

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

IMÁGENES DEL CRISTIANISMO OTOMÍ. EL ARTE RUPESTRE DE EL CAJÓN, ESTADO DE HIDALGO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA

HORTENSIA NICTÉ-LOI HERNÁNDEZ ORTEGA

DIRECTORA DE TESIS: DRA. MARIE-ARETI HERS STUTZ

OCTUBRE DE 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*A mi amado abuelo (†)*

*A mi amada madre*

*A mi maestra Marie-Areti*

## Agradecimientos

En la larga elaboración de esta tesis son varias personas a las que debo agradecer, principalmente a mi madre Olivia Hernández cuyo apoyo y comprensión han sido infinitos, a mi abuelo que dejó este mundo hace muchos años pero su memoria siempre ha sido un impulso para mí. A mis tíos César Hernández, Argelia Solís y Tomás Hernández también por su apoyo. A mis primos Marta Escartín por siempre ser una guía en la vida y en la academia, Yol-Kin Hernández por su alegría y exigencia y Misael Mancilla por sus ánimos y pláticas.

Dra. Marie-Areti Hers quizás estas líneas no son suficientes para expresar mi agradecimiento hacia usted, pero sus enseñanzas han sido pilar en mi formación académica, donde la reflexión y la escritura son esenciales para expresar con claridad mis ideas. También agradezco sus ejemplos de humanidad, humildad y perseverancia que me han fortalecido como persona.

A los sinodales que aceptaron leer esta tesis: Emilie Carreón, Gerardo Lara, Berénice Alcántara y Fernando Berrojalbiz sus observaciones nutrieron de forma importante mi texto.

Una mención especial a mis compañeros y amigos del proyecto *La mazorca y el niño dios*, quienes siempre me dieron ánimos. Félix Lerma, Daniela Salinas, Alfonso Vite, Manuel López, Hebert Hernández, Domingo España, Rocío Gress y Vanya Valdovinos gracias por las charlas, las reuniones y las reflexiones que compartieron conmigo. También agradezco a Francisco Luna Tavera por ayudarme a comprender la cultura otomí.

A mis amigos Baruc Martínez, Enrique Castañeda, Alicia Valencia y Héctor Saucedo por las risas, el sarcasmo y los “bailongos”.

Si olvidé mencionar a alguien no ha sido mi intención, pero de antemano gracias.

## Índice

<b>Introducción</b>	5
<b>Capítulo I. Horizonte histórico de los otomíes</b>	
1.1. El Mezquital y los otomíes	14
1.2. Otomíes durante la época prehispánica	22
1.3. Generalidades de la religión otomí	29
1.4. El nuevo orden. La Conquista Española	30
1.5. La religión otomí y la religión de los españoles	37
<b>Capítulo II. El arte rupestre de El Mezquital y la tradición de pintura blanca</b>	
2.1. Un acercamiento a la literatura sobre el arte rupestre de El Mezquital.	40
2.2. <i>La tradición blanca de El Mezquital. Características principales de los sitios de arte rupestre.</i>	
<i>El mito y el paisaje de El Mezquital</i>	46
<i>El Color.</i>	49
<i>Temas de la tradición blanca de El Mezquital.</i>	50
<i>Las pinturas y el soporte rocoso</i>	53
<b>Capítulo III. Descripción y análisis de los conjuntos de El Cajón.</b>	
3.1. La cañada de El Cajón.	56
3.2. Los veinte conjuntos de El Cajón.	
Primera sección de la cañada.	58
<i>Conjunto 1. El rostro de grandes dimensiones</i>	58
<i>Conjunto 2. El rostro pequeño</i>	59
<i>Conjunto 3. El Cristo y la Bok'yä</i>	60
<i>Conjunto 4. El Escudo</i>	67
<i>Conjunto 5. Las fauces</i>	71
<i>Conjunto 6. El jinete</i>	73
<i>Conjunto 7. ¿Una serpiente?</i>	79
	3

Segunda sección de la cañada.	80
<i>Conjunto 8. El venado</i>	80
<i>Conjunto 9. El sacrificio</i>	83
<i>Conjunto 10. El rostro del Uema</i>	114
<i>Conjunto 11. Las espirales</i>	116
<i>Conjunto 12. El gran templo</i>	118
<i>Conjunto 13. El venado y personaje con escudo</i>	144
<i>Conjunto 14. La serpiente y el glifo</i>	149
<i>Conjunto 15. Cielo con estrellas</i>	150
<i>Conjunto 16. Cielo con estrellas y ave</i>	152
Tercera sección de la cañada	154
<i>Conjunto 17. ¿Un glifo?</i>	154
<i>Conjunto 18. Otro cielo con estrellas</i>	156
<i>Conjunto 19. Cielo nocturno con luna</i>	157
<i>Conjunto 20. El gran personaje</i>	159

## **Capítulo IV. El devenir de El Cajón.**

<b>4.1. Complejidad del devenir</b>	162
<b>4.2. Tentativa de cronología</b>	164

## **Conclusiones: El sacrificio del venado, el sacrificio de Cristo.**

<b>Los otomíes ante la conquista.</b>	168
<b>El sacrificio sagrado</b>	179
<b>Sacrificio para la <i>Bok'yä</i></b>	182
<b>¡Cómo!, ¿Es Cristo?</b>	185
<b>Bibliografía</b>	186

# IMÁGENES DEL CRISTIANISMO OTOMÍ. EL ARTE RUPESTRE DE EL CAJÓN, ESTADO DE HIDALGO

“Hasta qué punto nuestro espíritu  
históricamente condicionado,  
puede adaptarse a la manera y a  
la forma del espíritu creador de  
la obra de cuya contemplación  
se trata.”

*Edmundo O’Gorman*<sup>1</sup>

## Introducción

En el Mezquital, Estado de Hidalgo, se encuentra el volcán Hualtepec, del cual bajan múltiples barrancas. En las paredes de estas formaciones geológicas se pintaron una amplia gama de motivos, la mayoría en color blanco y en menor frecuencia en rojo y negro. Entre los numerosos sitios me interesa estudiar el arte rupestre de El Cajón. Cabe mencionar que los otomíes han tenido una larga ocupación de esta zona.

### Los comienzos. ¿Qué hay sobre la roca?

Conocí las pinturas en un viaje de práctica realizado en el seminario de la Dra. Marrie-Areti Hers llamado *Arte prehispánico: relaciones entre la historia del arte y la arqueología* en 2005. El historiador otomí Francisco Luna Tavera fue nuestro guía, tanto en este viaje como en los siguientes; quien nos brindó conocimiento sobre las pinturas y la cultura otomí, aportaciones sin duda importantes en el desarrollo de esta investigación.

---

<sup>1</sup> Edmundo O’Gorman. *El arte o de la Monstruosidad y otros textos*. México, Planeta-Joaquín Mortiz, 2002. (Ronda de clásicos mexicanos). p. 73

Con las diferentes prácticas de campo nos dimos cuenta de que el arte rupestre estaba vinculado con otras manifestaciones artísticas y con los rituales actuales de los otomíes. Bajo esta circunstancia decidimos darle continuidad al estudio de dichas manifestaciones. Así, se creó un proyecto colectivo llamado *La mazorca y el niño dios: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*<sup>2</sup>, cuyos integrantes estudiamos diferentes aspectos del arte rupestre, tanto para mostrar una visión más amplia de éste, como su importancia en los procesos históricos del pueblo otomí.

Al visitar las barrancas de El Mezquital conocimos el amplio repertorio iconográfico del arte rupestre de esta zona. En un principio las imágenes en las cañadas nos eran desconocidas, pero tras visitar diversos sitios comenzamos a observar elementos constantes en las pinturas, como son el venado o los techos punteados. Algo que llamó la atención fue la existencia de imágenes prehispánicas, como pirámides o escudos, e imágenes coloniales como iglesias o cruces. A partir de este momento surgieron diferentes interrogantes... ¿Quiénes las pintaron?, ¿Por qué las pintaron? y ¿Por qué tienen motivos tanto de tradición prehispánica, como de filiación colonial? De esta manera, comencé a vislumbrar la importancia de estos sitios que pueden abrir un nuevo panorama del horizonte histórico del grupo que los creó.

En el lugar existen un amplio número de sitios que nos tomaría largo tiempo estudiarlos y los puntos de análisis serían desde varias perspectivas. En este sentido el trabajo colectivo es de gran ayuda, pues los textos realizados abordan varios aspectos del arte rupestre, como son: el estudio temático, la diferencia entre tradiciones pictóricas a través del color, la documentación sobre un sitio y la vinculación con una comunidad, los cambios históricos, los estudios monográficos sobre estos sitios en particular, y las aportaciones al panorama general del arte rupestre de El Mezquital.

---

<sup>2</sup> Esta tesis se ha realizado con la ayuda del proyecto PAPIIT IN-401-209-3

Bajo esta directriz, elegí hacer un análisis sobre el sitio de El Cajón. Este estudio busca dar una primera interpretación de las pinturas y aportar nuevos elementos a la historia otomí. Además, el sitio ejemplifica la complejidad del arte rupestre y a la vez se muestra como un lienzo que puede ser tomado como fuente histórica. En El Cajón existe una gama de motivos de diferente filiación y temática; tanto del cristianismo, como de la religión otomí prehispánica. Este contraste de temas es de suma importancia, pues a partir de ellos, se teje el análisis del sitio.

### **Explorar el arte rupestre.**

Hacer una investigación sobre el arte rupestre implica diversas dificultades. Por una parte, en el medio académico los historiadores pocas veces consideran importante este arte, por ello mismo, no es considerado como fuente histórica capaz de aportar elementos para el estudio del grupo que lo realizó. También, el pueblo otomí, que se estableció en El Mezquital, ha sido marginado en las fuentes y en los trabajos históricos, pues es considerado poco civilizado y dependiente de otros grupos, como los toltecas o los mexicas. Además, con la llegada de los españoles también lo suponen un pueblo pasivo que aceptó sin más la dominación.

Por otra parte, cabe señalar que aprender a mirar y reconocer los motivos existentes en las pinturas involucra necesariamente un proceso de aprendizaje. Además, se debe tener disposición para recorrer las cañadas, pues la observación del paisaje y de las pinturas en su entorno natural es vital para el análisis del arte rupestre. Una vez conocidas las cañadas las imágenes invitan a descifrar sus mensajes.

### **La tradición blanca de El Mezquital.**

Al conocer los sitios de El Mezquital, también se encontró que en otras áreas existe arte rupestre; en las cuales el color es un elemento importante. Por ejemplo, en el lado noroeste donde se ubica

Querétaro la pintura es predominantemente roja.<sup>3</sup> De esta manera, en base al color ¿Cómo se reconoce el arte rupestre otomí de El Mezquital? Podemos observar, que en las barrancas de dicha área existen elementos que dan unidad a la utilización del color blanco. Con base en esto se reconocen constantes, como son: los motivos y escenas; ejemplo de ello es la representación de escudos, la forma de pintar los personajes, el uso de la roca como parte del discurso pictórico, y la ubicación de los sitios en barrancas, que forman parte del paisaje cultural, donde el volcán Hualtepec funge como *axis mundi*. Así, podremos confirmar que el uso del color blanco era una tradición en la región y coincide con el área que estudiamos.

Otro punto importante es la temporalidad del arte rupestre, que siempre genera discusiones, pues los métodos arqueológicos no son capaces de dar una datación. Nuevamente las imágenes plasmadas en las rocas aportan información sobre este tema, ya que en los conjuntos de pintura se observan motivos prehispánicos, como el templo doble, y coloniales, como las iglesias que permiten fechar las pinturas en una temporalidad, que abarca desde el posclásico tardío hasta años avanzados de la época colonial.

### **La historia en las fuentes. ¿Los otomíes subyugados?**

Las fuentes históricas sobre los otomíes de El Mezquital son escasas, pero coinciden en que ocuparon esta área por lo menos desde el periodo Epiclásico.<sup>4</sup> En tiempos posteriores, los otomíes conocieron el dominio tolteca y mexica. Nos interesa principalmente la relación con este último grupo, pues la zona de El Mezquital en el periodo posclásico tardío estuvo bajo el dominio de la

---

<sup>3</sup> Carlos Viramontes Anzures. *Gráfica rupestre y paisaje ritual. La cosmovisión de los recolectores de Querétaro*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.

<sup>4</sup> Yolanda Lastra. *Los otomíes, su lengua y su historia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones antropológicas, 2006. p. 82, David Wright. "El papel de los otomíes en las culturas del altiplano central: 5000 a.C. al 1650 d.C." en *Otopames. Memoria del Primer Coloquio Querétaro*. E. Fernando Nava L. compilador. 2ª ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1995. p. 327 y Fernando López Aguilar. *Símbolos del tiempo inestabilidad y bifurcaciones en los pueblos de indios del Valle del Mezquital*. Pachuca, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 2005.p. 46 y Noemí Quezada. "El Valle del Mezquital en el siglo XVI" en *Anales de antropología*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, Vol. XIII. p. 48

Triple alianza. Además, el arte rupestre de El Mezquital conserva elementos iconográficos de esta última etapa.

Los cronistas, como fray Bernardino de Sahagún, describen a los otomíes como un pueblo subyugado, que sirvieron como guerreros para proteger las fronteras mexicas. Incluso se les presenta como un pueblo de salvajes cuyos elementos culturales fueron pocos. Sin embargo, su expresión artística abre otra apreciación; donde los otomíes, si bien compartieron elementos con los mexicas también conservaron expresiones culturales propias. En este proceso la guerra jugó un papel importante, pues les ayudó a adaptarse e integrarse a circunstancias nuevas.

Con la conquista española, los otomíes se enfrentaron a una nueva situación. Según la historia tradicional, al igual que los demás grupos mesoamericanos, fueron doblegados al dominio español y se les impuso otra organización política y creencias religiosas. Sin embargo, es necesario repensar la conquista, ya que, las culturas indígenas que estuvieron bajo la corona española enfrentaron este nuevo régimen de diversas maneras. En este escenario los grupos nativos fueron actores importantes.<sup>5</sup> De hecho, las mismas fuentes coloniales documentan como los otomíes dirigidos por los caciques, los antiguos gobernantes, utilizaron su condición de guerreros para mantener gran parte de su poder al hacer alianzas militares con los españoles. Situación que permitió la conservación de sus expresiones culturales, reflejadas en distintos ámbitos, como son: el arte en las barrancas, los murales de Ixmiquilpan y las pinturas en las capillas familiares.

En estas diferentes expresiones se puede apreciar a la religión como un elemento fundamental para la formación de una cosmovisión otomí en la época colonial. Si bien la iglesia católica luchó para evangelizar a los otomíes, estos tuvieron una visión propia del cristianismo. En las diferentes fuentes pictóricas podemos apreciar como en las imágenes convergen elementos

---

<sup>5</sup> Stephane Wood. *Transcending Conquest. Nahua Views of Spanish Colonial Mexico*. USA, University of Oklahoma Press: Norman, 2003. p. X

prehispánicos y europeos. Un ejemplo, lo encontramos en las capillas familiares de Guanajuato, que sido tema de investigación de Beatriz Isela Peña Peláez, quien argumenta que:

“La pintura mural de las capillas de Ixtla corresponde a programas pictóricos integrales de un ‘Cristianismo otomí’ donde la pretensión aculturante abrió la puerta a un proceso sincrético donde interactúan con igual peso representaciones del cristianismo y su liturgia, elementos cosmogónicos de prácticas rituales *hñähñues*. La imagen, fragmentada y fuera de su soporte, se significa desde la doctrina cristiana, las tradiciones y la cosmovisión cristianas.”<sup>6</sup>

Esta cosmovisión otomí del cristianismo también se demuestra con fuerza en los sitios de arte rupestre del Mezquital, y es nuestro principal interés estudiar este aspecto en el presente texto.

### **¿La Historia en la roca? Los otomíes ante la conquista española.**

El sitio de El Cajón, dado que forma parte de la tradición blanca de El Mezquital, comparte motivos del repertorio iconográfico pero también tiene aportaciones propias. Como en los demás sitios se observan imágenes prehispánicas y coloniales, ante este contraste fue de mi interés estudiar, en este sitio en particular, cómo dialogan dichas imágenes, las cuales tienen como eje principal la religión. De esta manera, me propongo contribuir a un mejor conocimiento del contacto entre otomíes y españoles.

En esta directriz, el arte rupestre otomí, aunque poco explorado por los historiadores, puede ser considerado como una fuente histórica privilegiada, portador de una gama de significados que implica un pensamiento cultural complejo, donde se aprecia la gestación del cristianismo otomí.

La investigación parte del análisis de los 20 conjuntos de pinturas que se han encontrado hasta ahora en el sitio. A través de ellos estudié varios aspectos que le dan sentido a lo antes mencionado.

---

<sup>6</sup> Beatriz Isela Peña Peláez. *La pintura mural como agente de constitución del espacio terrenal y divino, análisis de dos capillas familiares de San Miguel Ixtla, Gto.* Tesis de maestría en Historia del arte, Mexico, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. Diciembre de 2012. p. 4 y 5

Primeramente, el hecho de pintar escenas rituales y utilizar la forma de la roca para complementar el discurso pictórico da pauta para entender la cañada como un lugar sacralizado; un escenario privilegiado para los rituales y la transmisión de la memoria histórica.

En los conjuntos de pintura encontramos imágenes de origen mesoamericana, como el joyel del viento. Este hecho podría afirmar, como generalmente se maneja, que los otomíes estuvieron dominados por otros grupos, en específico los mexicas. También, estos motivos comparten escenario con las expresiones propias de los otomíes, formando parte del discurso. En este sentido el pueblo otomí se muestra con un papel más activo, donde su cosmología siguió perviviendo. Asimismo, muestran su habilidad para adaptarse a nuevas situaciones, circunstancia que será importante en la siguiente etapa histórica.

En la conquista española, contrario a la historia oficial, los otomíes no olvidaron su pasado. En el caso de El Cajón las pinturas son en su mayoría de filiación prehispánica y entre ellas existe una relación discursiva que no se fracturó con la presencia de motivos coloniales; así fue como continuaron vigentes y fueron reinterpretadas en los tiempos coloniales.

Las imágenes religiosas también documentan cómo los otomíes emplearon eficientemente los mecanismos generados por la conquista para continuar practicando su religión y su organización política bajo el manto del cristianismo. En la cañada de El Cajón puede apreciarse como se integraron los nuevos motivos religiosos sin negar los anteriores. De esta manera, este pueblo se adaptó al orden colonial, conservando su propia visión.

Por último, esta forma de adaptación no se realizó clandestinamente, pues los sitios no son de difícil acceso, y en el caso de El Cajón está ubicado cerca de Huichapan donde los franciscanos tuvieron su sede.

#### **Notas sobre la metodología.**

El proceso de análisis de El Cajón implica distintas dificultades y para su realización se han requerido diferentes herramientas. En primer lugar, el sitio elegido fue recorrido y observado en múltiples ocasiones, así se pudo establecer una organización para facilitarnos el estudio de la barranca.

Cada conjunto de pintura se distingue por ocupar un área en la pared rocosa, ya sea un abrigo o respaldos verticales con techos, o los mismos techos. Además, se han enumerado en el mismo sentido que corre el arroyo.

El siguiente paso ha sido el registro fotográfico de las pinturas, que comprende tomas de los conjuntos en el contexto de la barranca, los conjuntos en general y los detalles de motivos y escenas. Cabe destacar que se realizaron en diferentes horas del día y en diferentes épocas del año. Al mismo tiempo, se hicieron dibujos frente a las pinturas que ayudaron a identificar figuras que en un primer momento no se reconocieron.

Posteriormente, se utilizaron programas de computadora, como Photoshop e Illustrator, para procesar las imágenes con filtros y lograr una mejor nitidez o modificaciones para resaltar los motivos. Además, los programas ayudaron a hacer los dibujos finales que utilizamos en este texto, los cuales proporcionan una mejor apreciación de las pinturas.

A partir del manejo de imágenes se realizó la descripción de los conjuntos de pinturas y de las formas de la roca donde están plasmados. Además se realizó una última visita al sitio para corroborar los dibujos.

Después, basado en la comparación con otros sitios de la tradición blanca de El Mezquital se realizó el análisis desde varias referencias. Las crónicas dan información de los otomíes desde la instauración de Tula-Xococotitlan hasta la colonia. Los códices de tradición prehispánica ofrecen una amplia gama de imágenes que permiten hacer comparaciones con los motivos del sitio y así sugieren un significado. En este punto es importante señalar que utilizamos códices otomíes del

siglo XVI y diversos códices del centro de México, estos últimos nos han servido para acercarnos al pensamiento prehispánico, ya que, en otros documentos otomíes no existe este tipo de imágenes o datos. Se consideran pertinentes este tipo de comparaciones porque los diferentes grupos mesoamericanos compartieron ciertos aspectos culturales, políticos y religiosos. Si bien esta “complejidad de las sociedades interrelacionadas fue muy heterogénea, tanto en la dimensión del devenir milenario como en la existencia simultánea de sociedades de distinto desarrollo” la religión y el mito juegan un papel vital, pues “la concepción de lo sagrado hace equiparables los rituales, los dioses, los calendarios y las manifestaciones artísticas ligadas a la religión en todo lo largo y ancho de Mesoamérica”.<sup>7</sup>

También, se utilizaron datos arqueológicos que nos muestran los periodos de ocupación de la zona, las imágenes de las capillas familiares que forman parte del engranaje del cristianismo otomí y los elementos conservados en la tradición oral de la región de El Mezquital.

Para esta investigación se han considerado cuatro capítulos. En el primero, se hace una pesquisa sobre el horizonte histórico otomí y se mencionan algunos problemas en la historiografía. También, se abordan los principales aspectos de la religión prehispánica y su contacto con la religión colonial. En el segundo, se revisaron los trabajos que abordan el arte rupestre de El Mezquital para tener un primer acercamiento a las pinturas. Asimismo, se exponen las características principales de dicho arte, que se traducen en la unidad denominada *La tradición blanca de El Mezquital*. En el tercero, se analizan los veinte conjuntos del sitio; se expone la coherencia del discurso pictórico y la sacralidad de la cañada. El capítulo cuarto, se explora la complejidad de la temporalidad del sitio. El quinto, a manera de conclusiones, muestra el arte rupestre como una fuente histórica donde el cristianismo otomí se aprecia a través de la imagen.

---

<sup>7</sup> Alfredo López Austin. *Los mitos del Tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones Antropológicas, 1996. p. 27 y 31

## Capítulo I. Horizonte histórico de los otomíes.

### 1.1. El Mezquital y los otomíes

El arte rupestre nos abre una puerta al pasado y genera distintas preguntas como ¿cuál es el territorio en que se extienden estas manifestaciones?, ¿qué tipos de motivos se pintaron en las cañadas? y ¿cuándo fueron hechas? Otra de las interrogantes importantes es ¿quiénes fueron sus creadores? En este primer capítulo se describe brevemente la región donde fueron hechas las pinturas y la historia del grupo humano que la ha habitado desde tiempos prehispánicos y coloniales.

El sitio que se estudia en este texto se encuentra en el área actualmente denominada El Mezquital en el Estado de Hidalgo. Este nombre del Valle del Mezquital fue acuñado en la colonia<sup>8</sup>, anteriormente fue conocido como la Teotlapan en su parte oriental y como la Provincia de Jilotepec en el occidente. Sus fronteras no tuvieron límites estrictos, pues se encontraban en constante movimiento. Esta circunstancia se debió al patrón de asentamiento disperso de la población y al clima.<sup>9</sup>

El Mezquital actualmente abarca el oeste del Estado de Hidalgo y norte del Estado de México, sus límites son: al norte con la Sierra Juárez y las barrancas del río San Juan, al oriente con la Sierra de Pachuca y Tolcayuca, al sur por la Serranía de las Cruces (Cauhtlalpan), y por las elevaciones de Apaxco. En distintas fuentes aparece como El Valle del Mezquital, sin embargo, el área se compone por varias cuencas que son: Actopan, Alfajayucan, Arroyo Zarco, Rosas, Salado, Tecozautla, Tlautla y Tula.<sup>10</sup> Una característica geográfica de esta región son las cañadas que bajan

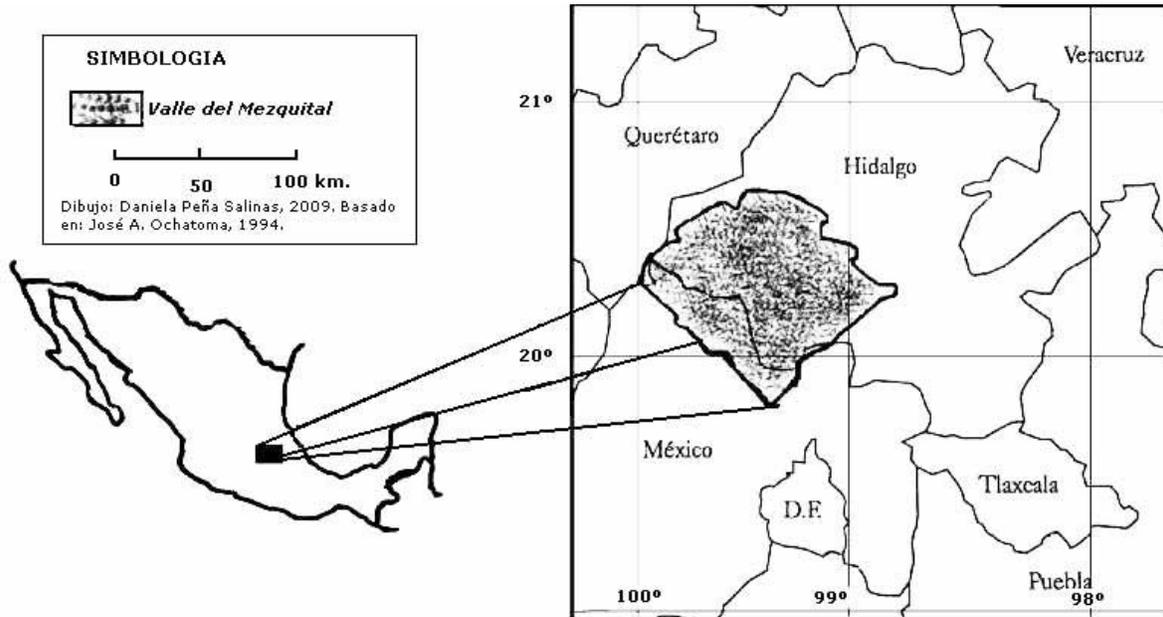
---

<sup>8</sup> Ochatoma. *op. cit.* p. 10

<sup>9</sup> Fernando López Aguilar. *Símbolos del tiempo ...* p. 186

<sup>10</sup> Fernando López Aguilar. "La distribución de los asentamientos del Valle del Mezquital como un modelo de desarrollo social" en *Estudios de cultura otomíes*. No. 3. México, Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Antropológicas. 2002.p. 19

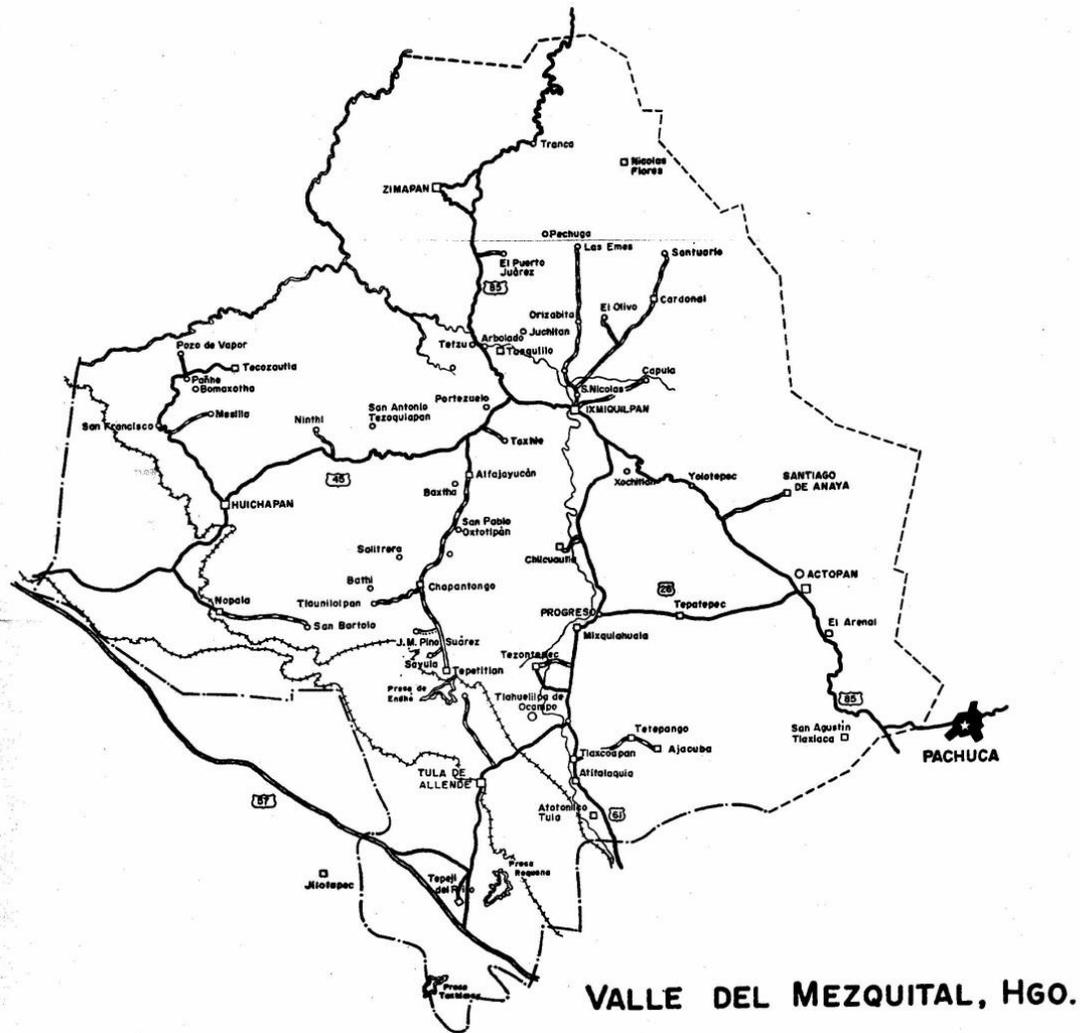
de los cerros, principalmente del Hualtepec, el cual consiste en una antigua caldera volcánica que representa la mayor altitud de la región. Estas formaciones naturales son el lugar donde los otomíes pintaron sobre la roca.



**Mapa 1. Ubicación de la región de El Mezquital. Dibujo tomado de Daniela Peña Salinas. *Negrura de lluvia entre dioses: El arte rupestre de El Boyé*. Tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. En preparación**

humana que se remonta por lo menos al periodo Epiclásico, aunque otras fuentes les dan una temporalidad más antigua. Sin embargo, existen diferentes discusiones, tanto de los límites de El Mezquital como de los orígenes y ocupación de los otomíes de dicha zona.<sup>11</sup> En esta investigación no es mi propósito analizar dichas discusiones pero es importante tener presente la relación que ha tenido el territorio y la cultura otomí a lo largo de la historia. Tener una visión clara de esta problemática es difícil, pues las fuentes escritas más antiguas, que son las coloniales, no suelen comentar con precisión el pasado prehispánico otomí.

<sup>11</sup> Algunas referencias sobre la problemática de los orígenes y configuración de El Mezquital se tratan en Yolanda Lastra. *Ibíd.* p. 73-79 y José Alberto Ochatoma Paravicino. *Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*. Tesis de maestría. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1994. p. 9-10



Mapa 2. El Mezquital Estado de Hidalgo. Fuente: Quezada, Noemi, "El Valle del Mezquital en el siglo XVI" en *Anales de Antropología*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, vol. XIII, 1976. P. 191

Para abordar los principales aspectos de esta discusión se ha recurrido a disciplinas que aporten evidencia e información acerca de la ocupación de El Mezquital, como son: la arqueología, la glotocronología, y para el período Posclásico y colonial, existen escritos, tanto en códices como en crónicas.

Un punto importante en la discusión es el papel que ha jugado el pueblo otomí en el altiplano central. Precisamente de los escritos coloniales surgió una imagen de los otomíes con ciertos rasgos peyorativos. Por ejemplo, Sahagún dice que:

“Los otomíes de su condición eran torpes, toscos e inhábiles. Reniéndoles por su torpeza, les suelen decir en oprobio: ‘¡Ah, que inhábil eres! ¡Eres como otomite, que no sete alcanza lo que te dicen! [...]”

Los mismos otomíes eran perezosos; aunque eran recios y para mucho, y trabajadores en las labranzas, no eran muy aplicados a ganar de comer y usar de continuo el trabajo ordinario. Porque en acanbando de labrar sus tierras, andaban hechos holgazanes sin ocuparse en otro ejercicio de trabajo, salvo que andaban cazando conejos, liebres, codornices y venados con redes o flechas, o con liga, o con otras corcherías que ellos usaban para cazar.”<sup>12</sup>

Motolinia en su obra *Historia general de las cosas de la Nueva España* tiene la siguiente descripción: “estos Otomíes, de los cuales proceden los chichimecas; y en verdad estas dos generaciones son las de más bajo metal, y de gente más bárbara de toda la Nueva España”<sup>13</sup> más adelante dice:

“los primeros y propios moradores de esta Nueva España era una gente que se llamaba chichimecas y otomíes, y éstos vivían como salvajes, que no tenían casa sino chozas y cuevas en que moraban. Estos ni sembraban ni cultivaban la tierra, mas su comida y mantenimiento eran yerbas y raíces y la fruta que hallaban por los campos y la caza que con sus arcos y flechas cazaban, seca al sol, la comían y tampoco tenían ídolos ni sacrificios, más de tener por dios al sol y invocar otras criaturas.”<sup>14</sup>

Bajo este panorama histórico a los otomíes se les dejó al margen de los estudios sobre las culturas prehispánicas del altiplano. De esta manera, no hubo un entendimiento a cabalidad de su papel en los procesos históricos de la región<sup>15</sup> y se les vio como una cultura primitiva, nómada y salvaje. Incluso en el siglo pasado la imagen peyorativa de los otomíes se siguió reproduciendo, un ejemplo lo encontramos en el libro titulado *El Valle del Mezquital. (Noticia histórica y estudio social y económico de la región)*<sup>16</sup> escrito por Álvaro Hernández Mayorga. En esta obra se plantea la poca capacidad que tuvo el pueblo otomí para enfrentar los acontecimientos a lo largo de su

---

<sup>12</sup> Fray Bernardino de Sahagún. *Historia general de las cosas de la Nueva España* .3ª ed. Estudio Introductorio y Paleografía de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. Tomo II. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. p. 962 y 963

<sup>13</sup> Fray Toribio de Benavente. *Historia de los indios de Nueva España*. México, editorial Salvador Chávez Hayhoe, 1941. P. 10

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 403

<sup>15</sup> David Wright. “El papel de los otomíes ... p. 323

<sup>16</sup> Álvaro Hernández Mayorga. *El Valle del Mezquital. (Noticia histórica y estudio social y económico de la región)* México, Instituto de Federal de Capacitación del Magisterio-Secretaría de Educación Pública, 1964.

historia, como son el dominio mexica y español y por tanto no fueron capaces de desarrollar una cultura propia. Así se aceptó:

“la imposición pasiva de normas, costumbres, concepciones sociales y religiosas de sus conquistadores, perdiendo su belicosidad y enquistándose, como especie inferior de la escala zoológica en un conformismo y aceptación total, como medio mimético, asimilándose o adoptando actitudes de indiferencia que lo han hecho soportar todas las vejaciones para sobrevivir a sus opresores temporales y desafiar el devenir del tiempo [...] Originó esta situación en el indígena, el desarrollo de un profundo complejo de inferioridad casi atávico, que se agudiza por la carencia de los más elementales medios de subsistencia”<sup>17</sup>

También sobre los otomíes Muñoz Camargo escribe: “Esta nación es muy antigua: Fueron señores y poseedores destas tierras. No se tiene noticia de su origen. Fueron conquistados y ganados y echados de sus tierras por los culhuas y viven en tierras estériles.”<sup>18</sup>

Otro texto titulado *Hidalgo, entre selva y milpas...la niebla*<sup>19</sup> escrito para los alumnos de nivel básico también da una imagen negativa del pueblo otomí, de esta forma:

“la cultura original de los otomíes nunca fue propia, porque sus conquistadores nunca les dieron tiempo de desarrollarla. No construían templos que no fueran los de los vencedores. No trabajaban otra cerámica distinta a la de los mexicas, siguiendo los modelos y los diseños que se les ordenaban. Ni siquiera se pusieron a llenar el cielo de deidades, como hacían otros grupos. Y de tanto mirar al cielo les gustaron la luna y el sol, a los que llamaron “nuestra madre” y “nuestro padre”, y de tanto conocer cerros, empezaron a saludarlos con veneración”<sup>20</sup>

Sin embargo, también a partir de la segunda mitad del siglo pasado se han hecho diferentes investigaciones que aportan otros planteamientos sobre la cultura otomí, donde su papel es más preponderante y su presencia en el altiplano central de México ha tenido una larga duración. Entre los historiadores se encuentra Pedro Carrasco, Yolanda Lastra y David Wright.

---

<sup>17</sup> *Ibíd.* p. 117

<sup>18</sup> Diego Muñoz Camargo. *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*. Rene Acuña ed. San Luis Potosí, Colegio de San Luis-Gobierno del Estado de Tlaxcala, 2000. p. 79

<sup>19</sup> *Hidalgo, entre selva y milpas...la niebla*. Monografía Estatal. México, Secretaría de Educación Pública, 1989.

<sup>20</sup> *Ibíd.* p. 98

Pedro carrasco en su libro *Los otomíes: Cultura e historia prehispánica de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana* hizo una exhaustiva búsqueda en las crónicas y códices coloniales del desenvolvimiento que tuvo la cultura otomí desde el posclásico hasta el posclásico tardío. Así mismo hizo una importante recopilación de varios de sus aspectos culturales.

Los investigadores Soustelle,<sup>21</sup> Yolanda Lastra y David Wright desde un análisis glotocronológico coinciden en que la familia lingüística otopame proviene de la lengua otomangue, hablada hace 5 000 años a.C., que abarcaba un área que se extendía desde el actual San Luis Potosí hasta Centroamérica. Desde la separación y diversificación de la lengua otomangue, la rama otopame ha tenido una ocupación geográfica similar desde el principio de este proceso hasta la actualidad, de esta manera “es evidente que los otopames ocuparon sus territorios actuales en términos aproximados desde antes de la diversificación interna de la rama”.<sup>22</sup>

Por otra parte, la investigación arqueológica de Fernando López Aguilar, aporta datos sobre la ocupación humana en El Mezquital. Según el autor, durante la expansión de Teotihuacan que comenzó en el año 300 d. C., los sitios hallados en El Mezquital presentaban dos polos, en el sur tenían la influencia teotihuacana con un sistema supraregional, con redes de intercambio amplias y extensas.<sup>23</sup> Al norte el patrón de asentamientos era disperso, de carácter local, con cerámica semejante a la teotihuacana conocida como cultura Xajay o de las Mesas.<sup>24</sup>

Con la caída de Teotihuacan empezó el período Epiclásico, durante el cual, el norte del Valle de México y las llanuras septentrionales de Toluca tuvieron una población

---

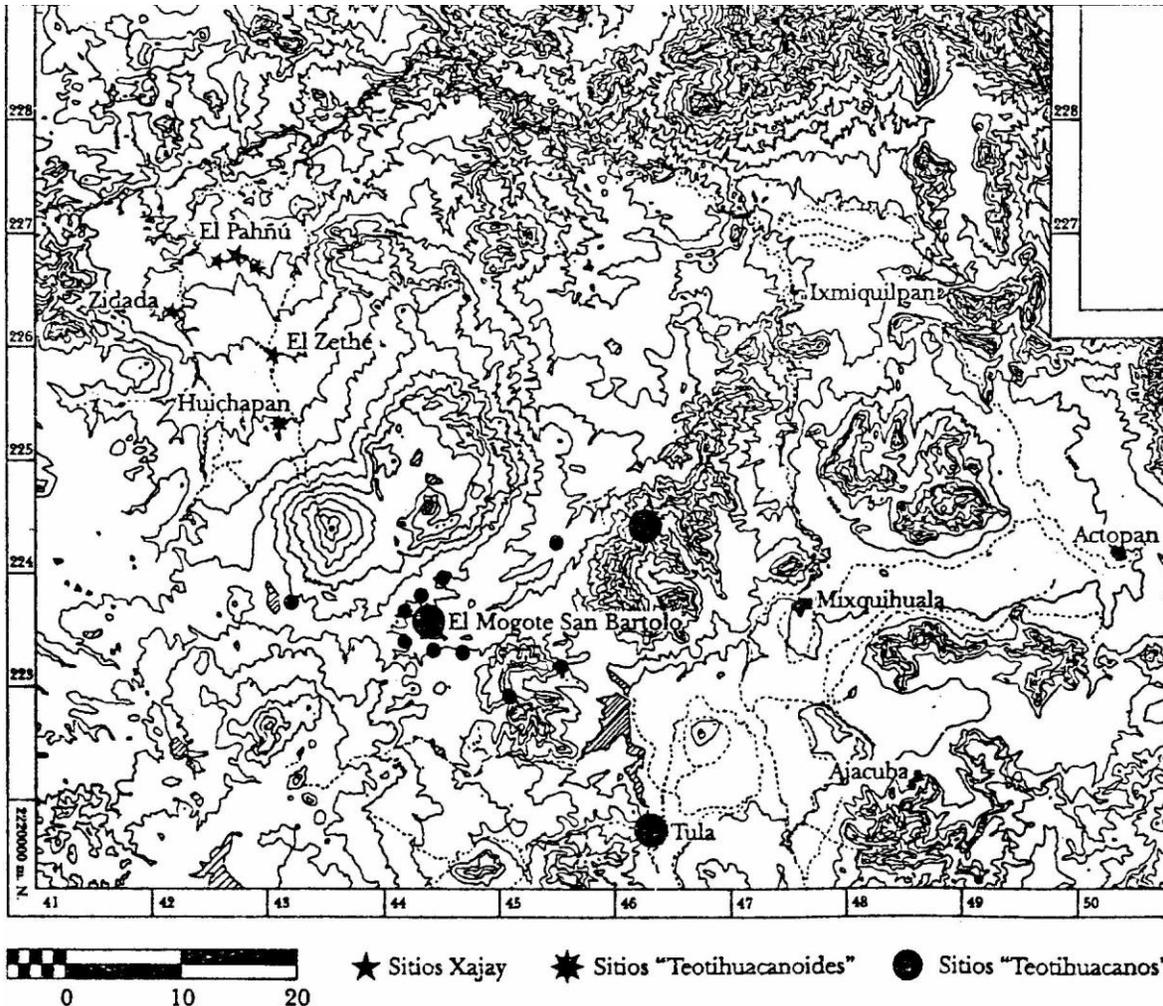
<sup>21</sup> Jaques Soustelle. *La familia Otomí-Pame del centro de México*. México, Instituto Mexiquense de Cultura Autónoma del Estado de México, 1993

<sup>22</sup> David Wright. *Ibid.* p. 324 y Yolanda Lastra. *op. cit.* p. 32-34

<sup>23</sup> Fernando López Aguilar. *Símbolos del tiempo...* p. 46

<sup>24</sup> *Ídem*

predominantemente otomí-mazahua.<sup>25</sup> En el Mezquital los asentamientos Xajay sobrevivieron a la caída de la cultura dominante por su patrón disperso y carácter local, presentando una continuidad cultural en ese periodo. El tipo de cerámica que se halla en esta temporalidad es la Coyotlatelco, y aunque no existe consenso acerca de su origen coincide con la extensión otomí, incluyendo El Mezquital.<sup>26</sup>

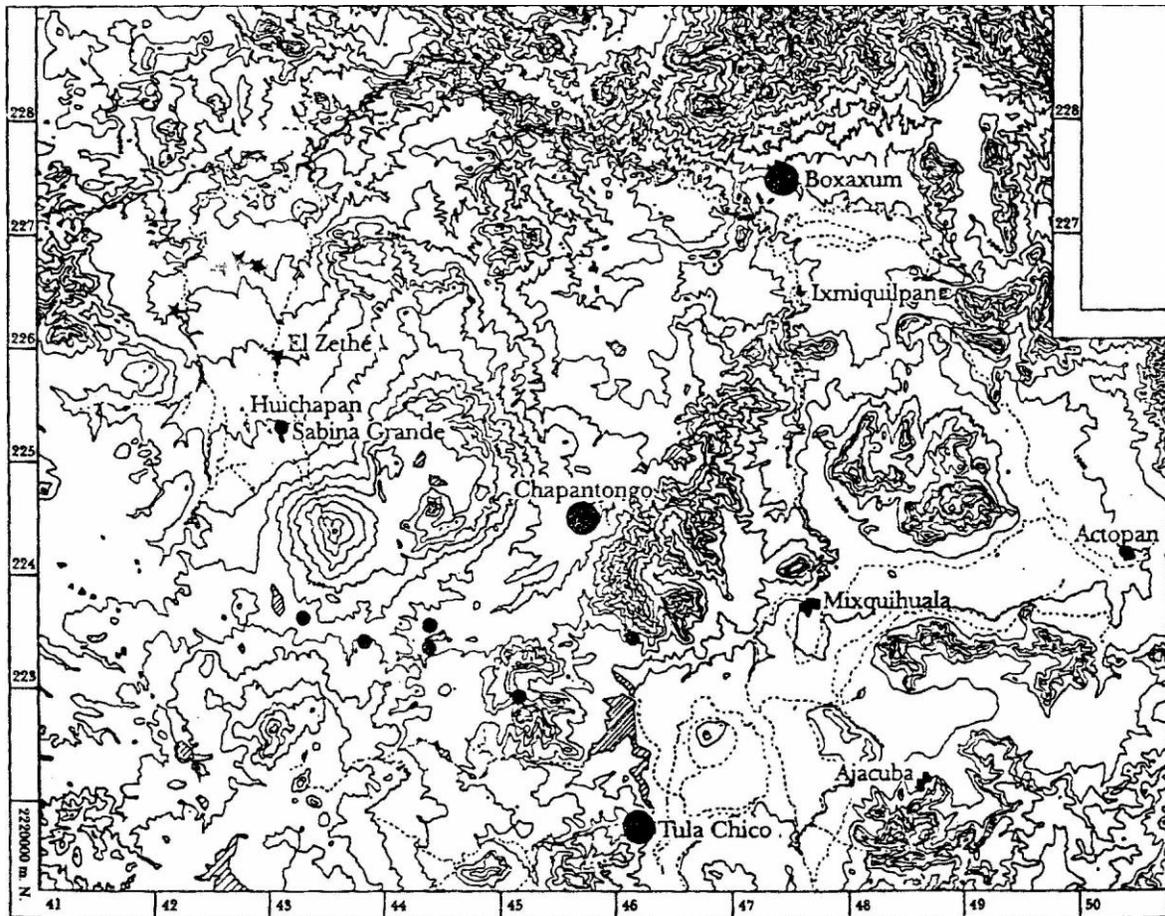


© Fig. 9 Frontera Xajay-Teotihuacana

Mapa 3. Asentamientos Xajay y Teotihuacanos en El Mezquital. Fuente: López Aguilar, Fernando, *et. al.* "El Valle del Mezquital. Encrucijadas en la historia de los asentamientos humanos en un espacio discontinuo". *Arqueología. Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. México, 20. 2ª. Época, Julio- diciembre, 1998. p. 30

<sup>25</sup> Yolanda Lastra. *op. cit.* p. 82

<sup>26</sup> La cerámica coyotlatelco se distribuyó en el Valle de México, Tula, Tepeji del Río, Tulancingo, Cholula, orillas occidentales del lago de Texcoco, Valle de Toluca, Puebla y Tlaxcala. Yolanda Lastra. *op. cit.* p. 83




★ Sitios Xajay
● Sitios "Coyotlatelco"

© Fig. 10 Frontera Xajay-Coyotlatelco

Mapa 4. Sitios Xajay y Coyotlatelco en El Mezquital. Fuente: López Aguilar, Fernando, *et. al.* "El Valle del Mezquital...p. 33

Otro punto sobre el papel de los otomíes en el altiplano central de México aborda el factor del clima. Como Muñoz Camargo señala los otomíes se fueron a vivir a tierras estériles, y precisamente el Valle del Mezquital es conocido como un área semidesértica donde el modo de vida es precario, sin embargo, la situación antes de la llegada de los españoles era diferente pues en la zona había mayor cantidad de agua y áreas boscosas. De esta manera, los cultivos eran suficientes para sostener a la población aunque ésta siempre mantuvo un patrón disperso, pues

aparte de la agricultura también practicaron la cacería.<sup>27</sup> El cambio climático se dio en la colonia cuando se introdujo otro modo de vida, donde el ganado sobretodo de ovejas cambio radicalmente el paisaje. Al respecto Elinor Melville en su trabajo titulado *Plaga de ovejas*.

*Consecuencias ambientales de la conquista de México* dice:

“Durante la segunda mitad del siglo XVI, las relaciones entre los seres humanos y el ambiente físico del Valle del Mezquital fueron completamente alteradas: el pastoreo extensivo desplazó a una agricultura de irrigación intensiva; la región dejó de ser un mosaico agrícola complejo y densamente poblado para transformarse en un mezquital desértico de escasos pobladores, y las poblaciones indígenas quedaron marginadas de la economía, mientras que la tierra y la producción regional pasaron a manos de terratenientes que eran en un sentido social (ya que no siempre étnico) españoles”<sup>28</sup>

Este cambio en el Mezquital también contribuyó a la imagen negativa de los otomíes, pero también habla de las formas de negociación que utilizaron los nativos para incorporarse al mundo colonial, pues pudieron adaptarse de alguna manera a una nueva forma de subsistencia.

Esta discusión da una visión de la región y de los prejuicios que se construyeron sobre su población. Durante siglos las ideas no fueron diferentes y es hasta el siglo XX que las nuevas investigaciones contribuyen a un mejor entendimiento del devenir histórico del dicho pueblo otomí; precisamente en el siguiente capítulo damos cuenta de este.

## **1.2. Otomíes durante la época prehispánica.**

A la caída de Teotihuacan a finales del siglo VI se sintieron deferentes tensiones en el centro de México, más tarde en el siglo IX una migración tolteca-chichimeca proveniente del noroeste penetró en esta región.<sup>29</sup> Esto dio como resultado el surgimiento de Tula-Xicocotitlan, capital de los toltecas, en un territorio con fuerte presencia otomí; aunque existieron otros grupos

---

<sup>27</sup> Fernando López Aguilar. *Símbolos del tiempo...* p. 40-42

<sup>28</sup> Elinor Melville. *Plaga de ovejas. Consecuencias ambientales de la conquista de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999. p. 29

<sup>29</sup> Yolanda lastra. *Ibíd.* p. 86

que también fueron partícipes de este florecimiento cultural que marca el inicio del periodo Posclásico.

Pese a las discusiones que se tienen sobre el desarrollo histórico del pueblo otomí, éste debió confluír con las culturas que predominaron en los diferentes períodos, como es el caso de Teotihuacan y Tula. Debido a la permanencia de los otomíes en la región del altiplano, éstos siguieron desarrollando su papel en los siguientes períodos históricos, sobre todo en lo que se refiere a su condición de pueblo fronterizo. Por lo menos desde el posclásico al norte de la región se encontraban grupos indígenas con una cultura no mesoamericana, con una organización social en donde la trashumancia y la cacería eran elementos de mayor importancia. Bajo esta circunstancia la región de El Mezquital formaba parte de la frontera entre Mesoamérica y Aridoamérica, fue una zona de amortiguamiento contra los grupos norteros y fue un paso obligado para muchas migraciones, tanto de norte a sur como de este a oeste y viceversa.<sup>30</sup> Esta posición estratégica de El Mezquital influyó en el desarrollo histórico de la región y de sus habitantes, mayoritariamente otomíes, forjando en ellos algunas características distintivas que explicaremos más adelante.

Ahora bien, la caída de Tula sucedió en el año 1168 d.C.<sup>31</sup>, a partir de este período la historia otomí prehispánica comienza a documentarse en las fuentes escritas, pues las crónicas coloniales mencionan a la cultura otomí en los procesos históricos del centro de México<sup>32</sup>. A pesar de la marginación de este pueblo en las fuentes su papel en la región es amplio.

Tras la caída de Tula hubo un reacomodo de fuerzas debido a las consecuencias del declive de dicha ciudad y también a las oleadas migratorias atraídas hacia el centro de México. Una de estas migraciones fue encabezada por Xolotl, quien ocupó los valles centrales, los dominios

---

<sup>30</sup> Rosa Brambila Paz. "El centro de los otomíes" en *Arqueología mexicana*. México, Ed. Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia vol. XIII. Num. 73,2005. p. 23

<sup>31</sup> Jiménez Moreno, *El Enigma*, 125, *Cronología* en Pedro Carrasco. *op. cit.* p. 241

<sup>32</sup> Pedro Carrasco. *op. cit.* p. 249

toltecas y realizó un nuevo reparto de tierras. Otras migraciones venidas del oeste llegaron más tarde, de entre ellas destacan tres que son las de los tepanecas, los otomíes y los acolhuas. Los cuales se presentaron ante Xolotl, quien los casó con mujeres nobles y les dio los territorios de Azcapotzalco, Xaltocan y Acolhuacan respectivamente.<sup>33</sup>

Cabe mencionar, que el área que ocupó Xolotl no incluyó a Xilotepec, este hecho es importante porque esta provincia fue el riñón de los otomíes<sup>34</sup>, y lugar de donde supuestamente provenían los pobladores del reino de Xaltocan. Este reino se ubicó en una isla en el lago del mismo nombre y tuvo un amplio dominio del centro de México.

