confluye en la vida ritual de los *hñähñu* actuales. Historias compartidas contados de distintas maneras, capillas de linaje, calendario ritual, arquitectura

religiosa, tradición oral, el movimiento de la naturaleza y demás conocimientos adquiridos y ejercidos en el hacer diario de la comunidad.

Con un vistazo a este sitio, se diluyen las suposiciones de fronteras de color en el arte rupestre. En el extremo noroccidental del estado de Hidalgo, Laverro no termina de encajar con las representaciones rojas de los cazadores-recolectores del norte.

Conclusiones

Para concluir quiero resaltar tres ideas a manera de conclusión. Por una parte la riqueza del arte rupestre como fuente documental para el conocimiento histórico de una región como el Valle del Mezquital.

En el Valle del Mezquital se encuentran ideas que más allá de las variaciones formales, se reconocen como constantes expresiones en el arte rupestre y su coincidencia con representaciones pictóricas y arquitectónicas Coloniales. Destacan los mitos de creación, los planos cósmicos, la arquitectura, la fertilidad asociada a la petición de lluvia y el sacrificio presente en el sacrificio mítico del venado como primera humanidad, el sacrificio en el edificio prehispánico y, con la llegada de los españoles, el sacrificio de Jesucristo.

Con referencia particular el arte rupestre, al norte de Tecozautla, Laverro sobresale por la convergencia representativa en un espacio de transición. Tres colores convergen con la dinámica de formas que, como se expuso en el segundo capítulo, son poco comunes en otros sitios del Mezquital. El blanco fue fácilmente asociable a la tradición tipo blanco del Mezquital y a la época colonial. El negro rompe con lo visto previamente y se presenta como una manera de pintar de distinto tipo de contenidos.

La antigua presencia de los otomíes en la región permite establecer la relación entre este grupo cultural y las pinturas rupestres, no sólo en el momento de la creación sino la convivencia en un espacio donde transcurre la historia de este grupo cultural que vive y trata de comprender el arte que asume como propio por ser legado

de sus antepasados. La observación y estudio de la pintura rupestre del Mezquital refiere episodios de la historia de la región.

Se trata de una fuente invaluable para el estudio de una región de la que se sabe poco antes de la llegada de los españoles, caso similar al de otras regiones ricas en arte rupestre y que no han sido consideradas en la comprensión del pasado.

En el caso del arte rupestre en México, hay pocos datos por parte de los cronistas europeos. Algunas referencias las da fray Juan de Torquemada, en el siglo XVI, respecto a manos pintadas en una roca de Querétaro, las cuales, se supone, fueron plasmadas por Quetzalcóatl, quien “se habría detenido a descansar sobre la piedra y, al apoyar las manos, habría dejado su impronta sobre ella”.¹ En el siglo XVIII los jesuitas mencionan las pinturas de Baja California, sin embargo se sabe poco de otros sitios.

La ausencia de escritos referentes a arte rupestre durante el siglo XVI puede atribuirse a que, en el caso del Valle del Mezquital, se trataba de una actividad latente entre los otomíes de la región a la llegada de los españoles. Igual que toda la producción cultural indígena, esta forma de marcar espacios naturales (cañadas, abrigos rocosos, etc.) fue omitida o reprobada por las autoridades españolas que no comprendía las creaciones prehispánicas.

La historia que promueve el Estado retoma el discurso de los documentos coloniales donde se presenta al otomí como ser rebelde y nómada salvaje. Es

¹ TORQUEMADA, Juan de, *Los veinte i un libros rituales i monarquía indiana, con el origen i guerras de los indios occidentales, de sus pobladores, del descubrimiento, conquista, conversión i otras cosas maravillosas de la mesma tierra*. Edición preparada por el Seminario para el Estudio de Fuentes de Tradición Indígena, LEÓN-PORTILLA, Miguel (Coord.), 3ª ed., México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975. (Serie Historiadores y Cronistas de Indias, 5): Vol. 3, Tomo II, Libro VI, Cap. XXIV.

reciente, a mediados del siglo XX, el interés de algunos investigadores por repensar la historia otomí y reivindicar al grupo poseedor de una dinámica cultural compleja.

El reciente acercamiento al arte rupestre del Mezquital muestra que, además del registro de formas, líneas y colores, los pintores vertieron elementos inherentes a su condición de ser social que resulta de una visión general del tiempo y espacio. Como producción cultural, la obra muestra rasgos específicos del pensamiento de un grupo (trasmitido en la mitología por generaciones) y la creación individual (en las diferentes formas de pintar la misma idea).

Para algunos pueblos otomíes los mitos son considerados como su misma historia y designan ambos términos con la misma palabra: *ar 'bēde*.² La observación del arte rupestre en el Mezquital permite entender estos objetos como documentos en los que se tiene la voluntad concreta de plasmar elementos que los han constituido como grupo, el tiempo y el mito: la historia.

La presencia de arte rupestre en el Valle del Mezquital nos habla, en gran medida, de la significación del espacio en una zona divergente hacia ambos lados del río Moctezuma.³ Según la clásica propuesta de Paul Kirchhoff, para el siglo XVI esta región fungía como zona limítrofe de los grupos mesoamericanos y nómadas del norte. La distribución de los sitios de arte rupestre en el Mezquital corresponde a una población dispersa que señala territorios habitados. Prácticamente cada poblado parece haber tenido su sitio, asociado de forma directa a la fuente de agua más cercana y junto a sus tierras de cultivo.

² ABRAMO, Marcelo, *Las patas limpias. Mitos otomíes del sur de Querétaro*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007, (Serie Regiones de México): p. 12.

³ BRANIFF CORNEJO, Beatriz, "La frontera septentrional de Mesoamérica", en MANZANILLA, Linda y LÓPEZ LUJÁN, Leonardo, (coords.), *Historia antigua de México*. Vol. I, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Porrúa, 1994, pp. 113-143.

La huella humana en el paisaje, expresada a través de la pintura rupestre, enfatizó los vínculos de pertenencia a un territorio;⁴ y como parte del compromiso comunitario al marcar las rocas y resignificando el espacio natural. De tal forma, el sistema visual del arte rupestre de Laverro se relaciona con puntos del paisaje (la cueva y amplias superficies) con recursos naturales de vital importancia como el agua.

El trasfondo político del arte rupestre es poco nítido, sin embargo se supone una necesidad explícita de pintar lugares cercanos a comunidades y se percibe una apropiación del espacio marcado.

El predominio de sitios con amplias superficies de pinturas blancas se impone y domina visualmente el espacio. Se presenta como un libro abierto dispuesto a revelar historias de la vida cultural otomí. De igual manera, el programa iconográfico permite reconocer relaciones territoriales entre poblaciones que compartieron fiestas a lo largo del calendario ritual, por ejemplo el floreo de banderas representado en la pintura rupestre de Xindhó, identificado por pobladores y que actualmente se lleva a cabo en comunidades del municipio de Alfajayucan, como El Espíritu, y en Bají, Tecozautla.

Es importante señalar que la lógica de distribución territorial del arte rupestre está vinculada con la dispersión de los asentamientos, la cual ha implicado particulares relaciones sociales en la historia otomí. En la actualidad, es perceptible en el establecimiento de vínculos regionales a través de visitas a un pueblo de imágenes peregrinas, donde se realizan fiestas a las que se invita a comunidades

⁴ DAMIÁN, Claudia, *et al.*, "El arte rupestre del Valle del Mezquital: huellas de la historia viva del pueblo *hñähñu*", en *Arte en Hidalgo*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, en prensa, (Serie Estudios de Antropología e Historia).

vecinas cumpliendo con el calendario ritual. En el municipio de El Cardonal, Don Florencio habla de fiesta como bonanza y continuidad: “Este año, en tiempo de carestía, la fiesta fue más bonita porque todos los vecinos cooperaron. Las imágenes pasan por los pueblos como una bendición, para que siga lloviendo.”⁵ En la fiesta se entretajan realidades económicas, comunitarias, sociales, políticas, religiosas y la propia existencia de los participantes.