La Teotlapan estuvo en relación tanto con la provincia de Xilotepec como con el reino de Xaltocan, pues según Carrasco en esta época la Teotlalpan estuvo poblada por otomíes antes de la llegada de los toltecas, y sus dominios se extendían hasta el Cerro de las Cruces.

Después de la caída de Tula, los señoríos importantes en el centro de México fueron Azcapotzalco, Xaltocan y Cuautlchan. Durante algún tiempo estos reinos tuvieron alianzas, sin embargo, estas no fueron duraderas.

En este tiempo llegó otra migración, eran los mexicas que se establecieron en Chapultepec alrededor del año 1292.<sup>35</sup> No obstante, su llegada no fue bien vista y fueron atacados por otros señoríos, entre ellos los de Xaltocan, quienes también tenían diferencias con los de Cuauhtitlan por conflictos fronterizos y territoriales.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Fernando de Alva Ixtlilxochitl, "Historia de la Nación chichimeca" en *Obras históricas*. 4° ed. Estudio introductorio Edmundo O'Gorman. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985. Tomo II. (serie de historiadores y cronistas de Indias: 4). p. 17

<sup>34</sup> Rosa Brambila Paz. *op. cit.* p. 21

<sup>35</sup> Pedro Carrasco. *op. cit.* p. 260

<sup>36</sup> La alianza se dio con señoríos del sur del valle de México. En la leyenda de los soles se mencionan a Culhuacan, Cuauhtitlan, los Acolhua, Tenayucan, Azapotzalco, Quauacan, Mazauacan, Xiquipilco, Matlatzinco, Ocuillan, Cuitlahuac, Xochimilco. Pedro Carrasco. *op. cit.* p. 260

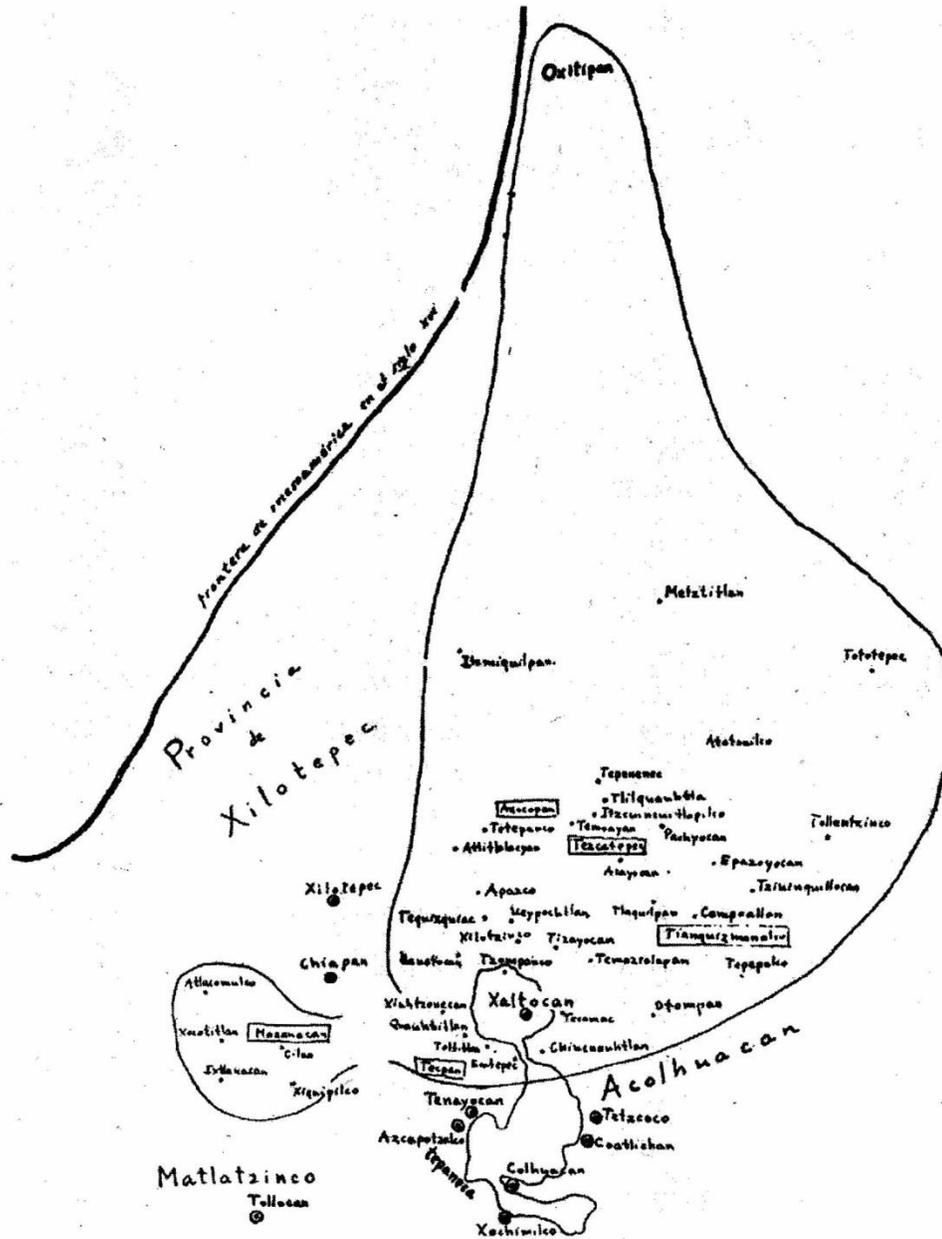


Fig. 25.—Reino otomí de Xaltocan (1220-1385). (V. págs. 258-60).  
 Xochimilco: Principales señoríos independientes.  
 Apazco: señoríos sujetos a Xaltocan.  
 Otros sujetos de Xaltocan no localizados eran Teuctlacoauhcan, Itlecaxitlan, Techimalecan, Xococzuquipan y Yoatenco.  
 Tecpan: lugares localizados aproximadamente.

Mapa 5. Territorios dominados por Xaltocan según Pedro Carrasco. Fuente: Pedro Carrasco. *op. cit.* p. 35

Los problemas entre los señoríos se agudizaron y fue Azcapotzalco, bajo el gobierno de Tezozomoc entre los años 1324 y 1375, el que empezó a tomar el control del Centro de México. Finalmente Xaltocan cayó ante dicho señorío, el cual fue ayudado por otros grupos entre ellos los

mexicas. El reino otomí se disolvió, la población se fue a otros territorios como Meztitlan que siempre fue un reino independiente y Tlaxcala.<sup>37</sup> En esta época, México-Tenochtitlan apenas comenzaba a tomar un papel protagónico en las relaciones políticas de la cuenca de México.

Los territorios otomíes, incluyendo Toluca, Xilotepec y la Teotlapan (El Mezquital), formaron parte del dominio de los tepanecas.<sup>38</sup> Estas regiones fueron la frontera con los grupos del norte y del occidente, el reino de Azcapotzalco nunca se extendió fuera de estos límites.

Entre los años 1376 a 1427 la supremacía de Azcapotzalco se hizo más fuerte, bajo esta circunstancia el señor Tezozomoc hizo sentir su mando y durante los últimos años de su reinado se esforzó por aumentar su poder sobre sus aliados convirtiéndolos en tributarios, lo que causó descontento entre los señoríos. Tezozomoc dentro de sus actos mandó matar a Ixtlixóchitl señor de Texcoco. Ante esta circunstancia se hizo una alianza contra Azcapotzalco, lo que dio como resultado la muerte de su gobernante y caída de este señorío. Las fuentes dan varias versiones del suceso, pero coinciden en que la alianza estuvo formada por México Tenochtitlan, Tetzaco y Tlacopan, con predominio cada vez mayor de la primera.

Los territorios tepanecas fueron repartidos entre los tres señoríos, a Tlacopan le tocó la mayor parte de los territorios otomianos, lo que inició un nuevo proceso de configuración política y económica en la región del Valle de México y sus alrededores. Según Carrasco:

“el dominio de la Triple Alianza en sus primeros tiempos sobre las antiguas posesiones de Azcapotzalco debió ser débil, puesto que todas ellas tienen que volver a ser conquistadas en años posteriores. Moteuczoma Ilhuicamina conquista en la Teotlapan y en la zona de Xilotepec-Tollan: Axayacatl, en dos expediciones, asegura el dominio mexicano en el Valle de Toluca, y más tarde Auizotl hace lo propio en Xilotepec, Chiapan y su región.”<sup>39</sup>

Durante el dominio de la Triple Alianza, los territorios que caían bajo su control podían conservar a sus gobernantes y tenían que cumplir con un tributo, sin embargo, si volvían a ser

---

<sup>37</sup> El mismo rey de Xaltocan se refugió en Meztitlan. Pedro Carrasco. *op. cit.* p. 266

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 269

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 273

conquistados se les imponía otras obligaciones, en cada reconquista el rigor del sometimiento era mayor, incluso se les podía imponer un soberano mexica. Las cuatro áreas tributarias en que se dividió el área otomí fueron Ajacuba, Hueypoxtla, Atotonilco y Jilotepec. Cabe mencionar que algunos otomíes salieron de sus tierras y se refugiaron en otros territorios, como Metztitlan.



Lámina 1. Conquista de Xilotepec-Chiapa por los mexicanos en el año de 1488. Códice Telleriano-Remensis, Fol. 39 v. Fuente: Eloise Quiñones Keber. *Codex Telleriano-Remensis. Ritual, Divination and History in a Pictorial Aztec Manuscript*. Foreword by Emmanuel Le Roy Ladurie. Austin, University of Texas Press, 1995. p. 82

En esta última etapa de la época prehispánica, los otomíes estuvieron bajo tres sistemas: el de Metztitlan, el de la Triple Alianza y los tarascos, en cada uno de ellos participaron en las guerras para defender a su propio bando.

En el área dominada por la Triple Alianza, la población otomí era densa, los asentamientos extensos pero con un patrón disperso, característica que está en relación con la movilidad de la población, lo que hacía de la organización de los otomíes un sistema complejo. Se encontraba bajo una unidad llamada *Andehe*, similar al *Altepetl* entre los nahuas, pero en el caso otomí no se refería a una población nucleada, sino, al espacio geográfico donde se ubicaba la residencia del sistema de organización política. Otra característica de esta compleja organización era la doble

cabecera, cuyas funciones son difusas y difíciles de descifrar, pero probablemente estuvo en relación con su propia cosmovisión, en donde la dualidad juega un papel importante.<sup>40</sup>

Ahora bien, la Triple Alianza tuvo diferentes formas de relacionarse con los pueblos tributarios, para el caso de El Mezquital, en las *Relaciones Geográficas* de 1579, se menciona que la población era un pueblo tributario que, debido a su carácter guerrero, tuvo una participación en diferentes contiendas al lado de los mexicas en contra de los cholultecas, los tlaxcaltecas, los huexotzincas, los de Chiapa, los de Meztitlan y los de Michoacán.<sup>41</sup> De esta manera, los otomíes ayudaron a consolidar las conquistas de los mexicas, además compartieron con ellos el aspecto ritual de la guerra, a través del cual se sostenía el sol con sangre humana y corazones<sup>42</sup>

Bajo esta circunstancia, se establecieron alianzas sobre todo entre las élites gobernantes, los tlatoani, las que incluso establecieron lazos de parentesco, por ejemplo para 1519 los jefes otomíes de Jilotepec- Chiapa pertenecían a la misma casa real de México.

Los otomíes estuvieron en diferentes territorios, en Tlacopan hubo una presencia otomí importante y en general en los dominios de la Triple Alianza la lista de los barrios otomíes en el interior de los señoríos fue muy extensa. De esta manera, la historia mexica y otomí tiene una confluencia, la primera tratada ampliamente en los escritos coloniales, la segunda mencionada someramente, pero a través de la relación que tuvieron ambos pueblos podemos entender algunas situaciones del grupo otomí que, a pesar de su marginación en las fuentes, formaban parte esencial de panorama político, militar y social del centro de México.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Fernando Lopéz Aguilar. *Símbolos del tiempo...* p. 83

<sup>41</sup> Rene Acuña. *Relaciones Geográficas del siglo XVI* en Fernando López Aguilar. *Símbolos del tiempo...* p. 56

<sup>42</sup> David wright. "El papel de los otomíes..." p. 329.

<sup>43</sup> David Wright. "Lengua, cultura e historia de los otomíes" en *Arqueología Mexicana*. Edición especial. México, Ed Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia. Vol. XIII, núm. 73, mayo-junio, 2005. p. 29

La triple alianza continuó manteniendo el control de los territorios dominados con algunos conflictos provocados por grupos que se resistían a su control. Este es el panorama que encuentran los españoles a su llegada al Nuevo Mundo.

### **1.3. Generalidades de la religión otomí.**

Las culturas mexica y otomí se entrelazaron, compartieron diferentes acontecimientos en su historia, pero también, hubo otros rasgos que los relacionaron, como la religión. La convivencia de ambas culturas permite encontrar algunas claves tanto de la historia como de la religión otomí en fuentes mexicas, las cuales arrojan algunos datos de las deidades o rituales otomíes.

En la crónica de Sahagún se menciona que los otomíes tienen como dios supremo a Yocipa<sup>44</sup>, cuyas atribuciones no son claras, pues algunos de los elementos ceremoniales de su fiesta se repiten en otras festividades.<sup>45</sup>

Carrasco menciona que existían otros dioses, como son: el padre viejo, el sol, y la Madre vieja, la luna; el primero relacionado con el dios Otontecutli, con el fuego, la guerra y con los señores muertos, de esta manera, el carácter del dios masculino vuelve a mostrar el lado guerrero del pueblo otomí. Con respecto a la luna se le vincula con la tierra y la fertilidad.

Otros dioses mencionados son: Nohpytehã (Tlazolteotl), dios de la basura, Edãhi (Ehecatl), dios del viento y Hmu'ye (Tlaloc), estos tienen su equivalencia en cuanto al nombre en nahua. También se menciona al dios de la lluvia Mixcoatl, pero no se sabe el nombre en otomí.<sup>46</sup>

De los lugares de culto se sabe que tenían templos, como es el caso de Yocipa, a quien se le construía "un xacal hecho de paja muy atusada, cuya hechura solamente a su cu era dedicada; y nadie hacia la casa de aquella forma"<sup>47</sup>, pero también utilizaban los lugares silvestres, como los

---

<sup>44</sup> Fray Bernardino de Sahagún. *Historia General...* p. 961

<sup>45</sup> Pedro Carrasco. *op. cit.* p. 153

<sup>46</sup> Yolanda Lastra. *op. cit.* p. 316

<sup>47</sup> Fray Bernardino de Sahagún. *Historia General...* p. 961

cerros y cuevas<sup>48</sup>. Al parecer los templos monumentales como los de Tenochtitlan no existían en la región de El Mezquital.

Existió un cuerpo sacerdotal y, como ejemplo de la vinculación mexicana y otomí, un sacerdote del segundo pueblo mencionado, presidía la ceremonia del Fuego Nuevo en Tenochtitlan.

Ahora bien, aparte de los elementos religiosos compartidos también existen particularidades en la religión otomí, que no aparecen en las fuentes, pero el arte rupestre que se analiza en este texto aporta otros elementos, entre ellos, se encuentran el Venado y la Bok'yä, Serpiente de lluvia.

#### **1.4. El nuevo orden. La Conquista Española.**

En 1519 Hernán Cortés llegó a Veracruz, después de algunos contactos con los nativos se dirigió al centro de México. En su camino se encontró con las fronteras tlaxcaltecas y tuvo enfrentamientos armados con sus habitantes, con quienes más tarde estableció una alianza política y militar. Los españoles tuvieron noticias de que el centro de México y otros territorios estaban bajo el dominio de la Triple Alianza, liderada por la gran ciudad de México-Tenochtitlan. Ante esta situación Cortés se dio cuenta de que podría pactar con los señoríos que no estaban conformes con los mexicanos.

A pesar de los diferentes contactos con el gobernante de Tenochtitlan, los españoles emprenden un ataque contra su ciudad y ayudados por sus diferentes aliados indígenas logran tomarla en agosto de 1521.

Una nueva era se implantó y surgió el dominio español. Las tierras recién conquistadas recibieron el nombre de la Nueva España. Después de la conquista los otomíes seguían en los alrededores del Valle de México, por ejemplo, Torquemada narra que: “De el postrero y último hijo llamado Otomitl, descienden los Otomíes, que es una de las maiores Generaciones de la

---

<sup>48</sup> Pedro Carrasco. *op. cit.* p. y Fernando López Aguilar. *Símbolos del tiempo...* p. 157

Nueva España: pues todo lo alto de las montañas, al derredor de México, esta lleno, de ellos, sin las provincias de Xilotepec, y Tula, que eran su Riñon.”<sup>49</sup> Al respecto Motolinía dice:

“del postrero hijo [Iztamixcoatl e Ilancueitl] descienden los otomíes, llamados de su nombre que se llamaba Otomitl. Esa es una de las mayores generaciones de la Nueva España. Todo lo alto de las montañas, o la mayor parte a la redonda de México está llena de ellos. La cabeza de su señorío creo que es Xilotepec, que es una gran provincia, y las provincias de Tolan y Otompa casi todas son de ellos, sin contar que en lo bueno de la Nueva España hay muchas poblaciones de estos Otomíes”<sup>50</sup>

Por estas fuentes se sabe que antes de la colonia y durante ésta el Mezquital fue predominantemente otomí.

Ahora bien, en los primeros años de la conquista los territorios se repartieron en encomiendas que se dieron a los soldados que participaron en las campañas militares. Entre 1529 y 1530 se estableció la primera audiencia, que era el gobierno oficial del rey de España, sin embargo, el funcionamiento no fue eficiente y en 1531 se instaura la segunda audiencia y desde 1536 todos los asuntos del gobierno fueron dirigidos por el virrey. Este nuevo orden afectó a los pueblos indígenas en todos sus ámbitos: cotidianos, religiosos, sociales, económicos y políticos.

Funcionarios locales se establecieron, como son alcaldes mayores y alguaciles, que eran funcionarios del cabildo, también hubo gobernadores que nombraban a los alcaldes mayores. El corregimiento fue creado para elegir autoridades locales en las comunidades indígenas, se componía de corregidor, magistrado y alguacil. Sin embargo, desde el inicio de la colonia los conquistadores en general reconocieron los límites territoriales existentes y respetaron a las noblezas indígenas<sup>51</sup>, de esta forma:

“A las comunidades indígenas se les permitió también gobernarse a sí mismas. Se llamaban república de indios y en ellas los Tlatoque (plural de tlatoani), antiguos gobernadores hereditarios, llamados ahora caciques subsistieron. Poco a poco

---

<sup>49</sup> Fray Juan de Torquemada. *Monarquía indiana*. México, Instituto de Investigaciones Históricas. Universidad Nacional Autónoma de México, 1975. p. 32

<sup>50</sup> Fray Toribio de Benavente. *op. cit.* p. 10

<sup>51</sup> Yolanda Lastra. *op. cit.* p.112

fueron controlados por las autoridades españolas y pertenecieron a algún corregimiento. La nobleza indígena conservó privilegios especiales durante algún tiempo.”<sup>52</sup>

Así, los caciques, antiguos señores, siguieron jugando un papel importante en el desarrollo histórico de los pueblos otomíes, pues sirvieron de intermediarios para la corona, que necesitaba recaudar los tributos y tener obediencia de las poblaciones.

En cuanto a las tierras de El Mezquital, estas fueron repartidas en encomiendas entre los años 1521 y 1524, pero hubo poco interés en ellas, algunas fueron abandonadas y pasaron a ser propiedad de la Corona. El Mezquital siguió tributando de acuerdo con sus posibilidades, generalmente eran granos, que eran entregados a los encomenderos.

En El Mezquital se conservó el sistema de barrios dispersos y los límites de las cabeceras de acuerdo con su distribución de tributarios, pero se modificaron las jerarquías de algunos de ellos. Las cabeceras duales, que según Fernando López Aguilar, también pudieron representar a dos poblaciones, la nahua y la otomí, desaparecieron y sobrevivió la que tenía mayor presencia y preferencia por los españoles, que generalmente era la nahua, ejemplo de ello es Ixmiquilpan, cuya contraparte fue Tlazintla, pero esta última dejó de funcionar como cabecera.<sup>53</sup>

Las congregaciones surgieron a partir de la idea de ubicar a la población en un solo punto, que era cabecera, donde se edificó la iglesia o el convento. Se pretendió tener mayor control sobre los indígenas, pero estos no siempre obedecieron a esta disposición de los españoles, pues regresaban a sus pueblos de origen.<sup>54</sup>

Otro factor importante que afectó a los otomíes del Mezquital fueron las minas ubicadas en Zimapán, Pachuca, Zacatecas y Guanajuato. En un primer momento, los indígenas trabajaron

---

<sup>52</sup> *Ibid.* p.113

<sup>53</sup> Fernando López Aguilar. *Símbolos del tiempo...* p. 133

<sup>54</sup> Nicté Hernández Ortega, Félix Alejandro Lerma Rodríguez y Raúl López Bajonero. “Espacios sagrados en El Mezquital: juego de espejos entre el arte rupestre y arquitectura en tiempos del contacto” en *La vitalidad de las voces indígenas. Arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*, Fernando Berrojalbiz, ed., Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. En prensa

para las encomiendas, pero con el descubrimiento de yacimientos de metales la situación cambió y también fueron solicitados para el trabajo en las minas. El repartimiento<sup>55</sup>, dirigido por un juez, fue creado para asignar las tareas a la población, incluidas las mineras, aunque la movilidad de la población estuvo sujeta a la negociación con los caciques.

Los españoles recorrieron la Nueva España y pusieron bajo su control el área mesoamericana, pero el norte fue un área complicada difícil de someter, pues los diferentes grupos que lo habitaron estuvieron en constante conflicto con los españoles. De esta manera, llegar a los yacimientos de metal recién encontrados era una dificultad. La Corona Española utilizó a sus aliados indígenas para proteger y vigilar los caminos en la zona norte, como los de Jilotepec y otras zonas otomíes que se establecieron a lo largo del río San Juan y Moctezuma.

Nuevamente, El Mezquital formó parte de la frontera. La fama de guerreros de la población llamó la atención de los españoles, quienes formaron alianzas militares con los caciques. Una primera alianza fue en la Guerra del Mixtón efectuada entre los años 1538 y 1541,<sup>56</sup> donde se rebelaron grupos indígenas del norte. El comienzo fue en los pueblos de Tlaltenango y Juchipila y para 1541 se unieron los peñoles del Mixtón, Acatic, Nochistán y Cuinao. Entre los dirigentes más destacados se encontraban Xiutleque, principal de Juchipila, Petzal, señor de Jalpa y Tenamaxtli señor de Nochistlan.

Algunos pueblos que participaron fueron Tlalmanalco, Amecameca, Tenango, Chalco, Meztitlán, Xilotepec, Huexozinco, Tlaxcala y Michoacán.<sup>57</sup> Los intentos por detener esta guerra fueron varios, hasta que Antonio de Mendoza le dio fin al movimiento.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> El juez repartidor atendía a las necesidades españolas, individuales o sectoriales para el trabajo en la minería, ganadería, obras públicas, eclesiásticas, equipamiento urbano. *Íbid.* p. 134

<sup>56</sup> Ethelia Ruiz Medrano. "Versiones sobre un fenómeno rebelde. La Guerra del Mixtón." Michoacán, México, El Colegio de Michoacán, 1994. p. 358

<sup>57</sup> *Ibid.* p. 368

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 363

En la Guerra Chichimeca de 1550 los otomíes junto con otros pueblos mesoamericanos participaron en dicho conflicto. El acontecimiento que desató la guerra se dio en 1550, cuando los chichimecas zacatecos y guachichiles, como respuesta a la penetración española, atacaron a mercaderes en su camino a Zacatecas. En el año siguiente los guamares de la sierra de Guanajuato arremetieron contra el pueblo de San Miguel, causando su abandono temporal.<sup>59</sup>

La mayor participación de los otomíes se dio en el Bajío que formaba parte del extremo sur de la Gran chichimeca, la tierra de los grupos norteños. La migración de pequeños grupos otomíes entre 1521 a 1540 a Querétaro y Guanajuato, que eran los límites tributarios de Mesoamerica, jugó un papel importante en la guerra. Estos grupos buscaban un refugio ante la presencia española y durante algún tiempo lograron evadir los tributos y la imposición de la religión.<sup>60</sup> En este lapso de tiempo Querétaro fue fundada por un mercader de Nopala llamado Conni, este personaje reconoció como señor a Hernán Pérez de Bocanegra, encomendero de Acambaro, y fue bautizado como Hernando de Tapia.<sup>61</sup>

Después de 1540 la presencia española fue inevitable y los otomíes comenzaron a adherirse al orden colonial, pues tuvieron que pagar tributos y tomar la evangelización. Además, nuevos grupos llegaron a la zona del Bajío. Para 1551 el conflicto armado estuvo en su auge, la población otomí tuvo una importante participación contra los pueblos del norte. Durante la guerra los caciques ganaron prestigio, privilegios y tierras a cambio de sus servicios en las campañas militares y la vigilancia de los caminos.

Otro colonizador otomí fue don Nicolás de San Luis Montañez, quien dejó escritos sobre sus proezas militares. Dentro de sus textos nombra a otros caciques como don Juan de Luna, don

---

<sup>59</sup> David Wright. *Conquistadores otomíes en la Guerra chichimeca*. México, Documentos de Querétaro, 1988. p.20

<sup>60</sup> David Wright. "El Papel de los otomíes... p. 330

<sup>61</sup> Yolanda Lastra. *op. cit.* p. 131

Baltasar de los Reyes, don Diego Begón, entre otros. También existen un documento que habla sobre Pedro Martín del Toro, quien estaba bajo el mando de don Nicolás de San Luis Montañez.<sup>62</sup>

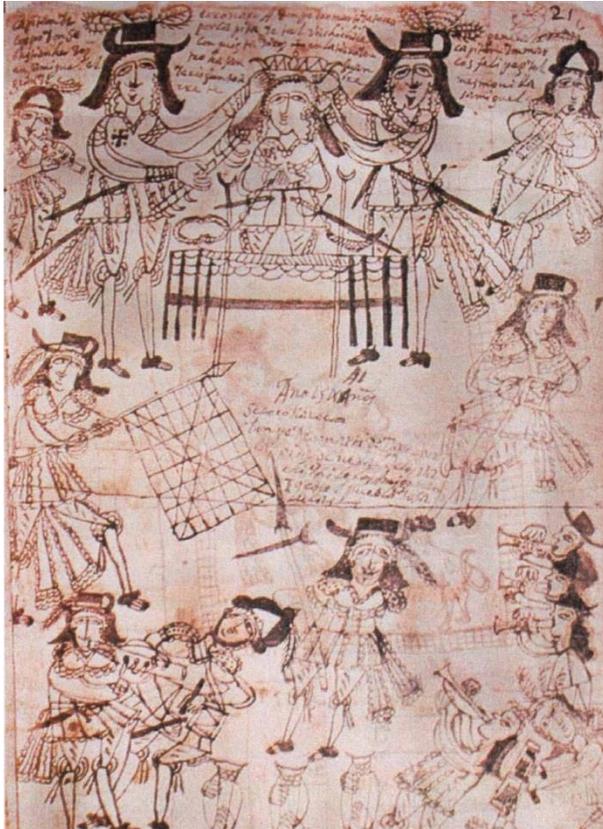


Lámina 2. Celebración donde los capitanes españoles Sebastián Hernández y Marcos Felipez coronan al conquistador otomí Pedro Martín del Toro, nombrándolo "Capitán general de los Huachichiles". Fuente: David Wright. *Conquistadores otomíes...op. cit.* Lamina 6. p. 90

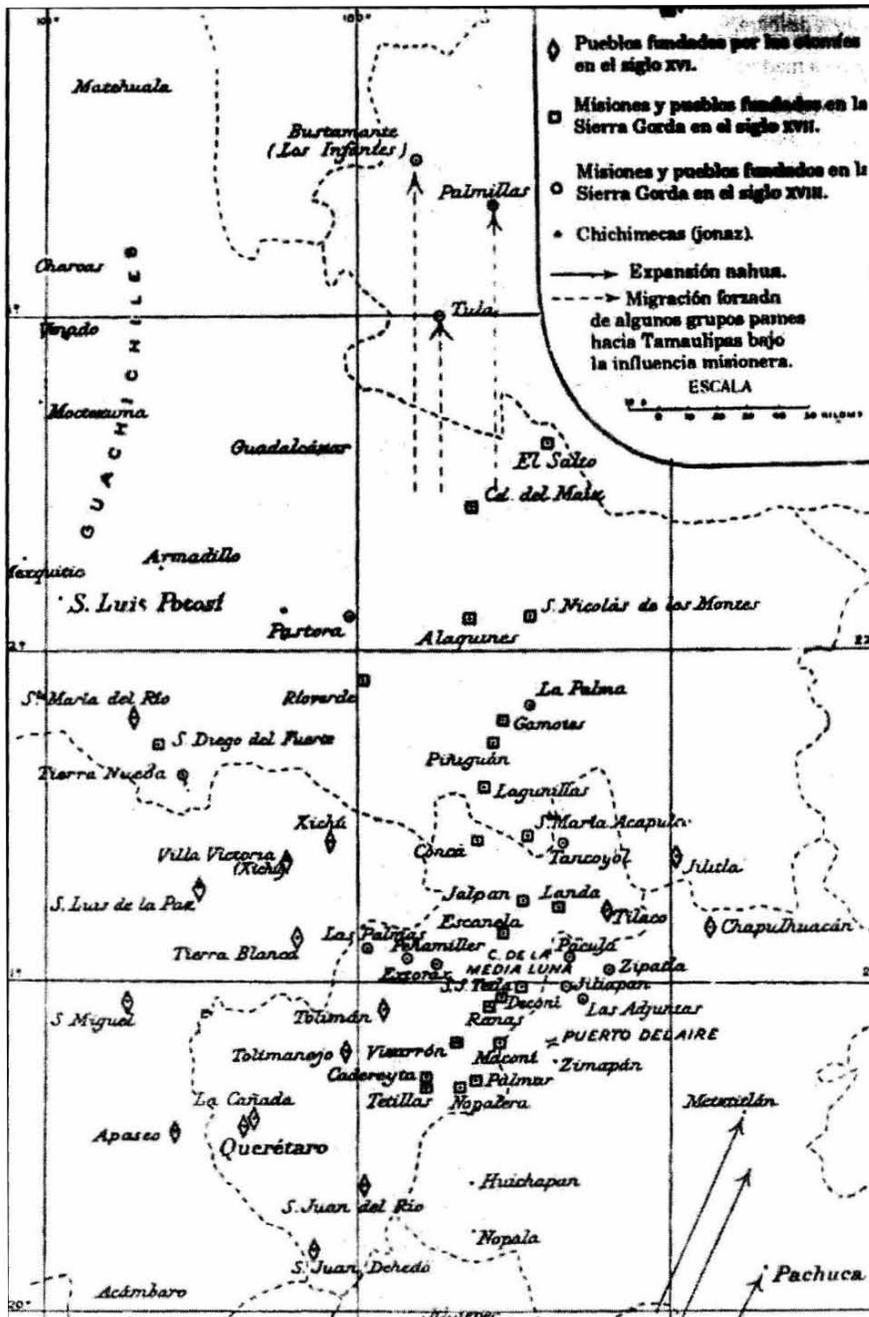
De esta manera, la expansión de los españoles hacia el Bajío estuvo en gran medida relacionada con la ayuda indígena, sobre todo de los otomíes de Jilotepec, quienes fueron aliados de los mexicas. Con la conquista española, el carácter guerrero de los otomíes mantenido durante la última etapa prehispánica les permitió su inserción al "nuevo orden" y se asumieron como conquistadores y fundadores de pueblos para la Corona.

En estos tiempos el gobierno virreinal no tenía pleno dominio de los pueblos fronterizos, por lo que le convenía la alianza con los caciques, quienes no sólo conservaron sus privilegios, sino

---

<sup>62</sup> *Ibíd.* p. 137

también, encontraron la manera de hacer permanecer sus ritos y al mismo tiempo convivir con la religión católica.



Mapa 6. Pueblos fundados por otomíes durante la colonización del Bajío en el siglo XVI. Fuente: Jacques Soustelle. *La familia Otomí-Pame del centro de México*. México, Instituto Mexiquense de Cultura Autónoma del Estado de México, 1993.

A partir de 1591, los enfrentamientos militares en el Bajío cesaron, entonces la situación de los aliados cambió, sobre todo para los caciques, quienes al no ser requeridos por los españoles

fueron perdiendo gradualmente sus privilegios. La Corona española optó por cambiar de estrategia, se empleó la diplomacia, donde se ofreció comida, ropa y bienes.<sup>63</sup> Así, los españoles tardaron cincuenta años para lograr apaciguar la zona que va desde San Juan del Río hasta Durango y desde Guadalajara hasta Saltillo.

### **1.5. La religión otomí y la religión de los españoles.**

La llegada de los españoles trajo consigo otro tipo de organización y otras creencias. Los frailes llegaron a la Nueva España, los franciscanos pisaron el Nuevo Mundo en 1523, en años posteriores llegaron los agustinos, los dominicos y los jesuitas, el propósito de su estancia fue la evangelización de los indígenas y la total erradicación de las religiones prehispánicas. Cabe mencionar que la expansión de las órdenes religiosas y sus divisiones jurídicas fueron diferentes a las establecidas por la Corona, además tenían sus propias autoridades.

El Mezquital fue ocupado por dos órdenes religiosas, al oeste la franciscana<sup>64</sup>, que estuvo en Tula, Xilotepec, Huichapan y Alfajayucan. Al este se estableció la agustina<sup>65</sup>, cuyos centros principales fueron Actopan e Ixmiquilpan. Las estrategias de los frailes fueron diversas y se aplicaron de acuerdo a la situación de cada pueblo, pero las acciones en general fueron la prohibición de los rituales indígenas y la construcción de iglesias y conventos. Sin embargo, la ocupación de esta área fue complicada debido al patrón disperso de la población y a que los otomíes no sólo rendían culto en templos, sino también en lugares insertos en el paisaje natural, donde realizaban diversos rituales. Al respecto Fernando López Aguilar menciona que:

“En torno a esta diversidad de lugares de culto y ritual, dispersos en el paisaje de Valle del Mezquital y no asociados necesariamente con los núcleos de asentamiento residencial, se fundaron conventos, parroquias, visitas o capillas, según fuera el caso, de acuerdo con el momento en que la orden llegó a la región,

---

<sup>63</sup> David Wright. *Conquistadores Otomíes...* p. 22

<sup>64</sup> La expansión franciscana se realizó desde sur a poniente, en su paso se alzaron los conventos de Xilotepec y Cuatitlán. Elena Vázquez. *Distribución geográfica y organización de las órdenes religiosas de la Nueva España. (siglo XVII)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Geografía, 1965. p. 62

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 78

las estrategias del avance evangelizador, con las propias políticas y utopías de la orden, adecuadas a los intereses económicos, políticos y sociales en proceso de negociación entre los indígenas y encomenderos, con la jerarquía del asentamiento y, en muchos casos, con los conflictos territoriales con otros religiosos o con el clero secular”<sup>66</sup>

Con las diferentes estrategias de los frailes para evangelizar a los indígenas la aceptación de la fe se fue implantando, aun así, los religiosos encontraron obstáculos por la resistencia indígena que se negaba a olvidar o dejar atrás su tradición prehispánica, porque no había muchos frailes que hablaran la lengua<sup>67</sup>, por los conflictos entre las divisiones jurídicas de la Corona y las eclesiásticas, y por los privilegios que tuvieron los otomíes como aliados en la Guerra Chichimeca.

En El Mezquital los otomíes tuvieron fama de resistirse a la evangelización, para lograrlo tuvieron diferentes mecanismos: la sustitución, el camuflaje y la negociación<sup>68</sup>. Esta última fue de vital importancia, pues los misioneros para lograr un acercamiento a los indígenas dejaron que algunos rasgos culturales persistieran, situación manifiesta en los murales de la Iglesia de Ixmiquilpan<sup>69</sup>, ejemplo único donde las imágenes conservaron diversos elementos iconográficos de la tradición prehispánica.

Otra evidencia pictográfica son los códices coloniales, específicamente el de Jilotepec y Huichapan<sup>70</sup>, donde se muestra la plena conciencia del pasado indígena, donde los gobernantes mexicas y otomíes se encontraban relacionados, pero, por otra parte, aparecen las imágenes de personajes coloniales, como jinetes e iglesias. De esta manera, la cultura otomí no encontró su fin con la conquista, sino que aprovechó las diferentes circunstancias generadas por esta misma para seguir manteniendo sus creencias y, al mismo tiempo, abrazar la religión de los conquistadores.

---

<sup>66</sup> Fernando López Aguilar. *Símbolos del tiempo...* p. 161.

<sup>67</sup> David Wright. “Zidada Hyadi. El Venerado padre Sol en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo” en *Arqueología Mexicana*. Edición especial. México, Ed Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia Vol. XIII, núm. 73, mayo-junio, 2005. p.40

<sup>68</sup> Fernando López Aguilar. *Símbolos del tiempo...* p. 155

<sup>69</sup> Existen diferentes interpretaciones sobre los murales, algunas de ellas se encuentran en Raúl Guerrero Guerrero. *Murales de Ixmiquilpan*. México, Gobierno del Estado de México, 1992. 63 p.

<sup>70</sup> *Códice Huichapan*. traducción y paleografía de Lawrence Ecker. México, Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2003.110 p.

Ahora bien, existe otra manifestación pictórica que atestigua este aspecto. Se trata del arte rupestre, que es nuestro objeto de investigación y del cual hablaremos en el siguiente capítulo.

Bajo esta directriz, en el siglo XVIII y XIX también se levantaron capillas familiares<sup>71</sup>, que reprodujeron en menor escala los elementos del convento. En su interior nuevamente se observan las paredes pintadas, aunque esta vez con diferentes colores, entre las imágenes encontramos iglesias y fiestas, pero los motivos que llaman la atención son los que conservan una tradición prehispánica otomí, como es el caso de los venados. Este animal conservó tanta importancia que incluso las astas se incrustaron en algunas capillas. **(Lámina 4)**



Lámina 3. a) Representación del venado en la capilla de “Ndodo Grande”, San Miguel Tolimán, Querétaro, mayo 2008. b) Asta incrustada en el suelo de una capilla en Pañú, Portezuelo, Tasquillo, Hidalgo, febrero 2006. Fotos: Proyecto La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital, UNAM.

<sup>71</sup> Raquel Pineda. *Arquitectura religiosa doméstica en el Estado de Hidalgo*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México. 367 p.

## Capítulo II. El arte rupestre de El Mezquital y la tradición de pintura blanca

En el Mezquital el arte rupestre tiene una amplia presencia. A pesar de ello existen pocos estudios, pues los historiadores no suelen tratarlo como una fuente histórica. Aun así, las pinturas llaman la atención y para conocerlas se ha recurrido a dos aspectos. En un primer acercamiento se consultaron los textos escritos sobre dichas pinturas. Por otra parte, el recorrido por distintos sitios en las barrancas ha sido fundamental para un mejor entendimiento de este arte e identificar sus aspectos más importantes.

### 2.1. Un acercamiento a la literatura sobre el arte rupestre de El Mezquital.

En este apartado se ha considerado describir brevemente los textos que tratan sobre las pinturas de El Mezquital, ya que han sido un punto de partida para esta investigación. Se han dividido en dos grupos. En el primero se describen los trabajos anteriores al nuestro y que están enfocados a la difusión y al estudio general de los sitios. El segundo abarca las tesis realizadas en el seminario *La mazorca y el niño dios* que se enfocan en el análisis de diferentes aspectos del arte rupestre y su aportación histórica en el contacto otomí-español, así como su continuidad en los procesos históricos.

Uno de los primeros trabajos fue realizado en 1985 en la Escuela Nacional de Antropología e Historia por los arqueólogos Fernando López Aguilar, Patricia Fournier y Clara Paz. Se trata del *Proyecto Valle del Mezquital* que hizo un registro arqueológico de 70 sitios en 5 temporadas, el cual terminó en 1992. Este proyecto influyó en tesis posteriores que siguieron utilizando su registro y algunos dibujos hechos en el mismo.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Fernando López Aguilar, Patricia Fournier y Clara Paz. *Proyecto Valle del Mezquital. Informe de la primera temporada de trabajo de campo: 1985-1986*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987.

Por otra parte, María Lorenzo Monterrubio realizó un extenso trabajo a principios de los años 90 que culminó en un libro titulado *Las pinturas rupestres en el Estado de Hidalgo regiones*. La obra tiene dos tomos, el primero abarca las regiones IV, VI y VII, que corresponden en gran parte a El Mezquital<sup>73</sup>. En este trabajo se presentan algunos de los problemas para estudiar el arte rupestre, como es el fechamiento, el registro, la interpretación, el significado y la relación con la memoria histórica. Luego se hace un amplio registro de los sitios de El Mezquital y su localización en mapas. Además, se presentan dibujos a línea y rellenos que están catalogados por temáticas con su respectiva descripción. Este catálogo ayuda a apreciar la gama de imágenes, las escenas existentes en los sitios y la necesidad de su análisis.

En la misma década de los 90 se realizaron dos tesis de maestría, que nacieron de Proyecto Valle del Mezquital. Por una parte, José Alberto Ochatoma Paravicino en su tesis titulada *Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital* hace un análisis a partir de la semiótica<sup>74</sup>. Los motivos, provenientes de diferentes sitios, se estudian por temáticas, donde se toma en cuenta la cosmología. El texto contiene dibujos hechos a línea para ejemplificar y en algunos casos utiliza los dibujos de Lorenzo Monterrubio.

La otra tesis fue realizada por Carlos Humberto Illera,<sup>75</sup> que también sigue la línea de la semiótica. Al igual que Ochatoma, presenta dibujos a línea de Lorenzo Monterrubio. Ambos textos se apoyan en el amplio catálogo de sitios del *Proyecto Valle del Mezquital*, conformado por la numeración de cada sitio, su localización y descripción. Por otra parte, en estas tesis se abordan algunos problemas sobre la historia, como son la temporalidad de los otomíes y de las pinturas.

---

<sup>73</sup> Carmen Lorenzo Monterrubio. *Las pinturas rupestres: En el estado de Hidalgo, regiones IV, VI, VII*. México Instituto Hidalguense de Cultura, 1992.

<sup>74</sup> Ochatoma Paravicino, José Alberto. *op. cit.*

<sup>75</sup> Carlos Humberto Illera. *Contenido simbólico de las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*. Tesis de maestría en Arqueología. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1994.

Hasta este momento, los trabajos muestran un repertorio de dibujos, pero dejan de lado, el contexto natural donde se encuentran las pinturas. Además, no se muestran las escalas de los dibujos, ni la relación entre motivos o escenas.

En 2002 Otilio Arturo Acevedo Sandoval, Manuel Alberto Morales Damián y Silvana Berenice Valencia Pulido hicieron un libro bilingüe, español-inglés, sobre las pinturas de El Mezquital, titulado *Pinturas rupestres del estado de Hidalgo. Rupestrian painting from the state of Hidalgo*.<sup>76</sup> En este trabajo abordan aspectos como el análisis químico de las pinturas. Principalmente se abocan al color blanco, el cual proviene de la cal en combinación con aglutinantes. Por otra parte, las pinturas se presentan por sitios. En las imágenes se muestran motivos, escenas, conjuntos y el paisaje. Con base a esto, se introducen diferentes observaciones como la importancia del entorno natural y la utilización de la roca para pintar. También tiene una relación de localización de varios sitios con pintura.

Más tarde en 2008, Otilio Avilés Cortés hizo un folleto que recaba información sobre la historia de la comunidad de San Antonio Tezoquipan.<sup>77</sup> Uno de los puntos que aborda es el arte rupestre, donde destaca su vinculación con la historia oral y toma como ejemplo un conjunto de pintura, en el cual los grandes personajes son asociados a los antepasados, los otomíes de esta comunidad les llama *Uema*.

La revisión de estos textos permitió vislumbrar la importancia del arte rupestre otomí, y la necesidad de un estudio más extenso que deje mostrar los valiosos aspectos de este arte, como las temáticas, la estética, la coherencia que existen en los conjuntos de pintura y en los sitios en general, y qué papel juega en la historia del pueblo otomí. En este sentido el seminario *La mazorca y el niño dios* aporta varias tesis, cada una aborda diferentes temáticas o sitios en particular.

---

<sup>76</sup> Acevedo Sandoval, Otilio Arturo, et. al. *Pintura rupestre del Estado de Hidalgo. Rupestrian painting from the State of Hidalgo*. México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2002.

<sup>77</sup> Alberto, Avilés Cortes. *Pinturas rupestres de Tezoquipan*. México, Centro Estatal de lenguas y culturas indígenas, 2008.

La primera tesis de licenciatura titulada *Voces de roca: El arte rupestre del Valle del Mezquital como fuente histórica* fue realizada por Rocío Gress Carrasco en 2008.<sup>78</sup> El tema es el color en la barranca de Lavero. Este sitio se ubica al norte del Valle del Mezquital y a diferencia de la mayoría de sitios de El Mezquital tiene tres colores de pintura el blanco, el rojo y el negro. Cabe señalar que al sur están los sitios donde predomina el blanco y al norte en la zona de Querétaro se encuentra los sitios en rojo. Ante esta problemática el texto busca responder en qué medida puede el arte rupestre ayudar a comprender la realidad cultural en El Mezquital. El registro abarca todo el sitio y se hace a partir de fotos y de dibujos hechos a línea.

Vanya Valdovinos Rojas en su investigación de tesis de licenciatura *Bok'ya, la serpiente de lluvia en la tradición Ñahñü del Valle del Mezquital*, en 2009, aborda la imagen de la *Bok'ya*, Serpiente de lluvia, que aparece en la mayoría de los sitios.<sup>79</sup> El estudio parte de las imágenes de varios sitios, las cuales exponen la importancia de esta figura en su papel mítico y religioso. Los dibujos fueron hechos rellenos, con la forma de la roca.

En el sitio de Nimacú, Félix Lerma Rodríguez en diferentes ponencias propone que la barranca es un lugar sacralizado, dotado de espacios abiertos donde puede estar mucha gente y exigüos donde sólo puede estar poca gente. Al mismo tiempo estos espacios sugieren un camino para recorrerlo, el cual también es una metáfora del recorrido del sol al inframundo en el pensamiento mesoamericano.<sup>80</sup>

En 2012 Alfonso Vite Hernández realizó su tesis de licenciatura llamada *El mecate de los tiempos. Continuidad en una comunidad hñähñü*. En el sitio de arte rupestre de El Zapote, pudo

---

<sup>78</sup> Rocío Gress Carrasco. *Voces de roca: arte rupestre del Valle del Mezquital como fuente histórica*. Tesis de licenciatura en Historia. México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

<sup>79</sup> Valdovinos Rojas, Elda Vania. *Bok'ya, la serpiente de lluvia en la tradición Ñahñü del Valle del Mezquital*. Tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

<sup>80</sup> Félix Alejandro Lerma Rodríguez. "Códices en piedra: el arte rupestre de la barranca Nimacu, municipio de Huichapan" en *1ra. Jornada Universitaria de Cultura Otomí-Hñähñü*. Universidad Tecnológica del Valle del Mezquital. En prensa

vincular las imágenes rituales del arte rupestre y de las capillas familiares con las fiestas religiosas que realizan en la actualidad los otomíes, es decir el antiguo pensamiento otomí no fue del todo sustituido, sino integrado a la religión cristiana.<sup>81</sup>

Daniela Peña Salinas trabajó para su tesis de licenciatura el sitio de El Boyé, donde las imágenes aluden constantemente a la fertilidad.<sup>82</sup> Así en los conjuntos de pintura podemos encontrar a la *Bok'yä*, la fiesta prehispánica del *Xócotl huetzin*, el *Corpus Christi* y como característica especial encontramos aves acuáticas identificadas, como garzas que de alguna manera sustituyen al venado.

También, se hicieron tres ponencias para el Coloquio Internacional de Arte Rupestre llamado *La vitalidad de las voces indígenas: arte rupestre del contacto y en sociedad coloniales* del Instituto de Investigaciones Estéticas con sede Oaxaca en abril de 2010. La ponencia de Arte rupestre: "Identidad y dominio territorial en tiempos coloniales" fue realizada por Marie-Areti Hers, Alfonso Vite y Vania Valdovinos.<sup>83</sup> El tema aborda la estrategia adoptada por habitantes del Mezquital en el XVI, quienes ante la llegada de los españoles pudieron conservar en gran medida su territorio y su organización política. En este proceso las imágenes fueron fundamentales, en especial el arte rupestre, cuyo contenido apoyó la inserción al nuevo sistema colonial teniendo como eje una interpretación propia del cristianismo.

Nicté Hernández Ortega, Félix Alejandro Lerma Rodríguez y Raúl Manuel López Bajonero son autores de "Espacios sagrados en El Mezquital: juego de espejos entre arte rupestre y

---

<sup>81</sup> Vite Hernández, Alfonso. *El mecate de los tiempos. Continuidad en una comunidad hñähñü*. Tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma México, 2012

<sup>82</sup> Daniela Peña Salinas. *Negrura de lluvia entre dioses: El arte rupestre de El Boyé*. Tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. En preparación

<sup>83</sup> Marie-Areti Hers, Vania Valdovinos y Alfonso Vite "Arte rupestre del Mezquital: identidad y dominio territorial en tiempos coloniales", *La vitalidad de las voces indígenas. Arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*. Ed. Fernando Berrojalbiz. México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma México. En prensa.

arquitectura en tiempos del contacto”.<sup>84</sup> En este texto se estudia el papel que desempeñó la arquitectura en la evangelización del siglo XVI. Tal es su importancia que se manifestó en diferentes ámbitos y sirvió de diálogo entre las religiones otomí y española. En el convento de Ixmiquilpan las imágenes de origen prehispánico reclaman el espacio sagrado, mientras que en Actopan las representaciones de los templos antiguos tienen una connotación satánica, que contrasta con la idea de revitalización del pasado otomí. En el arte rupestre la presencia de la arquitectura también es notable, pues las iglesias aparecen pintadas en las rocas como parte del discurso pictórico. Al mismo tiempo, las barrancas son una metáfora de espacios sagrados, donde se pintaron con elocuencia las diversas escenas de dicho arte rupestre. **(Lámina 12 y 13)**

La última ponencia tiene la participación de Ana Guadalupe Díaz, Rocío Gress, Marie-Areti Hers y Francisco Luna Tavera y es titulada “El Cristo otomí: Arte rupestre, fiesta y sacrificio en El Mezquital”,<sup>85</sup> donde analizan la importancia que tiene el sacrificio en la población del Mezquital. Este ritual es fundamental en las festividades religiosas de los otomíes, las cuales aún en la actualidad se expresan con fuerza y se mantienen a través de la memoria histórica. Un ejemplo, lo tenemos en el pueblo de Bají donde cada año, en el carnaval, hacen una serie de rituales donde se representa la batalla entre dos entidades que son la Virgen María y San Nicolás. Dichos rituales culminan un sacrificio ritual, argumento que también se encuentra en el arte rupestre.

De esta manera, los trabajos del seminario han abordado diferentes maneras de ver el arte rupestre, donde los sitios nos sugieren formas para leerlos. Para El Cajón también

---

<sup>84</sup> Nicté Hernández Ortega, Félix Alejandro Lerma Rodríguez y Raúl López Bajonero. “Espacios sagrados en El Mezquital: juego de espejos entre el arte rupestre y arquitectura en tiempos del contacto” en *La vitalidad de las voces indígenas. Arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*. Ed. Fernando Berrojalbiz. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. En prensa

<sup>85</sup> Ana Guadalupe Díaz, Rocío Gress, Marie-Areti Hers y Francisco Luna Tavera, “El Cristo otomí: arte rupestre y sacrificio en El Mezquital”, *La vitalidad de las voces indígenas. Arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*, Ed. Fernando Berrojalbiz. México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma México. En prensa.

proponemos que las pinturas sugieren una narrativa y los conjuntos se pueden relacionar a través de las temáticas pintadas en el sitio.

## **2.2. La tradición blanca de El Mezquital. Características principales de los sitios de arte rupestre.**

El Mezquital contempla un gran número de sitios con arte rupestre, sin embargo, en regiones aledañas también existen pinturas o petrograbados, lo cual abre una interrogante importante ¿Cómo reconocemos el arte rupestre de esta región? La investigación ha llevado a identificar varias características de este arte, como son: la ubicación en el paisaje, el color, los recursos estilísticos, las temáticas constantes y el uso del soporte rocoso. A continuación damos una explicación de cada una de ellas.

### *El mito y el paisaje de El Mezquital*

El paisaje natural donde se encuentra el arte rupestre juega un papel en diferentes escalas y es importante para entender el contexto del sitio El Cajón que analizaremos más adelante. Los diferentes elementos que conforman el entorno natural han sido significados por el grupo que lo habita y los hacen partícipes de su cosmovisión. De hecho, ya hemos mencionado que los otomíes veneraban a cerros, caminos y cuevas. En el contexto de El Mezquital se puede encontrar el monte como *axis mundi*, a partir del cual se desprende la ubicación de los diversos sitios.

El paisaje semidesértico de El Mezquital se encuentra dominado por el volcán Hualtepec. Tiene un diámetro de grandes dimensiones donde se alza otra elevación, conocida por las poblaciones aledañas como Coatepec, nombre que significa cerro de serpientes. **(Lámina 5)**

Nos interesa mencionar que el nombre del cerro coincide con los mitos del centro de México, según los cuales, las migraciones de los grupos nahuas partieron de Aztlan, siguiendo la profecía de su dios que les guiaba a otras tierras. Al avanzar las diferentes migraciones se estacionaban, por cierto tiempo, en algunos lugares. Una de estas migraciones se estableció en el

Coatepec,<sup>86</sup> creyendo que era el lugar elegido por su dios para establecerse, pero después fue abandonado.



Lámina 4. Cerro Coatepec ubicado en El Mezquital. Proyecto La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital, UNAM, julio 2010.