Acaso de esta manera puede explicarse uno de los orígenes de la representación en el arte rupestre, por ejemplo, de la serpiente negra *Bok'yä*. El establecimiento de cronologías para el arte rupestre del Mezquital puede tener variaciones. Los elementos prehispánicos presentes en las pictografías y petrograbados corresponden al Posclásico, sin embargo es difícil ubicar en el tiempo la creación de las escenas asociadas al origen mítico otomí (Las cuatro eras, La caída de los Huema).

Se puede tener una referencia concreta de la factura de las pictografías, ubicándolas antes, durante y después de la conquista de la Triple Alianza (1460-1470) sobre la región. En las pinturas aparecen a menudo edificaciones con templo doble, anchas construcciones almenadas y canchas de juego de pelota. Se puede hablar del interés por parte de las comunidades otomíes del Mezquital de hacer presente la arquitectura y los rituales del Centro dominante. En gran medida, con la pintura rupestre de contenido mesoamericano, los otomíes del Mezquital subrayaron su plena pertenencia, y todo lo que implica, a su territorio, más que como tributarios, como guerreros aliados de las fuerzas conquistadoras.

⁵ *La Fiesta de la Comunidad. Cuaderno de Trabajo*, México, 1987, Comisión de Religiosidad de Tula, p. 8.

La comprensión del arte rupestre implica considerar otros elementos con los que se relaciona de manera intrínseca en la cultura. Fuentes como la tradición oral, las capillas de linaje, documentos coloniales como la historia del conquistador Pedro Martín del Toro; incluso la pintura mural de la iglesia de Ixmiquilpan donde los otomíes tienen una ingerencia directa en la representación;⁶ o los elementos preservados en la fiesta de las comunidades actuales, permiten hilar y comprender algunos elementos representados en el arte rupestre y el sistema de pensamiento en el que este tipo de creación fue concebida.

Así, el arte rupestre puede ser entendido no como objeto del pasado que, cual cápsula del tiempo, se nos presenta a revelar una verdad oculta, ni como objeto contemplativo; sino como objeto polisémico e histórico que trasciende el momento de su creación formando parte de una cultura en constante transformación.

En estricto sentido, el rupestre se trata de un arte de experiencia humana que se expresa a través de imágenes en el paisaje. Otra dimensión del arte rupestre, además de la voluntad de pintar la roca marcando el espacio, se observa en la relación con manifestaciones culturales surgidas a partir de la conquista española; por ejemplo las capillas de linaje y las fiestas donde imágenes de comunidades vecinas se reúnen en la celebración de una de ellas.

Es importante recordar que los otomíes de esta región del estado de Hidalgo tuvieron una participación medular en la “pacificación” y ocupación del Bajío durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII. Los otomíes del Mezquital apoyaron a los españoles en su búsqueda de una ruta segura hacia territorios del

⁶ Francisco Luna Tavera prepara un texto donde explica una interesante lectura de los murales de la iglesia de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan, basado en el discurso espacial y su relación con el pensamiento indígena prehispánico.

norte.⁷ De tal manera, los indígenas adoptaron algunas ideas del cristianismo sin renunciar a su cosmovisión de origen prehispánico y, a la vez, sin ceder del todo su espacio.⁸ Sin embargo, la actividad evangelizadora continuó hacia los otomíes y fue adaptada y transformada para poder dar continuidad a una cultura en un mundo de aceleradas transformaciones.

Un cambio significativo en el tiempo se percibe en las representaciones rupestres. Las siguen visitando los sitios con pintura rupestre y continúan representando necesidades propias del ser humano. En los márgenes del río Tula hay dibujos hechos con crayola en la ladera, hay escritura y papeles pegados, todo con connotaciones sexuales (lámina 41). Aunque con un sentido diferente, este caso remite al uso del espacio en común a los que la gente recurre con necesidades específicas de expresión.

Las sugerencias de estudio tienen distintas vertientes dentro de los estudios de la historia y la arqueología. Es importante tener presente que se trata de un arte que está vinculado con otras representaciones culturales como el ritual, la arquitectura mesoamericana, las capillas de linaje o el arte conventual, todas ellas constitutivas del devenir histórico otomí. A pesar de que podrían parecer discursos disímiles, se trata de concreciones culturales que tienen la intención de hacer explícito y de trascender el tiempo; cuestionar y comprender las producciones artísticas contiguas permite entender el fenómeno pictórico rupestre en un marco cultural mayor.

⁷ El proceso de la conquista del Bajío, llevado a cabo por indígenas y españoles en el que también participaron los otomíes del noroeste del Estado de México, ha sido analizado por WRIGHT, David, *Conquistadores otomíes en la Guerra Chichimeca*, México, Gobierno del Estado de Querétaro, 1998; WRIGHT, David, "La colonización de los estados de Guanajuato y Querétaro por los otomíes según las fuentes etnohistóricas", en WILLIAMS, Eduardo (Ed.), *Contribuciones a la arqueología y etnohistoria del Occidente de México*, México, El Colegio de Michoacán, 1994, p. 374-411.

⁸ DAMIÁN, Claudia, *et al.*; *Op. Cit.* p. 2.



Lamina 40. a) Conjunto 2, ladera norte; b) Conjunto 1, ladera Sur; c) Conjunto 5, ladera sur; Lavero, Ninthi, Tecozautla, Hidalgo. Fotos: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, julio de 2007. Dibujo: R. Gress, abril de 2008.



Lámina 41. Conjunto rupestre del río Tula. Foto: Seminario de arte rupestre en el Valle del Mezquital, UNAM, noviembre de 2005. Edición de Foto: R. Gress, marzo de 2008.

Ante estas manifestaciones del espíritu humano se percibe la necesidad del hombre de representarse en objetos en los que se reconozca. En este caso, en la pintura rupestre de Lavero tal vez encontramos elementos que los creadores hayan visto o imaginado y aunque desconocemos el móvil de su creación identificamos su validez como objeto de arte y fuente histórica para la mejor y justa comprensión de la

dinámica cultural de quienes dotaron de voz a las rocas para hablar de realidades vividas.

En esto veo un rasgo constante del arte rupestre: la permanencia en el tiempo, la perennidad del espacio natural resignificado culturalmente, en una realidad histórica de constante cambio, con la clara intención de trascender. De tal forma, se comprende la creación pictórica rupestre en lugares específicos en el paisaje aprovechando superficies naturales específicas, el empleo del color como solución plástica para efectos visuales determinados; todo esto como producto de un gusto, voluntad y propósito particulares.

El acercamiento a una creación material como el arte rupestre, remite el proceso histórico de resistencia, flexibilidad y asimilación de los otomíes ante las intervenciones exteriores (conquistas y evangelización) y las adversidades internas (petición de lluvias) conquista y evangelización españolas.

Por último quiero señalar la importancia que para mi adquiere el estudio del pasado y su relación con el presente. Los otomíes no son un grupo extinto mantenido en salas de museos sino un grupo que pervive ante un brutal embate económico, ecológico y cultural. Gran parte de la población emigra al Distrito Federal o a los Estados Unidos de Norteamérica para sostener a sus familias y para contribuir al sostén de su comunidad y, en general, a las celebraciones de acuerdo con el calendario ritual. En este contexto, las comunidades *hñähñu* del presente viven profundas transformaciones y mantienen su ancestral riqueza cultural. La importancia de remontarnos al pasado para comprender una creación cultural, no es para comprender grupos muertos, sino entender lo que se ha mantenido vivo en la discrepancia.