Otro mito revela que este cerro fue el refugio de la Coatlicue, quien estaba embarazada de un hijo. Sus hijos mayores la buscaban para matarla y limpiar la afrenta. Al momento de encontrarla nació Huitzilopochtli como dios guerrero y venció a sus hermanos. De esta manera, el Coatepec toma importancia como lugar sagrado.

En el contexto arqueológico, en el volcán Hualtepec se han encontrado varios restos. Esta elevación tiene dos cimas divididas por un pequeño collado y con un alineamiento norte-sur.<sup>87</sup> En el lado sur quedan vestigios de una plataforma rectangular de 20 m de longitud.

---

<sup>86</sup> Alfredo López Austin y Leonardo López Luján. *Monte sagrado. Templo Mayor*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2009 p. 15

Por otra parte, en tiempos recientes, fueron alzadas dos capillas, la primera fue derrumbada y la segunda tiene en su altar elementos católicos y prehispánicos. Estos últimos son de forma ojival con espiga que miden 90 x 50 cm y su interior está decorado con un doble arco y tres círculos a manera de plumas (**Lámina 6**). En el lado norte hay vestigios de una plataforma. Entre ambas cimas aún quedan restos de una calzada que une los dos complejos arqueológicos.<sup>88</sup> Las investigaciones arqueológicas sugieren que los vestigios son dedicados a dos entidades divinas, idea similar presente en el templo mayor de Tenochtitlan, donde se encontraban los templos de Huitzilopochtli y Tláloc.



Lámina 5. Detalle de los restos arqueológicos hallados en la cima del cerro Coatepec. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital, UNAM, julio 2010

Cabe mencionar que en la iglesia del poblado de Amealco, localizado 5 km al sur del Hualtepec, se conserva en la fachada principal una placa con el glifo del cerro Coatepec,<sup>89</sup> lo cual refuerza la idea del cerro Coatepec en esta zona.

---

<sup>87</sup> Eduardo Yamil Gelo del Toro y Fernando López Aguilar. "Hualtepec, Nonohualtepec y Cohualtepec. Lecturas de un cerro mítico" en *Arqueología*. Revista de la coordinación Nacional de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia. p. 66

<sup>88</sup> *Ibíd.* p. 67

<sup>89</sup> *Ibíd.* p. 70

De esta manera, la importancia de la montaña en el Mezquital está sostenida por diferentes aspectos: el mito que en general en Mesoamérica le otorga sacralidad a la montaña; el Hualtepec y Coatepec que es la elevación predominante en el área y los vestigios arqueológicos, que afirman el valor dado por el grupo que la ocupó. Para el arte rupestre, esta montaña, también tiene gran relevancia, pues en las cañadas que nacen de sus faldas se hallan los diferentes sitios con pintura en la roca.

A continuación se abordan las principales características de este arte rupestre. Es pertinente mencionar que algunos de los elementos que aparecen en la zona también se diseminan al este del Estado de Hidalgo. Esta asociación se ha hecho recientemente con trabajos de campo, lo cual sugiere la importancia que tuvo el arte rupestre entre los otomíes, así mismo es una evidencia de las relaciones culturales que existieron entre estas dos áreas que fueron pobladas por los otomíes.

#### *El Color.*

El arte rupestre de El Mezquital está constituido principalmente por pintura y los ejemplos de petrograbados son muy pocos. La observación detenida de las imágenes llama la atención, en un principio la mayoría de ellas nos parecen desconocidas, pero con las diversas visitas a los sitios se han encontrado varias constantes. Uno de los primeros aspectos visible es el color. Generalmente las pinturas son en blanco y se puede observar diferentes grados de pastosidad. Algunos sitios tienen pintura en rojo y en menor grado en negro. Este aspecto es una de las razones por la que llamamos al arte rupestre del área que estudiamos, *la tradición blanca de El Mezquital*. **(Lámina 7)**



Lámina 6. a) Motivos en rojo en el sitio Lavero, Ninthí, Tecozautla, Hidalgo. b) Motivos en color negro en el sitio de Lavero, Ninthí, Tecozautla, Hidalgo. Fotos: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, julio 2007. Edición de fotos Nicté Hernández Ortega.

*Temas de la tradición blanca de El Mezquital.*

En el arte rupestre encontramos varias constantes de los temas representados. Dentro de los motivos de filiación prehispánica, uno de los más importantes es el venado que aparece en la mayoría de los sitios. A veces aparece en grupo y, en otras, en una escena de caza, donde un personaje le apunta con un arco y flecha. Además en el área fue pintado con un mismo estilo, constituido por una cabeza ovalada, lomo recto y vientre abultado, a menudo es moteado y lleva astas. En algunos casos presenta variantes. **(Lámina 8)**



Lámina 7. a) Venado representado con las características que son comunes en El Mezquital, sitio de Mandodó, Tezoquipan, Alfajayucan, Hidalgo, febrero 2005. b) El venado cazado por un flechador, sitio de Nimacu, Xidhó, Huichapan, Hidalgo, marzo 2005. Fotos: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM.

La *Bok'ä*, "Serpiente de Lluvia," es otro motivo constante en el repertorio iconográfico de la tradición blanca de El Mezquital, pues también fue pintada en la mayoría de los sitios. Sus características son peculiares porque tiene elementos propios de la región, se le reconoce por las retículas de su cuerpo y en algunos casos tiene colgantes en la parte baja. (Lámina 9)



Lámina 8.a) En la parte superior se ubica la *Bok'yä* "Serpiente de lluvias" con cuerpo completo, sitio El Tendido, Huichapan, Hidalgo. En su interior tiene una línea quebrada. Del lado izquierdo se visualiza la cabeza y del derecho la cola. b) *Bok'yä* con doble retícula y colgantes en forma de ollas señalando que está cargada de agua. Sobre ella está una banda celeste, sitio El Tendido, Huichapan, Hidalgo. Fotos: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, febrero de 2008. Edición de fotos: Nicté Hernández Ortega.

Otros motivos que se hallan en los sitios son: los astronómicos como el sol, la luna y las estrellas, generalmente pintados en los techos rocosos o sobre las escenas, los escudos que pueden estar sin otras figuras alrededor, agrupados o llevados por personajes, las pirámides con templos; y aves en diferentes poses. (Lámina 10)





c



d



e

Lámina 9. a) El sol con rostro en el sitio de El Boyé, Huichpan, Hidalgo, noviembre de 2010. b) La luna en el sitio de El Boyé, Huichpan, Hidalgo, noviembre de 2010. c) Conjunto de Escudos en el sitio de El Salto, Huichapan, Hidalgo, mayo de 2008. d) Pirámide con templo pintada en lo alto de la pared de la cañada en el sitio de Nimacú, Xidhó, Huichapan, Hidalgo, marzo de 2005. e) Garzas en el sitio de Ninthí, Hidalgo, marzo de 2011. Fotos: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM. Edición de fotos: Nicté Hernández Ortega.



a



b

Lámina 10. a) Personajes en el ritual del *Xócol huetzin*, sitio de Mandodó, San Antonio Tezoquipan, Alfajayucan, Hidalgo, julio de 2011. b) Personajes en distintas poses que participan en una danza para la *Bok'yä*, sitio de El Boyé, Huichapan, Hidalgo, noviembre de 2010. Fotos: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM. Edición de fotos: Nicté Hernández Ortega.

Respecto a las escenas se encuentran rituales como el sacrificio, el *Xócol huetzin*, las danzas y las procesiones. **(Lámina 11)**

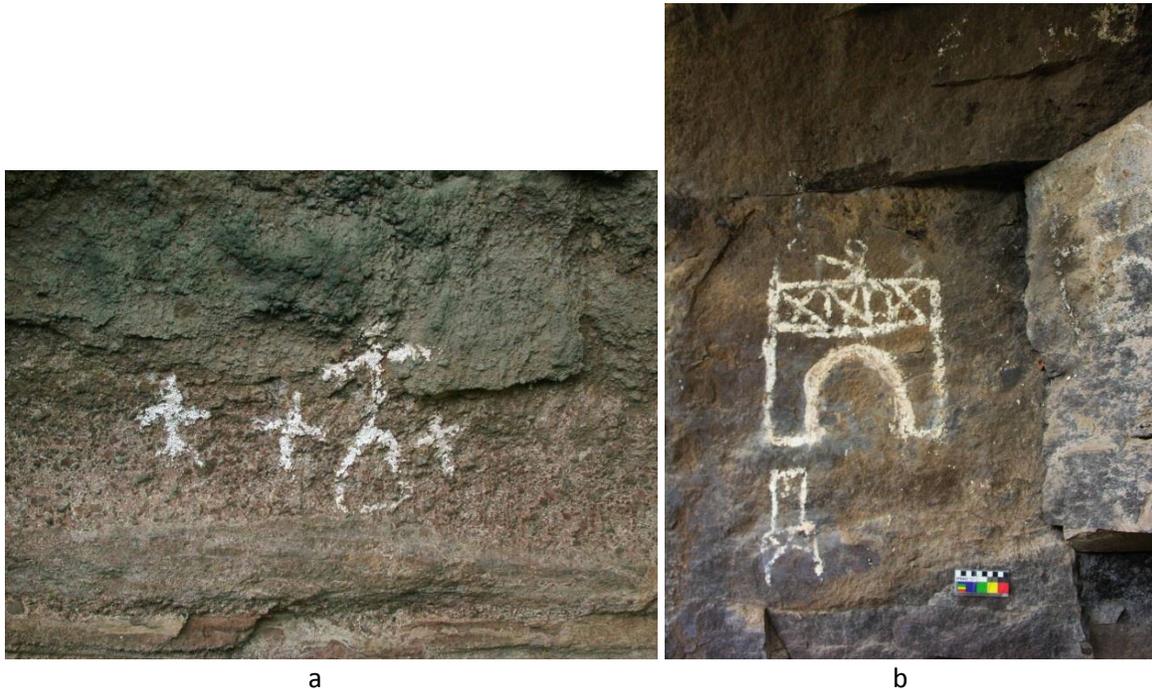
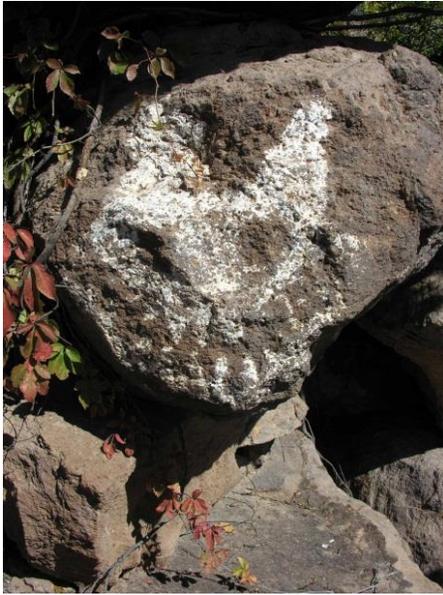


Lámina 11. a) Cruces en el sitio Donguiño, Huichpan, Hidalgo, 2007. c) Iglesia con vestigios de campanario, sitio de Gunxení, San Antonio Tezoquipan, Alfajayucan, Hidalgo, mayo de 2008. Fotos: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM. Edición de fotos: Nicté Hernández Ortega.

Asimismo, en las imágenes de corte colonial aparecen iglesias de formas variadas, incluso hay ejemplos de torres con campanarios. Los jinetes aparecen montados en cuadrúpedos. En pocos casos tenemos letras o frases y cruces. **(Lámina 12)**

#### *Las pinturas y el soporte rocoso.*

Un elemento que juega un papel importante es el soporte rocoso, pues muchas de las escenas pintadas adquieren mayor fuerza cuando se complementan con la forma de la roca. Por ejemplo, en un techo se representó con puntos la bóveda celeste, la forma de la roca fue usada para resaltar la cabeza de un felino o el paisaje sirvió para complementar una escena; en el sitio El Boyé las garzas se integran con el estanque. Así las formas de la roca complementan con elocuencia el discurso pictórico. **(Lámina 13)**



a



b



c

Lámina 12. a) La forma de la roca fue utilizada para resaltar la cara del felino y dar la sensación de ser parte de su cuerpo, sitio de Nimacú, Xidhó, Huichapan, Hidalgo, noviembre de 2007. b) Los motivos celestes fueron pintados en un amplio techo para representar la bóveda celeste, sitio de Zendo, Hidalgo, diciembre de 2010. c) El paisaje y las garzas se integraron en el discurso pictórico y estético, julio de 2011. Fotos: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM. Edición de fotos: Nicté Hernández Ortega.

Ahora bien, en los sitios de arte rupestre encontramos iconografía compartida con los mexicas, pero también, encontramos las expresiones propias del pueblo otomí. De esta manera, los estudios de la iconografía mexicana en los códices dan claves para entender la otomí.

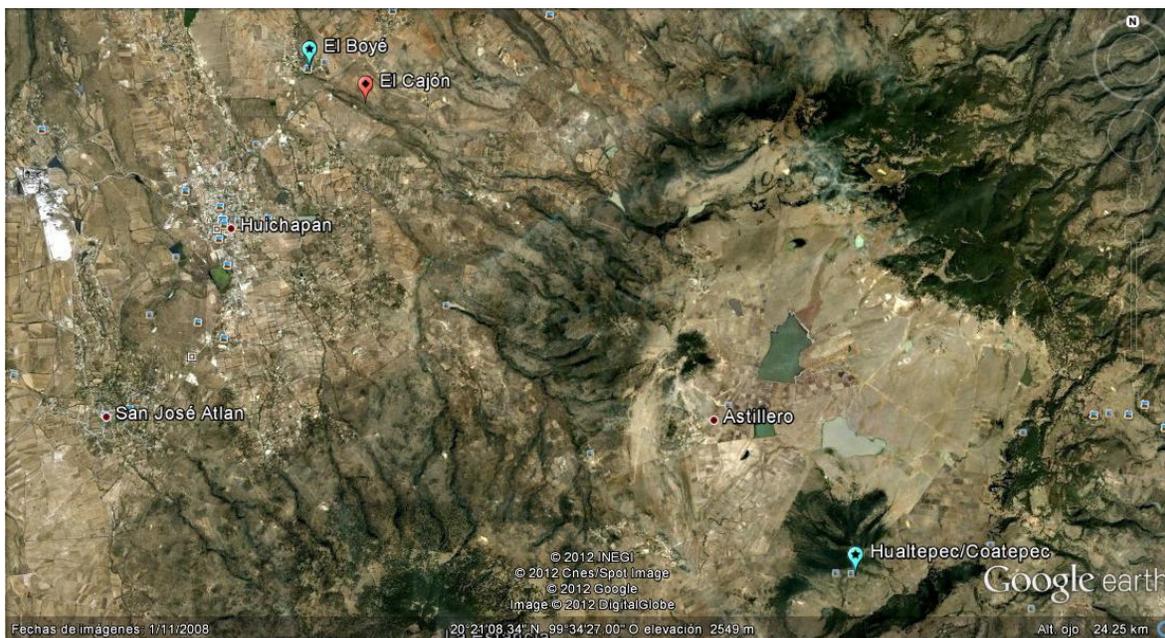
Asimismo, las imágenes prehispánicas y coloniales atestiguan el contacto de los otomíes y españoles, donde la práctica de pintar en roca perduró en la colonia e incluso llegaron a pintarse en épocas posteriores. En el arte rupestre el pueblo de la región encontró otra forma de expresarse, no en templos sino en su propio territorio, situación que analizaremos de cerca en el sitio de El Cajón.

## Capítulo III. Descripción y análisis de los conjuntos de El Cajón.

### 3.1. La cañada de El Cajón.

La cañada del Cajón se origina en las faldas del cerro Los Pelones ubicado en la vertiente norte del Cerro Hualtepetl y es surcada por el arroyo del Huisfí,<sup>90</sup> que corre de sureste a noroeste. El acceso a la cañada no implica dificultades, aunque es más accesible en la temporada seca, pues en las lluvias el paisaje cambia y las diversas plantas crecen. La cañada tiene poca profundidad, incluso algunos motivos se visualizan antes de bajar a ella.

Las pinturas se encuentran a ambos lados de la cañada y se distribuyen en un largo espacio de esta.

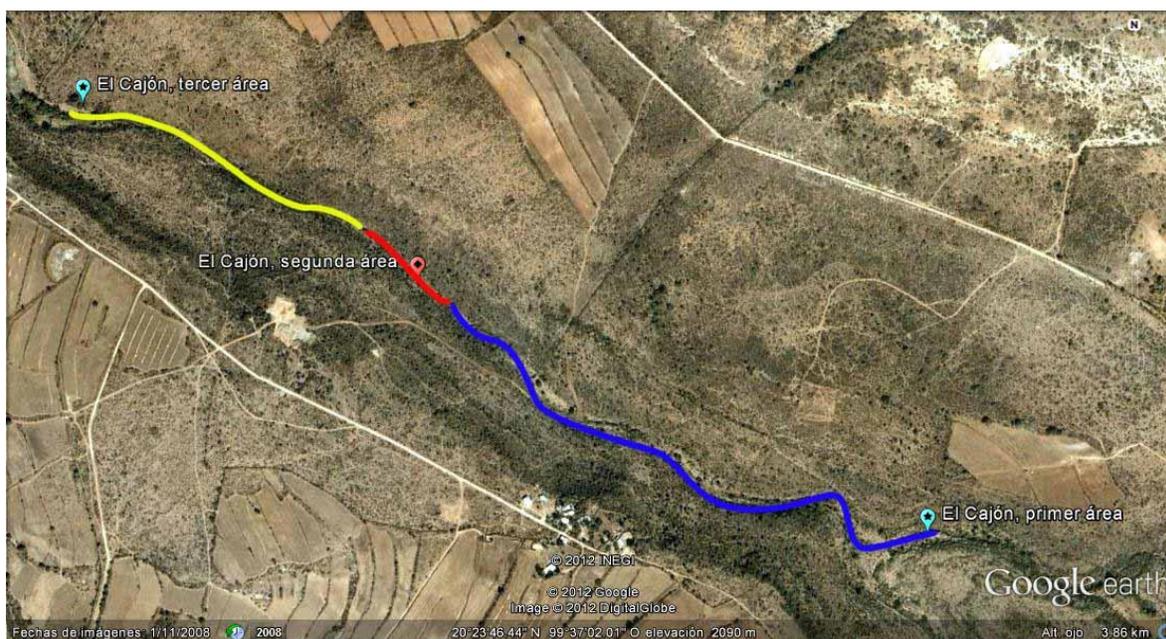


Mapa 7. Ubicación de El Cajón en el área de El Mezquital.

El límite del sitio aguas arriba es difícil precisar, pues en las diferentes visitas al sitio se han descubierto nuevos conjuntos, por tanto, es posible que existan pinturas en otros puntos del arroyo. Para este estudio se ha dividido en tres áreas el sitio. La primera comprende los primeros siete conjuntos, que comienzan con los rostros y terminan con la posible serpiente, entre ellos

<sup>90</sup> Otilio Arturo Acevedo Sandoval, *et. al. op. cit.* p. 103

existe cierta distancia. La segunda sección abarca desde el ocho al dieciséis, se caracterizan por estar agrupados. En la tercera sección, las pinturas también guardan cierta distancia y van desde el diecisiete hasta el veinte. El final de la sección está marcado por la desembocadura de la cañada. El cauce del arroyo es muy superficial, lo que facilita el cruce natural del camino antiguo y actual, que une Huichapan a Alfajayucan. Finalmente, el arroyo se hunde de nuevo en una caída de agua que marca el inicio de otro sitio rupestre, llamado El Boyé.



**Mapa 8. Las tres áreas de pintura de El Cajón.**

Para el análisis del sitio consideramos prudente enumerar las pinturas en la misma dirección del arroyo Huisfhí. Asimismo las hemos nombrado por el motivo o escena que más impacto visual tengan. Los conjuntos son los siguientes: 1. El rostro de grandes dimensiones, 2. El pequeño rostro, 3. El Cristo y la *Bok'yä*, 4. El escudo, 5. Las fauces, 6. El caballo, 7. ¿Una Serpiente? 8. El venado y la luna, 9. El sacrificio, 10. El rostro del Uema, 11. Las espirales, 12. El gran templo, 13. El venado y personaje con escudo, 14. La serpiente y el glifo, 15. Cielo con estrellas, 16. Cielo con estrellas y ave, 17. ¿Un glifo?, 18. Otro cielo con estrellas, 19. Cielo nocturno con luna, y 20. El

gran personaje. Cada panel tiene una descripción, un análisis de las figuras y un registro fotográfico, así como un dibujo general y de detalles para tener más claridad de las pinturas.



Lámina 13. Diferentes tomas del paisaje de la cañada de El Cajón. Fotos: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008.

### 3.2. Los veinte conjuntos de El Cajón.

#### Primera sección de la cañada.

##### *Conjunto 1. El rostro de grandes dimensiones.*

En el inicio del sitio, que como se ha mencionado es problemático, se halla en un afluente del lado derecho del arroyo. La pared rocosa donde se encuentra el primer conjunto es curva desde el



Lámina 14. Vista General de El gran rostro, sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, febrero de 2012.

suelo y termina en un techo, en ella se pintó un rostro que abarca gran parte del área. (Lámina 15) El trazo de este motivo es diferente al resto de las pinturas, pues la línea es delgada y tiene detalles de influencia occidental como los ojos con pupilas y el fleco que cae en la frente. La parte baja del

rostro está borrada por el desgaste. (Lámina 16)



Lámina 15. El primer conjunto hasta ahora encontrado es este rostro de grandes dimensiones, sitio de El Cajón; Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, febrero de 2012. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, julio de 2012.

#### *Conjunto 2. El rostro pequeño.*

Frente a la anterior figura, en una saliente de roca, fue pintado un pequeño rostro. El estilo de ejecución es diferente, los ojos están marcados por círculos y la nariz es ovalada y grande. Por otra parte, la forma de la figura es complementada por la misma saliente de la roca. Esta utilización del paisaje es una característica de *La tradición blanca de El Mezquital* y a lo largo de El Cajón se verá en repetidas ocasiones. (Lámina 17)



Lámina 16. Pequeño rostro. Las diferentes representaciones de rostros en El Cajón dejan entrever la importancia de estos seres, sitio de El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, febrero de 2012. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, julio de 2012.

Es importante señalar que, la representación de rostros es una constante en este sitio, los cuales son una alusión a antepasados. Este tema se tratará con mayor detenimiento en El rostro del *Uema*.

*Conjunto 3. El Cristo y la Bok'yä.*

El tercer conjunto que se conserva en el sitio de El Cajón se ubica del lado izquierdo de la cañada. Ocupa un pequeño nicho al borde del lecho del arroyo (**Lámina 18**). Los motivos se distribuyen en tres áreas: a) el costado vertical, que mira aguas abajo hacia el noroeste

b) El techo de la avanzada rocosa que lo protege y

c) El techo del nicho mismo.



Lámina 17. Vista general del conjunto 3. El Cristo y la Bok'yä, Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, marzo de 2011.

La pintura en la cara vertical está muy erosionada y se subdivide en dos niveles (**Lámina 19**). En la parte inferior se distingue un largo cuerpo horizontal con una línea quebrada en su interior y colgajos que penden de ella, se trata de la imagen característica de la Bok'yä, "Serpiente de lluvia", que se encuentra representada en la mayoría del arte rupestre de El Mezquital<sup>91</sup> (**Lámina 20**). En un nivel superior, la pintura está aún más deteriorada y apenas se logran identificar los restos de un venado, pero su representación es diferente a la que comúnmente se encuentra en El Mezquital, su cabeza es grande en proporción a su cuerpo y su cuerpo es ovalado<sup>92</sup>. En esta tradición pictórica recordemos que la imagen del venado remite a la idea de sacrificio, que se encuentra asociado a la sagrada "Serpiente de Lluvia". Al lado derecho también quedan vestigios de un sol, hecho con un círculo y líneas radiales (**Lámina 21**). En el techo se pintó una banda de puntos, por su posición y otros motivos similares en el sitio, se trata de la representación del cielo nocturno que coincide con la forma de la Vía Láctea. Esta representación no es fortuita, pues como trataremos más adelante, la temática de este conjunto gira alrededor de lo celeste. (**Lámina 22**)



<sup>91</sup> Vania Valdovinos. *op. cit.* p. 9

<sup>92</sup> Más adelante describiré con más detalle las características del venado dentro de *La tradición blanca del Valle del Mezquital*.

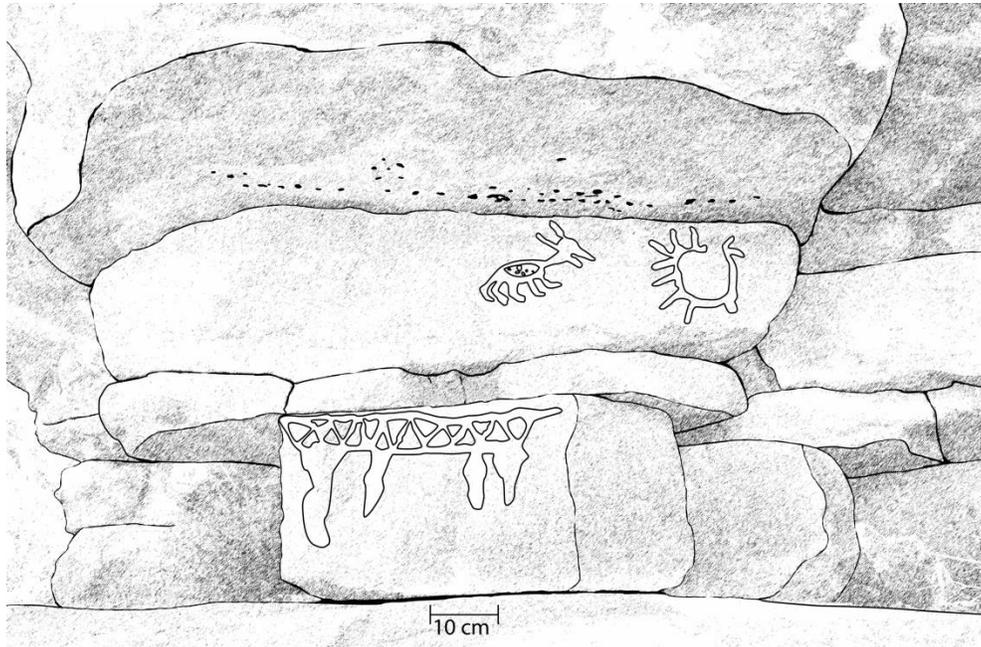


Lámina 18. Vista lateral derecha del conjunto 3. Abajo se observa la *Bok'yä* con colgantes. Arriba quedan los restos del venado y del posible sol. En el techo los puntos aluden a la Vía Láctea. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios*. *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, marzo de 2011. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, mayo de 2012.

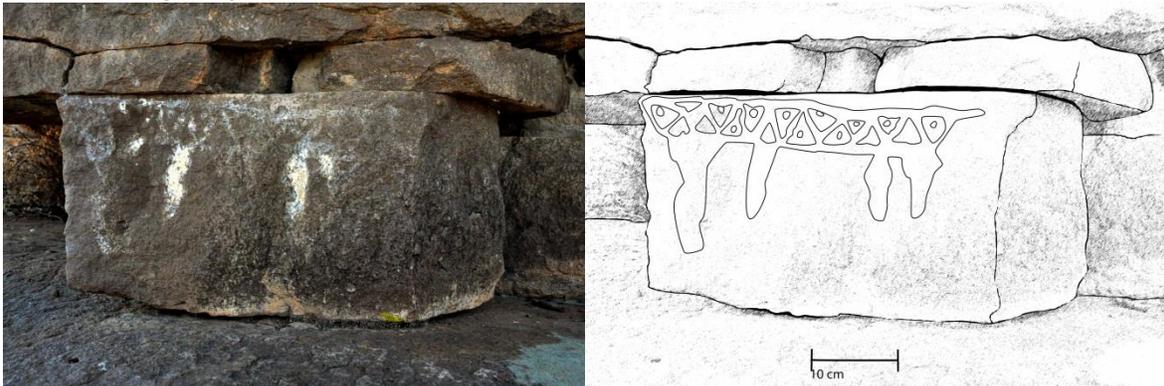


Lámina 19. Detalle de la *Bok'yä* con colgantes, El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios*. *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández, mayo de 2012.

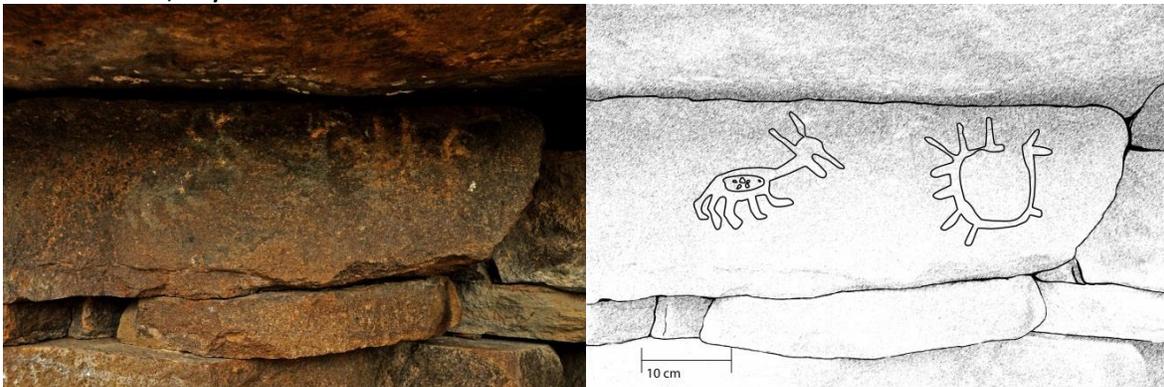


Lámina 20. Venado pintado de forma diferente a la que se encuentra comúnmente en El Mezquital, sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios*. *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández, mayo de 2012.

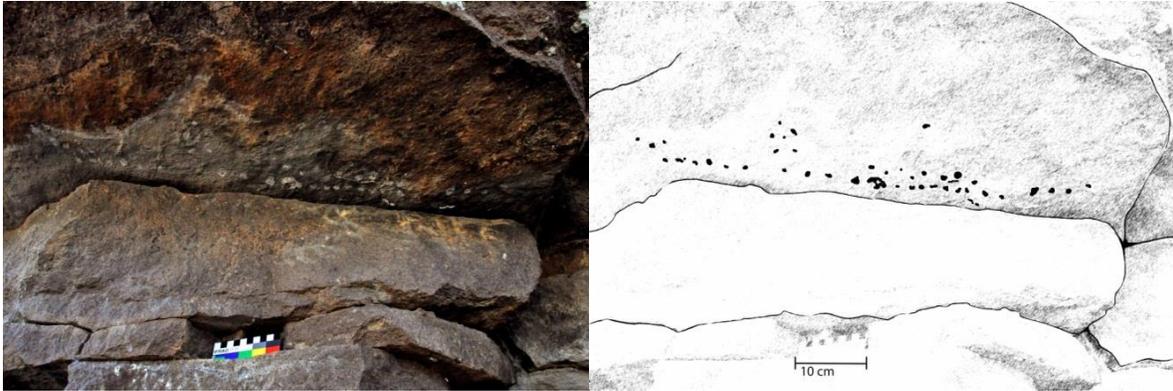


Lámina 21. Detalle de la Vía láctea, sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, julio de 2011. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández, mayo de 2012.

El nicho se abre a nivel de la Bok'yä y las pinturas ocupan el techo. Este tiene dos alturas (**Lámina 23**). El más bajo está a la orilla y en él se prolonga el cuerpo de la serpiente, pero ahora con otra apariencia: una ancha retícula sobre un fondo de puntos. La retícula es característica de la *Bok'yä* y los puntos, como anteriormente se mencionó, son el cielo nocturno. Esta forma de representar a la “Serpiente de Lluvia” es única y reafirma su condición de ser celeste. (**Lámina 24**)



Lámina 22. Los dos niveles del techo del conjunto 3 Al lado derecho se ubica la Bok'yä en el cielo. En el lado izquierdo está el Cristo, sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Edición de foto: Nicté Hernández Ortega, mayo de 2011.

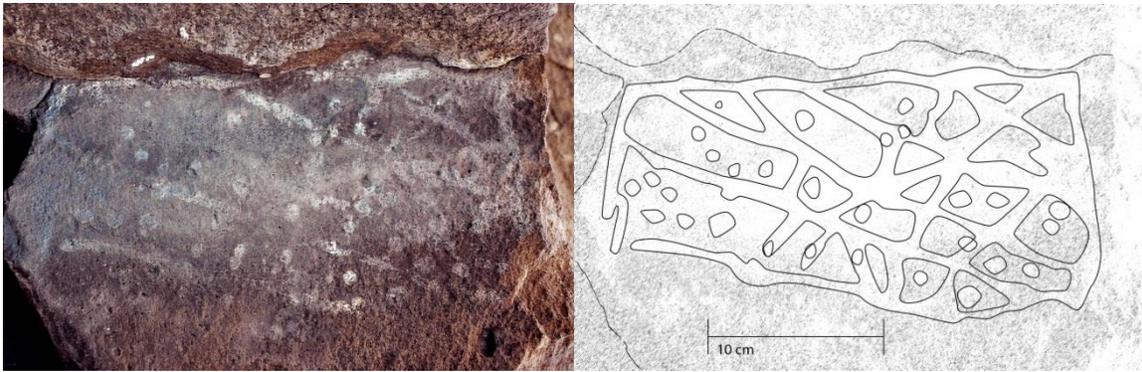


Lámina 23. *Bok'yä* en el techo sobre cielo con estrellas, sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, julio de 2012.

La parte más alta del techo podría simbolizar un nivel cósmico superior: El reino de Cristo. En efecto está ocupado por una sola figura pequeña. Se trata de un rostro con los ojos redondos bajo las cejas, la nariz trazada de perfil, la boca cerrada, la barba recalcada y el pelo largo que enmarca el rostro. Sobre la cabeza destacan tres elementos que acaban de precisar de cuál rostro se trata; es Cristo, con las Tres Potencias (cabeza nimbada), tal como aparece en los catecismos del siglo XVI llamados testerianos. **(Lámina 25)** Un ejemplo lo encontramos en el catecismo que estudia Luis Resines, donde describe e identifica al pictograma 59 como:

“figura humana de frente, que ocupa el centro del pictograma; su rostro bien trazado, con bigote y barba recuerda al Jesús del pictograma anterior, máxime cuando también está aureolado con el mismo nimbo alrededor de la cabeza. Pero la posición mayestática del cuerpo, como tronco de pirámide o de cono recuerda la del pic. 34 para representar a Dios. El Conjunto, pues, lleva a la afirmación divina de Jesús, confesado como Señor”.<sup>93</sup> **(Lámina 26)**

En otro Catecismo de finales del siglo XVI estudiado por Carmen Bernand, también identifica a Cristo con las tres potencias, que simbolizan las tres facultades del alma: La memoria el entendimiento y la voluntad.<sup>94</sup> Por otra parte, el Cristo con las tres potencias también fue asociado

<sup>93</sup> Luis Resines. *Catecismos del siglo XVI. Castilla y Leon, Junta de castilla y leon, Consejería de Cultura y Turismo*, 1992. 2 vol. p. 282

<sup>94</sup> *Teotl. Dieu en images dans le Mexique colonial*. Prefacio y traducción Carmen Bernand. Presses Universitaires de France – Fondation Martin Bodmer, (Collection Sources), Paris 2009. p. 41

con el sacrificio, pues es en el momento del sufrimiento y la crucifixión el Cristo aparece con la cabeza nimbada.<sup>95</sup>

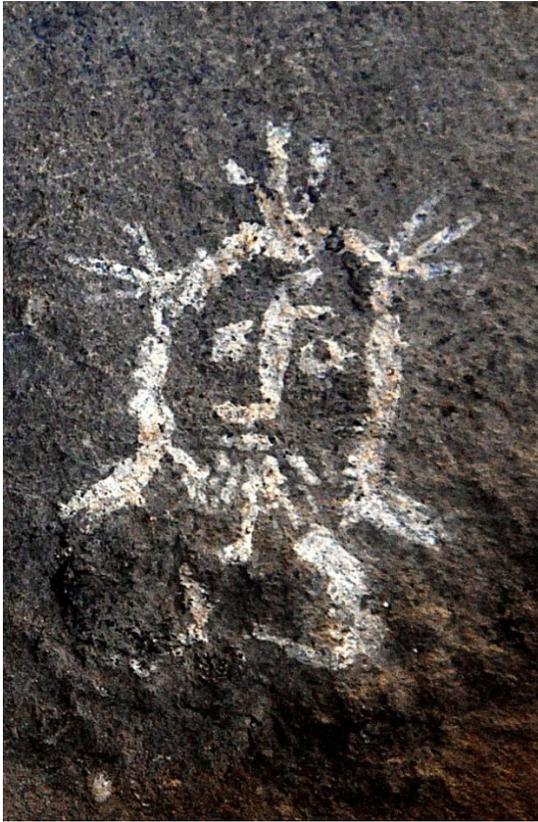


Lámina 24. El rostro de Cristo. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, marzo de 2012.

Esta imagen de Cristo es la única encontrada hasta ahora en los sitios de arte rupestre de El Mezquital y marca un hito en nuestros estudios, porque expresa de manera magistral como los otomíes construyeron su lugar en el mundo colonial: el Cristo acompañado de la *Bok'yä* en una composición sabiamente organizada para dar cuenta del orden cósmico propio de un cristianismo otomí en gestación.

---

<sup>95</sup> Al respecto, Jaime Lara propone que esta tripartición fue entendida por los nahuas, como los tres estados anímicos, que son: El *tonalli* ligado a la cabeza y a la percepción; el *teyolia*, concentrado en el corazón, el cual actúa en la conciencia; e *ihiyotl* centrado en el hígado y vinculado a las emociones fuertes. Jaime Lara. *Christian Texts for Aztecs: Art and Liturgy in Colonial Mexico*. Indiana, U.S.A., University of Notre Dame Press, 2008. p. 216 y 217



Lámina 25. a) Cristo de la iglesia de Calpan con las tres potencias, San Andrés Calpan, Puebla. Fuente: Jaime Lara. *Christian Texts for Aztecs...* p. 2016. b) Cristo con las tres potencias en el testeriano atribuido a Fray Bernardino de Sahagún. Fuente: Luis Resines. *op. cit.* Pictograma 59.

Estos dos motivos son de suma importancia, pues pertenecen a tradiciones culturales diferentes y son un ejemplo de la relación que tuvieron el pueblo otomí y los españoles. La *Bok'yä* es la entidad divina que trae la lluvia y es de filiación prehispánica, incluso en la tradición oral actual esta serpiente se sigue nombrando.<sup>96</sup> Por otra parte, la imagen de Cristo hace presente la nueva religión y la Nueva Era que enfrentaron los otomíes. Estos motivos nos permiten tener un punto de vista acerca del contacto de ambos pueblos, el cual es diferente al de la historia tradicional, donde los indígenas juegan el papel de conquistados y de seres pasivos que aceptaron las nuevas condiciones de la autoridad española. Contrario a ello los indígenas de El Mezquital pintaron a la *Bok'yä* junto al Cristo; ambos comparten el espacio celeste. En esta composición cosmogónica mesoamericana de múltiples niveles ubicaron al Cristo como divinidad suprema. Con este nicho no hay duda, estamos en un verdadero santuario; la barranca pintada simboliza un lugar sagrado, donde el sacrificio juega un papel sustancial. En el sitio de El Boyé también apreciamos esta temática, pues están presentes la fertilidad, expresada por la presencia del agua y las constantes representaciones de la *Bok'yä*, y el sacrificio, simbolizado por la caza de la garzas.

<sup>96</sup> Vanya Valdovinos. *Ibid.* p. 29

La imagen de Cristo fue sin duda sacada directamente de un catequismo testeriano, no solamente por su forma sino también por su pequeño tamaño. Tal libro simbolizaba por excelencia el arduo dialogo y la continua negociación entre los evangelizadores y las comunidades indígenas. En manos del pintor que ejecutó este conjunto y de la comunidad que con esas imágenes transformaba su espacio sagrado, este catecismo les confirmaba su condición de participantes activos en los profundos cambios en curso. En este sentido, era un objeto de poder.

#### *Conjunto 4. El Escudo.*

El siguiente motivo se encuentra en una roca plana en la parte baja de la cañada. Se trata de un círculo de grandes dimensiones conservado en su mayor parte, sólo el área inferior está desgastada. Su forma corresponde a la de un escudo, motivo que aparece en distintos sitios de arte rupestre de El Mezquital. En el interior tiene áreas sin pintura que forman las figuras de un triángulo en el centro con bandas inclinadas a los lados.



**Lámina 26. Vista general de El Escudo. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Edición de foto: Nicté Hernández Ortega Julio 2011**

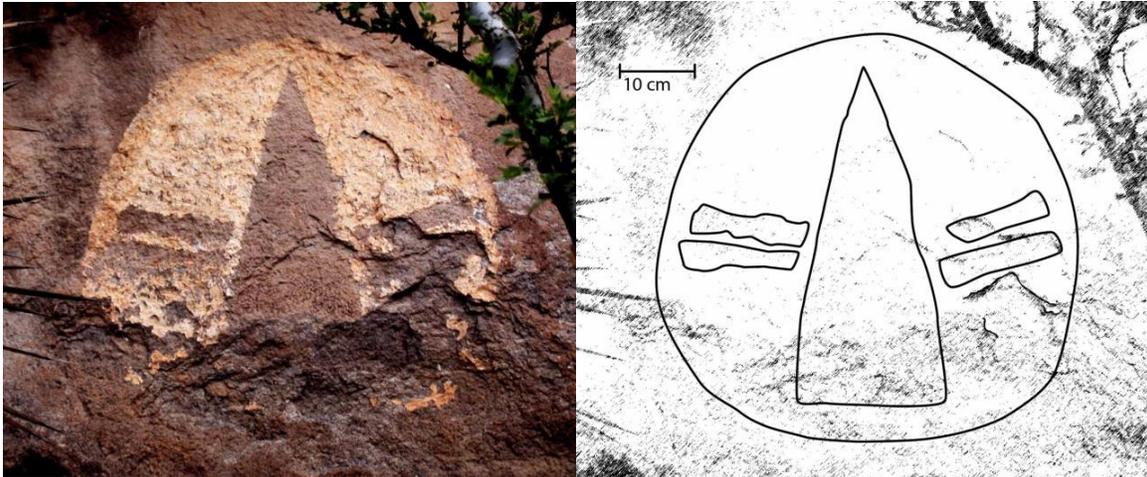


Lámina 27. Escudo *cuextecatli* en el sitio de El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega Julio 2011

Las representaciones de rodela o escudos fueron frecuentes en el mundo prehispánico, pues estuvieron relacionados con la guerra y se usaron como armas defensivas.<sup>97</sup> Además, los diseños en la superficie de los escudos tuvieron un significado dentro de la organización político-social, ya que, probablemente identificaron a las órdenes militares o a grupos étnicos asociados a una región. Específicamente este escudo en Mesoamérica es conocido como *Cuextecatli*.<sup>98</sup>

Los escudos que aparecen en los sitios de pintura rupestre de El Mezquital están asociados con personajes o con otros escudos, pero en algunos casos no tienen ningún otro motivo asociado, como este escudo del sitio El Cajón. Para analizarlo, tomamos en cuenta tres aspectos: su forma, su carácter simbólico y la posición en que se encuentra dentro del sitio.

Ahora bien, en cuanto a su forma y aspecto simbólico este escudo es particularmente relevante, pues su imagen aparece en diferentes códices como son: *El Borbónico*, *el Telleriano*, *el*

<sup>97</sup> Los escudos eran de muy variados materiales y formas, los más comunes estaban hechos de carrizos sujetos entre si con hilos de algodón, además llevaban plumas, reforzándoles con pieles o láminas de cobre. Ochatoma. *op cit.* p. 100.

<sup>98</sup> Luz Maria Mohar Betancourt. "Trajes de guerreros mexica". *Arqueología Mexicana*. México, Ed Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 17, vol. III, enero-febrero de 1996. p. 64 y Luz María Mohar Betancourt. *Trajes de Guerrero. Catálogo comparativo de Matricula de Tributos y Códice Mendocino*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Secretaría de Educación Pública, 1983. (Cuadernos de la Casa Chata, 75)

*Mendocino, la Matricula de Tributos*<sup>99</sup>, *el Azcatitlan* y *el Lienzo de Tlaxcala*. En unos, es portado por guerreros en el campo de batalla; y en otros, acompaña a los trajes de guerrero tributados por diversas provincias a los mexicas. Otro lugar donde aparece la rodela es en el convento de Ixmiquilpan y se encuentra detrás de un guerrero. (Lámina 29) También está presente en otros sitios de arte rupestre de El Mezquital como son Caltepanitla y el Zapote. (Lámina 30)



Lámina 28. a) Escudo cuextecatli usado en el ritual del Fuego Nuevo. Detalle del Códice Borbónico Fol. 34. Fuente: *Códice Borbónico. El libro del ciuacoatl homenaje para el año del fuego nuevo: libro explicativo del llamado codice borbónico*. Introd. y explicación Ferdinand Anders, Maarten Jansen, Luis Reyes García. México, Fondo de Cultura Económica, 1991. b) Traje de guerrero con escudo. Detalle del Códice Mendoza, fol. 25 r. Fuente: *The Codex Mendoza*. Ed. por Frances F Berdan y Patricia Rieff Anawalt. Berkeley, USA, University of California Press, 1992. vol. III. c) Detalle del escudo en el Códice Azcatitlan. Fuente: *Códice Azcatitlan*. Introducción de Michel Graulich. Comentario de Robert H. Barlow. Traducción al español Leonardo López Luján. Paris, Bibliothèque Nationale de France-Société des Americanistes, 1995. d) Escudo portado por un guerrero, detalle del lienzo Tlaxcala, lámina 53. Fuente:

<sup>99</sup> Ma. Teresa Sepúlveda y Herrera. "Medidas, numerales y unidades para tributación". *Arqueología Mexicana*. Edición especial. México, Ed Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 14, agosto del 2003. p. 34

*El lienzo de Tlaxcala*. Ed. Mario de la Torre. Texto de Josefina García Quintana y Carlos Martínez Marín. México, Cartón y Papel de México, 1983. e) Detalle de guerrero con escudo en la espalda, iglesia de San Miguel Ixmiquilpan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, agosto de 2008.



Lámina 29. a) Variante del escudo *cuextecatli*. Sitio de San Miguel Caltepanitla, Tecozautla, Hidalgo, febrero de 2010. b) Otra variante del escudo. Sitio El Zapote, Alfajayucan, Hidalgo, diciembre de 2005. Fotos: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM. Edición de fotos: Nicté Hernández Ortega julio 2012.

La presencia de este escudo en diferentes fuentes pictóricas y en la pintura rupestre refleja la importancia que tuvo en la cultura otomí y mexicana, además, confirma el carácter guerrero de ambas culturas, expone el contacto que hubo entre ellas en el aspecto militar y ratifica la posición de los otomíes como aliados militares de los mexicanos, situación que también los relaciona en la política.

Asimismo, hemos observado que la rodela es de mayor dimensión en comparación con otras pinturas del sitio, además no tiene ningún personaje asociado, por tanto proponemos que estos aspectos indican, en este caso en particular, que el escudo está en relación con el territorio, es decir, es una marca territorial que reafirma la apropiación del espacio.

El hecho de pintar este tipo de escudo en las cañadas de El Mezquital y en el convento de Ixmiquilpan expone la permanencia del pensamiento otomí en la época colonial, que se manifiesta a través de la vigencia de este motivo, es decir, los otomíes continuaron pintando bajo referentes

prehispánicos en la época colonial. Así, el escudo de El Cajón se pudo pintar en la época o prehispánica o colonial.

*Conjunto 5. Las fauces.*

El siguiente motivo fue pintado en la ladera izquierda de la cañada a poca altura del lecho rocoso. Se utilizó una oquedad natural en la roca, cuya forma es ovalada (**Lámina 31**). En medio del motivo existe una filtración de agua, pero aún se distingue un rectángulo redondeado con trazos distribuidos a lo largo de la línea inferior y superior. La forma de la roca en combinación con el motivo representa unas fauces con dientes puntiagudos y algunos cuadrados. (**Lámina 32**)

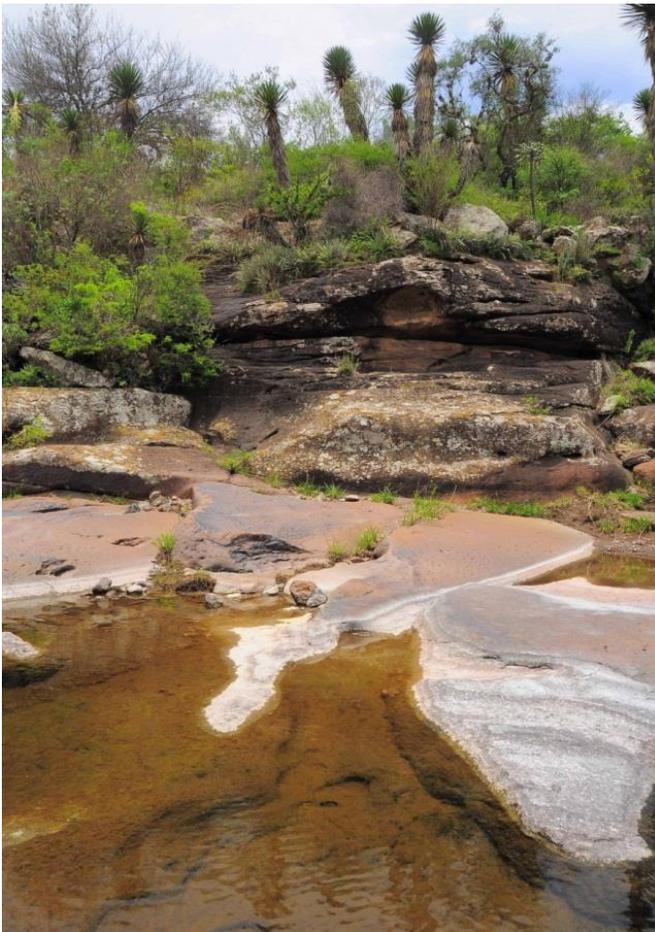


Lámina 30. Vista general de Las Fauces, sitio de El Cajón, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, julio de 2011.

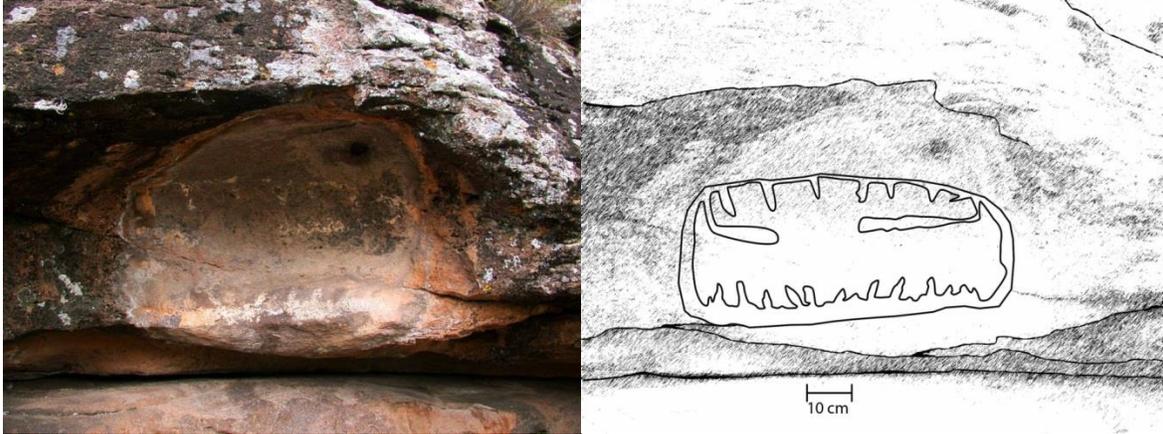


Lámina 31. El hueco en la roca fue usado para crear las fauces. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo 2008. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega agosto 2011.

Una imagen similar se encuentra en el sitio de El Cajón y corresponde a la boca de un rostro, que también lo forma un rectángulo con líneas hacia el centro a manera de dientes. Otro ejemplo, lo encontramos en el sitio de Zode, donde la boca está marcada por un ovalo y en el centro se notan los dientes puntiagudos (**Lámina 33**). Por esta relación se reafirma a este motivo como una gran boca que por su tamaño se trata de las fauces del monstruo de la tierra. Esta representación es común en la mitología de las diversas culturas del área mesoamericana y está asociada con la cueva. La oquedad que se utilizó para complementar el motivo fortalece esta idea.



Lámina 32. Imagen de fauces a tinta plana. Los dientes se notan en el interior. Sitio de Zode, Tezoquipan, Alfajayucan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008.

Las imágenes de las cuevas abundan en los códices pictóricos y en los glifos geográficos<sup>100</sup> y están relacionadas con diferentes ideas y usos religiosos. Al respecto Heyden escribió: “la cueva es el útero de la tierra el sitio sagrado donde nacen los dioses y se les adora, donde se ofrecen las pieles o los cadáveres de los seres sacrificados. En ella se crea la lluvia, el granizo y los rayos; se guardan los bienes de la tierra, es la puerta al otro mundo, lugar de nacimiento y muerte”.<sup>101</sup> En otras palabras, la cueva se relacionan con los mitos de origen, ritos de curación, lugar de comunicación entre dos mundos (el terrestre y el inframundo), ritos de paso, con el agua y con la morada de algunos dioses como Tláloc.

Según Carrasco, los otomís rendían culto a las montañas y a las cuevas, por ello no es extraño encontrar su representación en las pinturas rupestres. También, Jaime Espinosa hace referencia a la creencia otomí acerca de “que los dioses del agua y de los buenos temporales, o sea el Padre Viejo y la Madre Vieja que se consideraban padres del género humano, vivieron en unas cuevas del pueblo de Chiapa”<sup>102</sup>.

La cueva también tiene conexión con otro elemento del paisaje, se trata de la montaña, lugar donde se encuentra la cueva y en algunos casos de donde emana el agua.

De los anteriores argumentos, nos interesa principalmente la comunicación entre dos mundos, pues la forma abierta de las fauces sugiere la entrada a las entrañas de la tierra; el nexo con el inframundo, el mundo de los muertos donde moran los dioses nocturnos.

Por otra parte, las fauces también sugieren una relación con el agua, que se hace evidente cuando el arroyo de temporal baja desde el cerro Los pelones y surca el sitio del Cajón.

*Conjunto 6. El jinete.*

---

<sup>100</sup> Doris Heyden. “Aspectos mágico-religiosos de las cuevas” en *Las máscaras de la cueva de Santa Ana Teloxloc* Ernesto Vargas Ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. p.81.

<sup>101</sup> *Ibíd.* p.96

<sup>102</sup> Jaime Espinoza. *Las montañas y las cuevas en el pensamiento prehispánico*. Tesis de Maestría, Escuela Nacional de Antropología e Historia. México, 1963. p. 115.

El sexto motivo se encuentra en una pared vertical del lado izquierdo de la Cañada, cuya superficie presenta fracturas horizontales. Sobre la pared, se visualiza una escena de gran tamaño, que presenta un importante deterioro en la mayor parte de la imagen.

En este panel se observa una figura que identificamos como un jinete montado a caballo. El personaje está en una posición frontal, se distingue su cabeza, sobre la cual hay restos de pintura que podrían formar un casco o sombrero. Abajo, un trazo grueso forma, tanto el cuello, como el tronco. A ambos lados del cuerpo salen sus brazos desplegados, del lado derecho toca una línea ondulada –quizá la rienda de la montura–, el brazo izquierdo aparenta sostener un arma, podría tratarse de un carcaj o una lanza. Los muslos del jinete están deteriorados, pero por los restos de pintura se despliegan hacia los lados y no tocan el lomo del animal, a la altura de las rodillas las piernas se doblan hacia abajo.



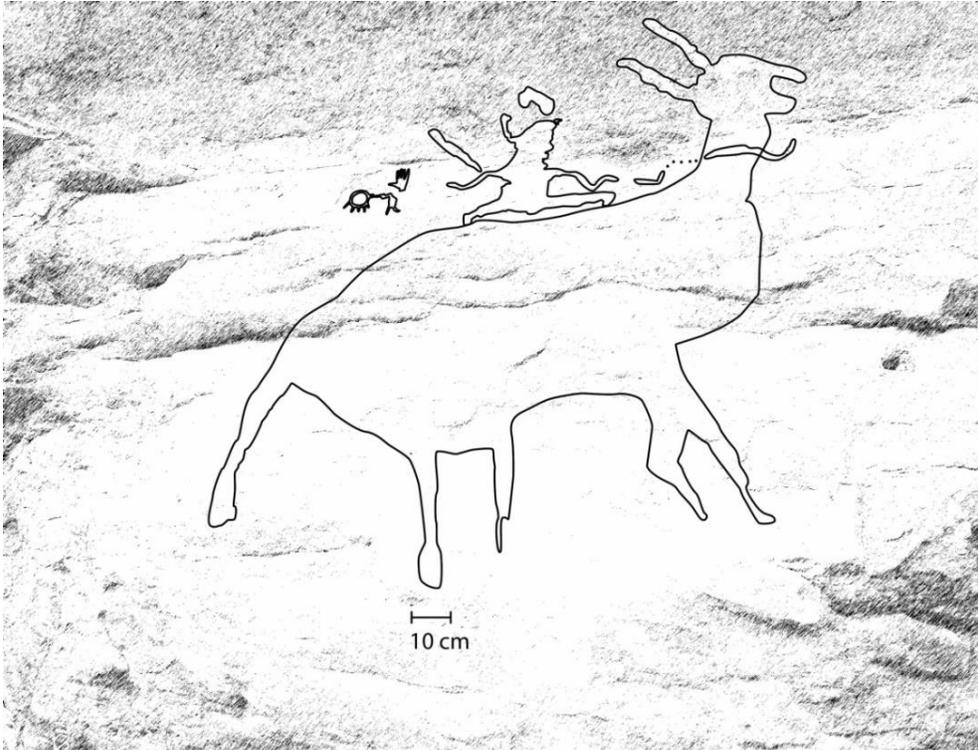


Lámina 33. El jinete. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Dibujo y Edición de foto: Nicté Hernández Ortega Julio 2011.

La imagen del caballo tiene el cuerpo proporcionalmente mayor al del jinete, lo cual denota el interés que se tuvo sobre dicho animal, además, se observa que fue rellenado, pero la parte inferior está deteriorada y la pintura en su mayor parte se ha caído. Esta representación está de perfil, y encontramos figuras similares en otro conjunto del Cajón llamado El Gran Templo, que trataremos más adelante. También, hay otras figuras de caballos en otros sitios del Mezquital como Boyé,<sup>103</sup> ubicado aguas abajo de El Cajón o Banzá. **(Lámina 35)**

Al lado izquierdo de esta escena, con un pincel más delgado fue pintado un personaje de menor dimensión. Se encuentra de frente, su cabeza es menor en proporción a su cuerpo. El brazo del lado izquierdo está doblado hacia arriba y sostiene una banda que culmina en un escudo en flecos en la parte baja. Al lado derecho el brazo también se dobla hacia arriba, pero no se

---

<sup>103</sup> El conjunto en el sitio de Boyé se encuentra encalado, sin embargo, aún es visible la silueta de dos caballos.

distingue el objeto que sostiene. No se sabe si el personaje fue pintado antes o después del jinete, pero constata las diferentes etapas y estilos usados para crear los diversos conjuntos de pintura.

**(Lámina 36)**



Lámina 34. En la parte inferior derecha se observa un jinete con su lanza. El cuadrúpedo, al igual que en este conjunto 6, no corresponde a la imagen del caballo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios*. *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, febrero de 2008.

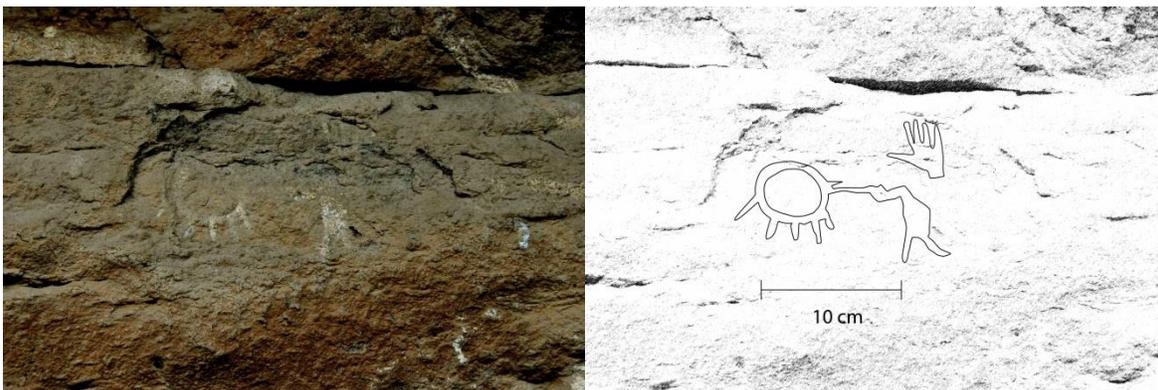


Lámina 35. Detalle del personaje al lado izquierdo del jinete. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios*. *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Dibujo y Edición de foto: Nicté Hernández Ortega Julio 2011.

Con respecto al jinete, la escena nos muestra otra manera de convergencia entre el pueblo otomí y los españoles, pues se trata de escena plenamente colonial, donde el caballo y el jinete

fueron retomados por los otomíes y absorbidos a su cultura. A partir de esta idea podemos explicar diferentes aspectos del conjunto del caballo.

Como ya hemos mencionado, la guerra fue una característica sobresaliente entre los otomíes, pues fueron guerreros que estuvieron en condición de aliados fronterizos, primero de los mexicas y luego de los españoles. En el ejercicio de la guerra, las armas tuvieron tanto un aspecto físico, para enfrentar al contrincante, y un aspecto simbólico, que dio prestigio y rango. Los caballos, traídos por los españoles, llamaron la atención de los indígenas americanos, incluyendo a los otomíes.

El caballo causó impresión por lo menos en dos situaciones, la primera fue el desconocimiento de aquel animal, pues lo más similar era el venado<sup>104</sup>. De esta manera, causó admiración y miedo; se llegó a pesar que eran monstruos terribles, mitad animal y mitad hombre. Los españoles utilizaron a los caballos en las contiendas militares y aunque estos no tuvieron una presencia numerosa ni tampoco causaron grandes estragos en las filas indígenas, fueron un elemento eficaz en las batallas y los españoles los utilizaron para tomar ventaja; “se dice que Cortés insistía en que fueran enjaezados con cascabeles, para que hicieran más ruido al cabalgar, y siempre que mostraban sus caballos a los caudillos indígenas, ordenaba que se les hiciera relinchar y encabritarse para intimidar a los indios” .<sup>105</sup>

En el campo de batalla, los caballos también dieron buena impresión; tuvieron a su favor la velocidad y la fuerza. Cuando la confrontación se inclinaba a favor de los españoles, los jinetes podían darles rápido alcance a los indígenas y cuando la situación no les favorecía podían salir a todo galope y alejarse.<sup>106</sup> **(Lámina 37)**

---

<sup>104</sup> Al caballo se le dio el nombre de mazatl castellano, es decir ciervo de Castilla”

<sup>105</sup> Pablo Martín Gómez. *Hombres y armas en la conquista de México*. Madrid, Alemania, 2001. p. 70

<sup>106</sup> *Ibíd.* p. 68

Bajo estas situaciones, los otomíes, en especial los caciques, asimilaron la imagen del caballo a su cultura como una equiparación y complementación de su carácter militar, pues como guerreros dicho animal debió ser un arma de gran valor e insignia de prestigio. Además, el derecho de montar a caballo fue un privilegio dado a los caciques tras consolidar su alianza con los españoles, pues más tarde, participaron en la Guerra del Mixton y la Conquista del Bajío, de esta manera, se asumen como conquistadores y hacedores de su propia historia en tiempos coloniales, siendo el caballo unos de los símbolos de los nuevos tiempos. En el panel del jinete el gran tamaño de la imagen con respecto a los demás conjuntos de pintura y la figura rellena en blanco, que causa un impacto visual, ayuda a reforzar esta idea.



a



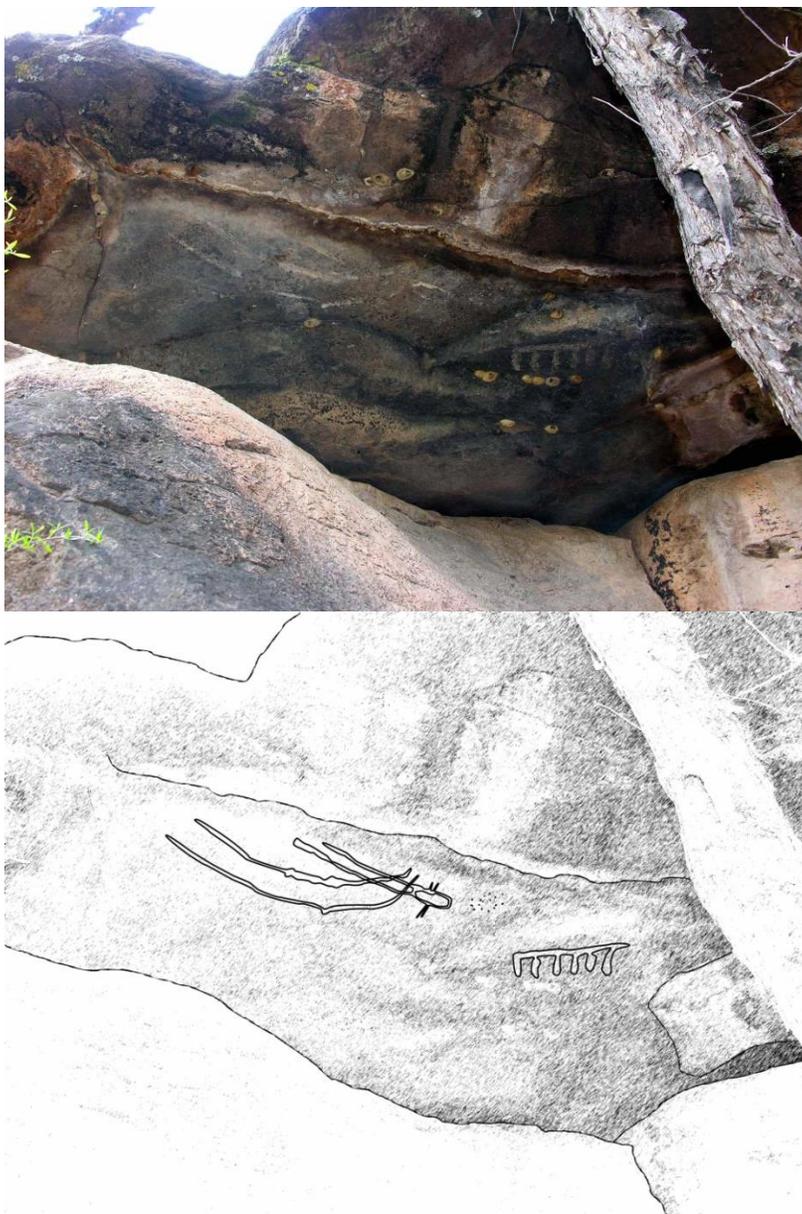
b

Lámina 36. a) Caballos corriendo a galope en la época de la conquista. Códice Florentino, vol III, fol. 58 r, p. 465 r. Fuente: Fray Bernardino de Sahagún. *Códice Florentino*, México, Secretaria de Gobernación, 1979 b) Representación de un jinete en el Códice de Huichapan, lámina 64. Fuente: *Códice de Huichapan*. Edición facsimilar. Comentado por Alfonso Caso. México, Telecomunicaciones de México, 1992.

Con base en lo anterior, se puede suponer que los privilegios caciquiles debieron ser un factor importante para pintar las cañadas, acción que continuó durante la colonia y se reflejó en la inserción de la imagen antes mencionada y de otros motivos coloniales como las iglesias o las cruces. Cabe mencionar, que la imagen del jinete pintado en El Cajón es similar a las que aparecen en diferentes códices, tanto otomíes como nahuas. **(Lámina 37)**

*Conjunto 7. ¿Una serpiente?*

El conjunto siete se ubica en una covacha del lado derecho de la cañada. En el techo se distinguen algunos trazos, gravemente deteriorados por las filtraciones de agua. En la parte izquierda se reconocen dos pares de líneas paralelas que se entrecruzan. Debido al desgaste de la pintura este motivo no sido identificado.



**Lámina 37. Conjunto 7. El motivo a la izquierda podría ser una serpiente. A la izquierda la figura de *Bok'yä* estilizada. Sitio de El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios*. *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008.**

A la derecha se reconoce otra imagen, también borrada en su mayor parte por las filtraciones de agua. Está compuesta por un trazo recto del que penden varias líneas cortas. Motivos similares existen en otros sitios de arte rupestre como Boyé, donde la temática principal gira alrededor de la “Serpiente de Lluvia”<sup>107</sup>. En base a esta relación, el motivo aquí descrito, representa una *Bok’yä* estilizada con el cuerpo horizontal y los colgajos que penden de ella. **(Lámina 38)**

### **Segunda sección de la cañada.**

#### *Conjunto 8. El venado y la luna.*

El octavo conjunto se ubica del lado derecho de la cañada en una pared vertical con un angosto techo al ras del piso. La mayoría de los conjuntos fueron pintados en lo alto de la pared rocosa, sin embargo, este conjunto se observa en la parte baja de la cañada, de esta manera, se percibe que fue hecho para verse de cerca, pues es necesario bajar a la cañada para mirarlo. La observación de los motivos es difícil debido al grave deterioro de la pintura causado por las filtraciones de agua. **(Lámina 39 y 40)**

En el centro de la pared se distingue un animal, su cabeza está a la derecha formada por un ovalo y dos orejas alargadas. Su cuerpo tiene el lomo recto y el vientre abultado. Una pequeña línea es su cola y tiene cuatro extremidades. Se trata de la figura del venado, animal de suma importancia en la cosmogonía otomí. Esta es la forma tradicional de pintarlo y en el siguiente panel se explicará de manera más extensa la importancia de este ser. **(Lámina 41 y 42)**

Alrededor de este animal sólo quedan restos de pintura, pero no se reconocen otros motivos.

---

<sup>107</sup> Daniela Peña Salinas. *op. cit.* En preparación



Lámina 38. Vista general del conjunto ocho, en el sitio de El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Edición de foto: Nicté Hernández Ortega.

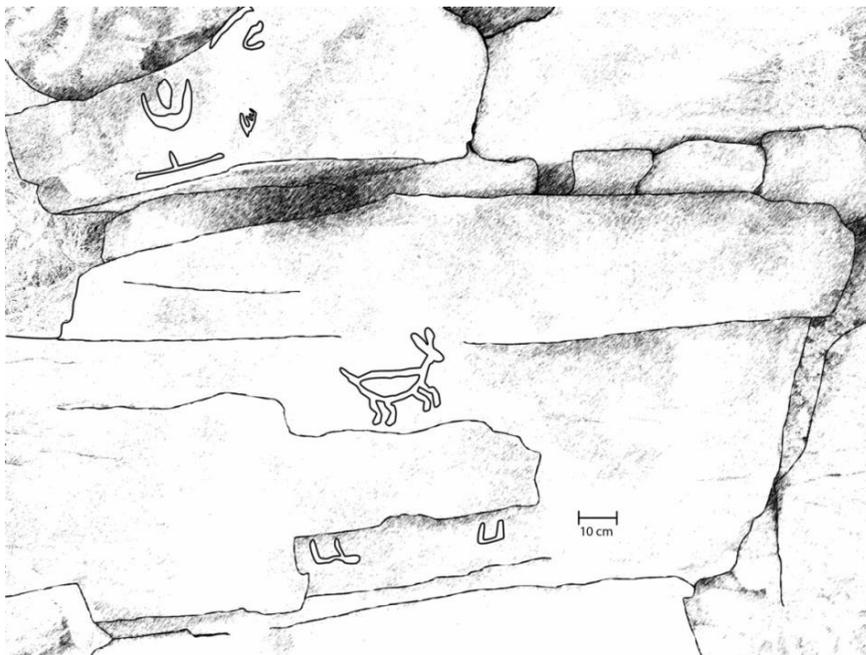


Lámina 39. Dibujo general del conjunto El venado y la luna. Dibujo: Nicté Hernández Ortega octubre 2011

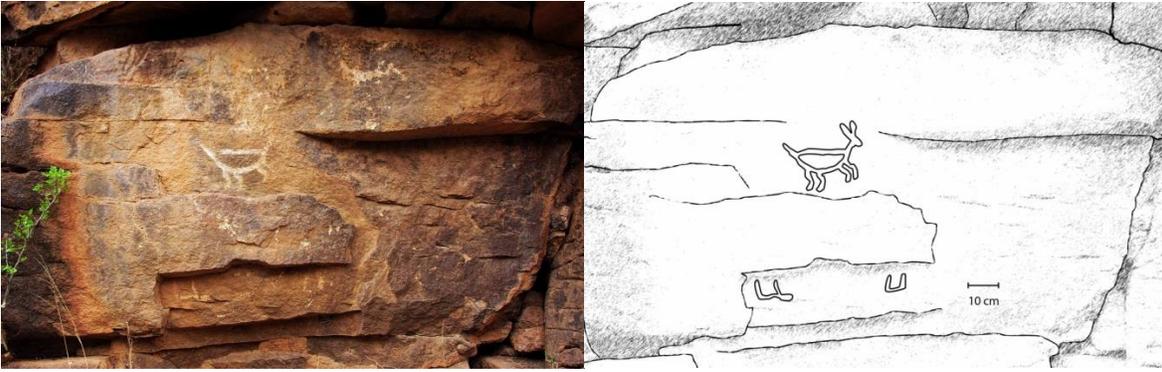


Lámina 40. El venado en la parte central del conjunto. Sitio de El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2010



Lámina 41. Detalle de la representación del venado en el conjunto de los Uemas. Sitio de Mandodó, Tezoquipan Alfajayucan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, Mayo de 2008.

En el costado izquierdo del techo se distinguen un semicírculo parcialmente descarapelado con la abertura hacia arriba y un punto en medio. Por la posición del motivo e imágenes similares en este sitio y en El Boyé proponemos que se trata de una luna (**Lámina 43**). El punto puede hacer referencia a una estrella, ya que, también hay representaciones de la bóveda celeste en otros techos de este sitio, donde las estrellas son representadas por medio de puntos. (**Lámina 44**) Alrededor de esta figura se observan vestigios de pintura. Al lado derecho aún se reconoce una línea que bordea la roca con salientes en forma de dientes, similar al motivo antes mencionado como Las fauces. Sin embargo, es difícil distinguir todo el trazo.

El hecho que existan dos motivos de diferente índole y distinto trazado y grosor, nos sugiere la existencia de repintes o de una reutilización del espacio. En un momento concebido como fauces y en otro como el espacio celeste. Empero, también existe la posibilidad de pintar a la

luna en las fauces de la tierra, aunque, en *La tradición blanca de El Mezquital* no tenemos imágenes que sean similares.



Lámina 42. Detalle de la luna con una estrella en el costado del techo del conjunto ocho. Sitio de El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2010.



Lámina 43. a) Representación de media luna en el sitio de El Tendido, Huichapan, Hidalgo, abril de 2012. b) Media luna en el cielo. Sitio de Nmokamí, Tezoquipan, Alfajayucan, Hidalgo, mayo de 2008. Fotos: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM.

### *Conjunto 9. El sacrificio.*

El conjunto se localiza en lo alto del talud del lado izquierdo de la cañada. Está conformado por dos partes: un abrigo y una peña encima de su techo. En ambos casos el espacio que existe al pie de las pinturas es reducido por lo que pocas personas pueden verlas al mismo tiempo.

#### *El abrigo.*

Una vez más la forma del soporte rocoso ha sido determinante en la construcción del discurso plástico. A la izquierda se forma un frente plano y vertical y a la derecha una profunda cavidad

flanqueada por dos avanzadas rocosas. Además, una fractura horizontal recorre toda la pared del abrigo creando dos niveles distintos en la composición. En el lado izquierdo, se observan una serie de escenas rituales que anteceden a la importante imagen del sacrificio. La observación y lectura de esta área es complicada, principalmente por dos razones. En primer lugar existen residuos de figuras anteriores que dificultan la identificación de los motivos actualmente conservados. En segundo lugar los escurrimientos han deteriorado algunas pinturas. **(Lámina 45)**

Por otra parte, los motivos, tanto en este conjunto como en otros, sugieren la construcción de un discurso. Aunque no todos los motivos son identificables, es posible encontrar alguna lógica entre ellos.



Lámina 44. Vista general de El sacrificio. Se pueden apreciar las dos secciones y la fractura que divide al conjunto. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008.

#### *Rumbo al sacrificio*

El orden de la lectura es de izquierda a derecha y obedece al movimiento de los personajes que integran el conjunto. Cabe mencionar que dicha dirección es igual a la del arroyo Huisfhí. En el nivel inferior del frente rocoso izquierdo se suceden cuatro escenas: Las serpientes, La luna y la

*Bok'yä*, El encuentro con la serpiente y El sacrificio. En el superior, se encuentran los restos de un posible escudo, El xonecuilli, El parto, El joyel del viento, y La luna y El venado. (Lámina 46)



Lámina 45. Primera sección del conjunto El Sacrificio. Sitio de El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega enero de 2011. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega Enero 2012.

### *Las serpientes.*

Esta escena se compone de dos personajes que tienen las piernas y cabeza de perfil y el torso de frente. Se dirigen a la derecha con las piernas ligeramente flexionadas. El personaje de la izquierda es el mejor conservado. Ostenta un tocado que se extiende en una larga cola curva hasta la espalda. Con los brazos extendidos sostiene verticalmente en cada mano un largo bastón. Del lado derecho, el segundo personaje, que porta un tocado similar, sostiene el mismo bastón como si se tratara de una danza en las cuales los integrantes estarían unidos entre sí por estos bastones. Arriba y debajo de ellos todavía quedan restos de figuras anteriormente pintadas.

Los personajes danzan o caminan detrás de dos serpientes distintas, una arriba de la otra. La de abajo está formada por dos líneas paralelas con una línea quebrada en su interior. Como ya se ha tratado, estos elementos son propios de la *Bok'yä*, la “Serpiente de Lluvia”. (Lámina 47)

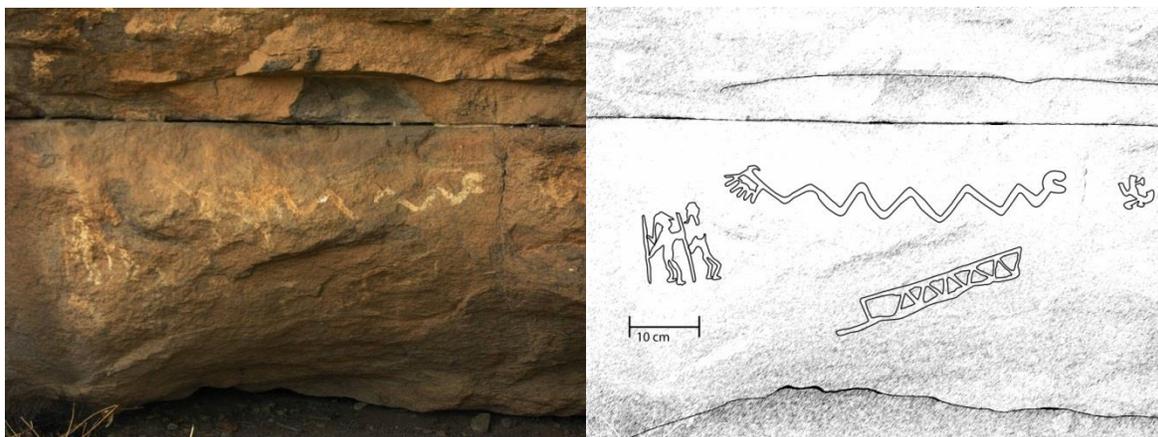


Lámina 46. Detalle de Las serpientes. La gran serpiente Kenhe se observa arriba y abajo la *Bok'yä* con su tradicional retícula. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega.

La serpiente de arriba ha recibido un repinte más espeso y blanco. El reptil va hacia la derecha. Su cabeza es ovalada, con una hendidura a modo de boca. El cuerpo se extiende en forma ondulada. El extremo izquierdo que correspondería a una cola con crótalo es confuso porque existen restos de un motivo muy desvanecido. El cuerpo de esta serpiente es diferente a la antes mencionada *Bok'yä*. Las representaciones de otras serpientes en El Mezquital es poco frecuente. Vanya Valdovinos en su estudio sobre la *Bok'yä* menciona a Zidi, “Serpiente de fuego”, que junto con la serpiente de lluvias forman la *Kenhe*, el huracán, que inunda toda la bóveda celeste y trae las lluvias en mayor cantidad.<sup>108</sup> Con base en esto, propone que las serpientes largas y onduladas como la de los sitios Tezoquipan y Banzha son la *Kenhe*. Tal sería el caso de esta serpiente que también tiene el cuerpo ondulado y su cuerpo es de mayor tamaño que el de la

<sup>108</sup> Vanya Valdovinos. *op. cit.* p. 44 y Francisco Luna Tavera. *Nda Kristo: Ră Äjuä Nehñu. Cristo el dios caminante. La historia otomí de la creación del mundo y el hombre*. En preparación.

*Bok'yä*, que es rectilínea y más pequeña. Una escena similar se encuentra en Banzha, aquí la *Kenhe* es de mayor tamaño que la *Bok'yä*. (Lámina 48)

Las anteriores serpientes convergen hacia un motivo curvilíneo bien conservado pero de difícil identificación.

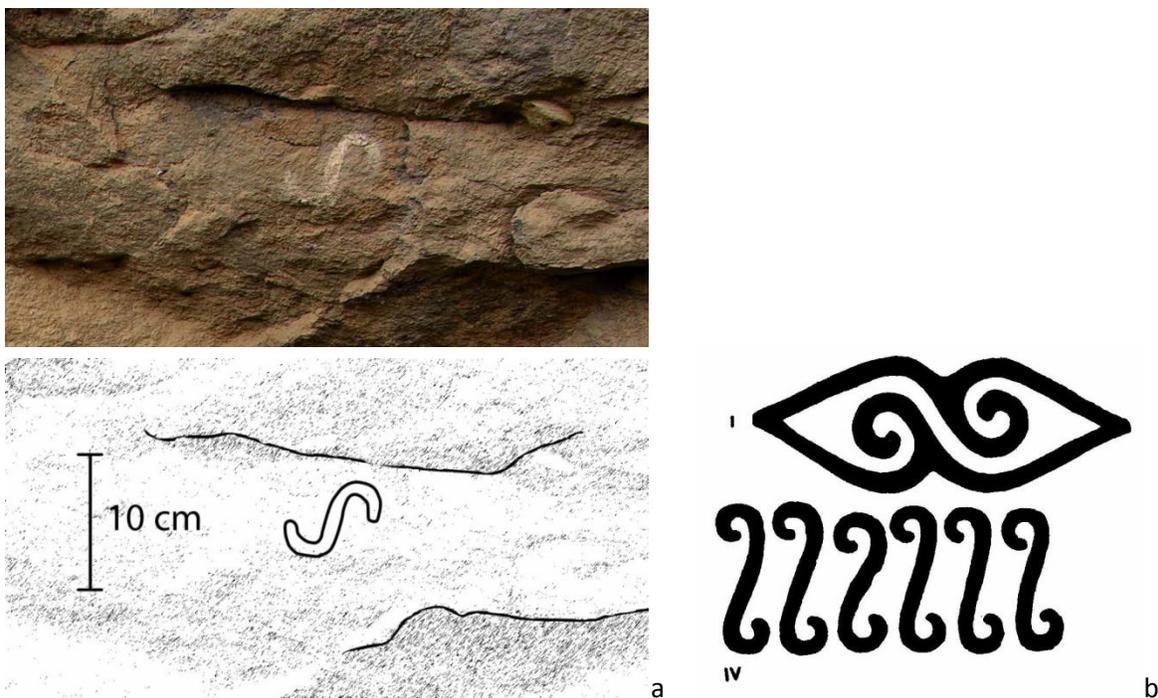


Lámina 47. a) La serpiente *K'enhe* en la parte superior de un conjunto del sitio de Mandodó, Tezoquipan, Alfajayucan, Hidalgo, Julio de 2011. b) La *K'enhe* comparte escenario con la *Bok'yä*, que está ubicada en la parte de arriba y sólo está insinuada con algunas líneas. Sitio de Banzha, Tecozautla, Hidalgo, mayo de 2008. Fotos: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM.

*El xonecuilli.*

Sobre la procesión, quedan vestigios de motivos, los cuales ya no se han podido identificar. A la derecha de los anteriores motivos se pintó una línea ondulada a manera de S. Entre los mexicas su representación es frecuente y se le conoce como *xonecuilli* (**Lámina 49**). En los escritos de Sahagún se le identifica como constelación<sup>109</sup> o como rayo que cae del cielo<sup>110</sup>. Sin embargo, también tiene conexión con las *cihualteteo*, las mujeres muertas en parto, en cuya fiesta se les ofrendaba panes con la forma del *xonecuilli*.

Bajo estas referencias, el motivo tiene una connotación celestial coherente con la posición en que fue pintado, pues se ubica en el friso superior. Además, es posible encontrar cierta relación con la escena que está a su lado, que es el parto.



**Lámina 48. a) Detalle del *xonecuilli*. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios*. *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, marzo de 2005. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, julio 2011. b) Representaciones del *xonecuilli* en arte del centro de México. Fuente: Jorge Enciso. *Design Motifs of Ancient Mexico*. New York, Dover, 1953. p. 58**

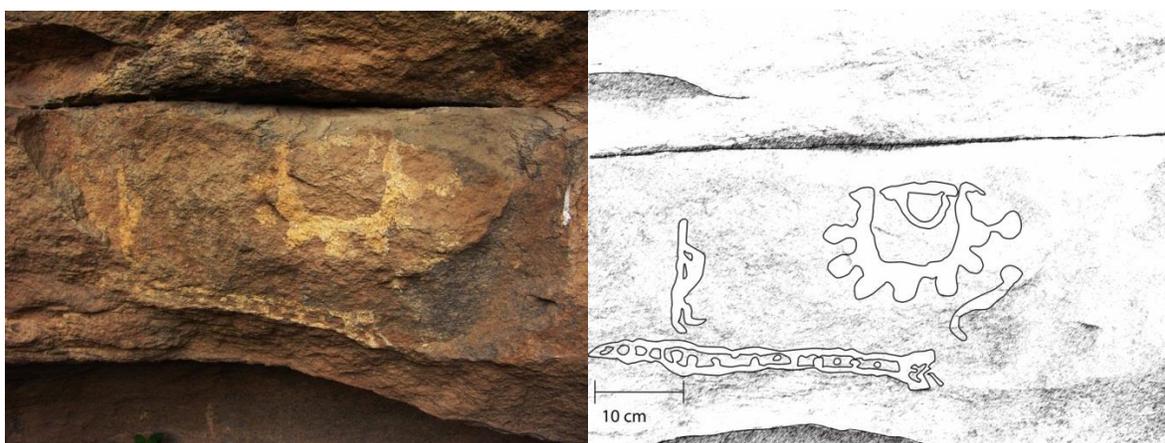
<sup>109</sup> La identificación de esta constelación no es clara, pues las fuentes coloniales no dan mayor detalle. Ulrich Köhler. “Conocimientos astronómicos de indígenas contemporáneos y su contribución para identificar constelaciones aztecas” en *Arqueoastronomía y etnoastronomía en mesoamerica*. Yolotl Gonzalez Torres Coord. México, Plaza y Valdes, 2001. p. 251

<sup>110</sup> Fray Bernardino de Sahagún. *Historia general...* Tomo I. p. 79

*La luna y la Bok'yä.*

Siguiendo a la derecha en nivel inferior se encuentran otros tres motivos. Un personaje parado arriba de una *Bok'yä* se dirige a la derecha, hacia la luna. Está de perfil con los brazos que se juntan hacia abajo como si estuviera cargando algún objeto. La cabeza, ya muy borrada, conserva restos del tocado con larga cola, similar al de los personajes de la primera escena.

En este caso el cuerpo de la serpiente está marcado en su interior por una serie de puntos. Lo que identifico como la luna tiene la forma de una U rodeada de puntos y que contiene otra U cerrada. **(Lámina 50)**



**Lámina 49.** Detalle de la luna y la *Bok'yä*. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega julio 2011.

Esta manera de representar a la luna, se puede ver en varios códices. En el *Vaticano B* y el *Borgia*<sup>111</sup> aparece como “una especie de vasija cortada en forma transversal y llena de algún líquido”<sup>112</sup>. También se le relaciona con el maguey, esta planta al igual que la luna es un recipiente de líquido<sup>113</sup>. Las diosas relacionadas con este astro suelen llevar la *yacametztl*, la nariguera lunar que tiene la forma de U. Ejemplo de ello es *Mayáhuel* en el *Códice Borgia* **(Lámina 51)**. Dentro del

<sup>111</sup> Utilizamos algunos códices del grupo Borgia, que no son considerados de tradición mexicana, pero sus temáticas reflejan en gran medida la cosmovisión mesoamericana.

<sup>112</sup> Yolotl González Torres. *El culto a los astros entre los mexicanos*. México, Secretaría de Educación Pública, 1979. p. 86

<sup>113</sup> Adrián Velázquez Castro. “Las narigueras lunares de concha del Templo Mayor” en *Iconografía mexicana I*. Beatriz Barba coord. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998. p. 127

contexto de El Mezquital se pueden encontrar otras representaciones lunares en sitios como Nimácu y Tezoquipa. (Lámina 52)



Lámina 50. a) Luna en forma de olla con conejo, detalle del Códice Vaticano B, p 29. Fuente: *Códice Vaticano B. Eimleitung summary und resumen Ferdinand Anders*. México, Fondo de Cultura Económica-Sociedad Quinto Centenario-Akademische Druck- Verlagsanstalt, 1993. b) Luna también en forma de olla, detalle del Códice Borgia p. 10. Fuente: *Códice Borgia. Los templos del cielo y de la oscuridad oráculos y liturgia: libro explicativo del llamado Codice Borgia. Introducción y explicación Ferdinand Anders, Maarten Jansen, Luis Reyes Garcia*. México, Fondo de Cultura Económica-Sociedad Estatal Quinto Centenario-Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1993. c) Nariguera lunar yacametzli, Códice Magliabechiano. Fuente: *Codex Magliabechiano. Introducción Ferdinand Anders*. Graz, Austria, Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1970. d) Luna y diosa con yacametzli, Códice Borgia, p. 55. Fuente: *Códice Borgia. op. cit.*

Sahagún menciona en relación con el ciclo lunar que, “cuando aparece la luna nuevamente parece como un arquito de alambre delgado. Aún no resplandece; poco a poco va creciendo. A los quince días es llena, sale por el oriente a la puesta del sol [...] Y después de llena cumplidamente, poco a poco se va menguando hasta que se va a hacer como cuando comenzó”<sup>114</sup>. De esta manera, a la luna por su ciclo se le relaciona con la muerte, el renacimiento, la lluvia, la fertilidad, lo oscuro

<sup>114</sup> Fray Bernardino de Sahagún. *Historia genral...* Tomo II. p. 694

y lo húmedo<sup>115</sup>. En el contexto mesoamericano son escasas las menciones de los rituales a la luna. Sin embargo, se sabe que los otomíes de Xaltocan le hacían ofrendas especiales<sup>116</sup>. Hay que recordar que la luna jugaba un papel importante en la cosmovisión otomí, pues era la madre vieja vinculada con la fertilidad y la tierra.

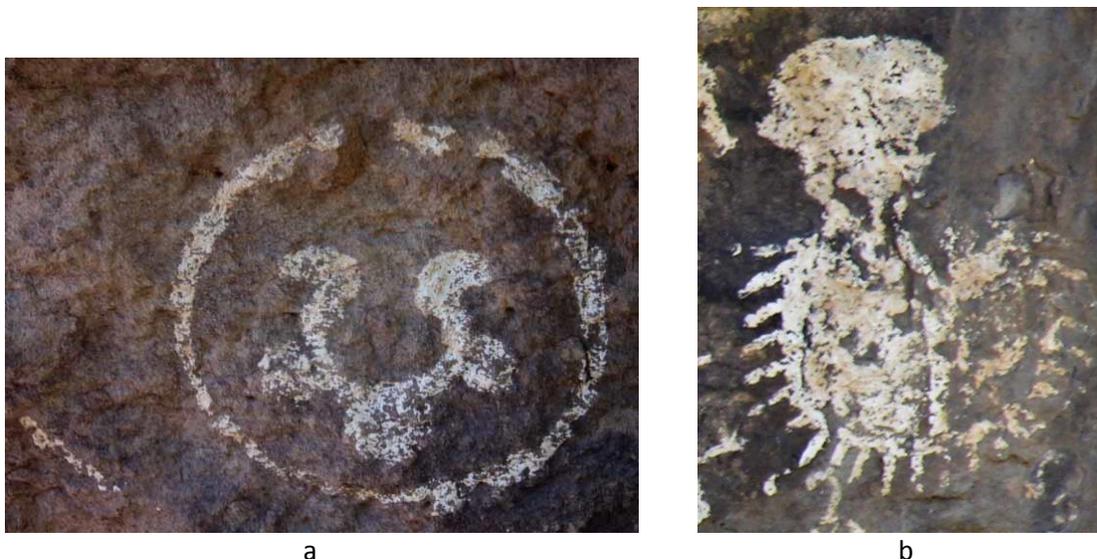


Lámina 51. a) Luna con forma de olla en el sitio de Nimacú, Huichapan, Hidalgo, marzo de 2005. b) detalle de la luna en forma de olla con varios trazos radiales, en el conjunto de los Uemas. Sitio de Mandodó, Tezoquiapan, Alfajayucan, Hidalgo, mayo de 2008. Fotos: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM.

El haber representado a la luna junto con la *Bok'yä* indica nuevamente la presencia del agua, pero esta vez la serpiente no lleva colgajos, es decir no carga el líquido vital, pues es necesario realizar los rituales para obtener los beneficios, que son la lluvia y la fertilidad.

### *El parto*

La escena de parto está conformada por cuatro motivos. La parturienta está de frente con los brazos en alto. Sus piernas están abiertas y dobladas. En medio de ellas se encuentra una pequeña figura, es el personaje que nace, su cuerpo está esquematizado por medio de un triángulo con la punta hacia abajo y remarcada por un círculo. Al lado izquierdo, se reconoce un personaje que

<sup>115</sup> Yólotl González Torres. *El culto a los astros...* p. 85

<sup>116</sup> Fray Bernardino de Sahagún. *Historia general...* Tomo II. p. 698

presencia el acontecimiento. El brazo a la derecha está doblado hacia arriba, mientras que el otro pasa atrás de la espalda y se dobla hacia abajo. Las manos abiertas son muy grandes.

El otro motivo de esta escena hace contacto con pie derecho de la mujer, se reconoce un círculo rodeado de pétalos o flecos. Este motivo no se ha identificado, pues en otros sitios de arte rupestre de El Mezquital no hay imágenes similares. Tampoco se encontró referencias en códices de tradición prehispánica o colonial. **(Lámina 53)**

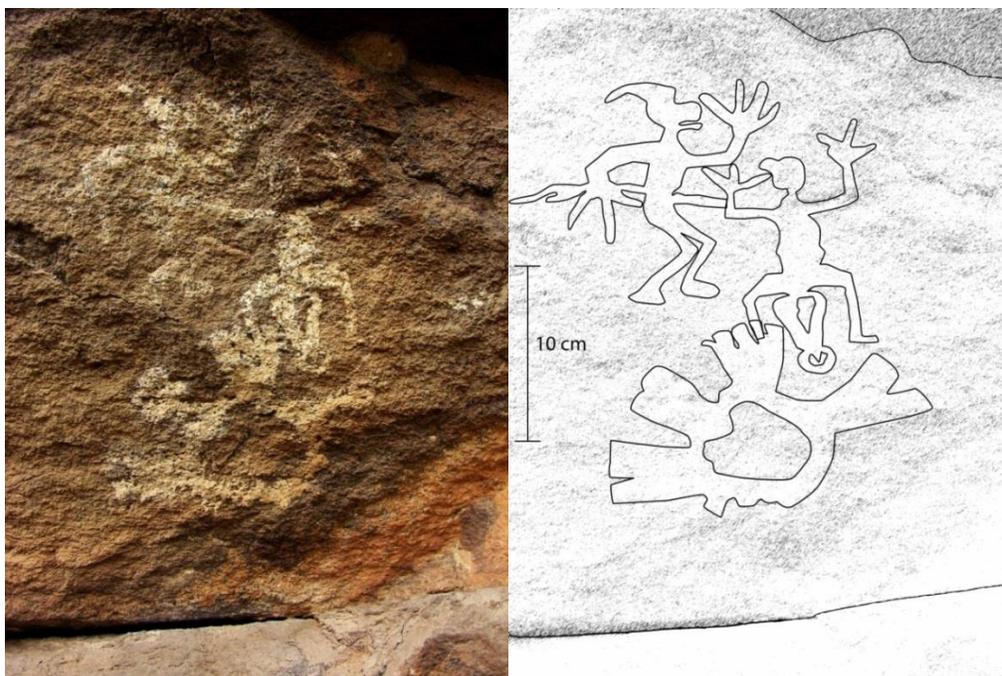


Lámina 52. Detalle de El parto en el sitio de El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega.

La imagen del parto también se encuentra en sitios como Nimacú y el Tendido, en este último el personaje tiene la posición de parto, pero sin el personaje que nace y a su lado también tiene un *xonecuilli*. Por otra parte, en el *Códice Borbónico* la imagen de Tlazoltéotl muestra una posición similar de parto. Las piernas están dobladas y abiertas y entre ellas se encuentra el pequeño personaje que nace. **(Lámina 54)**



Lámina 53. a) Personaje en posición de parto en el sitio de Nimacú, Huichapan, Hidalgo, marzo de 2005. b) En la parte baja también observamos un personaje en posición de parto. Arriba se pintó un *xonecuilli*: la S con varios elementos a su alrededor. Sitio de El Tendido, Huichapan, Hidalgo, febrero de 2008. Fotos: Fotos: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM. c) Tlazolteotl en posición de parto. El naciente asoma la cabeza. Códice Borbónico, p. 13 . Fuente: *Códice Borbónico. op. cit.*

La lectura de esta escena puede ser desde dos puntos de vista. Por una parte, el nacimiento estaba vinculado con la vida y la fertilidad<sup>117</sup>, aspecto presente en las escenas rituales de este conjunto y así completar el ciclo de vida y muerte.

<sup>117</sup> Thelma D. Sullivan. "El embarazo y parto en la mujer mexicana" en *Arqueología Mexicana*. México, Ed Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol. V. no. 29. enero-febrero de 1998. p. 42-49

Por otra parte, la presencia del *xonecuilli* podría aludir a las *cihualteteo* o *cihualpipiltin*, las mujeres muertas en el primer parto. A estas “se les contaba entre las mujeres que morían en la guerra, porque morían librando una batalla”<sup>118</sup> y sus almas eran recibidas en la casa del sol<sup>119</sup>. Sahagún escribió que, después del fallecimiento de las mujeres las parteras y mujeres grandes acompañaban al cuerpo con escudos y espadas.<sup>120</sup> De esta manera, se vuelve a exponer la parte guerrera otomí, aunque esta vez se extiende a las mujeres.

Arriba del parto, el motivo que domina la escena y hacia dónde levantan las manos los personajes es común en el repertorio de la pintura blanca de El Mezquital. Se trata de una espiral rodeada de pétalos de distintas formas<sup>121</sup>, conocida como *Ehecacozcatl* (joyel del viento), el caracol cortado propio de *Ehecatl*, dios del viento, en hñähñu conocido como *Edahi*. A la izquierda, dos trazos gruesos e irregulares apuntan hacia el parto, como cruzando el espacio celeste dominado por el joyel del viento. (Lámina 55 y 56)

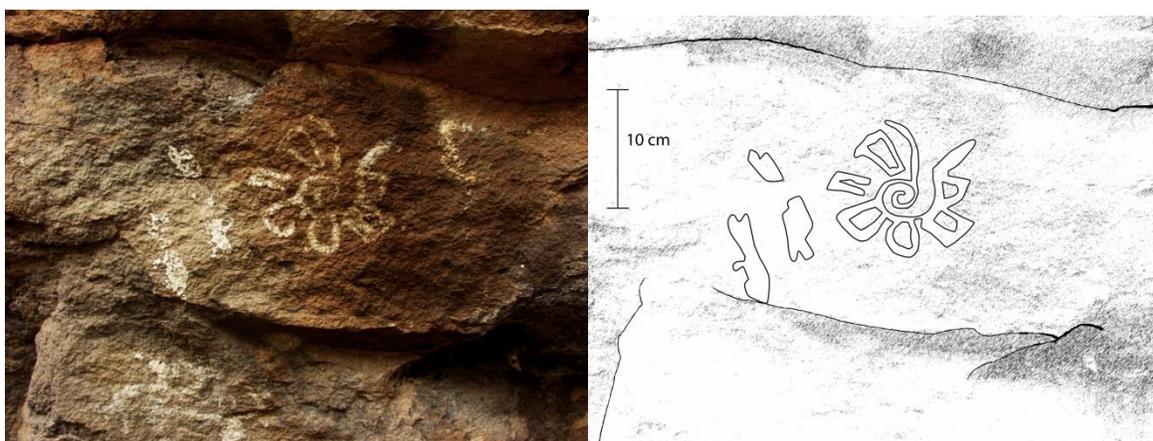


Lámina 54. Detalle del joyel. Sitio de El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios*. *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega.

<sup>118</sup> Silvia Trejo. *Dioses, mitos y ritos de México antiguo*. 2 ed. México, Miguel Ángel Porrúa, 2004. p. 60

<sup>119</sup> Fray Bernardino de Sahagún. *Historia general...* Tomo II. p. 612

<sup>120</sup> *Ibidem*

<sup>121</sup> Existen diferentes estilos de representar al *ehecacozcatl*. Jorge Enciso. *op. cit.* p 61-62



Lámina 55. a) Representaciones de joyeles del viento en el centro de México. Fuente: Jorge Enciso. op. cit. p. 61. b) Caracol cortado que representa al *ehcacozcatl*. Fuente: Blas Castellón Huerta. "Cúmulo de símbolos. La serpiente emplumada". *Arqueología Mexicana*. México, Ed Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol. IX. no. 53. enero-febrero de 2002. p. 32

*Frente a la serpiente.*

Más adelante, nuevamente en nivel inferior se encuentra una escena en su mayor parte deteriorada (**Lámina 57**). Del lado izquierdo, hay un personaje de perfil. Las proporciones de su cuerpo son muy desiguales: una cabeza redonda pequeña, un cuello muy largo, el cuerpo ovalado, las piernas largas y dobladas, los brazos cortos hacia delante y las manos gigantes con cuatro dedos. En la espalda lleva un bulto con adornos en la parte de arriba. Este motivo se le identifica como una bandera, similar las que portaban los guerreros como insignia de prestigio y rango<sup>122</sup>.

(**Lámina 58**)

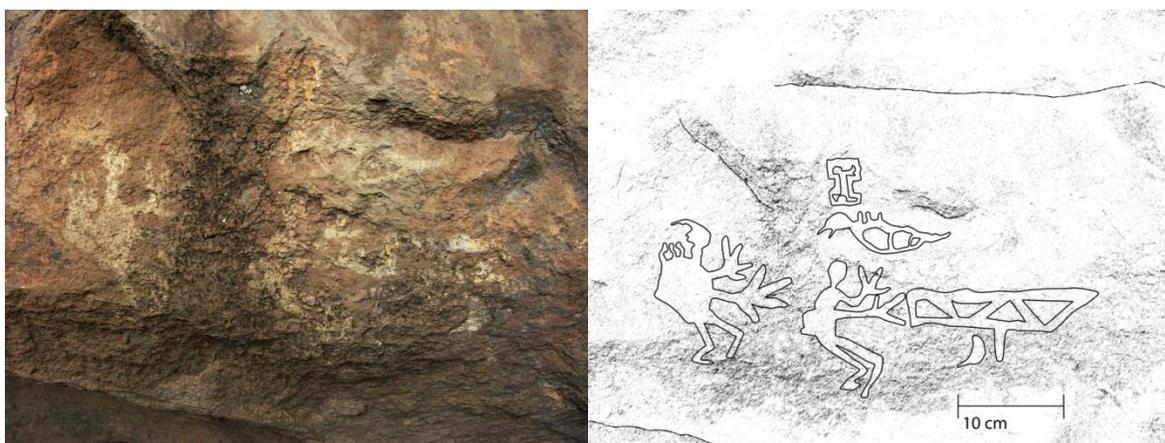


Lámina 56. Detalle Frente a la serpiente. Sitio de El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Dibujp y edición de foto: Nicté Hernández Ortega.

<sup>122</sup> Pablo Martín Gómez. op. cit. p. 18



Lámina 57. Guerrero con una insignia de olla en la espalda. Detalle del Códice Florentino vol. II, p 366 r. Fuente: Fray Bernardino de Sahagún. *Códice Florentino...*

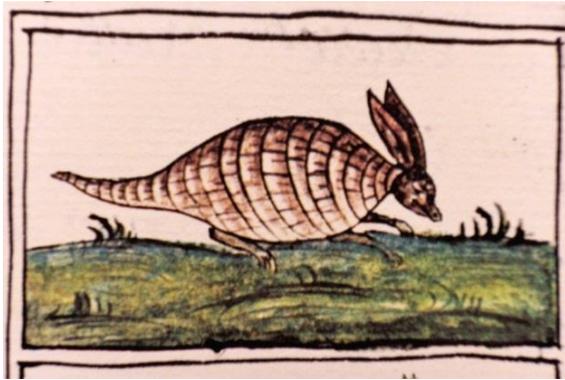
Adelante de él se distingue un segundo personaje de perfil que mira a la derecha. Las piernas muy largas están flexionadas y prolongan el cuerpo encorvado. Los brazos están extendidos hacia delante y terminan con manos gigantes de tres dedos. El personaje parece interactuar con una *Bok'yä*: dos líneas paralelas con una línea quebrada al interior. La figura está muy borrada e incompleta, pero quedan restos de sus colgantes.

El personaje con su bandera hace presente a la guerra, que dentro de la vida ritual tiene relevancia, pues es un medio para ofrendar la sangre a los dioses. Al avanzar el ritual en este conjunto de pintura, aparece la *Bok'yä* con sus probables colgajos, pues poco a poco se va cargando de agua para después dejarla caer en forma la lluvia.

Arriba se distinguen todavía los restos de un animal, que curiosamente parece estar bocarriba, con cabeza ovalada, orejas largas, vientre ligeramente curvo, lomo abultado y rayado, patas cortas, cola larga y recta. Esta figura es la única encontrada hasta ahora en el Mezquital. En otras fuentes pictóricas, como es el códice Mendoza, aparece un animal similar como glifo de la ciudad de *Ayotochco*. Se trata de un armadillo. Este animal también es mencionado dentro de la cosmovisión ñāhñu, ya que es uno de los seres creados por *Yozipa*<sup>123</sup>. Sahagún también menciona que el armadillo (*ayotochtli*) es considerado como un conejo con armadura. Con base en esta

<sup>123</sup> Francisco Luna Tavera. *op cit.* En preparación.

información podemos deducir que este animal, al igual que el conejo, tiene alguna relación con la luna, motivo ampliamente representado en este conjunto. **(Lámina 59)**



a



b

Lámina 58. a) Armadillo (*ayotochtli*) en el *Códice Florentino*, vol. III, p. 217 r. Fuente: Fray Bernardino de Sahagún. *Códice Florentino...* b) Armadillo detalle del *Códice Mendoza*, 51 r. Fuente: *Codex Mendoza. op. cit.*

Más arriba todavía se distinguen dos motivos desgastados pintados en un tono anaranjado. El de la izquierda parece ser una representación muy pequeña (3 cm de largo) de una cancha de juego de pelota, con cabezales tal como se representan en otros sitios de El Mezquital, como Mandodó. El otro motivo a su lado está demasiado incompleto para ser identificado.