Bibliografía

ABRAMO, Marcelo

2007 *Las patas limpias. Mitos otomíes del sur de Querétaro*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007, (Serie Regiones de México).

ACEVEDO SANDOVAL, Otilio, Manuel MORALES DAMIÁN y Silvana VALENCIA

2002 *Pintura rupestre del Estado de Hidalgo*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

ANONIMO

1987 *La Fiesta de la Comunidad. Cuaderno de Trabajo*, México, Comisión de Religiosidad de Tula.

AVILÉS CORTÉS, Alberto

2008 *Pinturas rupestres de Tezoquipan*, México, Centro Estatal de Lenguas y Culturas Indígenas.

BENJAMIN, Walter

2005 "Sobre el concepto de historia" (1939), en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, edición y traducción de Bolívar ECHEVERRÍA, México, Editorial Contrahistorias.

BRAMBILA PAZ, Rosa

2005 "El Centro de los otomíes" en *Arqueología Mexicana*, México, Editorial Raíces, pp. 20-25, Vol. XII, 73, mayo-junio.

BRANIFF CORNEJO, Beatriz

1994 "La frontera septentrional de Mesoamérica", en Linda MANZANILLA y Leonardo LÓPEZ LUJÁN (coords.), *Historia antigua de México. Vol. I*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad

Nacional Autónoma de México, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, pp. 113 -143.

BRANIFF, Beatriz, *et al.*

2001 *La Gran Chichimeca; el lugar de las rocas secas*, México y Milán, CONACULTA, Jaca Book.

CAROT, Patricia y HERS, Marie-Areti

2006 “La gesta de los toltecas chichimecas y de los purépechas en las tierras de los antiguos pueblo ancestrales”, en BONFIGLIOLI, Carlo, (Ed.), *et al. Las vías del noroeste I: Una macrorregión indígena americana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 47- 82.

CARRASCO PIZANA, Pedro

1979 *Los otomíes. Cultura e historia prehispánica de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana*, México, Gobierno del Estado de México, (Serie Andrés Molina Enríquez, Colección Antropología Social).

CHEMIN BÄSSLER, Heidi

1993 *Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Tolimán*, México, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Secretaría de Educación Pública, Gobierno del Estado de Querétaro, Fondo Editorial de Querétaro, (Colección Documentos, 15).

DAMIÁN, Claudia; GRESS, Rocío; LERMA, Félix y VILLASEÑOR, Yoko

En prensa “El arte rupestre del Valle del Mezquital: huellas de la historia viva del pueblo *hñähñu*”, en *Arte en Hidalgo*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, (Serie Estudios de Antropología e Historia).

DE LA FUENTE, Beatriz

1996 "Reflexiones en torno al concepto de estilo", en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 3-8, (31, diciembre).

FOURNIER GARCÍA, Patricia

2007 *Los hñähñü del Valle del Mezquital: maguey, pulque y alfarería*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 76

FOURNIER, Patricia y VARGAS SÁNDERS, Rocío

2002 "En busca de los 'dueños del silencio': Cosmovisión y ADN antiguo de las poblaciones otomíes epiclásicas de la región de Tula", en *Revista de Estudios Otopames*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 37-75, Núm. 3.

GALEANO, Eduardo

1998 *Patas arriba. La escuela del mundo al revés*, México, Siglo XXI.

GELO DEL TORO, Eduardo y LÓPEZ AGUILAR, Fernando

1998 "Hualtepec, Nonohualcatepec y Cohuatepec. Lecturas a un cerro mítico", en *Arqueología*, Segunda Época, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Semestral, julio-diciembre, 20, pp. 65-78.

HERNÁNDEZ REYES, Carlos, ed.

1973 *III Simposio Internacional Americano de Arte Rupestre 1973*, México, Editorial Magisterio.

HERS, Marie-Areti, *et al.*

1988 *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte (XI Coloquio Internacional)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, (Estudios de Arte y Estética, XXX).