**(Lámina 57 y 60)**

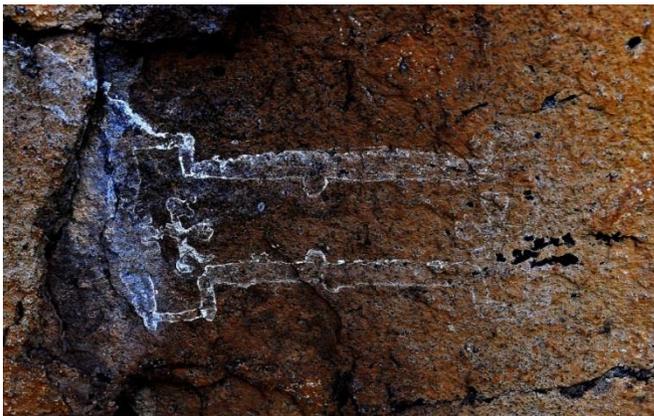


Lámina 59. Detalle de juego pelota. Detalle del conjunto La ciudad en el sitio de Mandodó, Tezoquipan, Alfajayucan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2011.

El juego de pelota fue una estructura importante en Mesoamérica. Actualmente muchas sobreviven en los sitios arqueológicos y tienen la típica forma de doble T. Esta estructura también se encuentra representada en diversos códices como el *Códice Borbónico* y la *Historia Tolteca*

*Chichimeca* (Lámina 61). Para el área otomí también hay referencia al juego de pelota. Se dice que “en sus juegos y pasatiempos tenían un cercado hechos de unas paredes bajas a do jugaban a la pelota con las nalgas de un beton que salta llamado ule y el dicho juego de la pelota o cercado se llama en dicha lengua otomí *maxei*”.<sup>124</sup>

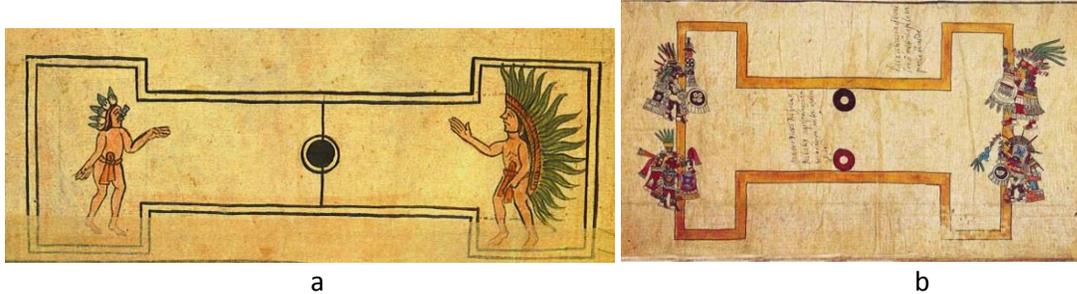


Lámina 60. a) Detalle del juego de pelota en la Historia Tolteca Chichimeca, fol. 16 v. Fuente: Historia Tolteca Chichimeca. Introducción y estudio Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes, Luis Reyes García. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Centro de Estudios Superiores, 1976. b) Juego de Pelota, detalle del códice borbónico, p. 27. Fuente: *Códice Borbónico. op. cit.*

La actividad que se realizaba en estas estructuras era ritual. Se trataba de un juego donde se enfrentaban dos equipos, que tenían que pasar la pelota por aros ubicados a mitad de la cancha. Dicho juego ha sido asociado a diversos significados<sup>125</sup>, como la lucha de opuestos, la relación simbólica con la guerra, y el sacrificio<sup>126</sup>. Todo ello encaminado a la preservación del equilibrio cósmico.

#### *La luna y el venado.*

Sobre la anterior escena y justo antes de entrar abajo del techo de la cueva se plasmó una escena conformada por una luna y un venado. Como mencionamos anteriormente, la luna está representada por una U con pequeñas líneas que salen y se distribuyen a su alrededor. A la derecha se ve un zoomorfo dibujado con trazos delgados que mira al astro. Se trata de un venado con el lomo recto y el vientre abultado. Debajo de la luna se perciben los restos muy borrosos de

<sup>124</sup> *Relación de Querétaro*. p. 13 en Pedro Carrasco. *op. cit.* p 216

<sup>125</sup> Pedro Martínez Moya. *Juego de pelota prehispánico. Características del juego de dioses*. <http://www.pinturamural.esteticas.unam.mx/Pdf/boletin14.pdf>

<sup>126</sup> *El Juego de pelota en Mesoamérica: raíces y supervivencia*. María Teresa Uriarte Coord. México, Siglo XXI, 1992. p. 22

otro motivo, que no se alcanza a distinguir. Notemos que el tema luna-venado no es frecuente en El Mezquital, pero su asociación tiene relevancia. En una escena anterior, la luna está sobre *Bok'yä*. En este segundo caso la luna está asociada al venado. Como ya se ha mencionado, dicho animal hace referencia al sacrificio. De esta manera, se insiste en la relación del agua con el ritual.

**(Lámina 62)**



**Lámina 61.** Detalle de la luna y el venado. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega Julio 2011.

*La mano*

Siguiendo adelante en nivel inferior, donde la roca empieza a doblarse, se ubican varios motivos deteriorados por los escurrimientos. Se reconoce un personaje con arco y flecha. En este caso, el deterioro en esta parte del conjunto es grave por lo que no sabemos si existió un venado enfrente de él. Aun así, la presencia del flechador es importante, pues su presencia está relacionada con el sacrificio y aparece justo antes de la culminación de las escenas rituales (**Lámina 63**). Más adelante, se abordará este tema, donde la escena de la caza del venado es más fácil de identificar y con la que terminamos el análisis de este conjunto.

A la derecha, los motivos son difíciles de identificar, pues además de las filtraciones existe sobre posición de los motivos, por lo que sólo se tiene certeza de reconocer una mano derecha en positivo.

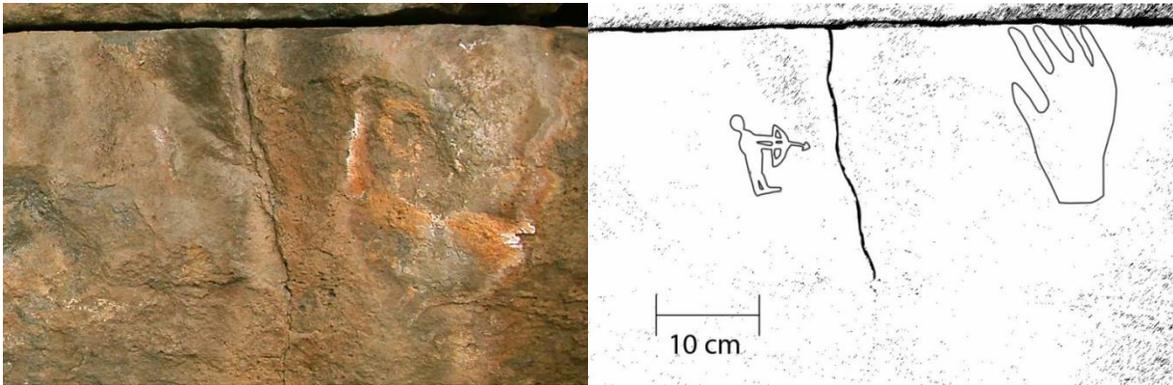


Lámina 62. Detalle del flechador y la mano. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre 2011.

En este caso, el mal estado de conservación impide asociar la mano con los motivos que estaban a su alrededor. Sin embargo, al igual que en el conjunto de El gran templo, en este sitio de El Cajón, las manos se encuentran en relación con las escenas rituales, como si quisieran dejar marca de la pertenencia de esos ritos. Así, al plasmar la mano los otomíes se atribuyen las ceremonias representadas en la roca; esta marca los vincula con los dichos ritos.

La representación de manos en El Mezquital es escasa. Un ejemplo lo tenemos en Mandodó, en este sitio la mano fue hecha con la técnica del estarcido, pero igualmente la mano está representada junto a las escenas rituales.

#### *El sacrificio.*

El doblez de la roca marca la entrada a otra zona, la de la cueva, lugar sagrado por excelencia. En esta parte se representó un conjunto arquitectónico que por su ubicación forma una transición entre la pared y la profundidad de la cavidad. Las figuras que se observan son: un templo sobre una pirámide, una ancha estructura, una calle y un personaje. **(Lámina 64)**

De la pirámide se representó solamente una alta escalera, en cuya cima se erige un templo. Su techo, de tinta plana, es alto y recto, parcialmente borrado por fuertes escurrimientos. Adentro se observa una escena de suma importancia. Es el sacrificio, en el cual participan cuatro personajes. Uno está arqueado encima de la piedra del sacrificio y tomado de sus extremidades

por dos personajes. El que sostiene los pies se encuentra de perfil, tiene una máscara con pico y un tocado con cuatro plumas. El personaje que sostiene los brazos también está de perfil con una máscara de ave de pico abierto y alargado. El sacrificador tiene una mano sobre el pecho de la víctima y la otra hacia arriba. También lleva una máscara con pico de ave y un largo tocado o mechón de pelo que llega hasta el cuello. La importancia del sacrificio es recalcada por la manufactura detallada de las figuras y su ubicación al final de la serie de rituales representados a la izquierda y a la entrada de la cueva **(Lámina 65)**. En el arte rupestre de El Mezquital podemos encontrar escenas similares, por lo menos en dos sitios: El mismo Cajón y Nimácu<sup>127</sup>, aunque también en otros sitios existen alusiones a este. **(Lámina 66)**



---

<sup>127</sup> Félix Alejandro Lerma Rodríguez. *op. cit.* En Prensa.

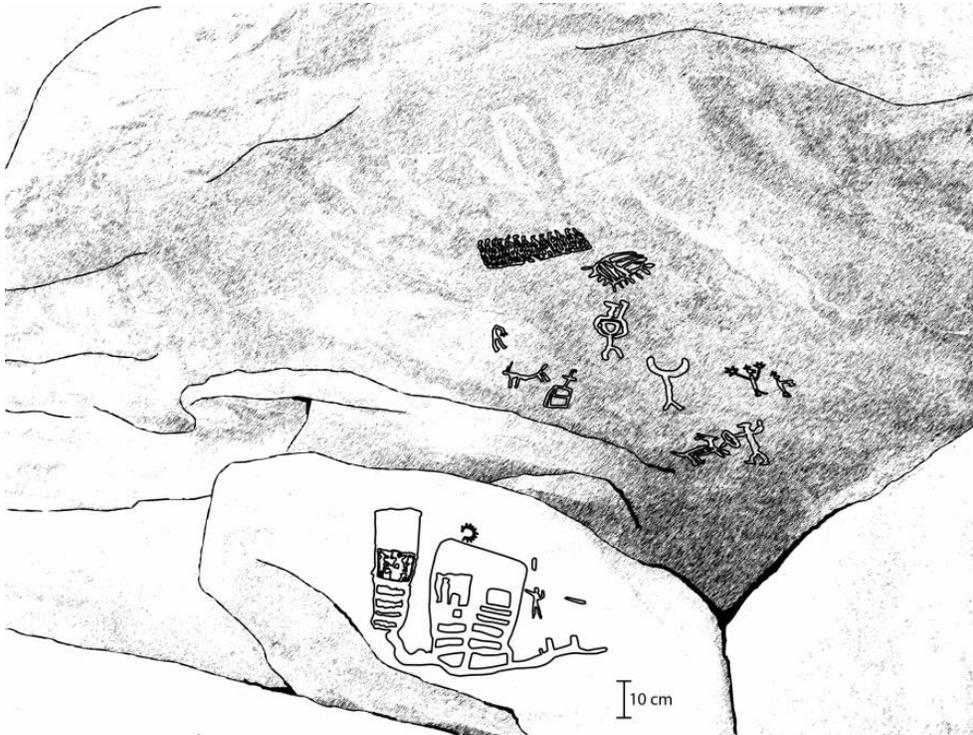


Lámina 63. Segunda sección del conjunto El sacrificio. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Dibujo y Edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre 2011.

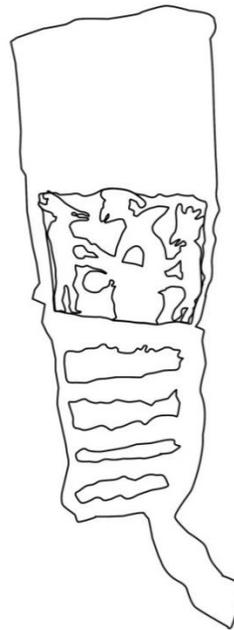
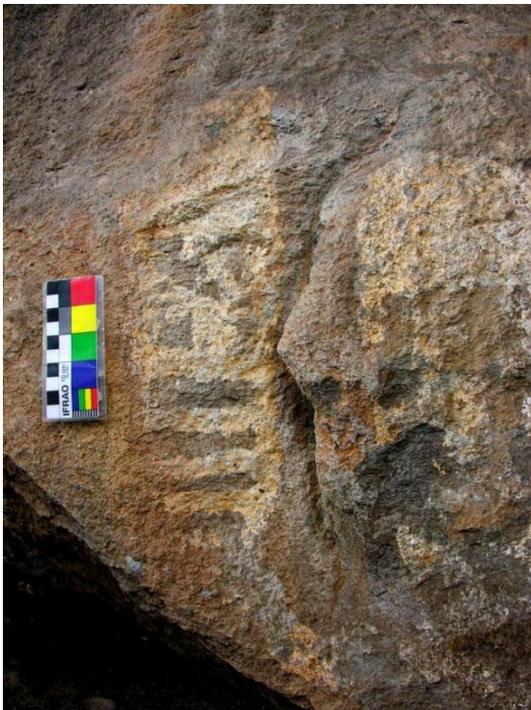


Lámina 64. Detalle de El sacrificio. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, febrero de 2005. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.



Lámina 65. Sacrificio en el templo de la pirámide, ubicada en lo alta de la pared rocosa. Sitio de Nimacú, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, marzo de 2005.

Según las fuentes el sacrificio humano fue realizado con frecuencia en el posclásico tardío<sup>128</sup>. El porqué del acto ha generado diversas opiniones e interpretaciones. Para nuestro texto abordamos el sacrificio como un acto que da equilibrio al mundo y que da la posibilidad a los hombres de hacer peticiones a los dioses. Según Eduardo Matos Moctezuma existe el sacrificio de los dioses y el sacrificio entre los humanos<sup>129</sup>. Estos primeros dieron sus vidas para crear el mundo y a la humanidad. Mientras los hombres ofrendaban sus vidas en honor a las deidades y continuaban con el pacto hecho a ellas.

Los hombres podían ofrendar las vidas de diferentes maneras, como: la extracción del corazón, la decapitación, el degollamiento y el flechamiento.<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Yolotl González Torres. *El sacrificio humano entre los mexicas*. 2 ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1994. p. 62

<sup>129</sup> Eduardo Matos Moctezuma. "La muerte del hombre por el hombre: El sacrificio humano" en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. p. 43

<sup>130</sup> *Ibíd.* p. 47-58

Diferentes fuentes tanto escritas como pictóricas contienen alguna información sobre el sacrificio. La *Descripción de Querétaro*<sup>131</sup> menciona que los otomíes sacrificaban bajo la bandera de los mexicas. La relación de Atenco menciona que los hñähñu sacrificaban antes de la influencia mexica, aunque en menor escala.<sup>132</sup>

En el *Códice Florentino*, *Los primeros memoriales* y *Durán*, aparecen sacrificios por extracción de corazón, donde el sacrificado, en algunos casos sobre el *techcatl*, piedra de sacrificio, es agarrado por sus extremidades por cuatro sujetos, mientras un quinto es el encargado de sacarle el corazón (**Lámina 67**). En estos casos, el cuerpo sacerdotal era el encargado de llevar a cabo el ritual. El sacerdote de mayor rango extraía el corazón, con ayuda de otros que le seguían en rango.<sup>133</sup> Aunque también existían casos en que un rey podía realizar este acto.

Estas fuentes pictóricas tienen similitud con la escena de sacrificio de este conjunto, donde podemos observar varios aspectos. Primero los personajes, a juzgar por el acto que realizan y la vestimenta que portan, son sacerdotes en pleno ritual. A pesar de ello desconocemos a que dios se le hace el ritual.

Es importante observar que el sacrificio se lleva a cabo en un templo, lugar sagrado por excelencia que comunicaba con la deidad.<sup>134</sup> Es decir, este ritual también tiene un sentido por el lugar donde es realizado.

---

<sup>131</sup> “Descripción de Querétaro por su alcalde mayor Hernando de Vargas, 20 de enero de 1583”. *Primeras ordenanzas de la muy noble y muy leal ciudad de Querétaro. Reales cédulas sobre la elevación a ciudad y la muy antigua relación de su alcalde mayor Hernando de Vargas hecha en el siglo XVI*. México, Editorial Querétaro, 1956p. 80

<sup>132</sup> Relación de Atenco en Pedro Carrasco. *op. cit.* p. 203

<sup>133</sup> Yolotl González Torres. *El sacrificio...* p. 181. También en el arte rupestre de la Sierra Madre Occidental existe una escena de sacrificio, donde un sacerdote principal junto con otros le sacan el corazón al sacrificante. Marie-Areti Hers. “El sacrificio humano entre los tolteca-chichimecas: Los antecedentes norteños de las prácticas toltecas y mexicas” en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. Leonardo López Luján y Guilhem Olivier, coord. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2010. p. 237

<sup>134</sup> *Ibid.* p. 153

Al mismo tiempo, la escena se encuentra en un conjunto de pintura inserto en el paisaje, que también es un lugar sagrado, sacralizado por la misma pintura y por la importancia del agua, pues por la cañada corre el arroyo de temporal.

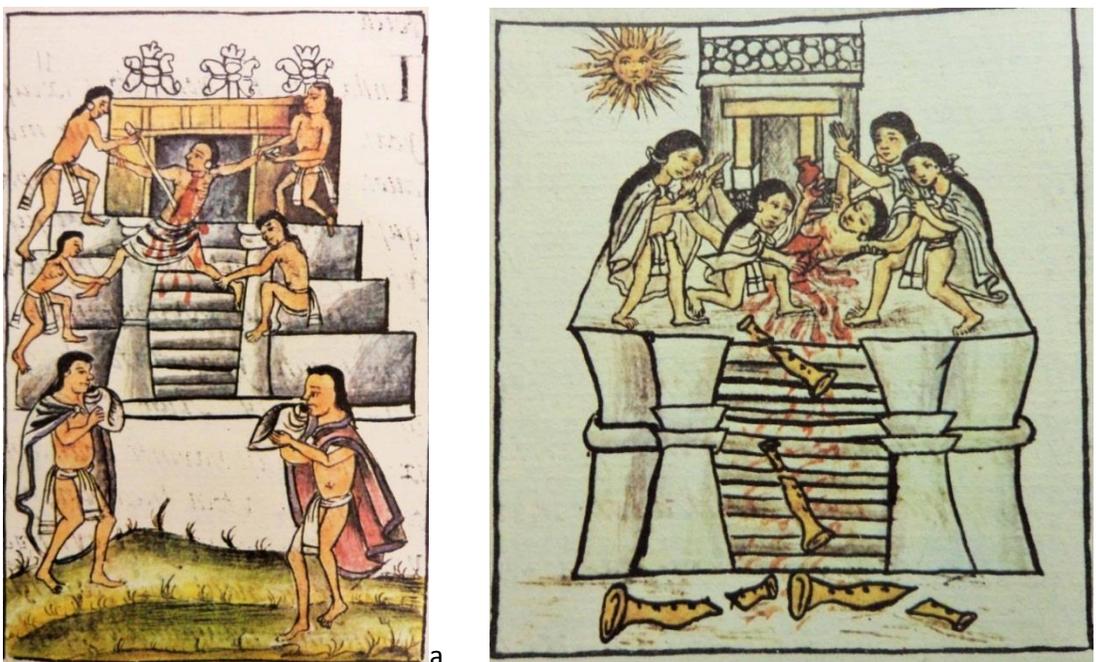


Lámina 66. a) Sacrificio realizado por cuatro sacerdotes, en el Códice Florentino, 18 r. Fuente: Fray Bernardino de Sahagún. *Códice Florentino. Op. cit.* b) Sacrificio por extracción de corazón, en el Códice Florentino, 84 r. Fuente: Fray Bernardino de Sahagún. *Códice Florentino. Op. cit.*

Por último, podemos observar que esta importante escena se encuentra al final; es la culminación de los rituales, cuya narración está sugerida por las mismas pinturas y señala su importancia ritual en la cosmovisión otomí. Así, el sacrificio es un constante recrear para continuar el ciclo, necesario para que los hombres hagan peticiones a los dioses.

De esta manera, una vez más el arte rupestre expone la visión propia de los hñähñu sobre el sacrificio, que se muestra como punto nodal de este conjunto y del sitio en general.

#### *La calle*

De la parte inferior del templo sale una línea con dirección al orificio-cueva. Conecta con otra construcción, algunas de sus partes están desgastadas por los escurrimientos. **(Lámina 68)**

#### *El ancho edificio*

El edificio de la derecha se levanta sobre un ancho basamento que toca la calle o camino. Este tiene unos 4 escalones con una división central. El edificio alargado presenta dos vanos de diferentes tamaño y altura. En el de la izquierda se reconocen dos objetos, uno parece ser una piedra de sacrificio y el otro podría ser un pilar o un personaje esquematizado. El vano de la derecha es pequeño y bajo en comparación con el otro y sin figuras en su interior. El techo tiene las esquinas redondeadas.

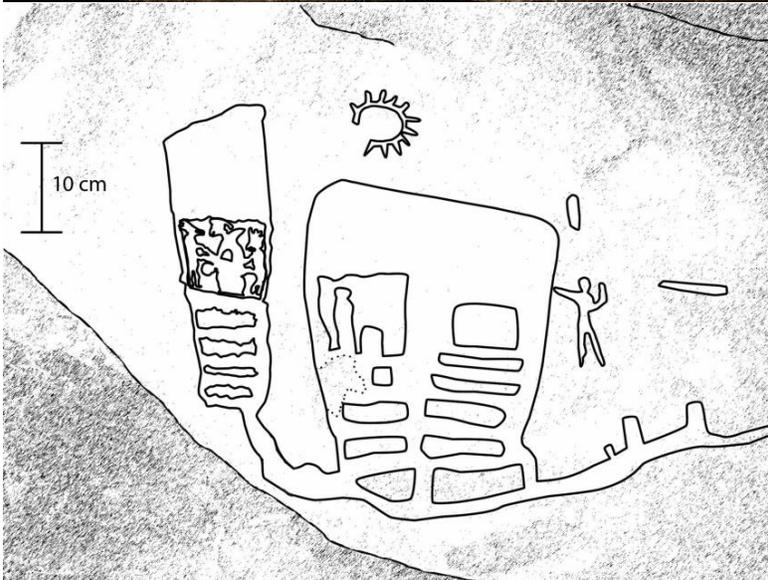


Lámina 67. El edificio junto al sacrificio, se observa la calle que conecta a ambas construcciones. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, julio de 2011. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

Arriba y al lado hay más motivos que nos habrían ayudado a entender mejor de qué edificio se trataba. Desgraciadamente están en mal estado de conservación por los diversos escurrimientos y el descarapelamiento de la superficie rocosa.

Arriba del techo, podría tratarse de un sol representado por un círculo con rayos en todo el perímetro. Sin embargo, también podría ser un escudo. Junto a él quedan los restos parciales de un motivo que no logro identificar. Al costado de la construcción se observa un personaje de frente que se apoya en ella con una mano y tiene la otra levantada.

Arriba y al lado todavía quedan restos de pintura, y por las líneas rectas que se conservan tal vez se trate de más elementos arquitectónicos. Debajo continúa el largo trazo horizontal a modo de camino o calle que sale de la pirámide y que se prolonga hacia el interior de la cavidad.

Este conjunto de motivos arquitectónicos, por el sentido ritual de las escenas del conjunto, podemos decir que se trata de un centro ceremonial. En los sitios de arte rupestre de Tezoquipan y el Tendido se pintaron otros complejos arquitectónicos, también relacionado con el ámbito ritual. De esta manera, se vuelve a representar un lugar sagrado.

#### **En torno a la cueva.**

Esta sección se encuentra en el techo que cubre la oquedad. Los motivos se describen de la orilla del techo hacia la oquedad, comenzando por los del lado izquierdo. En esta parte quedan vestigios de pintura y la imagen de una cruz sobre su pedestal. Los otros motivos son: Motivos desconocidos, ¿Un personaje?, Otra procesión y La caza del venado. **(Lámina 69)**

#### *La cruz sobre el pedestal.*

Del lado izquierdo quedan vestigios de pintura. Es curioso que el contorno de una hendidura fue remarcada, sin embargo, su identificación no es posible. Al lado, se reconocen las piernas y la mano de un personaje. Debajo de este se encuentra un animal esquemático; su cuerpo es una

línea curva y tiene cuatro extremidades. Probablemente sea un venado esquematizado o incompleto.

Le sigue una estructura colonial, compuesta por un cuerpo cuadrado a manera de pedestal y sobre este una cruz. Este motivo de carácter colonial es el único en este conjunto y hace presente al Nuevo Mundo. Su posición sobre el orificio-cueva sugiere una equiparación de dos lugares sagrados que no se niegan el uno al otro, sino que se complementan para dar sentido a la utilización de la roca y al mismo tiempo de la cañada en general.

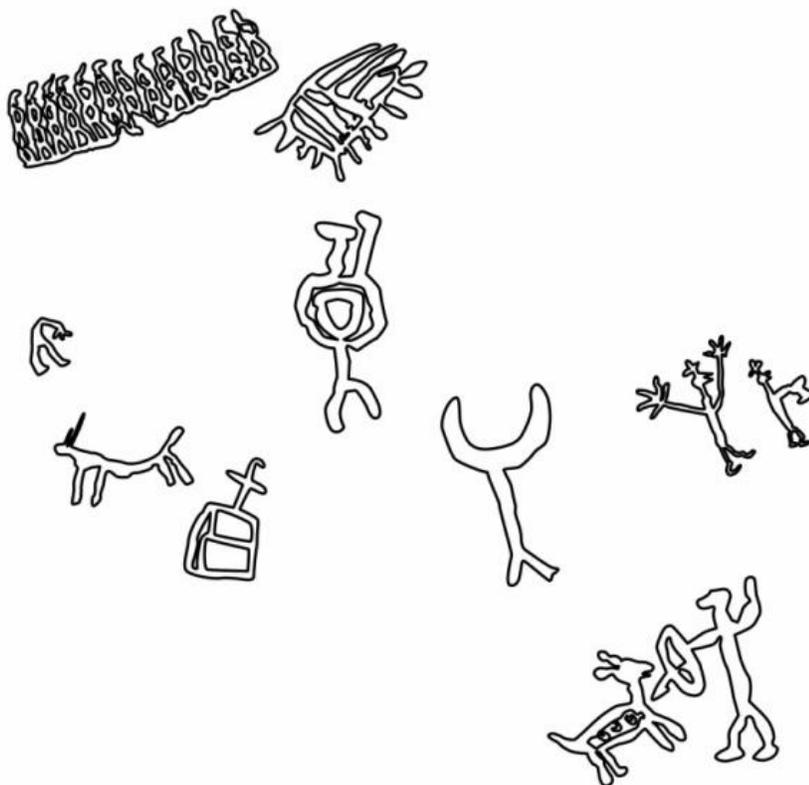


Lámina 68. Motivos en el techo de la segunda sección del conjunto. Dibujo: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

*Motivos desconocidos.*

A la derecha de los anteriores motivos siguiendo la orilla del techo, se observa un elemento singular. Sobre una línea horizontal, salen trece figuras muy esquemáticas, cada una formada por

dos líneas onduladas entrecruzadas. Desconocemos el significado de este motivo porque hasta ahora no tenemos referentes de él, ni en los otros sitios de El Mezquital, ni en las fuentes pictóricas prehispánicas o coloniales.

En dirección a la oquedad, el siguiente motivo es un ovalo achatado en uno de sus lados. Tiene trazos rectos en su interior. En su contorno se distribuyen pequeñas líneas. Estos elementos no encuentran referencia en el repertorio iconográfico de *La tradición blanca de Valle del Mezquital*, por lo que ignoramos su significado.

#### *¿Un personaje?*

Más adentro se distingue un personaje esquematizado. No tiene cabeza y los brazos curvos señalan a la cueva. El cuerpo son dos círculos concéntricos. Tiene piernas y pies. Hasta ahora, este motivo sólo se ha encontrado en este sitio. Su identificación es difícil, pues no hay referencias de ellos en las fuentes prehispánicas o coloniales. El siguiente motivo, debajo de la iglesia, está formado por un trazo vertical, en un extremo tiene una línea curva, a manera de semicírculo. En el otro extremo hay una bifurcación. Esta figura tampoco ha sido identificada.

#### *Otra procesión.*

Al acercarse a la cavidad se hallan a dos antropomorfos, ambos de perfil dirigiéndose hacia la derecha, como si estuvieran saliendo de la cueva. Estos personajes portan un elemento en forma de cruz sobre la cabeza. El rostro tiene aspecto de ave, pues tiene un pico al frente. Su tronco es muy alargado con las piernas cortas.

El primer personaje tiene los brazos hacia adelante y sostiene un objeto ovalado en la parte de arriba y en forma de pedestal abajo. Podría tratarse de un sahumerio. Un trazo horizontal a la altura de la pelvis de la figura podría indicar su sexo.

El personaje de atrás es más grande que el anterior y sus brazos desproporcionalmente grandes se extienden hacia arriba, los dedos de sus manos son grandes.

Esta vez, la procesión representa otro momento del ritual que culmina afuera del orificio-cueva. La identificación de los personajes es complicada, aunque por la forma de ave de los rostros podría tratarse de sacerdotes en otro ritual. Esta vez haciendo oración y ofreciendo algún tipo de incienso y por las cruces en su cabeza se puede deducir que hay una presencia colonial. Al respecto Carrasco menciona que el copal también se usaba en las fiestas otomíes<sup>135</sup>. Incluso en la actualidad en las fiestas religiosas es indispensable el sahumador para hacer las salutations.

#### *La caza del venado.*

Esta escena es la más cercana a la cavidad. Se encuentra justo encima de su entrada. Se trata de un personaje de perfil, cuya mano sostiene un arco y la flecha apunta a un venado, mientras el brazo se levanta atrás y hacia arriba. El venado está de perfil y tiene el cuerpo moteado. **(Lámina 70)**

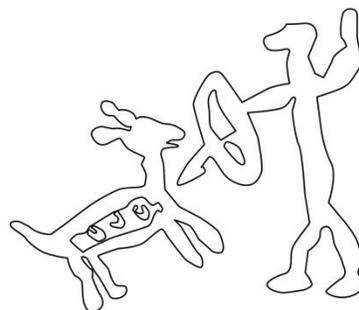


Lámina 69. Detalle del venado con el flechador. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

Este animal ha sido ampliamente representado en Mesoamérica, tiene un papel mítico<sup>136</sup> y es la víctima sacrificial por excelencia. “Varios testimonios, tanto iconográficos como escritos, presentan venados sacrificados por extracción de corazón, lo que apunta a un tratamiento ritual

<sup>135</sup> Pedro Carrasco. *op. cit.* p. 210

<sup>26</sup> Eduard Seler. *Las imágenes de animales en los escritos mexicanos y mayas*. Trad. Joachim Von Mentz. México, Casa Juan Pablos, 2004. p. 112

similar al que se aplicaba a los guerreros”.<sup>137</sup> Asimismo, el venado está vinculado con el ritual de la cacería, donde se le persigue y captura para después sacrificarlo<sup>138</sup>. En el *Códice Borgia* también aparecen venados atravesados por flechas. **(Lámina 71)**



Lámina 70. a) Venado atravesado por una flecha. Detalle del Códice Borgia, p. 22. Fuente: *Códice Borgia. op. cit.* b) Venado con arco y flecha que le apuntan desde el cielo. Sitio de Zendo, Saucillo, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, diciembre de 2010.

Guilhem Olivier argumenta que existe una asimilación entre la cacería y la guerra, en ambos casos el propósito era conseguir víctimas para el sacrificio.<sup>139</sup> Los mismos informantes de Sahagún mencionan a los prisioneros como “conquistados, destruidos como venados, imitan a los venados que así mueren.”<sup>140</sup>

En la tradición otomí el venado juega un papel importante, fue el primer ser creado por Yozipa, su nombre es Makunda y es considerado como el hermano mayor.<sup>141</sup> Dentro del mito, el venado es el primer ser sacrificado.

<sup>137</sup> Guilhem Olivier. “El simbolismo sacrificial de los Mimixcoa: cacería, guerra, sacrificio e identidad entre los mexicas” en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. Leonardo López Luján y Guilhem Olivier, coord. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2010..p. 455

<sup>138</sup> Eduard Seler. *op. cit.* p. 112 y Guilhem Olivier. *op. cit.* p. 456

<sup>139</sup> Guilhem Olivier. *op. cit.* p. 453

<sup>140</sup> Fray Bernardino de Sahagún. *Historia general*. Tomo I. p. 246

<sup>141</sup> Francisco LunaTavera. *op. cit.* En prensa. p. 7

En el arte rupestre de El Mezquital la escena del hombre con arco y flecha apuntando a un venado moteado es frecuente. En varios de los sitios se puede encontrar esta escena y en este conjunto en particular, al pintar la escena de caza sobre el sacrificio en el templo, parece que se quiso equiparar, de alguna manera, el sacrificio de este animal con el sacrificio humano en el *techcatl* y quizás aún con el sacrificio de Cristo.

Por último, tenemos al profundo orificio que funge como metáfora de la cueva. Como hemos tratado anteriormente, es un lugar sagrado y tiene diversos significados. Algunos de ellos pueden asociarse a los motivos y escenas pintadas en este conjunto, como la relación con el mundo de los muertos, la regeneración y la fertilidad.

#### *La peña.*

Arriba del abrigo se encuentra una peña que en la parte de abajo tiene un pequeño friso horizontal, donde fueron dibujados seis venados, uno detrás del otro, en diferentes posiciones y tamaños (**Lámina 72**). El hecho de que los venados estén en movimiento recuerda las descripciones de las cacerías, donde los venados eran las víctimas. Aunque, también podría tratarse de un sólo venado, que sale en la huida cuando le van a cazar. (**Lámina 73**)

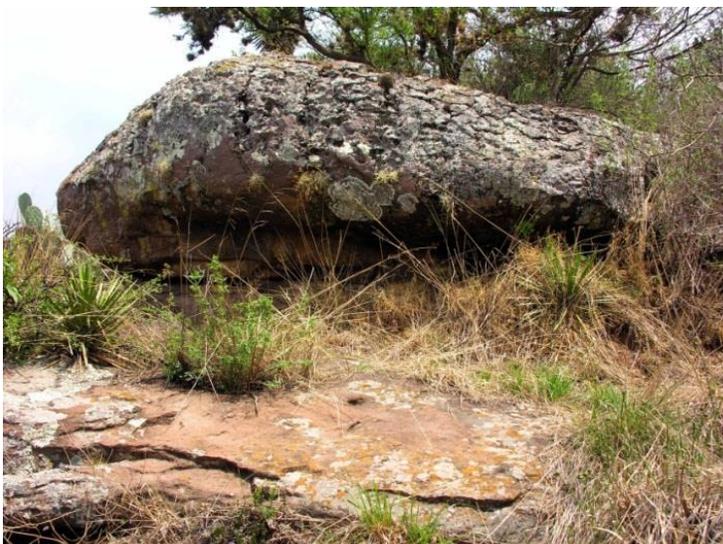


Lámina 71. Peña arriba de El sacrificio, en el friso de abajo se encuentran los venados. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008.

Como se ha mencionado, la guerra era importante entre los otomíes, no sólo en el ámbito social y político sino también religioso. Era un pilar importante que sostenía su cosmovisión. Las imágenes del guerrero con su estandarte, el sacrificio, el juego de pelota y el parto tienen una connotación o relación con la guerra, pero no sólo es el acto de pelear, sino que es un enfrentamiento y muerte ritual que culminan con el sacrificio. Estos actos son necesarios repetirlos cada cierto tiempo y en cierto lugar para que el ciclo continúe.

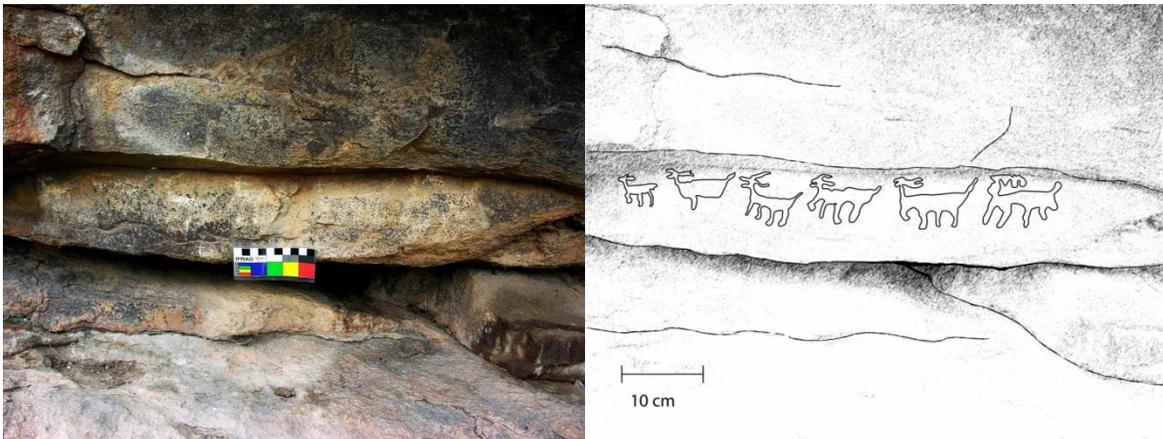


Lámina 72. Hileras de venados en la parte baja de la peña. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

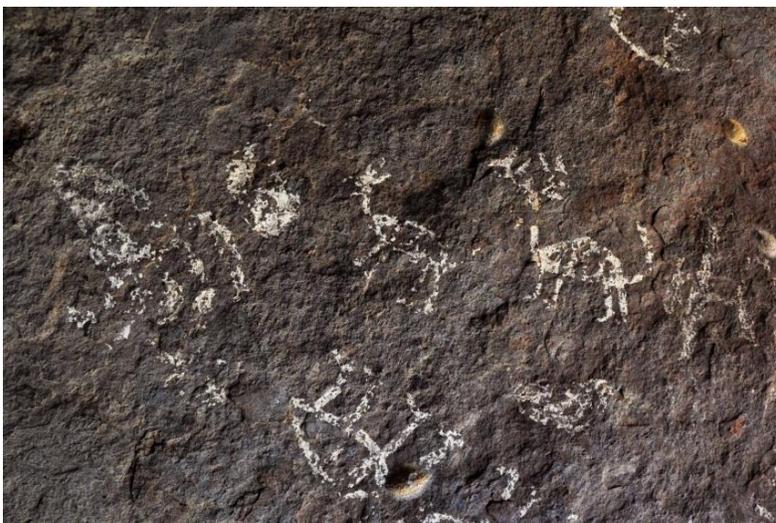


Lámina 73. En el centro de la imagen se observa también una hilera de venados. Sitio de El Tendido, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, abril de 2012.

Por otra parte, se puede observar que en este conjunto, al igual que en otros, la configuración de la roca y los motivos presentan una complementación que enriquece y da sentido al discurso pictórico. Las mismas imágenes muestran cierta relación entre ellas, pero también la forma de la roca nos sugiere una narración, como es el caso del venado que puede estar en conjunto o puede ser un sólo venado en la huida de la cacería. Así, los rituales hechos por los hombres aparecen en el nivel inferior y las escenas de ámbito celeste, en su mayoría, aparecen en el friso de arriba. Las demás escenas rituales aparecen en torno a la cueva. Mientras, en la peña, la parte más alta del conjunto, se vuelve a reafirmar el discurso que entreteje la cacería, la guerra y el sacrificio.

*Conjunto 10. El rostro del Uema.*

El siguiente panel que observaremos, se ubica en lo alto de la pared derecha de la cañada, sobre una roca vertical. Por su ubicación, es posible verlo desde lo alto del cañón (**Lámina 75**). Se trata de un rostro que no tiene contorno, pero se aprovecha una saliente en la roca para completarlo, sobre todo en la parte del mentón. Se reconocen los ojos, la nariz, y la boca abierta y dentada que da voz al rostro. Otro elemento se observa en la parte de la frente, que a pesar del desgaste de la pintura, se puede distinguir una banda, así como, restos de pintura en ambos lados. (**Lámina 76**)



Lámina 74. Vista general de El rostro. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010.

Por su posición en lo alto y la configuración rocosa, la imagen del rostro se impone y hace emerger de la roca un ser poderoso. Probablemente, se trate de un ser mítico; un gigante. La referencia de estos seres la encontramos en la tradición mesoamericana. *La Leyenda de los Soles* narra que en una primera época la tierra fue habitada por gigantes, “tan torpes que en lugar de saludarse diciendo: ¿Cómo estás?, se decían: “No se caiga usted”, porque el que se caía se caía para siempre”<sup>142</sup>. Este mismo referente lo encontramos en la tradición oral de los otomíes,<sup>143</sup> donde a los gigantes se les conoce como *Uema* y se les considera como antepasados de este grupo. También, se dice que “no tenían lugar de residencia, que andaban de aquí para allá, que vivían en cuevas y que descansaban recargándose de los árboles y de las barrancas, pues eran los hombres de una sola pieza, que no tenían rodillas ni caderas.”<sup>144</sup>

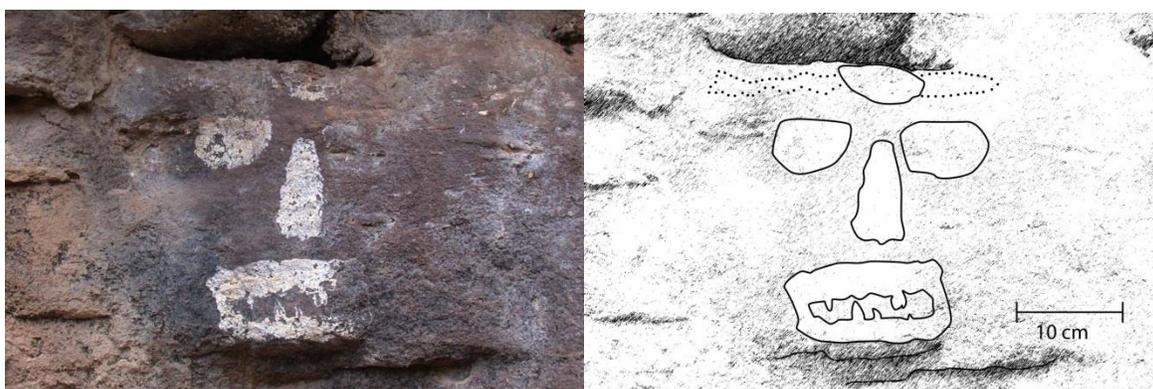


Lámina 75. El rostro. La roca ayuda a formarlo. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios*. *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, febrero de 2005. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

Estos antepasados están vinculados con la tierra y sus restos forman parte de esta. Lo que da sentido a la manera en que se ha integrado aquí la imagen del rostro a la roca. La presencia del *Uema* nos transporta a un pasado mítico, diferente del tiempo histórico donde existen el jinete y las demás figuras terrenales.

<sup>142</sup> Trejo, Silva. *op. cit.* p. 38

<sup>143</sup> Francisco Luna Tavera. *op. cit.* En prensa

<sup>144</sup> Alberto Avilés Cortés. *Pinturas rupestres de Tezoquipan*. México, Centro Estatal de lenguas y culturas indígenas, 2008. p. 55



Lámina 76. a) Representación de un Uema de grandes dimensiones. Sitio de San Miguel Caltepanitla, Tecozautla, Hidalgo, marzo de 2005. b) Otro rostro de Uema en el sitio de Nimacú, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, febrero 2005. Dibujo y Edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

#### *Conjunto 11. Las espirales.*

El siguiente conjunto se encuentra del lado izquierdo en lo alto de la cañada. Los motivos fueron pintados en una pared de poca altura y en su angosto techo (**Lámina 78**). Abajo del lado derecho, se observa un personaje de frente. La cabeza con tocado curvo y el dorso están inclinados hacia la izquierda. Los brazos hacen una curva hacia arriba y llegan a la parte alta de la cabeza. Sus piernas son dos líneas rectas que se ensanchan al llegar a los pies. A mitad del tronco tiene una línea, cuya forma es similar a una flecha, que atraviesa al personaje. Esta imagen no es común dentro de la zona de El Mezquital, pero por las escenas representadas en los otros conjuntos, donde el sacrificio tiene un papel central, este personaje también alude a una equiparación u otra forma de sacrificio humano (**Lámina 79**). Ejemplo de sacrificio por flechamiento lo encontramos en la *Historia Tolteca Chichimeca*. Además, se debe recordar que el sacrificio del venado se hace de esta misma forma. (**Lámina 80**)

A la izquierda del personaje flechado se pintó un círculo con líneas radiales alrededor, una de ellas es más grande y termina en punta. En su interior tiene otro círculo con un punto en el

centro. A pesar del buen estado de conservación de la pintura su identificación no es posible porque no coincide con las imágenes de soles pintadas en el área de El Mezquital, ni con los escudos que llevan adornos en la parte baja. Sin embargo, se debe observar que tiene relación con el sacrificio.



Lámina 77. Vista general de Las espirales. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010.

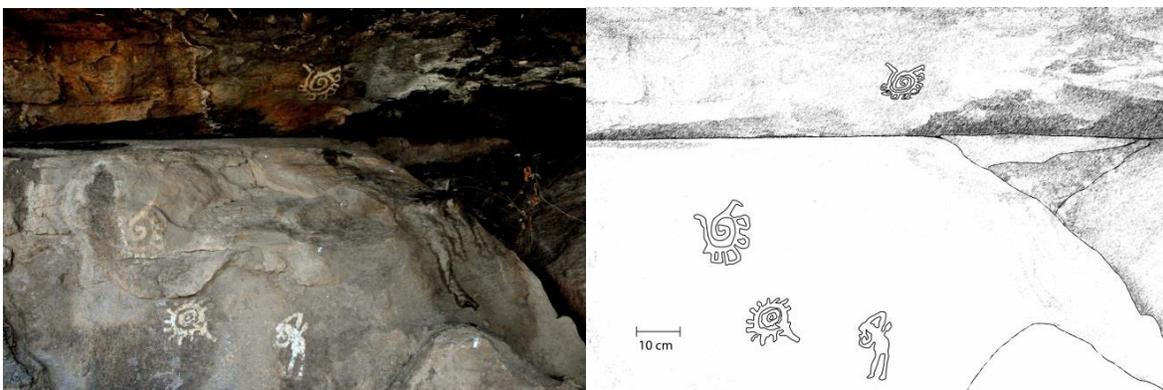


Lámina 78. Las espirales. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

Más arriba del lado izquierdo, se pintó una espiral con trazos redondos a su alrededor. Nuevamente se puede reconocer al joyel del viento, también representado en el techo con la misma forma. Las tres figuras que parten desde el lado izquierdo del personaje flechado hasta el techo recuerdan la misma suerte formada entorno a la oquedad-santuario del conjunto llamado El

gran templo, que se estudia más adelante. De esta manera, el sacrificio vuelve a ser una manera de vincular los niveles terrestre y celeste.

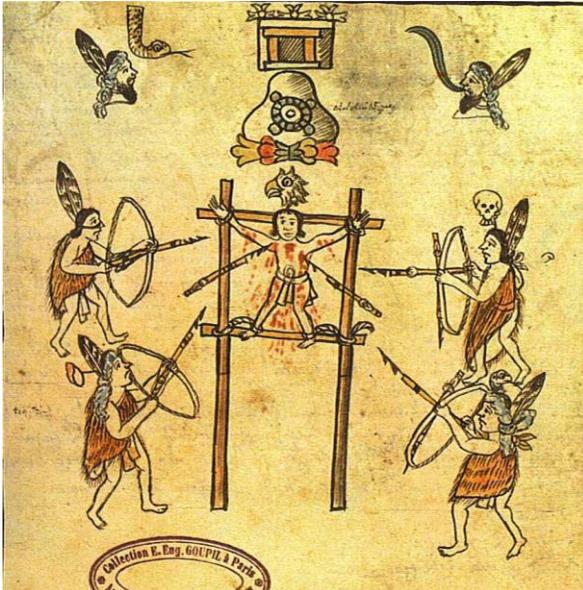


Lámina 79. Sacrificio por flechamiento en la Historia Tolteca Chichimeca, fol. 28 r. Fuente: *Historia Tolteca Chichimeca. op. cit.*

#### Conjunto 12. El gran templo.

El gran templo está ubicado en un abrigo rocoso en lo alto de la pared izquierda de la cañada y es uno de los que contiene mayor cantidad de motivos. El espacio frente a las pinturas es muy exiguo por lo que pocas personas pueden verlas al mismo tiempo. El abrigo se observa desde el otro lado de la cañada, en particular desde el panel del rostro, lugar donde se aprecia con claridad el escenario natural aprovechado como soporte del discurso pictórico y ,por tanto, de la elocuencia existente entre este y la configuración de la roca.

El abrigo rocoso está dividido en tres partes, del lado izquierdo se extiende una pared con su techo, cuyo nacimiento es estrecho y se va ensanchando hacia la derecha hasta llegar a la siguiente partes que es una oquedad, cuyo techo es abovedado. La tercera parte disminuye su altura conforme avanza a la derecha, hasta perderse en la pared de la cañada. **(Lámina 81)**



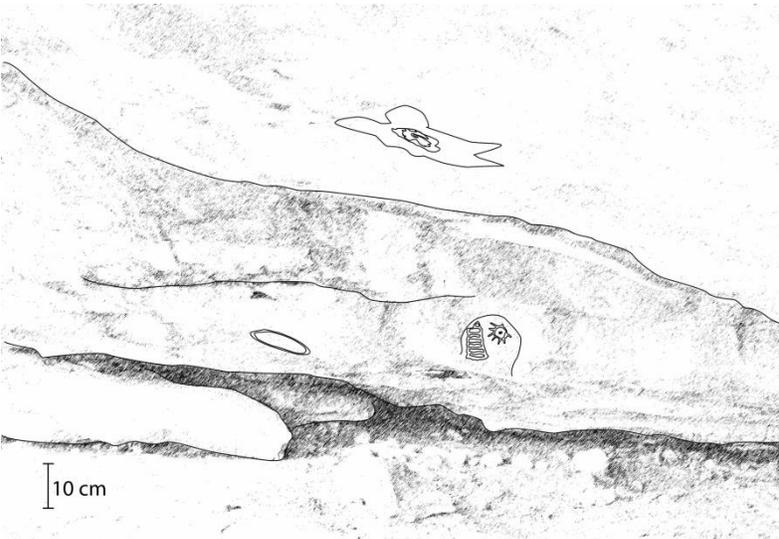


Lámina 81. Primera parte de El gran templo. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, febrero 2005. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.



Lámina 82. Detalle del círculo. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

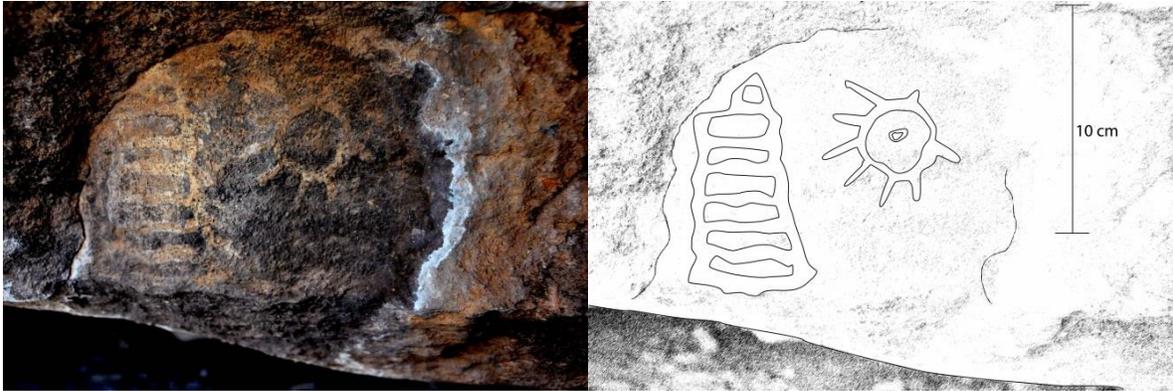


Lámina 83. Detalle de la pirámide con el sol. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

### *La procesión*

La siguiente escena está compuesta por seis personajes de perfil en diferentes posiciones y tamaño, llevan bastón y tocado, y caminan sobre una línea de suelo. El personaje que encabeza la procesión está hincado frente a dos pirámides. El primer edificio está al final de la línea de suelo, tiene un basamento visto de frente y su templo tiene una fachada de tres vanos con techo triangular. La segunda figura es de mayor dimensión, su templo es cuadrado con techo triangular. El basamento está incompleto, pues no tiene escalinatas ni línea inferior. Arriba de las pirámides se observa un personaje sentado de perfil que mira al lado derecho, su rostro tiene una protuberancia que dibuja un pico curvo. **(Lámina 85)**

Detrás de la procesión se pintó un motivo con cinco elementos que rematan en punta.