ILLERA, Carlos Humberto

1994 *Contenido simbólico de las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*, Tesis de Maestría en Arqueología, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

LASTRA, Yolanda

2006 *Los otomíes, su lengua y su historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

LÓPEZ AGUILAR, Fernando

1994 “Historia prehispánica del Valle del Mezquital”, en FERNÁNDEZ DÁVILA, Enrique (Coord.), *Simposium sobre arqueología en el Estado de Hidalgo. Trabajos recientes, 1989*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 113-123, (Serie Arqueología).

LÓPEZ AGUILAR, Fernando; FOURNIER, Patricia y PAZ, Clara

1987 *Proyecto Valle del Mezquital. Informe de la primera temporada de trabajo de campo: 1985-1986*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

LÓPEZ AGUILAR, Fernando, *et al.*

1998 “El Valle del Mezquital. Encrucijadas en la historia de los asentamientos humanos en un espacio discontinuo”, en *Arqueología. Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 21-40, (Segunda época, 20, julio-diciembre).

LORENZO MONTERRUBIO, Carmen

1992 *Las pinturas rupestres en el Estado de Hidalgo. Regiones IV, VI y VII*, tomo I, México, Gobierno del Estado de Hidalgo, Instituto Hidalguense de la Cultura, (Colección Lo Nuestro...).

1993 *Las pinturas rupestres en el Estado de Hidalgo. Regiones I, II y III*, tomo II, México, Gobierno del Estado de Hidalgo, Instituto Hidalguense de la Cultura, (Colección Lo Nuestro...).

OCHATOMA PARAVICINO, José Alberto

1994 *Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*, Tesis de Maestría en Arqueología, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

PINEDA, Raquel

2005 *Arquitectura religiosa doméstica en el Estado de Hidalgo*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

TORQUEMADA, Juan de

1975 *Los veinte i un libros rituales i monarquía indiana, con el origen i guerras de los indios occidentales, de sus pobladores, del descubrimiento, conquista, conversión i otras cosas maravillosas de la mesma tierra*. Edición preparada por el Seminario para el Estudio de Fuentes de Tradición Indígena, LEÓN-PORTILLA, Miguel (Coord.), 3ª ed., México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975. (Serie Historiadores y Cronistas de Indias, 5).

VIRAMONTES ANZURES, Carlos

2005 *Gráfica rupestre y paisaje ritual. La cosmovisión de los recolectores-cazadores de Querétaro*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, (Obra Diversa).

2005 *El lenguaje de los símbolos. El arte rupestre de las sociedades prehispánicas de Querétaro*, México, Gobierno del Estado de Querétaro, (Historiografía Queretana, XV).

WESTHEIM, Paul

1957 *Ideas fundamentales del arte prehispánico*, México, Fondo de Cultura Económica.

WRIGHT CARR, David Charles

1994 “La colonización de los Estados de Guanajuato y Querétaro por los otomíes según las fuentes etnohistóricas”, en WILLIAMS, Eduardo (ed.), *Contribuciones a la arqueología y etnohistoria del Occidente de México*, México, El Colegio de Michoacán, p.374-411.

1998 *Conquistadores otomíes en la guerra chichimeca*, México, Gobierno del Estado de Querétaro.

2005 “Lengua, cultura e historia de los otomíes”, en *Arqueología Mexicana*, México, Editorial Raíces, Mensual, mayo-junio, XII (73), pp. 26-29,

Referencias en Internet

Carta del Estado de Hidalgo

1999 En www.inegi.gob.mx Consultado el 17 de diciembre de 2007.

Mapa de Huichapan

2005 Vista satelital. En www.googlemap.com Consultado en agosto de 2005.

MENDIOLA, Francisco

2002 Nuevas consideraciones en el estudio de la gráfica rupestre en Rupestre Web, <http://rupestreweb.tripod.com/mendiola.html> Consultado en octubre de 2005.