La escena se completa por dos motivos en la parte de arriba, que presentan una sobreposición, uno de ellos ha sido afectado por los escurrimientos de agua pero por sus restos que son: una banda ancha horizontal con tres hileras longitudinales de rombos se le identifica a una *Bok'yä*. A la izquierda, aparece un motivo similar a una flor o estrella de cinco picos con una espiral en el centro.

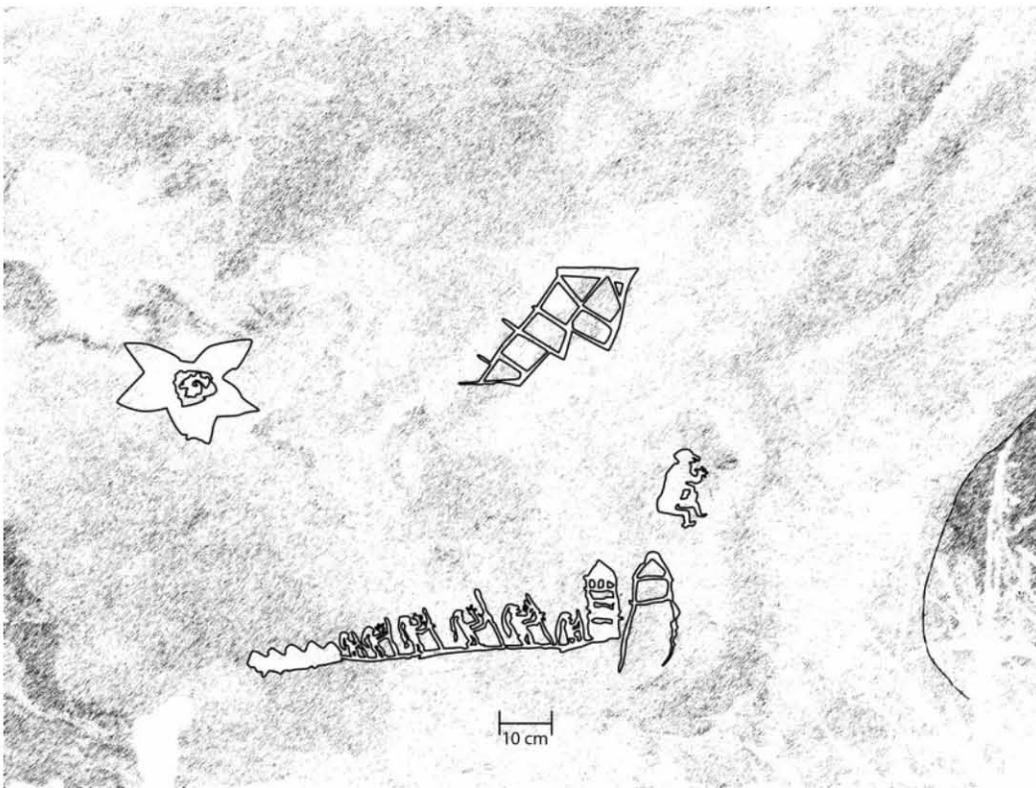


Lámina 84. La procesión. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios*. *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, marzo de 2005. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

Ahora bien, la escena, cuya composición está pensada, representa un ritual inserto en paisaje. El motivo detrás de la procesión alude a los cerros, su presencia no es fortuita, pues fueron elementos importantes en la religión otomí por lo menos en dos sentidos, primero los cerros encarnan a dioses, es decir son objeto de culto. En segundo lugar son lugares donde se realizan los rituales<sup>145</sup> y donde residen los dioses<sup>146</sup>. Además, bajo el pensamiento mesoamericano, los cerros están en relación con las cuevas y el agua. En la región del Mezquital esta relación toma importancia porque del Hualtepec bajan las cañadas en donde corren los arroyos de temporal y donde se encuentran los sitios de pintura.

A pesar de la poca información que se tiene de la religión otomí, a los personajes en procesión, en diferentes posiciones y tamaños, se les puede identificar como sacerdotes por el aspecto que tienen y el ritual en que participan. Se les reconoce por la larga cabellera que atan por detrás<sup>147</sup>, el mismo Sahagún menciona la existencia de un cuerpo religioso que desempeñaba diferentes funciones, los *otontlamacaz* eran sacerdotes habituales y el *teuctlatoa* era el supremo sacerdote<sup>148</sup>. También la relación de Querétaro dice que los sacerdotes otomíes eran llamados *yobego*.

Figuras similares existen en el panel de El sacrificio descrito anteriormente y en el sitio de El Boye, aunque aquí tienen tocados diferentes.

En cuanto a las pirámides, estas son el espacio sagrado construido por las diferentes culturas mesoamericanas para rendir culto a los dioses. La imagen de esta construcción sin duda es parte del ritual, aunque, no se tiene claro porqué se pintaron dos pirámides.

---

<sup>145</sup> Pedro Carrasco Pizana. *op. cit.* p. 159.

<sup>146</sup> Jacques Galinier. *La mitad del mundo: Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes. La mitad del mundo: El cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de investigaciones antropológicas, 1990. p. 551.

<sup>147</sup> *Relación de Querétaro*, p. 34 en Pedro Carrasco Pizana. *op. cit.* p. 80

<sup>148</sup> Fray Bernardino de Sahagún. *Historia general...* p. 963

Con respecto al personaje sobre las figuras arquitectónicas, es difícil de identificar, probablemente se trate de un sacerdote, con una máscara de ave, similar a los personajes que realizan el sacrificio, en uno de los conjuntos anteriores.

Arriba de la procesión, la *Bok'yä*, por su postura en lo alto, completa el paisaje, representando el espacio celeste, pues es la serpiente que trae las lluvias. La figura sobrepuesta a la *Bok'yä* no es usual en el área de El Mezquital, pero al observarlo con detenimiento, encontramos similitud con el *ehcacozcatl* ("el joyel del viento") de los códices, como en el *Borbónico*. Este motivo es el caracol cortado transversalmente, a manera de estrella o flor, frecuentemente es representado con una espiral con cinco elementos alrededor. Aunque en este caso se dibujó la concha del caracol separada de la espiral. Por su posición en esta escena, también es parte del espacio celeste y además es el símbolo de dios de viento. Hay que recordar que en Mesoamérica el viento antecede a las lluvias.

Esta escena evoca una primera fase del ritual previo al sacrificio que se realiza en la siguiente parte del abrigo.

Por otra parte, esta escena nos muestra el dinamismo entre los elementos pintados y la forma de la pared que crea una perspectiva, del lado izquierdo la escena es angosta y se ensancha hacia el lado derecho siguiendo la misma forma de la pared. De la misma manera, las montañas que están detrás de la procesión son pequeñas en comparación a los personajes, dando la sensación de estar en un plano lejano. Las figuras de la procesión también se ven más grandes conforme se acercan a los templos.

*Antes de entrar al santuario.*

En un espacio intermedio entre el friso y la oquedad observamos diferentes motivos que rodean parte de la oquedad-santuario. **(Lámina 86)**



En la parte baja de la oquedad se observa una *Bok'yä* incompleta con un colgajo. Nuevamente aparece la serpiente de lluvia con colgajos, pero esta vez en la parte inferior del conjunto de pintura. En la procesión se observó a la serpiente como un ser celeste, pero en este caso se encuentra en una posición diferente. En otros sitios como El Boyé la *Bok'yä* también se encuentra ubicada en diferentes posiciones de acuerdo a la temática de cada escena o conjunto. En este caso la serpiente, como lo propone Vanya Valdovinos, por su posición justo al borde de una cavidad debajo del conjunto señala su vínculo con las entrañas de la tierra. De esta forma, la *Bok'yä* no se presenta como un ser celeste sino terrestre vinculado con la fertilidad, la humedad y, por sus colgajos, con la lluvia que cae del cielo a la tierra<sup>149</sup>. **(Lámina 87)**

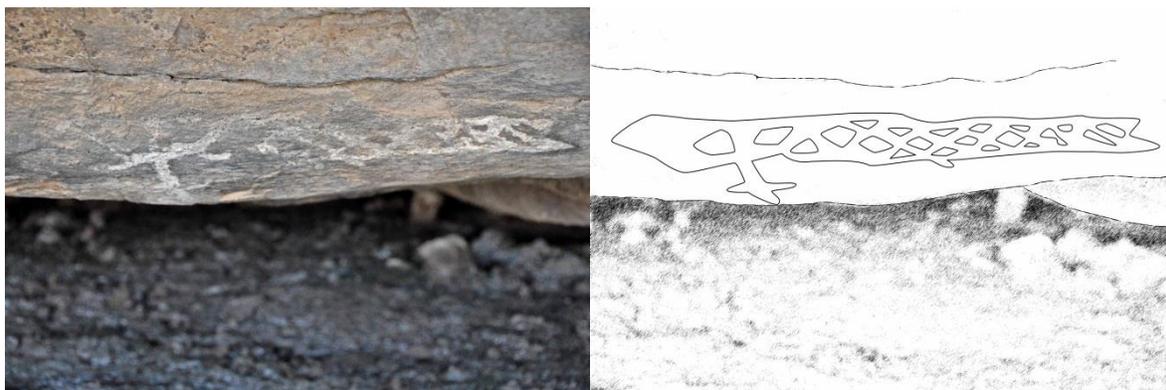


Lámina 86. *Bok'yä* en la parte inferior. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

Subiendo la vista del lado izquierdo se encuentra un *ehecacozcatl* (“Joyel del viento”), compuesto por una espiral y cinco elementos en pico a su alrededor. Arriba, se observa un ave con la cabeza erguida, pico algo borrado, alas desplegadas, patas largas y cola extendida. El ave no se ha identificado, debido a que su forma tiene elementos que pueden pertenecer a varias especies. Sin embargo, no se debe de olvidar que estos animales formaron parte de la cosmovisión otomí y en el arte rupestre existen diversas representaciones de aves. En referencia a este conjunto, dicho animal por las alas extendidas que dan la sensación de elevarse y, por el tema del sacrificio

<sup>149</sup> Vanya Valdovinos. *op. cit.* p. 113

pintado más adelante, podría estar en relación con los guerreros caídos en batalla, quienes por cuatro años acompañaban al sol y después volvían a bajar a la tierra como diferentes aves<sup>150</sup>. Junto al ave se encuentra otro *ehcacozcatl*, pero esta vez, los elementos a su alrededor están redondeados. **(Lámina 88)**

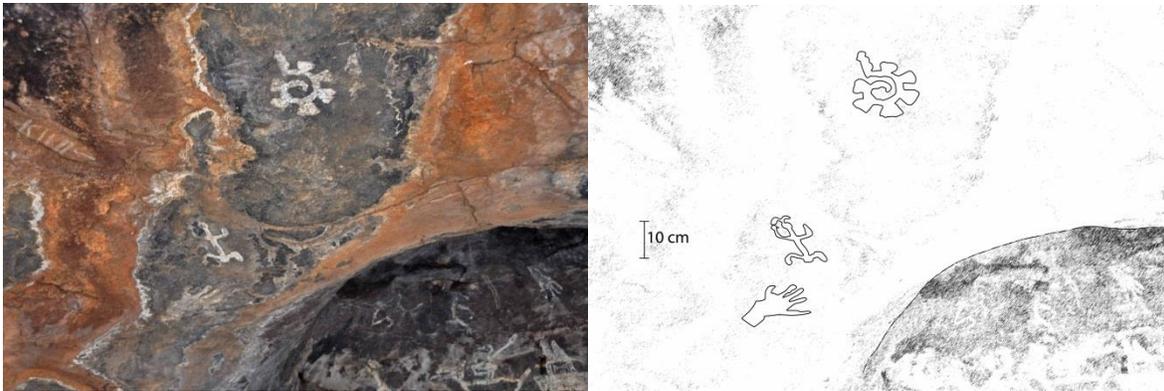
Más arriba, se observan una mano. Esta imagen no es una constante en el área del Mezquital y El Cajón es de los pocos sitios donde se representan. Poner una mano, puede tener una gama de significados. En este conjunto las manos, como se explicó anteriormente, están en relación con el ritual. De hecho, la mano arriba del ave apunta hacia la oquedad como si quisiera señalar su importancia y su relación con las escenas dentro de ella. Por otra parte, su posición en torno a la oquedad señala una vinculación entre la tierra y el cielo.



Lámina 87. Ave con los ehecacozcatl. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011

Siguiendo hacia arriba, se observa un personaje de frente con tocado, tiene los brazos extendidos y antebrazos hacia arriba, las piernas también extendidas y dobladas hacia abajo. En el repertorio iconográfico del arte rupestre de El Mezquital, las figuras divinas aparecen de frente, por lo que, este personaje puede ser una de ellas, aunque no es claro de quien se trata. **(Lámina 89)**

<sup>150</sup> Yolanda Lastra. *op. cit.* p. 316



**Lámina 88.** Detalle de los motivos arriba del ave y los *ehcacozcatl*. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, marzo 2011. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

Sobre la anterior figura, nuevamente se encuentra una espiral con elementos cuadrados a su alrededor. Las frecuentes representaciones de estos *ehcacozcatl* denotan su importancia<sup>151</sup>. Además, estos motivos fueron pintados de diferentes formas. Variedad que también aparece en el arte mexica. En esta parte ampliaremos la explicación sobre el *ehcacozcatl*, como ya se ha mencionado pertenece al dios Quétzalcóatl-Ehécatl, quien tiene intervención en la creación de los hombres. Así, el pectoral de caracol no sólo representa a dicha divinidad del viento, sino también a la palabra creadora, al soplo creador<sup>152</sup>. El hecho haber sido pintado alrededor de la cavidad donde está presente el sacrificio, señala la importancia de renovar el pacto con los dioses, y de continuar con el ciclo ritual, donde la petición de lluvias es vital.

#### **(Lámina 90)**

Ahora bien, la oquedad está rodeada por los motivos antes descritos, de abajo hacia arriba, de derecha hacia la izquierda, dichos motivos parecen conformar una suerte de espiral que lleva de la parte inferior a la superior. Estas figuras podrían ser una manera de relacionar el mundo de los seres humanos con el celestial, evocando el movimiento que comunica el inframundo, la

<sup>151</sup> Lourdes Suárez Díez. "Interpretación iconográfica de algunos moluscos en pictografías del altiplano" en *Iconografía mexicana I*. coord. Beatriz Barba de Piña Chan. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998. p. 15

<sup>152</sup> José Corona Núñez. "La palabra creadora representada por el joyel del viento" en *Summa Antropológica en homenaje a Roberto J. Weitlaner*. México, Instituto de Antropología e Historia, 1966. p. 187

tierra y el cielo, y al mismo tiempo el suceder de los ciclos, de las estaciones, y del movimiento que mantiene la vida misma.



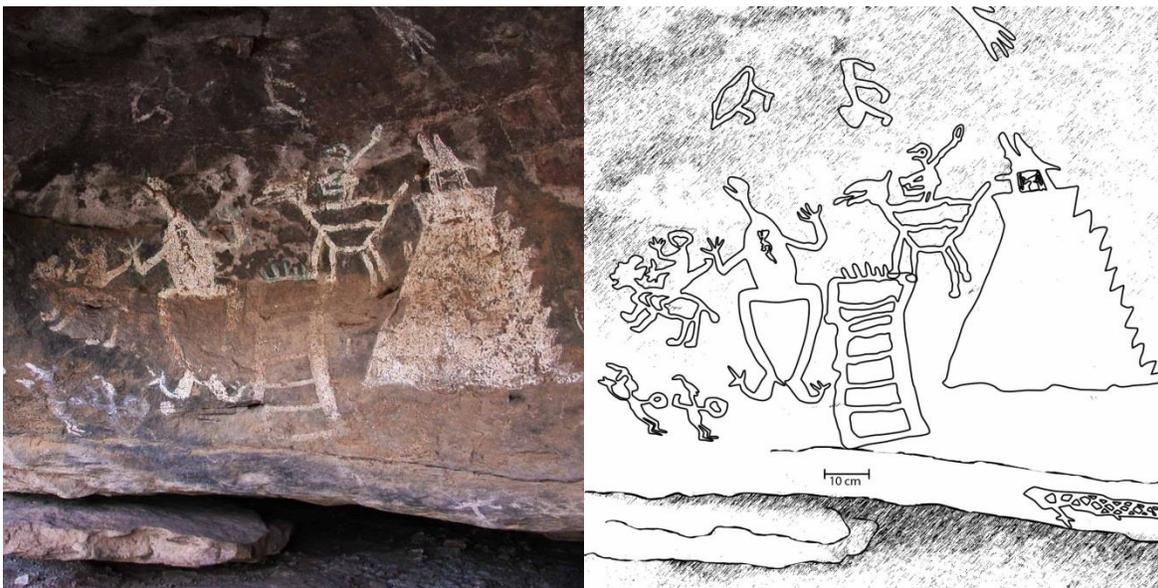
Lámina 89. a) Ehecacozcatl. Códice Magliabechano, p 3. Fuente: *Códice Magliabechano. op. cit.* b) Quetzacóatl con el Joyel del viento, Códice Borbónico, p 22. *Códice Borbónico. op. cit.*

Entre el ave y el borde del nicho aparecen dos personajes de perfil con tocado, uno detrás del otro, es otra procesión que camina hacia la derecha, hacia otra estructura arquitectónica. Las figuras tienen una mano levantada hacia atrás de la espalda y la otra hacia delante, empuñando un elemento circular a manera de escudo. Esta segunda procesión corresponde a un nuevo momento del ritual cuando se penetra en la parte sagrada que es el santuario, el cual se hace presente aquí por la forma redonda de la roca. Los personajes se dirigen a la izquierda hacia una estructura similar al templo de la anterior procesión.

**Segunda parte. Dentro del Santuario.**

### *El gran templo del sacrificio*

La segunda parte es una cavidad rocosa elegida para la culminación del ritual, es un espacio ceremonial monumental. Cabe mencionar que algunos grafitis con gis y escurrimientos dificultan la lectura de los motivos. **(Lámina 91)**



Al centro de la oquedad rocosa se puede observar una pirámide que por su tamaño, su ubicación y su figura llena causa un impacto visual, incluso se ve desde lejos. Dicho templo se compone de un basamento piramidal de un solo cuerpo, con la escalinata de perfil (era necesario puesto que la figura está hecha para ser vista de lejos). Rematado por una cornisa que se abre hacia arriba. El templo se encuentra de frente, tiene un solo vano y techo doble. Dentro de esta estructura, a primera vista se puede ver un motivo geométrico compuesto por dos triángulos opuestos, pero viendo con más atención y comparando con figuras similares en otros sitios como Xindo, se puede observar que en ambos lados están dos personajes de pie y de perfil, con los brazos dirigidos hacia el centro, donde tocan a un tercer personaje acostado sobre un bulto. Se

trata del importante ritual del sacrificio humano representado de una manera esquemática.

(Lámina 92 y 93)



Lámina 91. Detalle del sacrificio en el Templo. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, febrero 2005. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

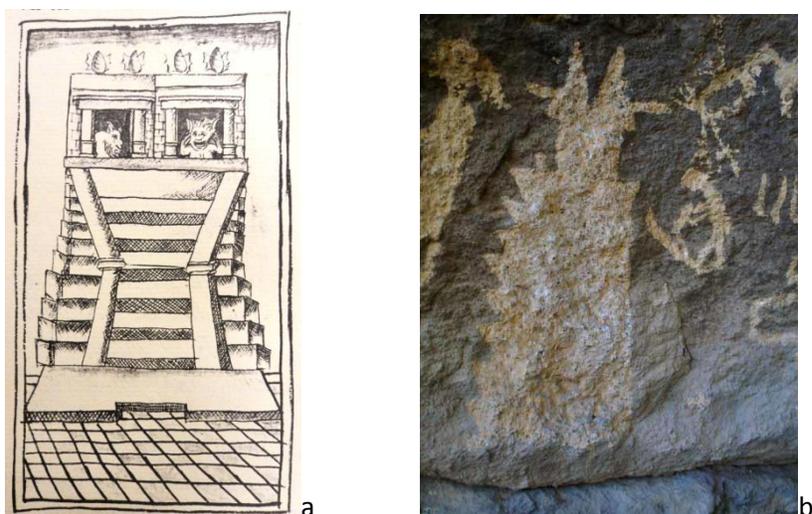


Lámina 92. a) Pirámide con templo doble, el remate de la pirámide también está abierto. Códice Florentino, p. 319. Fray Bernardino de Sahagún. *op. cit.* b) Pirámide en el sitio de Nimacú, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, marzo de 2005.

Como se ha visto anteriormente, el tema del sacrificio es crucial para el pueblo otomí, pues fue uno de los rituales que interpretaron para asumir su lugar en el nuevo mundo<sup>153</sup>. El hecho de pintar la pirámide con una mayor dimensión y dentro de la cavidad rocosa reafirma su importancia.

<sup>153</sup> Marrie-Areti Hers. *El Mezquital en su arte: Continuidad y transformaciones. En prensa*

### *¿Figura divina?*

Al lado izquierdo de la pirámide, con un grueso pincel fue hecha otra estructura, la cual relacionamos con la procesión que se encuentra en el borde de la cavidad. Se trata de un basamento con un recinto almenado. A su alrededor se observan tres figuras enigmáticas.

Entre los dos personajes en el borde la oquedad-santuario y el templo se yergue una figura frontal. Por su tamaño y su posición parece tratarse de una figura particularmente sagrada, es un animal con cuerpo ovalado, extremidades extendidas, las inferiores tienen forma de ancas, lengua proyectada hacia arriba y pecho abierto. Por estas características reconocemos a una rana. En contexto mexica se le ha relacionado con la lluvia, pues en los restos arqueológicos del Templo Mayor fueron encontradas estatuas de dicho animal dedicadas al dios Tláloc<sup>154</sup>. En textos coloniales también existen referencias a otro anfibio que es el sapo y aunque aparece con una connotación negativa sigue vinculado a la humedad y a la cueva, donde junto con otros animales cuida la entrada al inframundo<sup>155</sup>.

Su presencia reafirma que los rituales representados en el Cajón van encaminados a la petición de lluvias. Situación que también se enfatizó por la presencia de la *Bok'yä* en diferentes conjuntos de pintura de este sitio.

### *Personajes que montan.*

Acompañan a la gran figura dos personajes montados que se dirigen hacia la izquierda, es decir que dan la espalda a la gran pirámide del centro. Cada uno es distinto y singular.

La figura de la derecha es la mayor. El jinete, proporcionalmente muy pequeño está de pie sobre la montura con una larga lanza al hombro y agarrando las riendas. El perfil de su cara

---

<sup>154</sup> En la zona arqueológica del templo mayor se encontró un altar de ranas en el lado norte, dedicado a Tláloc. Matos Moctezuma. *El templo mayor. Etapas de construcción*. <http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-templo-mayor.-etapas-de-construccion.html>. Consultado en Noviembre del 2010

<sup>155</sup> Berenice Alcántara Rojas. "El dragón y la mazacóatl. Las criaturas del infierno en un *exemplum* en náhuatl de Loan Baptista" en *Estudios de cultura náhuatl* Vol. 36, 2005: p. 395

presenta un pico y un ojo marcado. El animal montado tiene el cuerpo triangular, su lengua sale del hocico abierto y su pequeña cola se alza hacia arriba. La forma de su cuerpo nuevamente presenta características que no corresponden a la de un caballo, pero por el contexto en que está se le puede identificar como este animal.

Es interesante observar que la imagen fue pintada con elementos del venado, como es la forma de su vientre y sus patas. Como hemos explicado en el panel anterior de El jinete, el caballo era desconocido y sólo el venado era similar, situación que da lógica a su extraña representación. Nuevamente, el animal es proporcionalmente mayor al jinete, lo que marca la importancia tanto del caballo, como del personaje. Hay que recordar que el pueblo otomí era guerrero y a los caciques que ayudaron a los españoles se les permitió el uso de dicho animal. Por ejemplo, en 1620 Diego Martín cacique y principal de Ixmiquilpan, guardaba una ordenanza para que no le impidieran andar a caballo<sup>156</sup>. Así, esta escena evoca a la guerra, que dentro de la actividad ritual está vinculada con el sacrificio, tema principal de este conjunto.

El otro jinete tiene el cuerpo saturado en blanco, presenta un ojo reservado sobre el fondo de la roca. Una de las manos está levantada y la otra se dirige al cuello del animal. De su cintura hacia atrás sube un ancho trazo recto, probablemente se trate de un carcaj y se acaba justo antes de tocar la rana. El animal está contorneado y se asemeja a un carnívoro feroz con el hocico abierto y dientes afilados. La identificación de este animal es complicada, pues no tiene características de caballo, ni de venado. Por la forma del cuerpo se pueden proponer dos lecturas. Por un lado, la silueta redonda del cráneo y las orejas redondeadas<sup>157</sup> sugieren la presencia de un felino, específicamente el jaguar o puma. Sin embargo, las patas, la cola corta y la piel sin manchas

---

<sup>156</sup> Fernando López Aguilar. *Los símbolos...* p. 243

<sup>157</sup> Yolotl González Torres "El jaguar" en *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*. Yolotl González Torres coord. México, Consejo para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia- Plaza y Valdés Editores -Sociedad Mexicana para el Estudio de las Religiones, 2001. p. 123

no corresponden a la fisonomía de estos felinos. Se menciona a estos dos animales porque según Eduard Seler van juntos de la mano en las imágenes de los códices.<sup>158</sup>

Las representaciones del jaguar y en menor frecuencia del puma fueron importantes en el mundo mesoamericano y tuvieron diversas asociaciones. Por ejemplo, el jaguar entre los mexicas lo tenían en aprecio, pues era “el animal fuerte, el animal valiente, el compañero del águila”.<sup>159</sup> Dentro de la milicia existían los guerreros jaguar, quienes también participaban en rituales, como el sacrificio gladiatorio<sup>160</sup>. Tener la representación de este animal jaguar o puma complementaría el discurso de este conjunto, donde el sacrificio y la guerra ritual son el eje central. Además podría estar vinculado con el personaje con atributos de ave, el guerrero águila del cual hablaremos más adelante.



Lámina 93. Detalle del jaguar, en la imagen podemos apreciar los rasgos de la cabeza y los colmillos. Códice Borbónico, p. 11. Fuente: *Códice Borbónico. op. cit.*

Por otra parte, a este animal pintado también lo podemos vincular con los perros que trajeron los españoles en tiempos de la conquista. Un perro similar a la pintura es el alano<sup>161</sup>, de

---

<sup>158</sup> Eduard Seler... *op.cit.* p. 33

<sup>159</sup> *Idem*

<sup>160</sup> Yolotl González Torres. “El jaguar” .... p. 139

<sup>161</sup> Ricardo Piqueras. “Los perros de la guerra o el “canibalismo canino” <http://www.raco.cat/index.php/boletinamericanista/article/viewFile/99430/160118>. Consultado en Julio del 2011

talla grande, hocico achatado y orejas redondeadas y puntiagudas. Estos animales al igual que el caballo fueron utilizados en la batallas contra los naturales. Tenían diferentes funciones tácticas, entre ellas era la de aperrear, es decir destrozar a los enemigos. “El aperreo nunca fue una práctica aislada, formaba parte de una serie de estrategias represivas utilizadas durante todo el proceso de conquista que tenían como objetivo final, el dominio de los cuerpos y de las mentes indígenas”.<sup>162</sup> (Lámina 95)



Lámina 94. Representación de un jinete español acompañado con los naturales y un perro. Lienzo de Tlaxcala, lámina 5. Fuente: *Lienzo Tlaxcala. Op.cit.*

En Cholula, Cortes utilizó a estos animales para intimidar a los indígenas, a los cuales les decía que eran como leones o lince y que los devorarían.<sup>163</sup> Otra referencia la encontramos en la Relación hecha por Don Francisco de Sandoval Acaztili en la guerra contra los indios chichimecas de Xuchipili, donde relata la realización de la práctica del aperramiento.<sup>164</sup>

<sup>162</sup> *Ibid.* p.197

<sup>163</sup> John Grier Varner y Jeannette Johnson Varner. *Dogs of the conquest*. Oklahoma, U.S.A., University of Oklahoma Press, 1983. p. 65

<sup>164</sup> “Relación de la Jornada de que hizo don Francisco de Sandoval Acaztili, cacique y señor natural que fue del pueblo de Tlamanalco, provincia de Chalco, con el señor Visorey Don Antonio de Mendoza Cuando fue a la

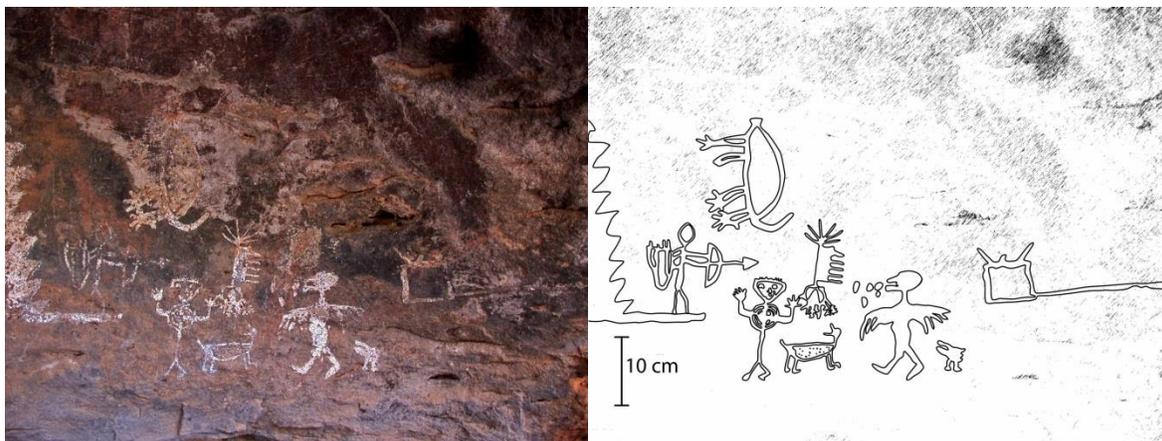
Esta imagen, en caso de que se trate de un perro, es un nuevo elemento del nuevo mundo incorporado al discurso pictórico de este conjunto. Además vuelve hacer alusión a la guerra.

Este ambiguo animal recuerda que en El Cajón y en otros sitios de arte rupestre, como El Boyé y Banzhá, los animales montados también presentan formas imprecisas y, como se ha mencionado, el caballo fue un animal que impacto a los indígenas, pero que era desconocido y su uso fue restringido, quizás por ello sus representaciones son confusas.

Estos personajes montados nos indican sin lugar a duda que, fueron pintados después de la llegada de los españoles. El hecho de que están integrados a la composición y no la violentan nos indican también que, para sus creadores no había contradicción entre la antigua religión dominada por el sacrificio humano y la conquista, en la cual, por cierto, los otomís del Mezquital participaron plenamente y no se asumían como conquistados.

#### *Otra manera de sacrificio*

A la derecha de la pirámide central se extiende una línea de suelo al pie de la escalinata. Sobre ella se reconoce la figura de un cazador con su carcaj y su arco. El personaje está de perfil y su trazo contrasta con el del templo, que es más delgado. **(Lámina 96)**



**Lámina 95.** Lado derecho de la segunda parte del conjunto El gran templo en el sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

---

conquista y pacificación de los indios chichimecas de Xuxhipila” en *Colección de documentos para la historia de México*. Publicada por Joaquín García Icazbalceta. México, Editorial Porrúa, 1971. T. II. p. 313

### *¿Dónde está su venado?*

La escena del cazador que dispara su flecha a un venado de cuerpo moteado es uno de los motivos más frecuentes en el estilo de la pintura blanca del Valle del Mezquital. Pero aquí, ¿dónde está la presa? Cerca de él, hay dos venados moteados pero ninguno parece ser la presa.

Con el mismo trazo fino adelante del personaje se reconoce un pequeño venado de cuerpo moteado, pero entre los dos motivos hay un extraño personaje que describiremos más adelante. Mientras que arriba del personaje hay otro venado más, pero está proporcionalmente muy grande, dibujado con un trazo grueso y se dirige hacia arriba. Por lo que tampoco parece corresponder al cazador. Todavía hay otros dos venados en la parte alta del conjunto, desgraciadamente muy borrados por los escurrimientos. Se reconocen parte de sus cuerpos y de sus patas, las cuales parecen dirigirse hacia abajo, en dirección a cada uno de los jinetes. Mientras que a su derecha, la figura de una mano se dirige hacia el templo. ¿Se habría querido expresar acaso un cierto tipo de equivalencia alrededor del sacrificio: el sacrificio humano en el *techcatl*, el sacrificio del venado y el sacrificio en la guerra en el cuadro de la conquista?

### *¿Personaje divino?*

Como ya señalamos, entre el cazador y el pequeño venado, que quizás le pertenecía, se levanta un extraño personaje de frente con los pies de perfil que se dirigen al templo. El cruce entre el tronco filiforme y los brazos levantados en escuadra está marcado por círculos concéntricos. Su cara también es extraña, tiene forma triangular con el pelo marcado por una serie de pequeños trazos verticales. Los ojos son dos puntos, la nariz está marcada y la boca es un círculo como si el personaje estuviera la boca abierta, hablando. El significado de este personaje no es claro, pero, al igual que la figura con círculos concéntricos en el panel de El sacrificio aparece relacionado con el sacrificio del venado. Además, como hemos mencionado anteriormente, las figuras divinas

aparecen de frente, por lo que este personaje puede ser una de ellas, pero no sabemos de quién se trata.

Este personaje toca con una de sus manos una alta bandera rectangular con flecos, plantada sobre un escudo circular con un triángulo en su interior, del que cuelgan varias plumas. La bandera es similar a las que aparecen en el *Códice Mendocino* y en la iglesia de Ixmiquilpan. En este sitio en el conjunto de La gran *Bok'yä* aguas abajo, también aparece un personaje cargando un escudo con banderas. De esta manera, este motivo sigue recalcando la importancia de la guerra.

#### *El guerrero águila*

El siguiente personaje también se dirige hacia la izquierda, hacia el templo. Su cuerpo está de perfil pero los brazos están abiertos de frente. El personaje se ha vestido de águila con las plumas en los brazos y el rostro cubierto con una máscara de ave. Este personaje recuerda a los guerreros águila de los mexicas. El águila era uno de los animales que varios pueblos mesoamericanos tenían en aprecio y su imagen la encontramos en diferentes códices.<sup>165</sup> Además, representaba a una de las órdenes de mayor rango de la milicia mexicana. Referencias de esta imagen, la encontramos en una escultura de guerrero águila exhibida en el Templo Mayor, de cuyos brazos también cuelgan plumas. Frente a su boca del personaje se pintó un cumulo de puntos cuyo significado se ignora.

#### **(Lámina 97)**

El conjunto se completa con otros dos elementos. Atrás del hombre-águila se reconoce un ave de patas cortas. La cabeza y parte del cuerpo han desaparecido, por esta razón su identificación no es posible. Sin embargo, las aves fueron importantes para los otomíes. Carrasco Pizana hace mención de ellas, especialmente para la época de la conquista, donde según el autor,

---

<sup>165</sup> Eduard Seler. *op. cit.* p. 162

las aves reemplazan a la humanos en algunos rituales de sacrificio.<sup>166</sup> Con esta referencia, el ave aquí representada toma sentido, ya que, también puede estar vinculada al sacrificio



Lámina 96. Guerrero águila en el *Códice Florentino*, p. 74 r. Fuente: Fray Bernardino de Sahagún. *op. cit.* b) Estatua de guerrero águila. Fuente: Visita virtual al museo del Templo Mayor "Teopantli" <http://aztlan.inah.gob.mx:8080/teopantli/index.html>. Consultado en agosto del 2012

Más a la derecha, hay un motivo enigmático. Se trata de un cuadrado con pequeñas líneas rectas y divergentes en la parte superior. Al pie de este motivo se extiende una línea de suelo. Por su forma se trata de una construcción, aunque la falta de detalles impide saber si se trata de una edificación prehispánica o colonial.

#### *Sosteniendo el cosmos*

En la pequeña cúpula los escurrimientos han oscurecido el conjunto de dos manos que dominan todo el espacio sagrado recreado. Las manos están opuestas, parcialmente sobrepuestas, como si estuvieran sosteniendo el techo. Ambas figuras están muy desgastadas, pero en una de ellas todavía se reconoce la espiral como palma y simples trazos como dedos. Quizás se trataba de dejar

<sup>166</sup> Carrasco Pizana. *op. cit.* p. 208

en claro la razón de ser del ritual y del santuario representados abajo, es decir, la participación del hombre por medio del sacrificio, al mantenimiento del orden cósmico, el sostén del cielo para prevenir el caos.

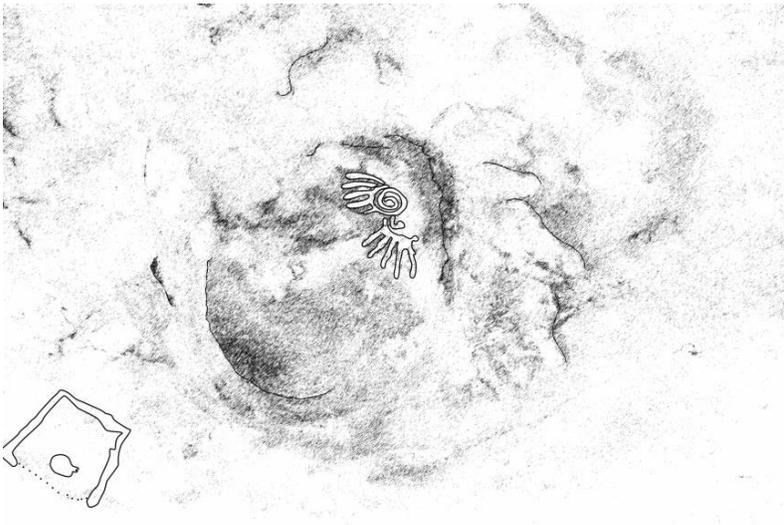


Lámina 97. Techo en forma de cúpula de conjunto EL gran templo. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

En el borde de esta pequeña cúpula se observa un motivo borrado parcialmente, pero se puede reconocer un cuadrado con un punto en medio. Por esta intención de representar cuatro lados y un centro es posible que se trate de un *quincunce* o cosmograma, que es la división de los

cuatro rumbos del mundo y un eje central presente en la cosmovisión mesoamericana.<sup>167</sup> También existen otras variantes de este motivo, en el sitio de El Tendido aparece en relación con el sacrificio<sup>168</sup> y en Mandodó también se le ubica en un conjunto ubicado en un techo rocoso, cuya forma es similar a un hongo. El hecho de representar el cosmograma en un lugar alto y junto a las manos insiste en vincular las escenas rituales representadas abajo con el cosmos y su sostenimiento. (Lámina 99)

En cuanto al conjunto en general se observa una complejidad, tanto pictórica, como de la forma de la roca, donde la procesión ubicada a la izquierda del abrigo rocoso se dirige a la oquedad, dando una sensación de afuera y adentro, evocando un largo andar desde las lejanas montañas hasta la plaza monumental.



b

<sup>167</sup> López Austin. *Dioses del norte, dioses del sur: religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*. México, Era, 2008. p. 58

<sup>168</sup> Díaz, Ana Guadalupe, Rocío Gress, Marie-Areti Hers y Francisco Luna Tavera. *op. cit.* En prensa.



Lámina 98. a) Tlaltecutili con el quincunce en el centro del cuerpo. Fuente: Tlaltecutili. <http://www.latinamericanstudies.org/aztecs/aztec-tlaltecutili.jpg>. Consultado en agosto del 2012. b) Rectángulo con un centro representa una variante del *quincunce*, en el sitio de El tendido, Huichapan, Hidalgo, marzo de 2007. c) Cosmograma dividido en los cuatro rumbos. Sitio de Mandodó, Tezoquipan, Alfajayucan, Hidalgo. Fotos: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, julio de 2011.

En otro aspecto, la oquedad simboliza los niveles cosmológicos del pensamiento mesoamericano: el inframundo, el terrestre y el celeste.<sup>169</sup> El primero simbolizado por el hueco existente debajo de la oquedad-santuario, de donde parece entrar o salir la *Bok'yä* y funciona como las extrañas de la tierra. En el nivel terrestre tienen lugar los rituales concernientes al sacrificio vinculados con la petición de lluvias. El nivel celeste está representado por las manos que parecen sostener la oquedad superior, es decir, es el sostén del cosmos.

Por otra parte, es importante recalcar que el conjunto integra armoniosamente motivos pertenecientes tanto a la tradición mesoamericana antigua como a la occidental. Esto se hace particularmente visible al observar a los dos extraños jinetes asociados a los templos, con los que quizá se tuvo la intención de equiparar la antigua práctica de la guerra sagrada de los tiempos de la “gentilidad” destinada a proveer víctima para el sacrificio con la guerra en tiempos del cristianismo colonial, que los otomíes llevaban a cabo ahora bajo la égida de la cruz.

### **Tercera parte.**

La tercera parte, a la derecha de la oquedad-santuario, disminuye su tamaño conforme se avanza hacia la derecha. La superficie es accidentada, pero en espacios planos fueron plasmados algunos motivos dispersos que siguen vinculados con los temas representados en las anteriores escenas.

<sup>169</sup> Lopez Austin. y Luis Millones. *Dioses del norte, dioses del sur: religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*. México, Era, 2008. p. 51



Lámina 99. Tercera parte del conjunto El gran templo. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre 2010.

Primeramente, se reconocen los restos de un personaje: Su tronco, brazo que sostiene un arco y piernas. Al lado, se pintó un personaje con escudo en buen estado de conservación (**Lámina 101**). A la derecha quedan residuos de pintura, de los cuales no se reconoce ninguna figura (**Lámina 102**). Junto aparece una espiral con varios elementos redondeados a su alrededor (**Lámina 103**). En el extremo derecho aún se observan vestigios de una procesión de venados (**Lámina 104**). Todas estas imágenes vuelven a remarcar los sentidos guerrero y ritual del sacrificio pintados en la parte anterior.

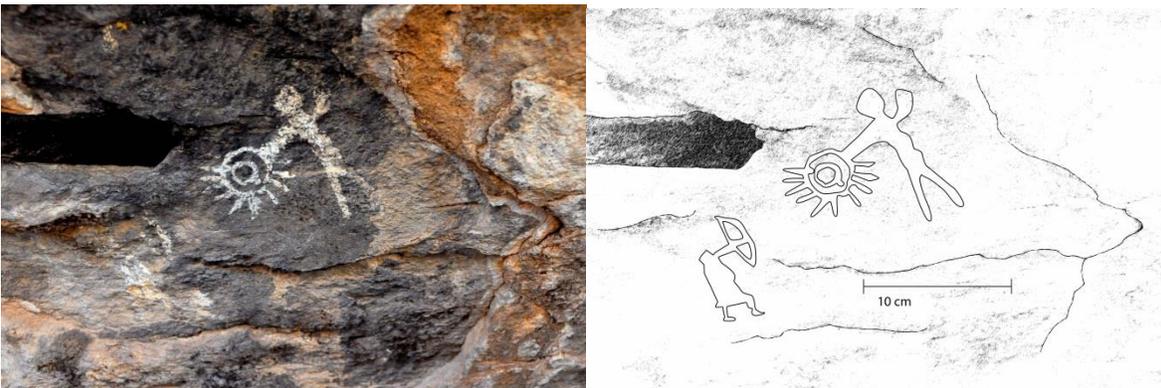


Lámina 100. Personaje con escudo. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

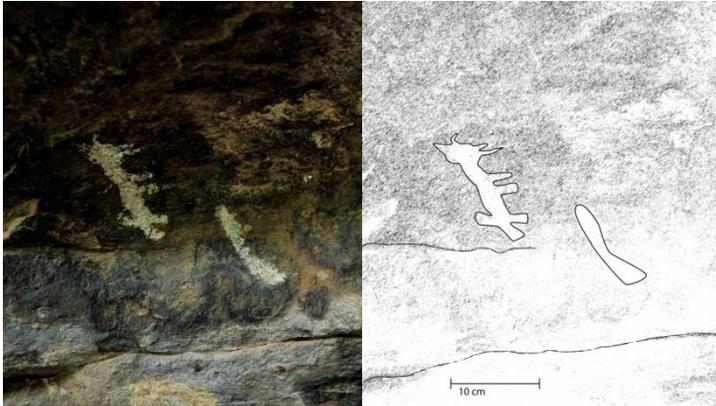


Lámina 101. Vestigios de pintura. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, julio de 2011. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

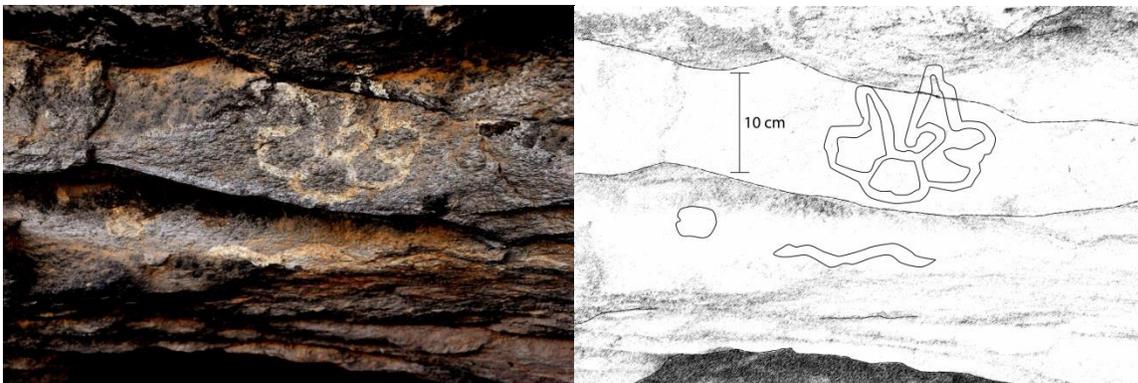


Lámina 102. Detalle del *ehecacozcatl*. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

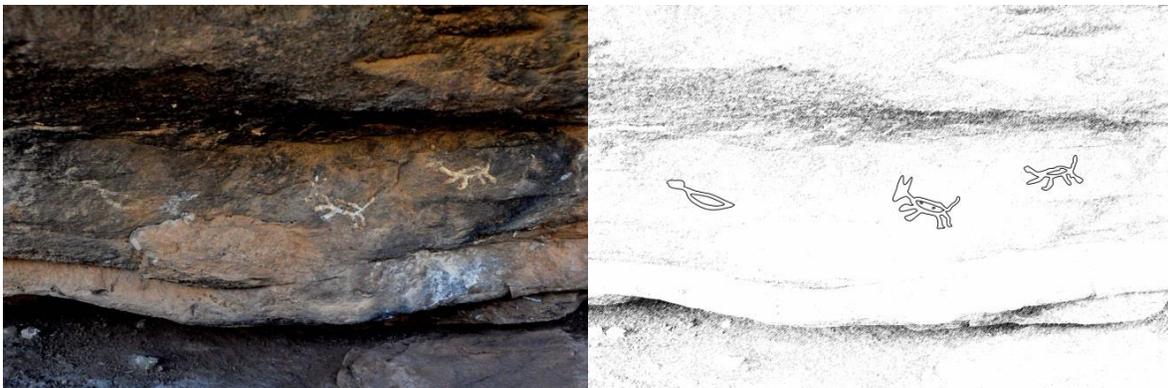


Lámina 103. Detalle de la procesión de venados. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

Conjunto 13. *El venado y personaje con escudo.*

El conjunto once se ubica en un abrigo rocoso en lo alto en la ladera derecha de la cañada. La pared es vertical con superficie irregular, el techo tiene menos accidentes, excepto en los bordes que son rugosos. Las pinturas se encuentran en estas dos áreas y la mayoría están deterioradas, lo que dificulta la lectura. **(Lámina 105)**



**Lámina 104.** Vista general del conjunto El venado y el personaje con escudo. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, febrero de 2005. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, octubre de 2011.

En el centro del conjunto se observa un venado moteado. La cabeza tiene algunos descarpelamientos y el hocico es más grueso en comparación con la tradicional imagen de este animal, además tiene una extraña protuberancia en la parte trasera. A la izquierda, se encuentra un personaje, con los brazos extendidos hacia adelante, no se sabe si tuvo un arco, pues la pintura se ha borrado. Aunque, la escena no está completa se puede reconocer que alude a la caza del venado.

Debajo de estas figuras se encuentra otro personaje en posición frontal. La cabeza tiene dos salientes, similar a unas orejas largas y sólo los ojos están marcados. Tiene los brazos

extendidos ligeramente hacia abajo y una parte del dorso no se le ve. Esta imagen es desconocida, pero insistimos, en que al igual que en el conjunto de El gran templo donde está el personaje con círculos concéntricos, también se trata de un personaje con una carga divina, aunque no sabemos con precisión de quien se trata.

Abajo, se observa una *Bok'yä* con colgajos que se encuentra muy deteriorada. Por estar en la parte baja se le identifica con la *Bok'yä* que deja caer la lluvia sobre la tierra.

En la parte superior de la pared, se halla un motivo en forma circular con trazos cortos en la parte baja y media. En su interior le suceden otros círculos de menor tamaño, el del centro tiene líneas radiales. La identificación de esta figura es complicada por el desgaste de la pintura. En una primera observación, se podría reconocer a un sol, sin embargo, en la parte de arriba no quedan vestigios de trazos. Por otra parte, el hecho de que las líneas abarquen la parte media y baja de la figura sugiere que se trata de un escudo, que estaría vinculado con una marca territorial o con una insignia militar de un grupo guerrero, reafirmando la vinculación de la guerra con el ritual de sacrificio.

En ambos lados del motivo anterior existe la imagen de una *Bok'yä*. La del lado izquierdo, tiene dimensiones mayores en comparación a otras encontradas en El Mezquital. La constituye una línea horizontal de la que cuelgan grandes contenedores de agua. Entre esta figura y el escudo se visualiza un personaje con los brazos al frente sosteniendo un palo vertical. Frente a él se encuentra una figura desvanecida que no se distingue, puede tratarse de un colgajo de la "Serpiente de lluvia" u otro motivo diferente. Al lado derecho del escudo se ubica una *Bok'yä* de menor tamaño. El porqué de pintar dos veces esta imagen no es claro, pero como se ha observado en los anteriores conjuntos, su posición puede variar según el contexto. En este caso, las dimensiones se pueden referirse a la disminución de lluvias. **(Lámina 106)**

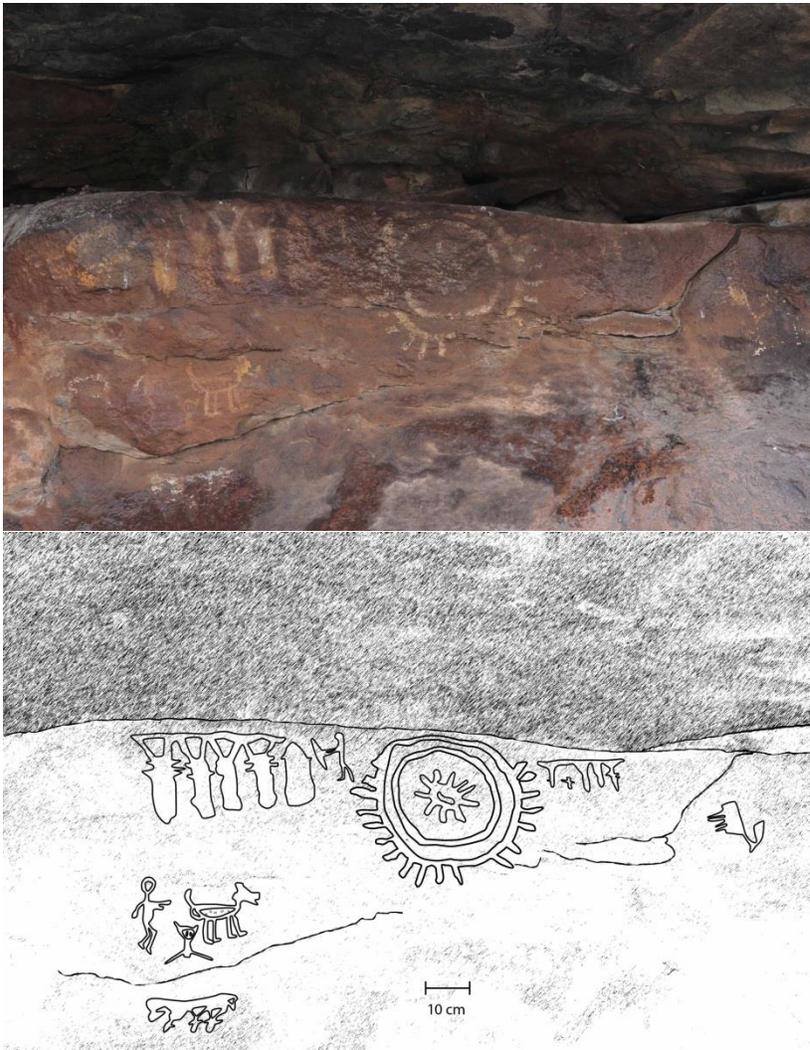


Lámina 105. Diferentes *Bok'yä*, venado, escudo y bandera. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, julio de 2011. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, noviembre de 2011.

Más a la derecha se encuentra los restos de un motivo, conformado por una base de la que sale una bandera inclinada a la izquierda, es probable que tuviera otra del lado derecho pero se ha borrado.

En el extremo izquierdo del techo se visualiza una figura en buen estado de conservación (**Lámina 107**). Se trata de un personaje de perfil. En la parte del rostro tiene una máscara de ave con el pico abierto, curvo y achatado como los personajes del conjunto de El Sacrificio. En la cabeza trae un tocado o peinado, similar a los utilizados por los otomíes en algunas fuentes

pictóricas.<sup>170</sup> El cuello es una línea que se ensancha para formar su tronco. Las piernas son rectas, y a la altura de las rodillas se curvan hacia el frente, este aspecto es singular, pues no se presenta en otras figuras humanas. A la altura del tronco existen vestigios de pintura, ya desvanecida de la que no se reconoce motivo alguno. Los brazos se extienden hacia delante y tocan un escudo. La parte media y baja están adornadas por flecos. Adentro se pintó una espiral cuadrada con un punto en centro y seis alrededor. En la parte alta salen dos líneas gruesas que sostienen unas banderas rectangulares con flecos a los lados. **(Lámina 108)**

Este conjunto vuelve a exponer el vínculo del sacrificio, a través del venado y de la guerra, con la Lluvia.

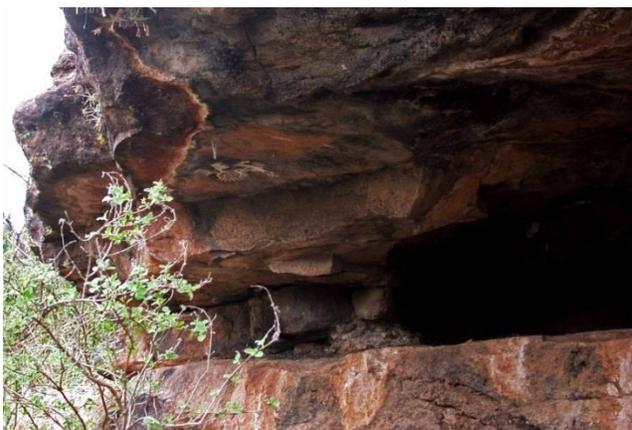


Lámina 106. Personaje en el techo, conjunto de El venado y personaje con escudo. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, febrero 2005.

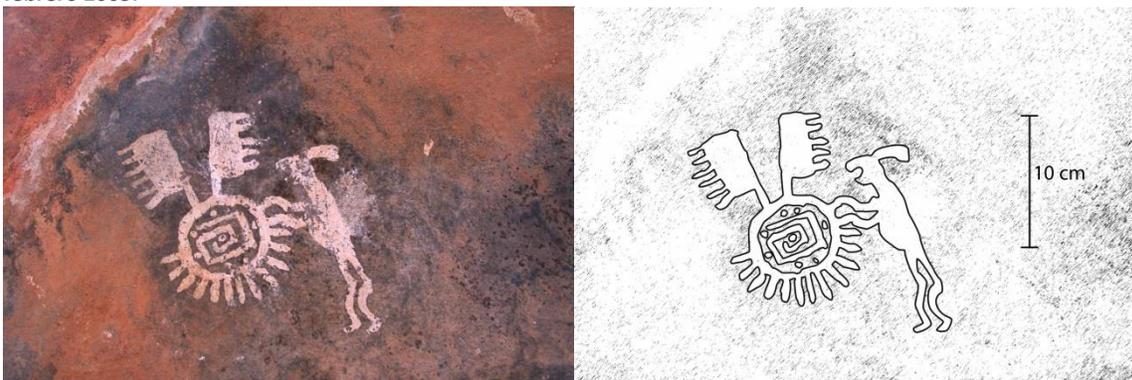
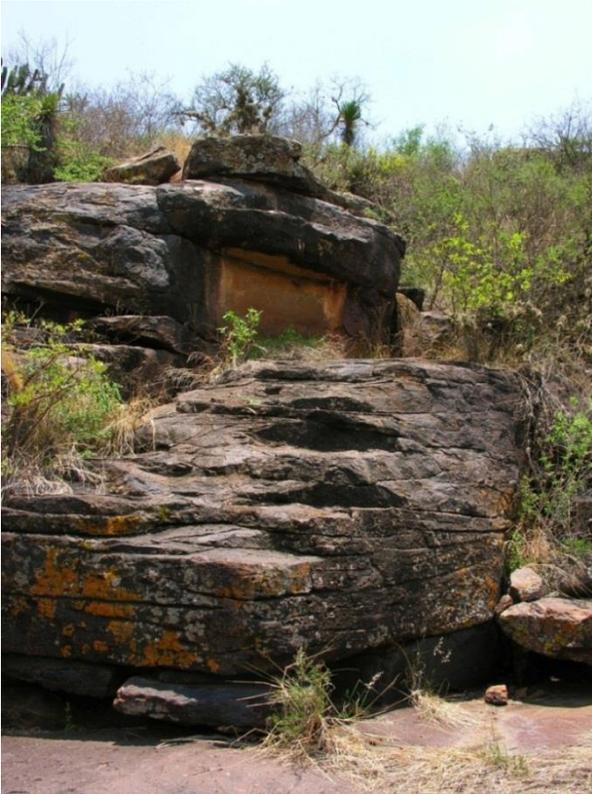


Lámina 107. Detalle del personaje con escudo. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, febrero 2005. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, noviembre de 2011.

<sup>170</sup> Virve Piho Lange. *El peinado entre los mexicas, formas y significados*. Tesis de doctorado en antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.

*Conjunto 14. La serpiente y el glifo.*

El conjunto catorce está ubicado en una pared vertical y lisa, protegida por un techo. Las pinturas del centro están borradas por los escurrimientos y rayones de gis, pero a los lados aún son visibles dos motivos (**Lámina 109**). Del lado derecho, por el cuerpo alargado y torcido en forma de ocho se reconoce una serpiente. La cabeza con cresta está erguida hacia la izquierda en dirección a un agujero en la roca. El ojo está marcado por un semicírculo. La identificación de este animal no ha sido posible, pues a pesar de que la forma de su cuerpo es similar a signos calendáricos de la serpiente, su cabeza con cresta no tiene referencias en los códices de tradición prehispánica o colonial. (**Lámina 110 y 111**)



**Lámina 108.** Vista general de La serpiente y el glifo. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008.

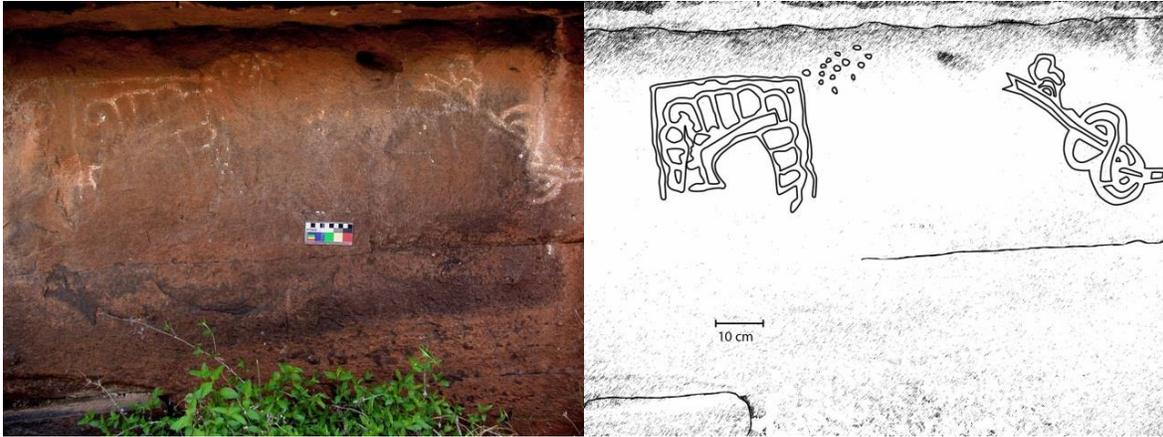


Lámina 109. Del lado izquierdo derecho se visualiza la serpiente, del lado se encuentran los vestigios de glifo. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, noviembre de 2011.

Del lado izquierdo, se observa un motivo cuadrangular, la parte superior es visible, pero la parte inferior está deteriorada, por su forma es posible que se trate de un glifo adentro de un cartucho. Su interior está adornado por figuras redondeadas que también siguen la forma cuadrangular, sin embargo, el centro está borrado lo que impide su identificación. A la derecha de esta figura aún son visibles algunos puntos que pueden estar relacionados con la anterior figura.

Aunque es difícil identificar estos motivos es importante mencionar que tienen similitud con el estilo de los códices. Esto señala que los otomíes eran conocedores de las técnicas plásticas empleadas por los sacerdotes para pintar los dichos códices. Al mismo tiempo, el ejecutante de este conjunto debió tener acceso a ese conocimiento. De esta manera, se observa un trazo delgado y una planificación del dibujo, basado en imágenes que estaban instituidas.



Lámina 110. Serpiente con cuerpo torcido en forma de ocho en el Códice Borgia, p. 3. Fuente: *Códice Borgia. op. cit.*

#### *Conjunto 15. Cielo con estrellas.*

La siguiente escena se ubica sobre la rivera derecha en un techo con forma de semicírculo y su superficie es plana y uniforme (**Lámina 112**). En el centro se dibujaron varios puntos interpretados

como estrellas. A primera vista parecieran estar en desorden, pero los puntos exteriores están colocados uno tras otro y forman un círculo. La mayor concentración de puntos se encuentra en uno de sus lados. **(Lámina 113)**

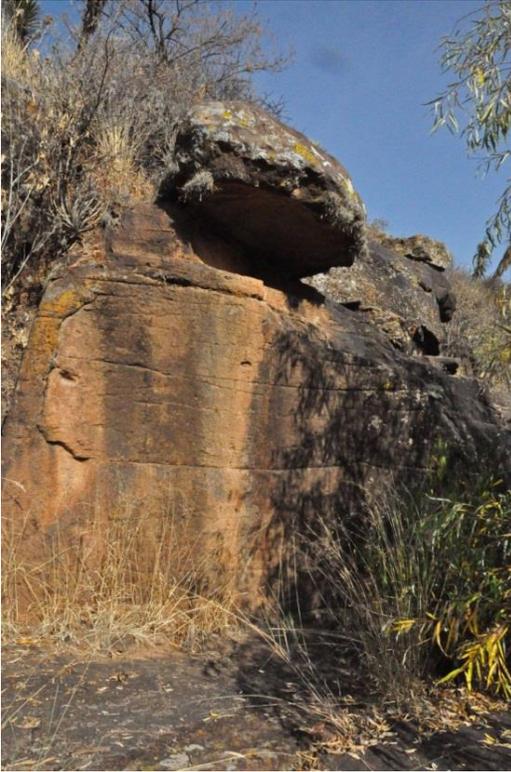


Lámina 111. Vista general del cielo. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios*. *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010.

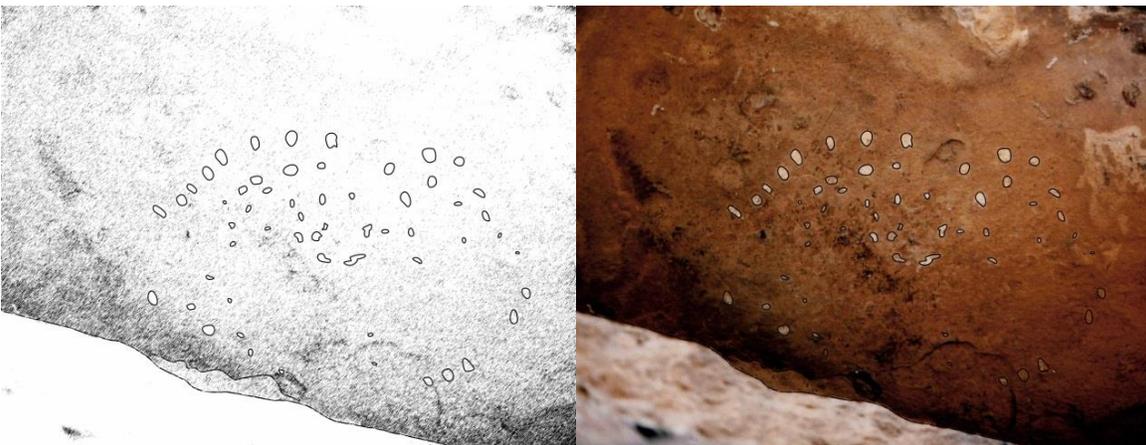
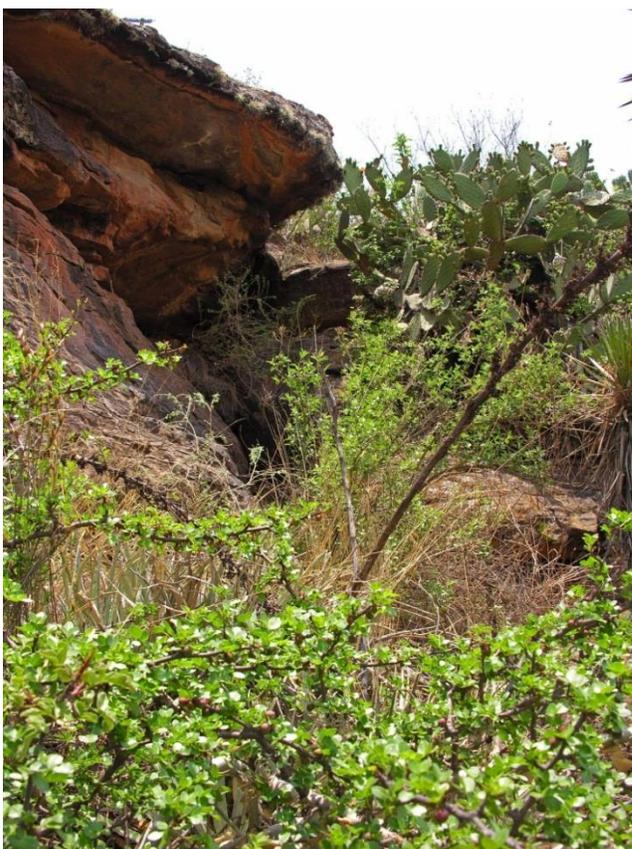


Lámina 112. Cielo con estrellas. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios*. *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, noviembre de 2011.

*Conjunto 16. Cielo con estrellas y ave.*

Del mismo lado del arroyo, el conjunto dieciséis se encuentra en una roca desplegada hacia fuera que forma un techo con superficie uniforme. Se distinguen dos motivos y un tercero se encuentra severamente deteriorado por los escurrimientos de agua. El pigmento con que fueron hechos tiene una consistencia más líquida, pues a diferencia de otras pinturas no se nota una espesa capa de pintura. **(Lámina 114)**



**Lámina 113.** Vista general del Cielo con estrellas y ave. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008.

Del lado izquierdo, se observa un ave, su cabeza mira hacia la izquierda. Tiene el pico abierto. El cuello es delgado y se ensancha para formar el cuerpo. Cuatro trazos irregulares salen de la espalda y forman las alas. Tiene cola pequeña. Las patas son largas y terminan en tres dedos. Al lado derecho se reconoce un círculo con puntos en el interior, en el centro sobresale un gran punto.

A la derecha del anterior motivo, se encuentra una figura truncada por un escurrimiento de agua, sólo se reconocen dos piernas, cuyas rodillas se doblan hacia fuera y terminan con tres dedos, posiblemente su cuerpo era alargado pero ya no es visible. **(Lámina 115)**



Lámina 114. Cielo con estrellas y ave. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, febrero de 2005. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, noviembre de 2011.

Estos últimos dos conjuntos, por la distribución de los puntos que abarcan un área circular y por el lugar que ocupan en el techo, podemos identificarlos como representaciones del cielo nocturno con estrellas, cuya imagen está complementada por el techo rocoso. Esta forma de pintar el cielo lo encontramos de manera similar en el *Códice Mendocino*, donde una media esfera conforma el espacio celeste que está adornado por ojos a manera de estrellas.<sup>171</sup> Además un personaje observa dicho cielo. En el *Códice Telleriano-remensis* también encontramos representaciones de bóvedas celestes circulares o de medias esferas. **(Lámina 116)**

Bajo esta propuesta, el uso de la roca fue pensado por lo menos en dos sentidos: significar su espacio y pintar un tema que les interesaba y conocían. Para nosotros es difícil comprender qué es lo que vieron en el cielo los otomíes del siglo XVI, pero los cuerpos celestes debieron tener un significado, tanto en el aspecto agrícola como religioso. Este saber ha sido olvidado y según Gallinier sólo quedan algunos aspectos dispersos<sup>172</sup>.

<sup>171</sup> Anthony F. Aveni. *Observaciones del cielo en el México Antiguo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 27

<sup>172</sup> Jacques Gallinier. *op. cit.* p. 527



Lámina 115. a) Representación del cielo con ojos (estrellas) en el Códice Mendoza, fol. 63. Fuente: *Codex Mendoza. op. cit.* b) Cielo con estrellas, *Códice Telleriano Remensis*, fol. 42 r. Fuente: Eloise Quiñones Keber. *op. cit.*

Con respecto al ave pintada en el conjunto catorce se observa que tiene actitud de vuelo, lo que complementa la idea del espacio celeste.

En estos dos ejemplos, las pinturas muestran que la observación de los astros está presente como parte del conocimiento cultural. Además, en otros sitios como El Tendido encontramos otras imágenes celestes como el sol y la luna o la bóveda celeste dividida en cuatro áreas por una cruz. **(Lámina 117)**



Lámina 116. Cielo con estrellas en el sitio de El Tendido, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, febrero de 2008.

### Tercera sección de la cañada.

Conjunto 17. ¿Un glifo?

Este motivo se encuentra en un techo del lado izquierdo de la cañada (**Lámina 118**). Se observa un rectángulo vertical con una línea horizontal, que lo divide en dos. La división superior está desvanecida y sólo quedan restos de pintura. La de abajo tiene una figura cuadrada como base también dividida por una línea horizontal con tres puntos sobre ella. Arriba del cuadrado salen cuatro elementos alargados, similares a hojas de plantas (**Lámina 119**). Para identificar este motivo primeramente se observó que su forma geométrica recuerda a los glifos calendáricos de algunos códices, como el de Huichapan. Aunque la figura en el interior no tiene todos los elementos de los signos calendáricos prehispánicos, encontramos similitudes con el signo de Caña (**Lámina 120**). Con base en lo anterior, se propone que el motivo es un glifo con una fecha, pero el desvanecimiento de la pintura no permite identificarlo por completo. Al lado se observa otra figura cuadrada con la línea superior más larga.

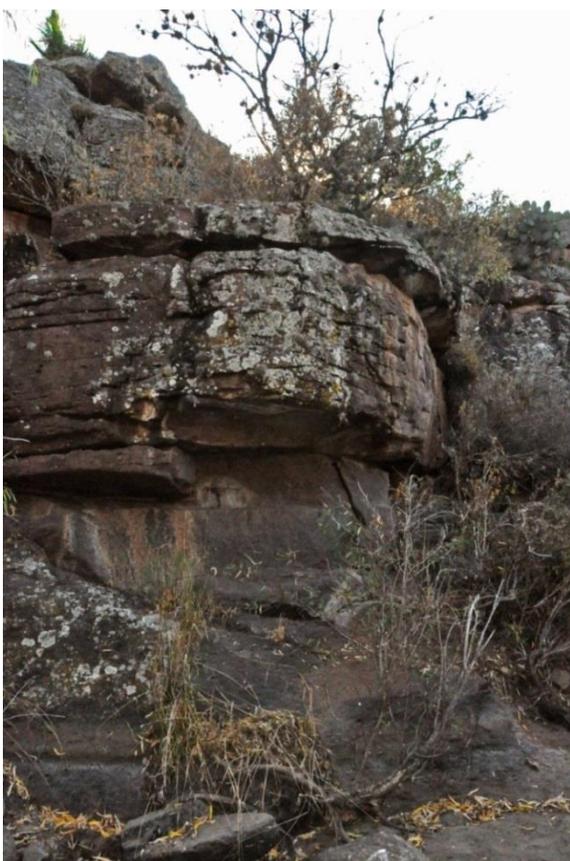


Lámina 117. Vista general del posible glifo. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010.



Lámina 118. Posible glifo de caña. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, noviembre de 2011.

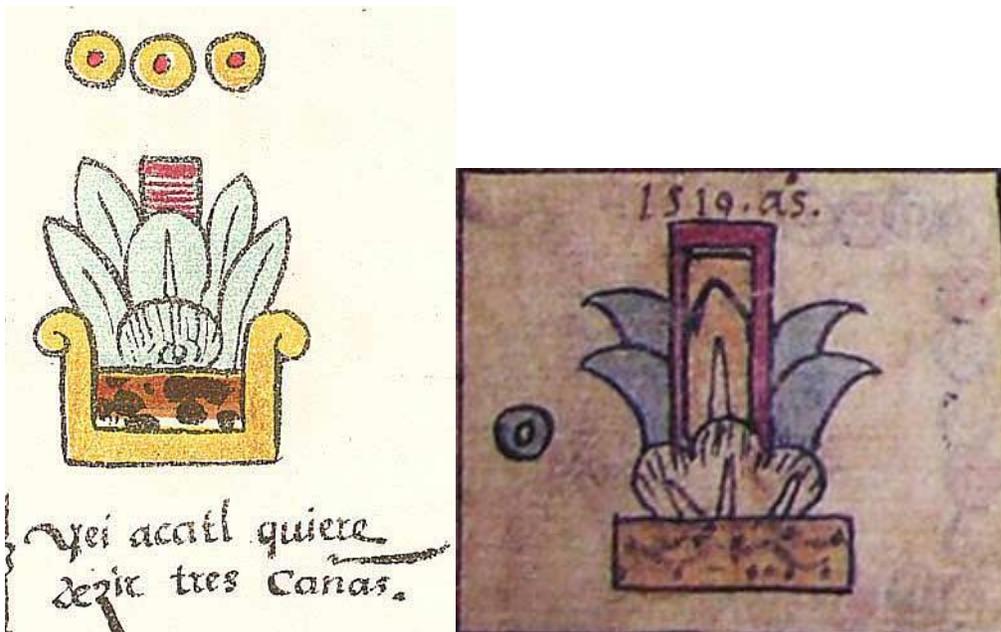


Lámina 119. Glifo caña en el Códice Magliabechiano, p. 12 v. Fuente: *Codex Magliabechiano. Op. cit.* b) Glifo de caña en el Códice de Huichapan, lámina 64. Fuente: *Códice de Huichapan. op. cit.*

*Conjunto 18. Otro cielo con estrellas.*

El siguiente motivo está en un techo semicircular del lado derecho de la cañada (**Lámina 121**). Se visualiza un cúmulo de puntos, que como en los anteriores motivos, se trata de la representación de una bóveda celeste. Es importante observar que se vuelve a utilizar la forma de la roca para representar este tema. (**Lámina 122**)

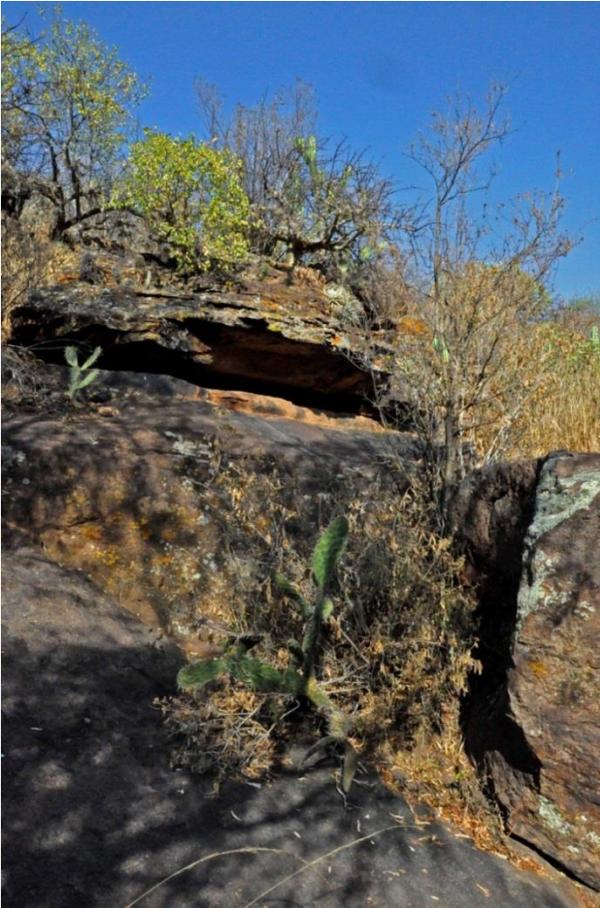


Lámina 120. Vista general de Otro cielo con estrellas. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010.

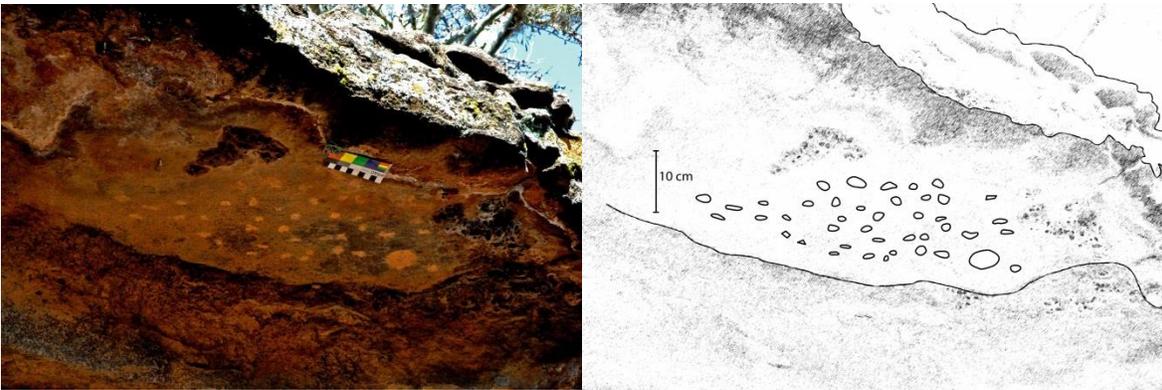


Lámina 121. Cielo con estrellas. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, noviembre de 2011.

*Conjunto 19. Cielo nocturno con luna.*

Los siguientes motivos se encuentran en una saliente rocosa de grandes dimensiones con una peña como techo (**Lámina 123**). En esta última área existen un cúmulo de puntos y un contorno

semicircular. Esta figura se puede identificar como una luna en su fase menguante o creciente en el cielo nocturno. Un ejemplo de la representación de este astro se encuentra en el sitio de El Boyé, donde medias lunas están acomodadas en hileras de tres (Lámina 124).<sup>173</sup> Otro ejemplo lo encontramos en Nmokamí, Tezoquipa, donde existe una representación semejante; una media luna también en el cielo nocturno. **(Lámina 125)**



Lámina 122. Vista general del cielo nocturno con estrellas y de EL gran personaje. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, noviembre de 2011.

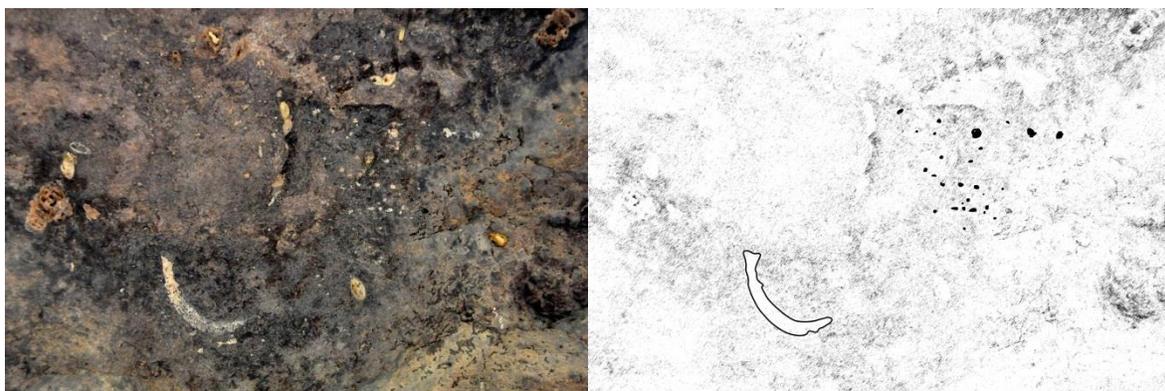


Lámina 123. Cielo nocturno con luna. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, noviembre de 2011.

<sup>173</sup> Daniela Peña Salinas. *op. cit.* En prensa



Lámina 124. Cielo nocturno en el sitio de Nmokamí Tezoquipan, Alfajayucan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, julio de 2011.

*Conjunto 20. El gran personaje.*

En la saliente rocosa se encuentra la imagen de un personaje, cuya dimensión es mayor a la de otras figuras humanas representadas en este sitio. La cabeza es irregular y sobre ella se observa los restos de un motivo que no se logra reconocer. Dos puntos son sus ojos y sobre ellos se dibuja la ceja. La boca es una línea curva. Los brazos están alzados con las manos extendidas. El tronco es corto y ancho. Las piernas se han borrado en su mayor parte, pero quedan vestigios de la ropa que cubrían parte de las piernas. Alrededor quedan restos de pintura que, debido a su mal estado de conservación, no se pueden reconocer.

El personaje también fue hecho con un diferente estilo al de los demás conjuntos. El trazo es más grueso, la dimensión es mayor y es una figura contorneada. El personaje se encuentra de frente lo que denota su importancia. Sus ropas señalan una influencia occidental. Este hecho sugiere que fue pintado en una temporalidad diferente, tal vez posterior a la ejecución de los otros conjuntos. Como lo hemos visto anteriormente, la cañada tuvo diversas etapas de ejecución, pero la intención de significar el entorno natural, que es la cañada, continuó. Además, su posición al final o principio del sitio lo asume como guardián de este, ya que, marca un límite. **(Lámina 126)**



Lámina 125. El gran personaje. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010. Dibujo y edición de foto: Nicté Hernández Ortega, noviembre de 2011.

De esta manera, los diferentes conjuntos de pintura en la cañada de El Cajón muestran lógicas internas que nos acercan al entendimiento de su discurso, pero también existe una lectura que se construye a partir de todos los conjuntos de cañada. Aunque esta no dista del discurso de los mismos conjuntos, pues hay casos en que se relacionan, complementan o ayudan a interpretar otros motivos. Por ello, encontramos que en el sitio las imágenes remiten a rituales religiosos donde el sacrificio, la *Bok'yä* y las imágenes del nuevo orden español se conjugan para formar un discurso, en el cual el entorno natural también tiene su lugar. El agua es precisamente el elemento que le da coherencia al arte rupestre de este sitio.

De esta manera, los diferentes sitios de pintura en el Valle del Mezquital también se complementan con el paisaje. Por ejemplo, como se ha explicado en este capítulo, las escenas y conjuntos se enfocan a la petición de lluvias y aunado a ello el arroyo del Huísfi corre cada año por

la cañada. Desde este contexto se confirma la importancia del agua, tanto en las escenas de pintura como en la misma cañada, que es portadora del líquido vital. Los demás sitios del Mezquital también comparten esta característica, así como, motivos y escenas. Además, los sitios están ubicados alrededor del volcán Hualtepec, en cuya cima existen vestigios arqueológicos de dos templos, que funciona como *axis mundi*, del cual nacen las cañadas donde se encuentran los sitios y también de él baja el agua que corre por los arroyos de temporal.

También es importante mencionar que si bien los sitios del Mezquital comparten características cada sitio tiene sus propias aportaciones a *La tradición blanca del Valle del Mezquital*. Por ejemplo, al norte de El Cajón se encuentra el sitio de El Boyé, el cual contiene escenas que enfatizan un contexto acuático y de fertilidad, así se pueden observar numerosas representaciones de la *Bok'yä*, plantas y aves acuáticas. Estas últimas sólo se encuentran en este sitio, esto no quiere decir que cada sitio sea independiente, sino existe que una acentuación en un tema elegido. De esta manera, El Cajón es un sitio donde se hacen peticiones de lluvia a través del sacrificio, y el Boyé es un sitio donde está presente esta petición, pero también se muestra las bendiciones del agua.

## Capítulo IV. El devenir de El Cajón.

Conocer el arte rupestre de Valle del Mezquital, la diversidad de sitios, el amplio repertorio iconográfico, el diálogo de las pinturas con el paisaje y el uso de la roca nos permite abordar uno de los problemas más agudos: la cronología particular de cada uno de los sitios. En el caso de El Cajón el asunto se vuelve complejo puesto que, como vimos, presenta motivos tanto de la tradición mesoamericana como de la cristiana, numerosos repintes y diferencias estilísticas notables. Si bien, *La tradición blanca de El Mezquital* se puede ubicar de manera general entre el posclásico tardío y la colonia, quedan interrogantes como ¿cuándo se comenzó a pintar El Cajón? Y ¿en qué orden se ejecutaron las pinturas? ¿cuáles de ellas fueron ejecutadas en tiempos prehispánicos, cuáles en la colonia y hasta cuándo El Cajón siguió en uso como santuario?

### 4.1. Complejidad del devenir.

Para fechar los motivos y escenas disponemos de elementos iconográficos y estilísticos. Para contestar es necesario hacer una cronología de los motivos. Sin embargo, existen diferentes problemáticas para realizarla, como se ha mencionado, los métodos arqueológicos de datación no se pueden aplicar al arte rupestre. También existen conjuntos de difícil lectura tanto por el deterioro natural como por los repintes que nos indican una continua utilización del sitio. A pesar de estas vicisitudes se ha recurrido nuevamente a la imagen para analizar este aspecto, y para visualizar mejor los criterios utilizados en la datación se realizaron los siguientes cuadros.

Filiación iconográfica en El Cajón

Filiación prehispánica	
Escenas rituales	<ul style="list-style-type: none"><li>• Procesión entre serpientes (Conjunto 9)</li><li>• Procesión que llega a la pirámide (Conjunto 9)</li><li>• Procesión de personajes que entran a El Gran templo (conjunto 12)</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sacrificio humano (Conjuntos 9, 11 y 12)</li> <li>• Cacería del venado (Conjuntos 9, 12 y 13)</li> <li>• Personaje flechado (Conjunto 11)</li> <li>• Flechador al pie de pirámide (Conjunto 12)</li> </ul>
Otras escenas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Parto (Conjunto 9)</li> <li>• Procesión de venados (Conjunto 9)</li> <li>• Luna con serpiente (Conjunto 9)</li> <li>• Luna con venado (Conjunto 9)</li> <li>• Personajes con escudo (Conjuntos 6, 12 y 13)</li> </ul>
Motivos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rostros (Conjuntos 1, 2 y 3)</li> <li>• Serpiente <i>Bok'yä</i> (Conjuntos 3, 7, 9, 12 y 13)</li> <li>• Venados (Conjuntos 3, 8, 9, 12 y 13)</li> <li>• Escudo (Conjunto 4)</li> <li>• Fauces (Conjuntos 5 y 8)</li> <li>• Serpiente K'enhe (Conjunto 9)</li> <li>• Personaje con bandera en la espalda y manos grandes (Conjunto 9)</li> <li>• Personaje interactuando con la <i>Bok'yä</i> (Conjunto 9)</li> <li>• Armadillo (Conjunto 9)</li> <li>• Cancha de juego de pelota (Conjunto 9)</li> <li>• Mano (Conjuntos 9 y 12)</li> <li>• Xonecuilli (Conjunto 9)</li> <li>• Joyel del viento (Conjuntos 9, 11 y 12)</li> <li>• Rana con pecho abierto (Conjunto 12)</li> <li>• Manos con palmas en espiral (Conjunto 12)</li> <li>• Escudo con bandera (Conjunto 12)</li> <li>• Hombre con traje de águila (Conjunto 12)</li> <li>• Banderas (Conjunto 13)</li> <li>• Cielos nocturnos (Conjuntos 3, 15, 16, 18, 19)</li> <li>• Media luna con estrella o venus (Conjunto 8)</li> <li>• Media luna en cielo nocturno estrellado (Conjunto 19)</li> <li>• Serpiente glifo (Conjunto 14)</li> <li>• Glifo desconocido junto a serpiente (Conjunto 14)</li> <li>• Posible glifo de caña (Conjunto 17)</li> <li>• Posible escudo (Conjunto 13)</li> </ul>
Filiación colonial	
Escenas del nuevo orden político	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Jinete de grandes dimensiones (Conjunto 6)</li> <li>• Jinete sobre caballo – venado (Conjunto 12)</li> <li>• Jinete sobre felino o perro (Conjunto 12)</li> <li>• Personaje de grandes dimensiones y vestimenta europea (Conjunto 20)</li> </ul>
Motivos religiosos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cruz sobre capilla o pedestal (Conjunto 9)</li> <li>• Rostro de Cristo (Conjunto 3)</li> </ul>

Filiación desconocida
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Procesión de personajes con cruz o tocado en la cabeza (Conjunto 9)</li> <li>• Personaje de frente debajo de la <i>Bok'yä</i> (Conjunto 13)</li> <li>• Personaje de frente con pecho de círculos concéntricos (Conjunto 12)</li> <li>• Personaje con cabeza incompleta (Conjunto 9)</li> <li>• Posibles grecas (Conjunto 9)</li> <li>• Ave con alas extendidas (Conjunto 12)</li> <li>• Ave en el cielo nocturno (Conjunto 16)</li> </ul>

#### 4.2. Tentativa de cronología

A partir de este cuadro se hacen algunas observaciones.

La mayoría de motivos y escenas son de origen prehispánico. Entre las constantes iconográficas que le dan unidad a *la tradición blanca de El Mezquital* se halla la *Bok'yä* “Serpiente de lluvia”, representada con diferentes variantes. También aparece junto con la *Kenhe*, serpiente que trae una fuerte lluvia. El venado llamado Makunda que se encuentra en las escenas de caza, en procesiones o junto a la luna.

Otros motivos y escenas a lo largo de la cañada son los rostros pintados de frente que aluden a los antepasados *Uema* de los otomíes. La presencia de los escudos solos o portados por personajes señalan el carácter guerrero y/o fungen como marcadores sociales. Las fauces establecen un diálogo con el paisaje, hacen presente las entrañas de la tierra, el inframundo y la morada del dios del agua. Las pirámides marcan un espacio sagrado, adonde llegan las procesiones y se ejecutan los sacrificios humanos; subrayando el símil entre un centro ceremonial y la barranca como santuario. El parto se relaciona con las mujeres, cuya muerte en el momento de dar a luz se equipara al sacrificio del guerrero y las transfigura en acompañantes del sol. Los techos con puntos representan la bóveda celeste como parte del cosmos y, posiblemente, tuvieron una importancia astronómica. Las aves en vuelo marcan el espacio celeste. De igual manera, *los ehecacozcatl*, joyeles del viento y las manos con espirales también están en este espacio y señalan una

comunicación entre el plano terrestre y celeste. La rana tiene relación con la humedad de la tierra y los glifos denotan un vínculo con los códices.

En cuanto a los motivos coloniales, se pintaron la cruz sobre un pedestal o capilla, los jinetes y sobretodo el rostro de Cristo. Así, se muestra el contacto entre el pueblo otomí y los españoles, donde la adaptación de las imágenes coloniales fue de vital importancia.

También, en El Cajón existen figuras de filiación indeterminada como el personaje pintado de frente con círculos concéntricos a la altura del pecho, y otras demasiado incompletas para ser identificadas.

De esta manera, el cuadro permitió ver la naturaleza de las filiaciones iconográficas del sitio. Con base en esto, se bridan algunas claves para la cronología. Como se ha señalado anteriormente existe mayor representación de motivos prehispánicos, los cuales en los conjuntos y el sitio en general pueden sostener un discurso. Tal es el caso de las fauces, los rostros o El sacrificio. Ésta marcada presencia nos sugiere que el sitio fue un santuario rupestre desde antes de la llegada de los españoles.

Por otra parte, los recursos estilísticos proporcionan otros criterios para fechar. En el sitio se encontraron dos modelos para realizar las pinturas. La mayoría de las imágenes son creaciones *ex profeso* de *La tradición blanca del Valle del Mezquital*. Aunque algunos motivos son retomados de los códices, por ejemplo, los glifos.<sup>174</sup> Asimismo, existen sobreposiciones en la iconografía de origen prehispánico, mientras que en la colonial no es lo usual. También, existe un contraste en las dimensiones de las figuras, pues algunas son de mayor tamaño que el resto del sitio sobre todo las coloniales como El jinete y El gran personaje. Pero esta característica también se observa en las pinturas de filiación prehispánica, ejemplo de ello es el escudo y las fauces, por lo que la temporalidad en este último caso es difusa.

---

<sup>174</sup> La forma de la serpiente en forma de ocho se encuentra en diferentes códices calendaricos.

Bajo estos argumentos, se apunta a que El Cajón comenzó a pintarse desde el posclásico tardío. Sin embargo, una imagen rompe con estos parámetros, se trata del rostro de Cristo. Primeramente, el motivo fue retomado de los testerianos,<sup>175</sup> que haciendo una analogía con los glifos, se reprodujo en la roca una imagen procedente de otra tradición pictórica, que no fue simplemente copiada, sino que se retomó para completar el discurso. Asimismo, las dimensiones del rostro son similares a los motivos de filiación prehispánica. A esto se debe agregar que el rostro de Cristo está en color blanco como las demás pinturas del sitio y está perfectamente fundido con la forma de la roca, donde ocupa un espacio celeste junto a la *Bok'yä*. Así, se abren dos posibilidades. El nicho con la *Bok'yä* se realizó en tiempos prehispánicos y luego se insertó el Cristo o todo fue hecho íntegramente en la colonia, dando a esta figura el lugar que le correspondía: el nivel más alto del orden cósmico.

En este último caso, la pregunta queda abierta. En efecto, si en este caso todas las imágenes salvo el Cristo son de tradición mesoamericana pero fueron pintadas en tiempos coloniales, ¿no podría haber sido el caso para todos los otros conjuntos del sitio? La pregunta es válida puesto que en ningún momento en este santuario ya cristianizado se ha intentado negar la antigua tradición con sobreposiciones o destrucciones. Resalta al contrario la vigencia que parecen haber tenido las imágenes de filiación mesoamericana entre este espacio sagrado de tiempos coloniales.

De esta manera, las preguntas que nos hicimos al principio del capítulo quedaron sin responder.

La cronología no se pudo precisar e impidió determinar si El Cajón fue un santuario desde el siglo XV hasta el XVI o perduró por más tiempo. En cada conjunto se presenta una problemática para establecer cuál fue el orden en que se pintaron los motivos. Pero, como se ha expuesto a lo

---

<sup>175</sup> *Teotl. Dieu en images dans le Mexique colonial*. Prefacio y traducción Carmen Bernand y Luis Resines. op.cit. Tomo II

largo del texto, el discurso no se fragmentó con la conquista española, sino que, se conformó por las imágenes de diferente filiación en plena época colonial. Incluso las intervenciones más tardías, ubicadas en ambos extremos del sitio, que son El gran rostro y El gran personaje pintados con rasgos diferentes, no modificaron dicho discurso. A todas luces las imágenes fueron el producto de un largo proceso de creación. Los motivos de origen prehispánico pintados antes de la colonia y/o durante esta siguieron conservando su vigencia junto a la nueva iconografía. ¿Cómo se pudo dar esta fusión aparentemente entre dos pensamientos religiosos que se suelen considerar antagónicos en el contexto de la conquista? Una vez más, son las imágenes mismas que nos pueden dar una respuesta.

## **Conclusiones: El sacrificio del venado, el sacrificio de Cristo.**

Las imágenes plasmadas en la roca abren una ventana al pasado. A través de ellas se narra la historia, cuando los otomíes mantuvieron y transformaron su cosmovisión frente al dominio español. En el arte rupestre se aprecia cómo este grupo pintó un proceso propio de inserción a la colonia bajo el pensamiento religioso. En El Cajón se manifestó parte de este pensamiento donde el tema principal fue el sacrificio.

### **Los otomíes ante la conquista.**

Las barrancas pintadas del volcán Hualtepec revelan diferentes temáticas religiosas, tanto de filiación mesoamericana como colonial. En la historia oficial se da por hecho que los grupos mesoamericanos tuvieron una ruptura con su pensamiento cosmológico. Sin embargo, este diálogo entre dos tradiciones consideradas como antagónicas invita a reflexionar acerca de la conquista y la introducción del cristianismo.

En los primeros años del dominio español los frailes tuvieron una ardua labor de evangelización. En este proceso las antiguas prácticas religiosas fueron calificadas como barbarie e idolatría.<sup>176</sup> Sin embargo, la presentación del sacrificio de Cristo exhibió una aguda problemática, ¿cómo plantear este tema a pueblos que tenían arraigada la práctica del sacrificio humano? Los frailes insistieron en el sacrificio del hijo de Dios como salvación de la humanidad. Aun así, ellos tuvieron que construir sobre las nociones indígenas el modelo que planteara la muerte ritual como medio de restauración del balance entre Dios y la humanidad.<sup>177</sup> Empero, este pensamiento se encontró frente a la visión de los pueblos mesoamericanos que abre la pregunta ¿cómo estos entendieron la naturaleza del sacrificio de Cristo? En cada caso existieron diferentes circunstancias

---

<sup>176</sup> Jaime Lara. *Texts for Aztecs...* p. 231

<sup>177</sup> *Ibid.* p. 252

y a la vez coincidencias, donde la muerte ritual y sus elementos fueron renovados y reutilizados como metáforas del sacrificio del hijo de Dios.

Jaime Lara considera la rehabilitación del sacrificio a través del corazón sangrante de Jesús. Ejemplo de ello, es la cruz de Nonoalco, Hidalgo, con un corazón sangrante al centro y una base en forma de biznaga. La presencia de esta planta es importante porque en historia oral se menciona que en la biznaga llamada Makaturu se creó la humanidad.<sup>178</sup> También, en la tira de la peregrinación existen representaciones de ejecuciones humanas sobre unas grandes cactáceas (Lámina 127). De esta manera, hay una intención de equiparar el sacrificio mesoamericano a través de la cruz.<sup>179</sup> Entre los otomíes del Mezquital su cosmología tuvo continuidad precisamente en esta idea del sacrificio de Cristo.

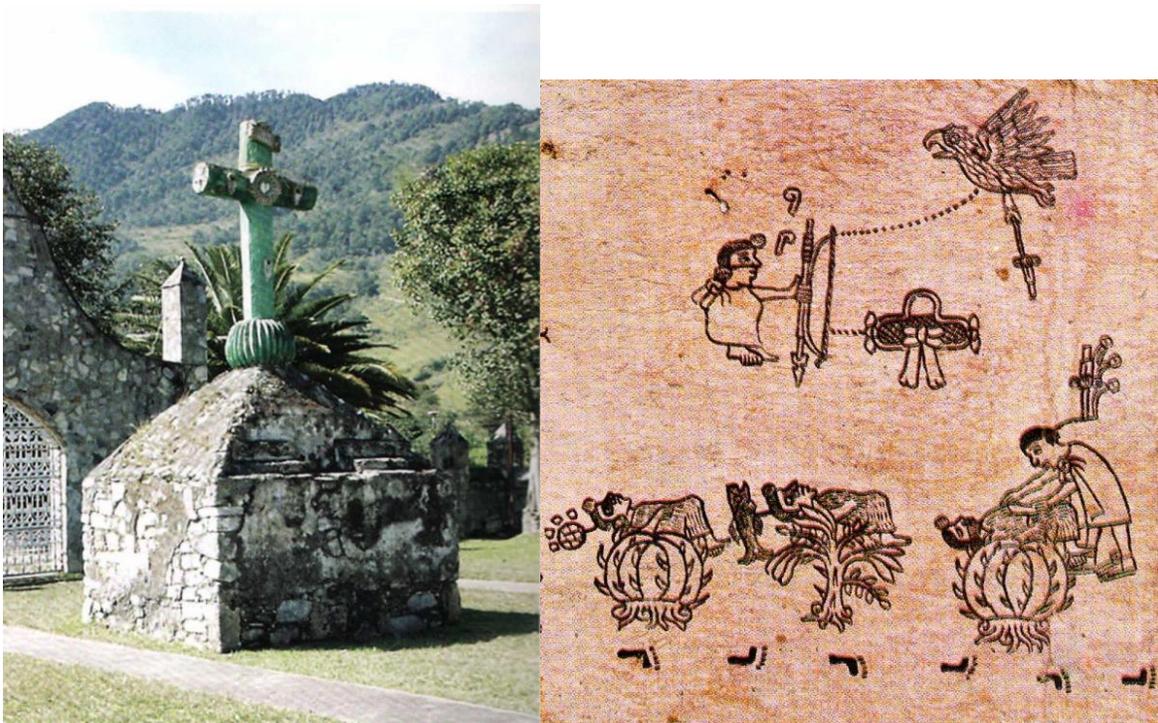


Lámina 126. a) Cruz de Nonoalco, Hidalgo. Fuente: Jaime Lara. *Christian Texts for Aztecs...* p. 2076. b) Sacrificio sobre la biznaga en la tira de la peregrinación, lámina 4. Fuente: "Tira de la peregrinación (Códice Boturini). La saga del pueblo mexica. De Aztlan a la Cuenca de México". Textos de Patrick Johansson K. Fotografía de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. *Arqueología Mexicana*. Edición especial. México, Ed Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 26, noviembre de 2007.

<sup>178</sup> Franciso Luna Tabera. *Nda Kristo ...* En preparación

<sup>179</sup> Jaime Lara. *Texts for Aztecs...* p. 251

Para los otomíes, las pinturas de *la tradición blanca del Valle del Mezquital* en las cañadas fueron de vital importancia para expresar su inserción a la colonia. En los sitios donde fueron pintados motivos prehispánicos, también se tuvo la intención de hacer presente el cristianismo a través de las cruces, las capillas o los conventos.

De esta manera, a través de la religión los elementos culturales del pasado prehispánico otomí se conservaron. Posterior a la conquista las negociaciones con los diferentes grupos indígenas nunca fueron estáticas, pues se generaron diferentes respuestas frente al régimen español. En este sentido la adopción del cristianismo jugó un rol importante para que el pueblo otomí transformara su cultura en la colonia. Precisamente en este punto las fuentes y discursos que se pueden encontrar dentro de la propia historia otomí brindan un panorama de esa visión.<sup>180</sup>

En el mismo siglo XVI queda vestigio de un documento que atestigua la conservación de elementos otomíes en la colonia, se trata del *Códice de Huichapan*, el cual fue escrito en otomí. En sus primeros 8 folios contienen los anales de Huichapan de 1539 a 1632, en los folios 9 y 10 contiene 12 glifos de topónimos, del 11 al 13 se escribió el calendario otomí y del 14 al 68 se cuentan episodios de la historia prehispánica y colonial desde 1403 a 1528.<sup>181</sup> En esta última parte se usaron imágenes como se solía hacer en los códices prehispánicos, pero con ciertas características occidentales. También, conserva los glifos de los años.

Esta última parte del código es de sumo interés, pues en sus páginas se aprecia cómo los episodios históricos son contados sin hacer una ruptura abrupta en la colonia. Los cambios del nuevo régimen se perciben en las imágenes, pues justo en los años de la conquista aparecen las pinturas de personajes españoles y construcciones católicas. Sin embargo, elementos de la cultura otomí que se conservaron, en el *Códice de Huichapan* se puede observar la manera de narrar los

---

<sup>180</sup> Stephane Wood. *op. cit.* p. 6

<sup>181</sup> *Códices del estado de Hidalgo. State of Hidalgo Codices.* Laura Elena Sotelo Santos, *et. al*, Coords. México, Universidad Autónoma del estado de Hidalgo, 2001. p. 43

acontecimientos históricos usando la imagen y las glosas escritas en otomí. Un ejemplo de la integración de los otomíes al mundo colonial precisamente se encuentra en el último folio del códice:

“(Texto destruido) tomó su trono  
el Rey Don Felipe Segundo. Aquí  
acordó el Marquez del Valle, aquí  
en Anbondo, ir a tomar islas Malucas,  
por el Capitan Alvaro de Saabedra, también  
llegaron allá en barcos hasta donde habían  
llegado los portugueses, no los dejaron  
quedarse y no supieron de allí venirse.  
Fue golpeada la gente de aquí.”<sup>182</sup>

En esta glosa se aprecia como los otomíes en los primeros años de la colonia siguieron en su papel de guerreros pero en el mundo colonial.

Otro vestigio importante lo encontramos en los murales de la iglesia de San Miguel Ixmiquilpan que es un espacio cristiano, pero que contiene referencias prehispánicas. Las pinturas se distribuyen desde la pared de la entrada hasta gran parte de las paredes laterales de la iglesia, incluso hay algunos motivos en el techo. En las escenas se aprecian imágenes como guerreros águila y jaguar armados con arcos, flechas y escudos.<sup>183</sup> Asimismo, aparecen figuras de corte europeo como son: seres fantásticos mitad humanos, mitad animales y un extenso follaje que se entremezcla con los motivos. Todos ellos forman parte de un sofisticado programa iconográfico que tiene como contexto la guerra. Hay que señalar que no todas las escenas son legibles, ya que, algunas fueron destruidas por algunas modificaciones arquitectónicas que se hicieron en el recinto.

La presencia de la guerra en estos murales ha dado pie a diferentes interpretaciones. David Wright plantea que los murales de la iglesia de Ixmiquilpan reflejan de manera directa la

---

<sup>182</sup> Francisco Luna Tavera. *El Códice de Huichapan*. Gobierno del Estado de Hidalgo. En preparación.

<sup>183</sup> Abelardo Carrillo y Gabriel. *Ixmiquilpan*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Dirección de Monumentos Coloniales, 1961. 49 p. (Publicaciones/Dirección de monumentos coloniales, 13)

cosmovisión prehispánica de los otomíes. Así, las batallas representadas en el templo aluden a la guerra sagrada, la cual se entiende a través de diferentes metáforas, como el águila en el presbiterio. Ésta tiene el signo de agua incendio y está posada sobre el signo de agua-cerro. Dentro del cerro hay una verdolaga. En segundo plano se ve el nopal con tunas, que son metáfora de los corazones humanos ofrendados al sol para asegurar el triunfo del astro diurno en su lucha cotidiana contra las fuerzas de las tinieblas y la muerte. De esta manera, el águila posa en la “verdolaga para hablar de la guerra y comer tunas”, que puede interpretarse como “el Sol viene al señorío indígena de Ixmiquilpan para recibir su ofrenda de corazones y sangre humana, frutos de la guerra”.<sup>184</sup> Incluso en la actualidad en la comunidad de El Espíritu, Alfajayucan, en la fiesta del *Corpus Cristi* se comulga con la *bonda*, que es la tuna roja utilizada para esta fecha en específico y es usada como símbolo del sacrificio de Cristo.

Así, para el autor la significativa presencia del sol se debe a que la guerra sagrada fue dedicada a Zidada Hyadi el “venerable padre Sol” que aseguraba el sostenimiento del cosmos y el renacimiento cíclico del numen solar.<sup>185</sup> **(Lámina 3)**

Por otra parte, Jaime Lara, a diferencia de David Whight, plantea que los murales reflejan ciertos rasgos del pensamiento otomí prehispánico pero también existe una fuerte permeabilización del cristianismo.

De hecho, el que San Miguel sea el patrón de la iglesia de Ixmiquilpan tiene concordancia con las escenas de batalla, pues en el catolicismo este arcángel también es un guerrero. En la Europa medieval se realizaban festivales en su honor, donde se narraban sus batallas con diversos recursos escénicos.<sup>186</sup> En el contexto mesoamericano, la guerra sagrada jugaba un papel importante en la vida ritual y también era un ejercicio que requería de gran participación de la

---

<sup>184</sup> David Wright. “Zidada Hyadi... p. 39

<sup>185</sup> *Ibid.* p. 45

<sup>186</sup> Jaime Lara. *City, Temple, Stage. Eschatological Architecture and Liturgical Theatrics in New Spain.* Indiana, U.S.A., University of Notre Dame Press, 2004. p. 88

población. De esta forma, la guerra fue una manera en que los otomíes se expresaron e incluyeron en el nuevo espacio ritual, teniendo como nuevo propósito la redención de los pecados siguiendo el ejemplo de San Miguel.<sup>187</sup>



a



b

Lámina 127. a) Aguila solar en la bóveda sobre el presbiterio de la iglesia de San Miguel, Ixmiquilpan . Fuente: David Wrihtg. "Zidada Hyadi... p. 41. b) Guerrero jaguar en la nave de la iglesia. Fotos: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, mayo de 2008, febrero 2009.

Aunque estas pinturas no necesariamente fueron hechas por indígenas son una evidencia del contacto entre las religiones católica y otomí. En este espacio religioso cristiano donde intervienen diferentes intereses y negociaciones los otomíes de alguna manera reconocieron ciertos rasgos de su cosmovisión en los murales de Ixmiquilpan.

A continuación se dan otros ejemplos que refieren a lugares cercanos al Mezquital, que también tienen una predominante presencia otomí y procesos del entendimiento del cristianismo similares, lo cual ayuda a entender mejor la dinámica en el mismo Mezquital.

---

<sup>187</sup> *Ibíd.* p. 89

En el siglo XVIII el cristianismo otomí sigue presente en los santuarios católicos, cuyas características propias no han desaparecido. Concretamente me refiero a las capillas familiares construidas en el Valle del Mezquital y otras zonas otomíes. Por ejemplo, en la capilla de La Pinta en San Miguel Ixtla, Guanajuato, Beatriz Isela Peña Peláez argumenta que el programa iconográfico de Semana Santa pintado en los muros también involucra a la cosmovisión otomí. Al respecto dice:

“Aunque en una mirada inicial es posible vincular la capilla con el discurso pasional de Semana Santa, considerando los diferentes eventos litúrgicos desde el domingo de ramos hasta la resurrección, también pudo ser la representación de la forma en que era llevado a cabo la celebración de Semana Santa en el poblado y/o un referente de la historia del poblado. Asimismo, al mirar el programa mural de forma integral surgen otros sentidos desde la mirada indígena y cristiana.

Desde el cristianismo, además de ser la sede de un programa pasionario, la capilla es el habitáculo del Santo Nombre de Dios, que se materializa en el interior a través de la ventana circular enmarcada con los rayos solares. Desde la cosmovisión *hñähñü*, esta capilla es la casa del sol, a la que ingresa por la ventana y habita el espacio; además de ser encarnado por Cristo. [...]

La capilla ofrece un programa pictórico con una mirada de 360° que involucra todos los muros del inmueble y todos los individuos en el interior. Esta mirada integra la mirada de Dios Padre y la idea del *ñutsi*.

La casa del sol y el habitáculo del Santo Nombre de Dios. Desde el cristianismo están presentes Dios Padre en una mirada indígena en el *ollin* de la bóveda cercana a la puerta; Cristo como el padre de los *hñähñües* y el sol, y tal vez en el venado de la cenefa; el Espíritu Santo como otra presencia del dios supremo de los *hñähñües*, en el Calvario. La Virgen María, madre de los cristianos heredada por Cristo antes de morir en la cruz, está presente la luna, madre de los *hñähñües*.<sup>188</sup>

Por otra parte, el estudio de Heidi Chemin Bässeler sobre las capillas oratorio en San Miguel, Tolimán, deja ver los vínculos que tienen dichas capillas con ciertos elementos del pasado prehispánico. Precisamente, la autora se da cuenta de la vital importancia del culto a los antepasados. Así:

“Sin excepción alguna, las capillas-oratorio de San Miguelito han sido erigidas en honor al primer antepasado común de la descendencia. La cruz del *xita* ocupa siempre el centro del altar o está colocada al lado del principal santo de la capilla. Las cruces de los demás antepasados están depositadas bien al lado del *xita*, bien

---

<sup>188</sup> Beatriz Isela Peña Peláez. *op. cit.* p.36 y 37

en los nichos en el interior de la capilla o en el calvario que se encuentra frente a la entrada.”<sup>189</sup>

De esta manera, durante la colonia se aprecia la forma en que se construyó la religiosidad cristiana otomí, que como se ha explicado tiene diferentes formas de manifestarse; ya sea a través de la imagen o, como se verá a continuación, en otros tipos de resistencia al régimen español. Un ejemplo que generó conflictos y litigios constantes en la segunda mitad del siglo XVIII es el caso de los pueblos de San Juan Bautista de Xichú de Indios y San Luis de la Paz, los cuales estaban ubicados al oeste de la Sierra Gorda en Guanajuato.

Gerardo Lara Cisneros estudió los conflictos antes mencionados y explica cómo los indígenas otomíes de dichos pueblos ejercieron el cristianismo desde su propio entendimiento. Así, desarrollaron una versión propia del cristianismo donde se mezclaron las etnias y culturas de la religión; las tradiciones europea, africana, mesoamericana y aridoamericana tuvieron cabida en los pobladores de la Sierra Gorda occidental.<sup>190</sup>

Entre las particularidades rituales existió el culto a los huesos y la presencia de hombres-dios. Desde el punto de vista de la iglesia católica estos actos cayeron en la herejía, pero la misma ubicación geográfica, que es la serranía y frontera entre mesoamérica y aridoamérica, permitió el surgimiento de esta versión cristiana, así como, su lenta detención, que durante varios años generó conflictos. Al respecto el autor argumenta:

“desde una perspectiva de conjunto, la religiosidad serragordana que aquí se ha estudiado la hacen especial parecer especial y común al mismo tiempo. Única en el sentido de la especificidad del rito: los lavatorios, las misas indígenas, la participación de mujeres, etcétera. Pero común en el sentido de una religiosidad como elemento de cohesión e identidad étnica ante la imposición del grupo dominante; común en tanto los hombres seguían posesionándose como dioses que ahora tomaban un rostro cristiano; común en la medida en que el lenguaje

---

<sup>189</sup> Heidi Chemin Bässeler. Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Tolimán. Fondo Editorial de Querétaro, 1993. (Documentos, 15) p. 107

<sup>190</sup> Gerardo Lara Cisneros. *El Cristianismo en el espejo indígena. Religiosidad en el occidente de la Sierra Gorda, siglo XVIII*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma de Tamaulipas, 2009. p. 7

compartido de la cohesión y de la rebeldía era la versión indígena del cristianismo español [...]

Los casos estudiados pueden ser un buen referente para la reflexión en torno de los procesos de colonización de los indígenas novohispanos, en especial de las zonas fronterizas y marginales, pero en realidad de toda la población indígena de Nueva España. Por ello, este trabajo puede ser visto como una meta, ya que dilucida el proceso de aculturación religiosa entre los indios de una región, y al mismo tiempo es un motivo de reflexión en la búsqueda de un camino más amplio: el de la construcción de la religiosidad indígena en México.”<sup>191</sup>

Otro caso lo encontramos al este del Mezquital en la sierra de Tutotepec, donde en 1769 tuvo lugar una rebelión. Esta ha sido estudiada por Raquel Eréndira Güereca Durán, quien también sostiene que después de la conquista la resistencia indígena estuvo presente en diversos modos; desde los medios pacíficos hasta la confrontación franca y abierta. En el caso de Tutotepec la rebelión alcanzó una presencia importante, pues hubo aspectos que favorecieron su surgimiento como son: el área serrana que no permitió la llegada de muchos españoles, el cambio de las reformas borbónicas y el control pobre sobre dicha área. Por ello mismo, la zona se caracterizó por su marginación y la amplia movilidad de los indígenas cuando las exigencias de los españoles eran desmedidas.<sup>192</sup> En este horizonte histórico la religión tuvo un papel preponderante, pues a través de ella se entrelazaron dos visiones culturales religiosas; la mesoamericana y la cristiana, dando lugar un cristianismo indígena.

Así, en la segunda mitad del siglo XVIII en Tutotepec se manifiestan ciertas singularidades en los ritos religiosos y surgen los hombres-dios como son Diego Agustín y María Isabel quienes encarnan a Cristo y a la Virgen María respectivamente. Bajo esta circunstancia, la autora aprecia cómo se traslapan las formas de relación entre dioses y hombres en el pensamiento prehispánico, así:

“La relación establecida entre Diego Agustín y María Isabel con las deidades a las que personifican, y al mismo tiempo la identificación que se produjo a ojos de la

---

<sup>191</sup> *Ibíd.* p. 208

<sup>192</sup> Raquel Eréndira Güereca Durán. *La rebelión indígena de Tutotepec, Siglo XVIII*. Tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

indios entre estos personajes y la divinidad, evidencian que la creencia en los hombres hombres-dioses seguía vigente. Más aun, apunta al hecho de que los indios habían dotado a las figuras cristianas de una característica propia de las divinidades prehispánicas: la capacidad de dividirse, de fusionarse, de inundar con su fuerza divina ciertos objetos. Asimismo, el modo de ofrendar a las deidades, de propiciarlas, de ganarse sus favores, continuaba siendo fundamentalmente indígena.”<sup>193</sup>

Ahora bien, nuevamente en el Estado de Guanajuato hay una particular y atrayente leyenda sobre un Cristo Negro de Salamanca, la cual fue escrita por Alonso Marañón entre 1845 y 1865. Es posible que esta historia tenga alguna reminiscencia de un escrito más antiguo o de historias orales, pues los acontecimientos narrados están ubicados cerca de 1561. El Cristo de la leyenda tiene un origen extraño y es conocido como el Cristo de Acualmetzli. Este perteneció a un cabecilla indígena llamado Ignacio, quien precisamente era conocido como Acualmetzli, el cual era un noble educado en el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, y participó en la Guerra del Mixtón como aliado de Tenamaxtle. Después de la muerte de este personaje su Cristo estaba en Huichapan y había adquirido gran número de seguidores, pues se le veía como un símbolo de la resistencia indígena.<sup>194</sup>

La saga continúa cuando la imagen es llevada a Jilotepec y termina en la casa de Pedro Coyohuatl. A su muerte uno de sus descendientes llamado Juan Cardona tuvo un sueño donde el Cristo manifestó su deseo de ir a otro lugar, un lugar donde estaría definitivamente. De esta manera, Juan y otros cinco otomíes salieron de Jilotepec para buscar el anhelado lugar por la imagen, pero los indígenas nahuas, que tenían gran devoción al Cristo, los persiguen con el afán de recuperar la pieza religiosa. La persecución se hizo por varios lugares de región pasando por Tepeji del Río, Tula, Querétaro, Celaya, Cortazar y Salamanca. En el camino sucedieron varias vicisitudes, incluso estuvieron a punto de ser atrapados, pero el mismo Cristo obró un milagro donde su color

---

<sup>193</sup> *Ibid.* p. 102

<sup>194</sup> José Santiago Silva. *El templo agustino de San Juan de Sahagún en Salamanca*. Guanajuato, México, Ediciones la Rana, 2004. (Arquitectura de la fe) p. 87 y 88

cambió al negro para no ser encontrado en la noche. Ya en Salamanca recibieron ayuda de Baltasar López Ledesma, quien los ayuda a burlar a los nahuas, al cacique y a las autoridades españolas que se habían puesto en su contra. Finalmente, el Cristo, también por obra de un milagro, decide quedarse en la capilla de la Señora de la Asunción.

Esta historia es compleja, pues tiene diferentes elementos que la componen, pero esencialmente:

“la imagen es bandera de una causa indígena, histórica y legítima, que exalta la figura de un combatiente contra la conquista, ciertamente bravo y rebelde pero al mismo tiempo ferviente cristiano, conocedor del dogma, la moral y el culto, revestido de virtudes extraordinarias, taumaturgo que finalmente sucumbió pero dejó la herencia de su Cristo, el Cristo de Acualmetzli, como símbolo anfibológico de fe católica y resistencia” indígena.<sup>195</sup>

De esta manera, el surgimiento de diversas formas del cristianismo está mezclado con una larga tradición indígena.<sup>196</sup> Incluso en la actualidad podemos encontrar una gran riqueza cultural, que si bien no se espera encontrar ni una congruencia total, ni una tradición inalterada, ni la totalidad de información necesaria se pueden buscar claves de la cosmovisión mesoamericana todavía presentes en los ritos religiosos.<sup>197</sup> Precisamente, el Valle del Mezquital exhibe esta persistencia ritual mesoamericana, la cual encuentra diálogo con otras regiones otomíes.

Un ejemplo de la pervivencia y renovación del pensamiento otomí ha sido estudiado por Alfonso Vite Hernández, quien en su tesis de licenciatura argumenta los vínculos entre la ritualidad otomí prehispánica, su continuidad en la época colonial y ritos actuales. La investigación encuentra vestigios de la larga tradición otomí en el arte rupestre y en específico en un sitio llamado El Zapote. En este lugar se encuentra una covacha que fue usada para pintar varias escenas y motivos rituales. Según el autor, muchos de estos de estos elementos tuvieron una continuidad en

---

<sup>195</sup> *Ibid.* p. 101

<sup>196</sup> Stephane Wood. *op. cit.* p. 6

<sup>197</sup> Alfredo López Austin. *Los mitos del Tlacuache...* p. 404

la época colonial, por ejemplo, se puede sugerir que el *Xócol huetzin* se transformó en el “castillo” (estructura para quemar fuegos artificiales).

De hecho, en el arte rupestre del Mezquital hay varias representaciones del *Xócol huetzin*, mientras que en las capillas famiars hay imágenes de “castillos” quemándose en los atrios de la iglesia. De esta forma, se sigue usando un objeto religioso en las fiestas en la colonia, el cual está vinculado con el espacio ritual pues marca un el centro y eje cósmico de las festividades.<sup>198</sup>

También, las pinturas del sitio El Zapote pueden apuntar a una relación entre el *Xócol huetzin* y la fiesta del *Corpus Christi*. Entre las escenas se representó el encierro de animales, el *Xócol huetzin*, los músicos, la *Bok'yä*, los escudos y el *Uema*. Estos elementos hacen referencia a la fiesta del *Corpus Christi* celebrada en Alfajayucan, mismo municipio donde se encuentra El Zapote. El mismo autor señala la importancia de estas celebraciones antes mencionadas, las cuales: “expresan el sentido ritual de la fertilidad, del sacrificio y de la renovación del Universo; características de la religión mesoamericana que los pueblos indígenas como otomíes, asimilaron con los conceptos católicos que los evangelizadores les enseñaron.”<sup>199</sup>

Es en este complejo panorama y continuo diálogo entre las dos tradiciones el cristianismo otomí se fue construyendo. En este proceso el sacrificio de Cristo fue una idea fundamental que los otomíes tomaron no sólo para hacerse cristianos sino para decir que el Cristo es suyo, pues es otomí. De esta forma, el arte rupestre constituye un pilar importante en el sostén de dicha idea.

### **El sacrificio sagrado**

La cañada de El Cajón a través de sus pinturas atestigua la primera etapa de dicho proceso histórico, que aproximadamente abarca desde 1523 a 1535 con la llegada de los religiosos franciscanos<sup>200</sup> hasta finales del siglo XVI. A diferencia de otros sitios de *la tradición blanca de El*

---

<sup>198</sup> Alfonso Vite. *op. cit.* p. 244

<sup>199</sup> *Ibid.* p. 279

<sup>200</sup> Elena Vázquez Vázquez. *op. cit.* p. 54

*Mezquital*, en El Cajón, como se trató en el capítulo anterior, la mayoría de los elementos iconográficos son de origen prehispánico y pocos son de filiación colonial. De estas últimas destacan los jinetes, mientras que sólo hay un elemento arquitectónico con una cruz. Caso contrario es el sitio de El Tendido, donde se pintó en El gran conjunto una pirámide y un convento.<sup>201</sup> En otros sitios también hay una importante presencia de imágenes coloniales en particular de conventos e iglesias, que lleva a considerar que la ausencia de estos temas en El Cajón se debe a que la mayoría de los conjuntos se pintaron antes que los grandes conventos fueran terminados.

Aunque no podemos precisar cuándo se empezó y se acabó de pintar en el sitio, a lo largo de su evolución se mantuvo una coherencia temática alrededor del sacrificio. Este tema se expresa de diferentes maneras, por ejemplo: la caza del venado y el sacrificio en la pirámide.

Otro punto importante es la idea de comunidad representada en los escudos, procesiones, y los mismos jinetes y guerreros. Es decir, los otomíes se reflejaron en la idea de grupo y como tal continuaron en el nuevo contexto católico. Se debe señalar que las figuras jerárquicas de los sacerdotes y caciques siguieron presentes en las pinturas, pues los primeros eran importantes en la realización de los rituales y los segundos encabezaron las incursiones guerreras al norte. Por otra parte, las autoridades religiosas españolas no fueron representadas sobre la roca, de esta manera, el grupo otomí se vuelve a manifestar como comunidad, como iglesia. Una iglesia que eligió su manera de ser cristianos. **(Lámina 128)**

La renovación del sacrificio mesoamericano con el sacrificio de Cristo fue un fenómeno que se dio en varias áreas de Mesoamérica. En El Mezquital, los otomíes también encontraron en el Cristo la equiparación de su sacrificio para continuar con el ciclo cósmico. Mientras, Jaime Lara presenta al corazón sangrante como algo aceptado por las autoridades católicas, -incluso este

---

<sup>201</sup> Ana Guadalupe Díaz, Rocío Gress, Marie-Areti Hers y Francisco Luna Tavera. *op. cit.* En prensa.

fervor adquiere notoriedad a partir del siglo XVI, tanto en América como en Europa,<sup>202</sup> en el Cajón y en general en el área de El Mezquital no se pintan otras imágenes del dogma católico como el juicio final o santos, sino que seleccionaron lo que les interesó.

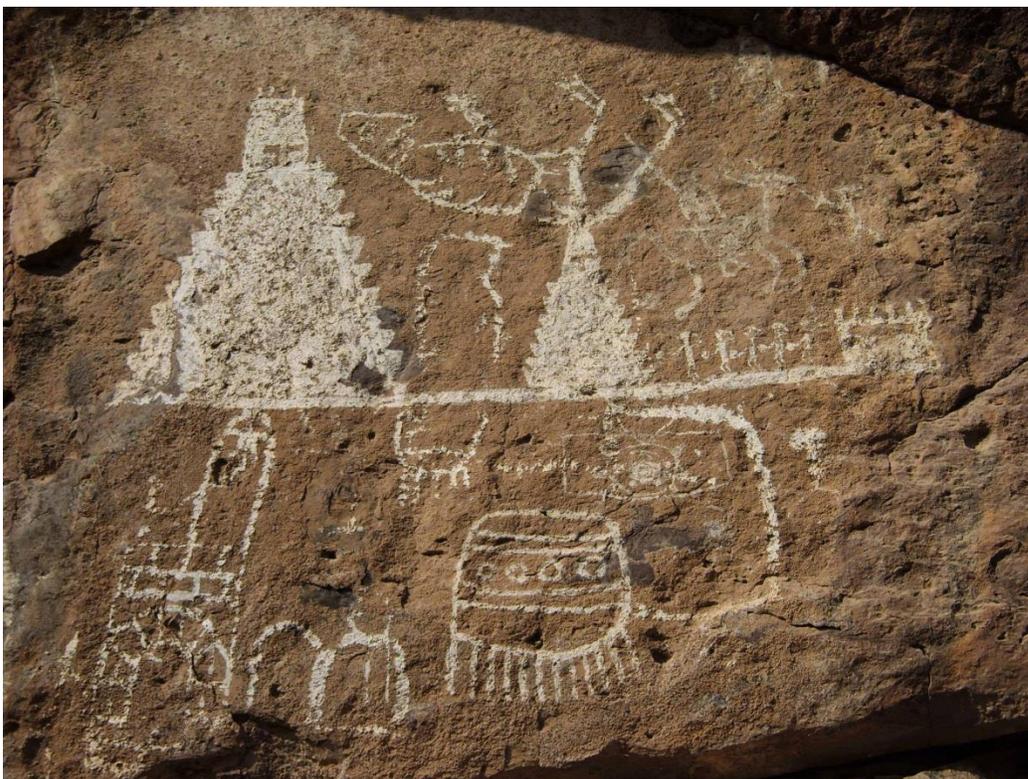


Lámina 128. En este conjunto de El Tendido se observa el diálogo entre la religión de los conquistadores y otomí. En la parte de arriba se realiza el ritual prehispánico y abajo se alza el convento católico. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios*. *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, febrero de 2008.

En este discurso pictórico fue representado un motivo de gran relevancia. Se trata del rostro de Cristo tomado de algún catecismo testeriano. Así, la imagen del hijo de Dios se introduce en la iconografía de *La tradición blanca del Valle del Mezquital*, la cual no sustituyó a las demás escenas. Más bien, los otomíes insertaron esta imagen en su cosmovisión e hicieron suyo al Cristo. En el conjunto donde se ubica su imagen comparte escenario con la figura de la *Bok'yä* "Serpiente de lluvia", lo cual testifica la importancia de esta imagen, y cómo los otomíes cimentaron su lugar en el mundo colonial en la continuidad del sacrificio.

---

<sup>202</sup> Jaime Lara. *Christian Texts for Aztecs...* p. 231

### Sacrificio para la *Bok'yä*

La ubicación del Cristo y la *Bok'yä* en diferentes niveles del espacio celeste mesoamericano remite a una vinculación entre ambos. Si bien, el Cristo ocupa el lugar más alto pues es el sacrificio y el mantenimiento del cosmos la *Bok'yä* es la razón del sacrificio. Efectivamente, en los conjuntos, como El sacrificio o El gran templo, existe una alusión al ciclo cósmico, así las ceremonias están encaminadas a la petición de lluvias, donde es necesaria la reciprocidad a través de la muerte ritual.

En este ciclo también está presente el orden cósmico. Las ceremonias se llevan a cabo en el plano terrestre, para recibir desde el cielo las bondades del líquido vital. Asimismo, la “Serpiente de lluvia” pasa por el inframundo para cargar sus colgantes, lo cual señala una relación con las entrañas de tierra y con la fertilidad. De alguna manera, el acto sacrificial es el vínculo entre estos espacios, ya sea en el pedir o en la reciprocidad. **(Lámina 129)**



Lámina 129. En este conjunto se observa el templo de la *Bok'yä* y abajo el venado, que es animal sacrificial por excelencia en el mundo mesoamericano. De esta manera, el sacrificio es para la “Serpiente de lluvia”. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, marzo de 2005.

Dentro del discurso de El Cajón se encuentran otras maneras de sacrificio. La más notable es a través del venado, animal sacrificial por excelencia, cuya imagen es constante en el sitio. En el

mismo conjunto donde se halla Cristo aún se nota una tenue figura del animal. Aguas abajo, también se pintó un venado con su cazador ubicados justo debajo de una *Bok'yä*. De esta manera, los otomíes expresaron su cristiandad en la equiparación del sacrificio del venado Makunda con el de Cristo y, a la vez, este ritual es para la “Serpiente de Lluvias”. En el sitio de El Tendido también se presenta este tema. En el gran conjunto se ubicó al venado entre la pirámide y el convento.<sup>203</sup> En las capillas familiares otomíes hay alusiones a esta equiparación de sacrificios, tales como el cuerno del venado incrustado en pared o en el suelo que transforman el espacio en el cuerpo mismo del venado o los grandes venados pintados en rojo de la capilla de Don Diego, en Tolimán, Querétaro.<sup>204</sup> De igual modo, la historia oral habla del venado que se sacrifica en lugar de Cristo.

“Entonces el Gran Sacrificador, el llamado *Teteña*, apresta su cuchillo y de un solo tajo le rebana todo el cuello, de un solo golpe de su cuchillo lo decapita y levanta su cabeza a lo alto y da su grito de triunfo y es que se derrama su sangre, sangre bendita y se dice que por esta su sangre del Hermano Venado germina el maíz, le dio su fuerza, le dio su poder a la Sagrada Tierra, al Sagrado Grano de Maíz[...] Luego enseguida viene el sacrificador llamado Desollador. Ya le quita su piel y así luego con esta su piel del Hermano Mayor se viste y así va muy vestido, muy elegante, muy galano. Entonces viene otro gran sacrificador el llamado Cortador de Carne y lo desbarata, lo hace pedazos, lo desmiembra y ya van las turbas con los pedazos del Hermano Mayor. Uno lleva la cabeza, otro un brazo, uno más lleva su tronco, otro lleva un muslo. Otro lleva otro muslo, uno más una pierna y otro más, otra pierna. En ocho pedazos fue desbaratado, en ocho partes fue desmembrado. Y se dice que todos los *ts'ene* bebieron su sangre. Y así van dando sus gritos de guerra, sus gritos de triunfo. Van con sus trofeos y dicen: Vencimos al Cristo. Así fue como mataron al Hermano Mayor, el Hermano Venado.”<sup>205</sup>

En el conjunto de El sacrificio y El gran templo se observan motivos solares junto a pirámides. En este contexto es posible que el Cristo esté identificado con el sol, lo cual no es insólito, pues en la colonia también existió la metáfora del Cristo como el sol.<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> Díaz, Ana Guadalupe, Rocío Gress, Marie-Areti Hers y Francisco Luna Tavera. *op. cit.* En prensa

<sup>204</sup> *Ibíd.*

<sup>205</sup> Francisco Luna Tabera. *Nda Kristo ...* En preparación

<sup>206</sup> Jaime Lara. *Christian Texts for Aztecs...* p. 195

El sacrificio se reiteró en otras escenas o motivos como son: los escudos y los guerreros vinculados a la muerte en batalla, cuya continuidad son los jinetes que van armados; las mujeres muertas en parto que eran consideradas guerreras; el sacrificio por extracción de corazón o flechamiento.

El Cristo también guarda una relación con El rostro del *Uema*. Primeramente, ambos están de frente; posición de privilegio para los seres sagrados. El *Uema* representa a los antepasados que con su boca abierta evoca el pasado mítico, por tanto, el Cristo también se relaciona con dicho pasado para que los ancestros estén presentes en los rituales. De esta manera, la población en El Mezquital no renunció a su pasado prehispánico con la conquista española, sino que tuvo una activa participación en su propio proceso de inserción a colonia. En parte se debió al nuevo orden político, donde los caciques conquistadores del norte obtuvieron beneficios y conservaron sus privilegios.

Estas características cumplen otro propósito más, el de sacralizar la cañada. Las fauces evocan la entrada al inframundo, un lugar sagrado. Los *Uema* tienen un origen mítico. El rostro de Cristo está en un lugar poco visible, similar a un nicho, como en las iglesias. Las imágenes de sacrificios son por excelencia sagradas. El Cajón se transforma en un santuario que guarda la memoria ritual e histórica.

En el arte rupestre de El Cajón las imágenes narran una visión creada por los mismos otomíes. En este sentido, el sitio se presenta como una fuente histórica única. A través de su análisis que implica una primera interpretación, se aprecia la gestación del cristianismo otomí en una etapa temprana, pero que con el paso del tiempo no fue negada, tal como lo atestiguan las imágenes del gran personaje y los rostros de etapas más tardías.

En la cañada los otomíes expresaron la renovación de su cosmología a la vista de todos, incluidas las autoridades coloniales. Empero, la historia oficial la ha soslayado y ahora sería

desconocida sino fuera por la subsistencia del arte rupestre, que transforma nuestra visión del papel del otomí en la creación de la nueva realidad colonial. Si bien, en el sitio la mayoría de las pinturas son de filiación prehispánica, los motivos coloniales brindan una mirada de cómo los otomíes eligieron sus propias imágenes del cristianismo para expresarlo con fuerza en esta cañada.

### **¡Cómo!, ¿Es Cristo?**

Finalmente, el impacto de la figura de Cristo en la cañada se confirma en una de nuestras visitas a El Cajón cuando el señor Celestino Hernández, quien tiene la comisión de vigilancia del ejido, se sorprendió de ver a Cristo pintado en la roca; entonces intuyó la sacralidad del sitio y preguntó si este era similar a una iglesia.



**Lámina 130.** El rostro de Cristo. Sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, UNAM, noviembre de 2010

## Bibliografía.

Acevedo Sandoval, Otilio Arturo, *et. al. Pintura rupestre del Estado de Hidalgo. Rupestrian painting from the State of Hidalgo*. México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2002. 155 p.

Acuña René. *Relaciones geográficas del siglo XVI: México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1985. III vol.

Alcántara Rojas, Berenice. "El dragón y la mazacóatl. Las criaturas del infierno en un *exemplum* en náhuatl de Loan Baptista" en *Estudios de cultura náhuatl*, Vol. 36, 2005: 383-422

Alva Ixtlilxochitl, Fernando de. "Historia de la nación chichimeca" en *Obras históricas*. 4° ed. Estudio introductorio Edmundo O'gorman. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985. Tomo II. (serie de historiadores y cronistas de Indias: 4)

Avilés Cortes, Alberto. *Pinturas rupestres de Tezoquipan*. México, Centro Estatal de lenguas y culturas indígenas, 2008. 58 p.

*Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*. Ed. Johanna Broda, *et. al.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991. 574 p.

Aveni, Anthony F. *Observaciones del cielo en el México Antiguo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991. 394 p.

Barlow, Robert H. *La extensión de imperio de los culhua mexicana*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad de las Américas Puebla, 1992. 262 p.

Ballesteros G., Víctor Manuel. *La iglesia y el convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan*. México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2000. 91 p.

Ballesteros G., Víctor Manuel. *Los conventos del Estado de Hidalgo: Expresiones regionales del arte y la cultura del siglo XVI*. Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2000. 164 p.

Benavente, Fray Toribio de (Motolinía). *Historia de los indios de Nueva España*. México, editorial Salvador Chávez Hayhoe, 1941. p. 320

Brambila Paz, Rosa. "El centro de los otomíes". *Arqueología Mexicana*. México, Ed. Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia Vol. XIII, núm. 73, mayo-junio, 2005. p. 21-25

Braniff Cornejo, Beatriz. "La frontera septentrional de Mesoamérica" en *Historia antigua de México*. Coord Manzanilla, Linda y leonardo López Luján. Vol. I. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Nacional Autónoma de México-Porrúa, 1994. 113-143 p.

Campos Fernández-Figares, María del Mar. *El caballo y el jaguar: sobre la historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Granada, Comares, 2002. XVI+270 p.

Carrasco Pizana, Pedro. *Los otomíes: Cultura e historia prehispánica de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana*. Toluca, Gobierno del Estado de México, 1979. 355 p.

Carrillo y Gabriel, Abelardo. *Ixmiquilpan*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Dirección de Monumentos Coloniales, 1961. 49 p. (Publicaciones/Dirección de monumentos coloniales, 13)

Castellón Huerta, Blas. "Cúmulo de símbolos. La serpiente emplumada". *Arqueología Mexicana*. México, Ed Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol. IX. no. 53. enero-febrero de 2002. p. 28-35.

Cervera Obregón, Marco Antonio. *El armamento entre los mexicas*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007. 201 p.

Chemin Bässeler, Heidi. *Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Tolimán*. Fondo Editorial de Querétaro, 1993. 175 p. (Documentos, 15)

*Codex Magliabechiano*. Introducción Ferdinand Anders. Graz, Austria, Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1970.

*Códice Azcatitlan*. Introducción de Michel Graulich. Comentario de Robert H. Barlow. Traducción al español Leonardo López Lujan. Paris, Bibliothèque Nationale de France-Société des Americanistes, 1995. 159 p. Facsímil.

*Códice Borbónico. El libro del ciuacoatl homenaje para el año del fuego nuevo: Libro explicativo del llamado códice borbónico*. Introd. y explicación Ferdinand Anders, Maarten Jansen, Luis Reyes García. México, Fondo de Cultura Económica-Sociedad Quinto Centenario-Akademische Druck-Verlagsanstalt, 1991. 251 p. 38 láminas. (Códices mexicanos)

*Códice Borgia*. Los templos del cielo y de la oscuridad oráculos y liturgia: libro explicativo del llamado Codice Borgia. Introducción y explicación Ferdinand Anders, Maarten Jansen, Luis Reyes García. México, Fondo de Cultura Económica-Sociedad Estatal Quinto Centenario-Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1993. 394 p.

*Códice Chimalpopoca: Anales de Cuautitlan y leyenda de los soles*. Trad. Primo Feliciano Velázquez. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Historia, 1945. 161 p.

*Códice de Huichapan*. Comentado por Alfonso Caso. México, Telecomunicaciones de México, 1992. 68 láminas.

*Códice de Huichapan*. Paleografía y traducción Lawrence Ecker. Ed. Yolanda Lastra y Doris Bartholomew. México, Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2003. 110 p.

*Códice Vaticano B*. Eimleitung summary und resumen Ferdinand Anders. México, Fondo de Cultura Económica-Sociedad Quinto Centenario-Akademische Druck- Verlagsanstalt, 1993. 382 p. 96 láminas. (Códices mexicanos)

*Códices del estado de Hidalgo. State of Hidalgo Codices*. Laura Elena Sotelo Santos, et. al, Coords. México, Universidad Autónoma del estado de Hidalgo, 2001. 165 p.

Corona Núñez, José. "La palabra creadora representada por el joyel del viento" en *Summa Antropológica en homenaje a Roberto J. Weitlaner*. México, Instituto de Antropología e Historia, 1966. p. 187-192

Davies, Claude Nigel Bryam. *Los señoríos independientes del Imperio Azteca*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Secretaría de Educación Pública, 1968. 257 p.

"Descripción de Querétaro por su alcalde mayor Hernando de Vargas, 20 de enero de 1583". *Primeras ordenanzas de la muy noble y muy leal ciudad de Querétaro. Reales cédulas sobre la elevación a ciudad y la muy antigua relación de su alcalde mayor Hernando de Vargas hecha en el siglo XVI*. México, Editorial Querétaro, 1956. 107 p.

Díaz, Ana Guadalupe, Rocío Gress, Marie-Areti Hers y Francisco Luna Tavera, "El Cristo otomí: arte rupestre y sacrificio en El Mezquital", *La vitalidad de las voces indígenas. Arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*, Ed. Fernando Berrojalbiz. México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma México. En prensa.

*El Juego de pelota en mesoamérica: raíces y supervivencia*. María Teresa Uriarte coord. México, Siglo XXI, 1992. 413 p. (Colección América nuestra ; 39)

*El lienzo de Tlaxcala*. Ed. Mario de la Torre. Texto de Josefina García Quintana y Carlos Martínez Marín. México, Carton y Papel de México, 1983. 176 p.

Enciso, Jorge. *Design Motifs of Ancient Mexico*. New York, Dover, 1953. 153 p.

Escalante, Gonzalbo, Pablo. *El arte cristiano – indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*. Cuernavaca, Morelos, Centro de investigación y docencia en humanidades del Estado de Morelos

*Episodios novohispanos de la historia otomí*. Rosa Brambila, coord. Toluca, Edo de México. Instituto Mexiquense de la Cultura, 2002. 313 p.

Espinoza Ramos, Jaime. *Las montañas y las cuevas en el pensamiento prehispánico*. Tesis de Maestría, Escuela Nacional de Antropología e Historia. México, 1963. 210 p.

Fernández, Adela. *Dioses prehispánicos de México. Mitos y deidades del panteón náhuatl*. 2 ed. México, Panorama, 1985. 160 p.

Fournier, Patricia. "El modo de vida de los Hñähñü del Valle del Mezquital: Una reconstrucción arqueológica, histórica y etnográfica" en *Otopames: Memoria del primer coloquio, Querétaro*. E. Fernando Nava L. compilador. 2ª ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas. p. 133-138.

Fournier, Patricia. "De la Teotlalpan al Valle del Mezquital una construcción etnohistórica-arqueológica del modo de vida hñähñü". *Cuicuico*. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, num. 3, año 7. p. 175-194.

Galindo Trejo, Jesús. *Astronomía en la América antigua*. España, Equipo Sirius, 1994. 263 p.

Galinier, Jacques. *La mitad del mundo: El cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de investigaciones antropológicas, 1990. 746 p.

Gelo del Toro, Eduardo Yamil y Fernando López Aguilar. "Hualtepec, Nonohualtepec y Cohualtepec. Lecturas de un cerro mítico" en *Arqueología. Revista de la coordinación Nacional de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. México, 20. 2ª. Época, Julio-diciembre, 1998. p. 66-

Gómez, Pablo Martín. *Hombres y armas en la conquista de México*. Madrid, Alemania, 2001. 190 p.

González Torres, Yolotl. "El Jaguar" en *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*. Yolotl González Torres Coord. México, Consejo para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia- Plaza y Valdés Editores -Sociedad Mexicana para el Estudio de las Religiones, 2001. p. 123-143.

González Torres, Yolotl. *El culto a los astros entre los mexicas*. México. México, Secretaría de Educación Pública, 1979. 182 p.

González Torres, Yolotl. *El sacrificio humano entre los mexicas*. 2 ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1994. 330 p.

Gress Carrasco, Rocio Margarita. *Voces de roca: El arte rupestre del Valle del Mezquital como fuente histórica*. Tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. 117 p.

Grier Varner, John y Jeannette Johnson. *Dogs of the conquest*. Oklahoma, U.S.A., University of Oklahoma Press, 1983. 238 p.

Gruzinski, Serge. *La Colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español*. Siglos XVI-XVIII . trad. Jorge Ferreiro. México, Fondo de Cultura Económica, 199. 311 p.

Güereca Durán, Raquel Eréndira. *La rebelión indígena de Tutotepec, Siglo XVIII*. Tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Guerrero Guerrero, Raúl. *Murales de Ixmiquilpan*. México, Gobierno del Estado de México, 1992. 63 p.

Guilhem Olivier. "El simbolismo sacrificial de los Mimixcoa: cacería, guerra, sacrificio e identidad entre los mexicas" en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. Leonardo López Luján y Guilhem Olivier, coord. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia- Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2010. p. 453-482.

Hernández Mayorga, Álvaro. *El Valle del Mezquital. (Noticia histórica y estudio social y económico de la región)* México, Instituto de Federal de Capacitación del Magisterio-Secretaría de Educación Pública, 1964.

Hernández Ortega, Nicté, Félix Alejandro Lerma Rodríguez y Raúl López Bajonero. “Espacios sagrados en El Mezquital: juego de espejos entre el arte rupestre y arquitectura en tiempos del contacto” en *La vitalidad de las voces indígenas. Arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*. Ed. Fernando Berrojalbiz. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. En prensa

Hers, Marie-Areti. “El sacrificio humano entre los tolteca-chichimecas: Los antecedentes norteños de las prácticas toltecas y mexicas” en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. Leonardo López Luján y Guilhem Olivier, coord. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2010. p. 227-246.

Hers, Marie-Areti, Vania Valdovinos y Alfonso Vite “Arte rupestre del Mezquital: identidad y dominio territorial en tiempos coloniales”, *La vitalidad de las voces indígenas. Arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*. Ed. Fernando Berrojalbiz. México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma México. En prensa.

Heyden, Doris. “Aspectos mágico-religiosos de las cuevas” en *Las máscaras de la cueva de Santa Ana Teloxloc*. Ernesto Vargas Ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

*Hidalgo, entre selva y milpas...la niebla*. Monografía Estatal. México, Secretaría de Educación Pública, 1989

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.

Kubler, Jorge. *La arquitectura novohispana del siglo XVI*. México, Biblioteca Cooperativa Universitaria, 1975, 229 p.

“La Matrícula de Tributos”. *Arqueología Mexicana*. Edición especial. México, Ed Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia num. 14, agosto del 2003. 85 p.

“La religión mexicana. Catálogo de dioses”. *Arqueología Mexicana*. Edición especial. México, Ed Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia num. 30, abril del 2009. 94 p.

Lara Cisneros, Gerardo. *El Cristianismo en el espejo indígena. Religiosidad en el occidente de la Sierra Gorda, siglo XVIII*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma de Tamaulipas, 2009. 239 p.

Lara, Jaime. *Christian Texts for Aztecs: Art and Liturgy in Colonial Mexico*. Indiana, U.S.A., University of Notre Dame Press, 2008. 372 p.

Jaime Lara. *City, Temple, Stage. Eschatological Architecture and Liturgical Theatrics in New Spain*. Indiana, U.S.A., University of Notre Dame Press, 2004. 299 p.

Lastra, Yolanda. *Los otomíes su lengua y su historia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2006. 525 p.

Lerma Rodríguez, Félix Alejandro. "Códices en piedra: el arte rupestre de la barranca Nimacu, municipio de Huichapan" en *1ra. Jornada Universitaria de Cultura Otomí-Hñähñü*. Universidad Tecnológica del Valle del Mezquital. En prensa

López Aguilar, Fernando, *et. al.* "El Valle del Mezquital. Encrucijadas en la historia de los asentamientos humanos en un espacio discontinuo". *Arqueología. Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. México, 20. 2ª. Época, Julio- diciembre, 1998. p. 21-40

López Aguilar, Fernando. "Historia prehispánica del Valle del Mezquital" en *Simposium sobre arqueología en el Estado de Hidalgo. Trabajos recientes, 1989*. Enrique Fernández Dávila coordinador. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994. p. 113-123 (Serie Arqueología, 282)

López Aguilar, Fernando y Guillermo Bali Chávez. "La distribución de los asentamientos del Valle del Mezquital como un modelo de desarrollo social" en *Estudios de cultura otopame no. 3*. México, Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Antropológicas. 2002. p.

López Aguilar, Fernando, Patricia Fournier y Clara Paz. *Proyecto Valle del Mezquital. Informe de la primera temporada de trabajo de campo: 1985-1986*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987.

López Aguilar, Fernando. *Símbolos del tiempo: inestabilidad y bifurcaciones en los pueblos de indios de Valle del Mezquital*. Pachuca, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 2005. 424 p.

López Austin, Alfredo y Luis Millones. *Dioses del norte, dioses del sur: religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*. México, Era, 2008. 294 p.

López Austin, Alfredo. *Los mitos del Tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de investigaciones Antropológicas, 1996. 514 p.

López Austin, Alfredo. *El mito y realidad de Zuyua serpiente emplumada y las transformaciones mesoamericanas del clásico al posclásico*. México, El Colegio de México, 1999. 168 p.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján. *Monte Sagrado-Templo Mayor*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2009. 626 p.

López Luján, Leonardo. *Las ofrendas del templo Mayor de Tenochtitlan*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993. 432 p.

Lorenzo Monterrubio, Carmen. *Las pinturas rupestres: En el estado de Hidalgo, regiones IV, VI, VII*. México Instituto Hidalguense de Cultura, 1992. 180 p.

Lorenzo Monterrubio, Carmen. *Las pinturas rupestres: En el estado de Hidalgo, regiones I, II, III*. México Instituto Hidalguense de Cultura, 1993. 169 p.

Luna Tavera, Francisco. *El Códice de Huichapan*. Gobierno del Estado de Hidalgo. En preparación.

Luna Tavera, Francisco. *Nda Kristo: Rã Äjuä Nehñu. Cristo el dios caminante. La historia otomí de la creación del mundo y el hombre*. En prensa.

Marquina, Ignacio. *Arquitectura prehispánica*. 2 ed. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-secretaría de Educación Pública, 1964. 1055 p.

Matos Moctezuma, Eduardo. "La muerte del hombre por el hombre: El sacrificio humano" en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. coord. López Luján, Leonardo y Guilhem Olivier, coords. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010. p. 597

*Matricula de Tributos* (Código Moctezuma), edición facsimilar. Ed. Berdan, Frances F. Y Jacqueline de Durand-Forest. Austria-México, Akademische Druck-u Verlagsanstalt-Museo Nacional de Antropología, 1980. 45 p. Lams.

Mohar Betancourt, Luz María. Trajes de Guerrero. *Catálogo comparativo de Matricula de Tributos y Código Mendocino*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Secretaría de Educación Pública, 1983. 143 p. (Cuadernos de la Casa Chata, 75)

Mohar Betancourt, Luz Maria. "Trajes de guerreros mexica". *Arqueología Mexicana*. México, Ed Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 17, vol. III, enero-febrero de 1996. p. 64

Muñoz Camargo, Diego. *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*. Rene Acuña ed. San Luis Potosí, Colegio de San Luis-Gobierno del Estado de Tlaxcala, 2000. 337 p.

Nogal, Jesús. *San Pablo Oxtotipan. Del autodidactismo a la autogestión*. México, Fundación Friedrich Eber-Servicios de Educación de Adultos A.C., 1988. 88 p.

Noguera Rico, Nahum de Jesús. *Inferencia arqueológica de la identidad hñahñu. Los oratorios-capilla coloniales*. Tesis de licenciatura en arqueología. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1994.

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. 300 p.

O'Gorman, Edmundo. *El arte de la monstruosidad y otros escritos*. México, Editorial Planeta-Joaquín Mortiz, 2002. 88 p.

Peña Peláez, Beatriz Isela. *La pintura mural como agente de constitución del espacio terrenal y divino, análisis de dos capillas familiares de San Miguel Ixtla, Gto.* Tesis de maestría en Historia del arte, Mexico, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. Diciembre de 2012. 52 p.

Peña Salinas, Daniela. *Negrura de lluvia entre dioses: El arte rupestre de El Boyé.* Tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. En preparación.

Peñafiel, Antonio. *Indumentaria antigua mexicana.* México, Editorial Innovación, 1985. 198 p.

Piño Lange, Virve. *El peinado entre los mexicas, formas y significados.* Tesis de doctorado en antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973. 362 p.

Pineda Mendoza, Raquel. *Arquitectura religiosa doméstica en el Estado de Hidalgo.* Tesis de doctorado en Historia del Arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. 368 p.

Piña Chan, Ramón. *Quetzalcóatl, serpiente emplumada.* México, Fondo de Cultura Económica, 1977. 78 p.

Quezada, Noemi, "El Valle del Mezquital en el siglo XVI" en *Anales de Antropología.* México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, vol. XIII, 1976. p. 186-197

Quiñones Keber, Eloise. *Codex Telleriano-Remensis. Ritual, Divination and History in a Pictorial Aztec Manuscript.* Foreword by Emmanuel Le Roy Ladurie. Austin, University of Texas Press, 1995. 365 p.

"Relación de la Jornada de que hizo don Francisco de Sandoval Acazotli, cacique y señor natural que fue del pueblo de Tlamanalco, provincia de Chalco, con el señor Visorey Don Antonio de Mendoza Cuando fue a la conquista y pacificación de los indios chichimecas de Xuxhipila" en *Colección de documentos para la historia de México.* Publicada por Joaquín García Icazbalceta. México, Editorial Porrúa, 1971. T. II. p. 307-332

Resines, Luis. *Catecismos americanos del siglo XVI.* Castilla y Leon, Junta de castilla y leon, Consejería de Cultura y Turismo, 1992. 2 vol.

Ruiz Medrano, Ethelia y Susan Kellogg. *Negotiation within Domination. New Spain's Indian Confront the Spanish state.* Colorado, U.S.A., University Press of Colorado, 2010. 264 p.

Ruiz Medrano, Ethelia. "Versiones sobre un fenómeno rebelde: La Guerra del Mixtón en Nueva Galicia" en *Contribuciones a la arqueología y etnohistoria del Occidente de México.* Eduardo Williams ed. Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1994. p. 355-378.

Sahagún, fray Bernardino de. *Códice Florentino,* México, Secretaria de Gobernación, 1979. III vol.

Sahagún, fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España* .3ª ed. Estudio Introductorio y Paleografía de Alfredo López Austin y Josefina Gracia Quintana. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. Tomo I, II y III.

Salinas Pedraza, Jesús. *Etnografía otomí*. México, Instituto Nacional Indigenista, 1984. 377 p.

Samayoa Chinchilia, Carlos. "Armas de fuego, cotas de algodón, espadas y caballos" en *Antropología e Historia de Guatemala*. Guatemala, Instituto de Antropología e Historia de Guatemala. Vol. XVIII, No. 2, junio 1966. p. 61-70.

Santiago Silva, José. *El templo agustino de San Juan de Sahagún en Salamanca*. Guanajuato, México, Ediciones la Rana, 2004. 483 p. (Arquitectura de la fe)

Sejourné, Laurette. *El universo de Quetzalcóatl*. Trad. A. Orfila Reynal. México, Fondo de Cultura Económica, 1962. 2005 p.

Seler, Eduard. *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*. Trad. Joachim Von Mentz. México, Casa Juan Pablos, 2004. 352 p.

Sprajc, Ivan. *Venus, lluvia y maíz: simbolismo y astronomía en la cosmovisión mesoamericana*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996. 176 p.

Soustelle, Jaques. *La familia Otomí-Pame del centro de México*. México, Instituto Mexiquense de Cultura Autónoma del Estado de México, 1993. 614 p.

Suárez Diez, Lourdes. "Interpretación iconográfica de algunos moluscos en pictografías del Altiplano" en *Iconografía mexicana I*. coord. Beatriz Barba de Piña Chan. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998. p. 113-133

Sullivan, Thelma. "El embarazo y el parto en la mujer mexicana". *Arqueología Mexicana*. México, Ed Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol V. no. 29. enero-febrero de 1998. p. 42-49

Tena Rafael. "La religión mexicana". *Arqueología mexicana*. Edición especial. México, Ed Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia. no. 30., Abril 2009. p. 6-25

*Teotl. Dieu en images dans le Mexique colonial*. Prefacio y traducción Carmen Bernard. Presses Universitaires de France – Fondation Martin Bodmer, (Collection Sources), Paris 2009.

"Tira de la peregrinación (Códice Boturini). La saga del pueblo mexicana. De Aztlan a la Cuenca de México". Textos de Patrick Johansson K. Fotografía de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. *Arqueología Mexicana*. Edición especial. México, Ed Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 26, noviembre de 2007.

*The Codex Mendoza*. Ed. por Frances F Berdan y Patricia Rieff Anawalt. Berkeley, USA, University of California Press, 1992. vol. III

Trejo, Silva. *Dioses mitos y ritos de México Antiguo*. 2 ed. México, Miguel Ángel Porrúa, 2004. 255 p.

Valdovinos Rojas, Elda Vania. *Bok'ya, la serpiente de lluvia en la tradición Ñahñü del Valle del Mezquital*. Tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. p. 136.

Velázquez Castro, Adrián. "Las narigueras lunares de concha del Templo Mayor" en *Iconografía mexicana I*. Beatriz Barba coord. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998. p. 127-134.

Vázquez Vázquez, Elena. *Distribución geográfica y organización de las órdenes religiosas en la Nueva España (siglo XVI)*. México, Universidad Nacional autónoma de México, Instituto de Geografía, 1965. 173. p.

Viramontes Anzures, Carlos. *Gráfica rupestre y paisaje ritual. La cosmovisión de los recolectores de Querétaro*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005. 301 p.

Vite Hernández, Alfonso. *El mecate de los tiempos. Continuidad en una comunidad hñähñü*. Tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma México, 2012. 309 p.

Wood Stephane. *Transcending Conquest. Nahua Views of Spanish Colonial Mexico*. USA, University of Oklahoma Press: Norman, 2003. 212 p.

Wright, David. *Conquistadores otomíes en la guerra chichimeca*. México, Documentos de Querétaro, 1988. 95 p.

Wright, David. "El papel de los otomíes en las culturas del Altiplano Central: 5000 a.C.- 1650 d.C." en *Otopames: Memoria del Primer Coloquio, Querétaro*. E. Fernando Nava L. compilador. 2ª ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas 1995. p. 323-336

Wright, David. "Lengua, cultura e historia de los otomíes". *Arqueología Mexicana*. Edición especial. México, Ed Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia. Vol. XIII, núm. 73, mayo-junio, 2005. p. 26-29

Wright, David. "Zidada Hyadi. El venerado padre sol en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo". *Arqueología Mexicana*. Edición especial. México, Ed Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia Vol. XIII, núm. 73, mayo-junio, 2005. p. 39-45

#### **Referencias en Internet.**

Visita virtual al museo del Templo Mayor "Teopantli"

<http://aztlan.inah.gob.mx:8080/teopantli/index.html>. Consultado en agosto del 2012

Martínez Moya, Pedro. "Juego de Pelota prehispánico: características del juego de dioses".

<http://www.efdeportes.com/efd73/pelota.htm>. Consultado en mayo 2011

Matos Moctezuma, Eduardo. "El Templo Mayor. Etapas de construcción".

<http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-templo-mayor.-etapas-de-construccion.html>.

Consultado en Noviembre del 2010

Piqueras, Ricardo. "Los perros de la guerra o el "canibalismo canino en la conquista"

<http://www.raco.cat/index.php/boletinamericanista/article/viewFile/99430/160118>. Consultado en Julio del 2011

Tlaltecutili. <http://www.latinamericanstudies.org/aztecs/aztec-tlaltecutili.jpg>. Consultado en agosto del 2012