



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA**

NEGRURA DE LLUVIA ENTRE DIOSES:
EL ARTE RUPESTRE DE EL BOYÉ

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA

DANIELA PEÑA SALINAS

DIRECTORA: DRA. MARIE- ARETI HERS

MÉXICO, D. F., JUNIO DE 2014



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.

Quiero dedicar este trabajo a las personas más importantes en mi vida:

A las mujeres de mi familia (Maura, Juana, Antonia y Esmeralda).

A mis maravillosos sobrinos Martín y Raúl que son una luz en mi camino.

A mis angelitos que están en el cielo.

AGRADECIMIENTOS

Mis estimados familiares, amigos y maestros, este ha sido un viaje increíble. He crecido tanto en los últimos años y quiero compartir con ustedes el resultado de estas experiencias. El tiempo de espera ha terminado y el fruto de este trabajo se encuentra en estas líneas.

A Maura, mi madre por darme la vida y enseñarme que las tribulaciones del día a día nos hacen más fuertes. A Juana, mi abuela por estar a mi lado desde la infancia, compartiendo parte de sus conocimientos culinarios, el placer por los viajes y en los últimos tiempos enseñarme hablar el poco otomí que recuerda. A Antonia, mi tía por la paciencia y calma que me ha tenido en los momentos más complicados, y el apoyo a lo largo de este proyecto. A Esmeralda, mi hermana quien ha escuchado y leído paciente la historia de las garzas, pero sobre todo por permitirme compartir la alegría y la dicha de ver crecer a mis adorados sobrinos. De las tres, he aprendido a trabajar arduamente para cumplir mis sueños y metas.

A Martín, por enseñarme que todos los días son un nuevo comienzo lleno de risas y esperanzas. A Raúl, quien en poco tiempo me ha contagiado de su alegría y curiosidad por el mundo. A ustedes, mis angelitos y “muertitos” que forman parte de nuestras vidas aun cuando ya no estén entre nosotros, este sueño también es suyo.

A ustedes, que sin su apoyo, paciencia, consejos y amor no podría ser lo que soy ahora y tampoco tendría la fuerza para continuar con mis sueños.

Agradezco profundamente a la Dra. Marie-Areti Hers, por su guía, sus consejos y su confianza a lo largo de la licenciatura. Por el apoyo en el desarrollo de mi trabajo individual y en quipo en el Proyecto La Mazorca y el niño Dios. Al Dr. Francisco Rivas, por sus enseñanzas, dedicación, amistad y guía. A la Dra. Raquel Pineda por sus consejos, amistad, y aportaciones en lo personal y en lo académico. A los tres, muchas gracias, han sido un gran apoyo y ejemplo de perseverancia.

A Francisco Luna Tavera, historiador otomí de Alfajayucan y gran amigo, con quien compartí dudas, hipótesis y un sinfín de experiencias en El Mezquitil. En el proceso de aprendizaje en la barranca, y frente a las pinturas, en capillas familiares, o al interior de las comunidades visitadas, entre ellas Boyé. A don Marciano (†), por el interés de preservar el pasado de su pueblo.

A los sinodales de mi tesis: Dra. Emilie Carreón, Lic. Juan Manuel Romero García y Dr. Fernando Berrojálbiz, agradezco el tiempo dedicado a la lectura de mi trabajo, por los consejos y observaciones acertadas.

A los “Hidalgos”, Nicté Hernández, Alfonso Vite, Manuel López, Félix Lerma, Hebert Pérez, Domingo España, Carlos Pérezmurphy, Isela Peña y Mario Ramírez; gracias por los consejos, opiniones y observaciones hechas a lo largo de las charlas interminables.

De igual manera quiero agradecer al Dr. Guilgem Olivier, al Biólogo Víctor Ochoa y a Ángela Salazar por las pláticas, consejos y ayuda brindada en temas específicos. Al Dr. Jesús Arriaga, por las charlas interminables sobre los otomíes del Estado de México, por el apoyo, y los consejos en los momentos más complicados. A mí querida Mtra. Denise Lambaer Urrutia por sus enseñanzas y guía en el mundo de la historia, los museos y la restauración.

A mis otros maestros, cada uno en su momento me encausaron y apoyaron en lo académico y posteriormente se convirtieron en grandes amigos: Armando Reyes, Porfirio Bolaños, Juan R., y Emilio Rosales.

A los amigos con quien he compartido este largo camino que llamamos vida: Delia Camacho y Mariana Castan, Sara Zepeda y Christopher Martínez. Fernando y Esperanza, David, Roger Díaz y Juanito, Carlos, Josué, Sebas (†), Eduardo, José A. y Ariel, Esteban, Misael Mancilla, Osvaldo M., Gerardo N., Elizabeth Morales y Trinidad Romero. A Carlos Andrade, por tu ayuda en la edición de algunas fotos. A la Fam. Pineda por el tiempo compartido y por su amistad. A Alfredo M., por cambiar mi perspectiva del mundo. A los amigos de la “Doctores”, que forman parte de mi historia.

Finalmente y no por ello menos importante, mi más sincero agradecimiento a la gente del Mezquital y al pueblo de El Boyé por permitirme compartir su historia y experiencias. A San Pedro Cholula por dejarme conocer un poco de su pasado y la calidez humana con que me acogieron. A mi terruño, San Pedro Atlapulco.

Y, a todos aquellos que directa o indirectamente me ayudaron y coincidimos por breves instantes en esta vida y que no he mencionado en estas líneas, les estoy profundamente agradecida.

Hamadhi

Gracias

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	2
ÍNDICE	4
RESUMEN	7
ANTES DE EMPEZAR	8
Primer contacto con el arte rupestre de El Boyé	9
Rompiendo el silencio	10
Negrura de lluvia entre dioses: El arte rupestre de El Boyé	11
Capítulos de la tesis	12
CAPÍTULO 1: ACERCAMIENTO AL ARTE RUPESTRE	15
1.1. Objeto de estudio	15
1.2. Metodología para el registro de la pintura rupestre en El Boyé	16
1.3. Relación roca-imagen	18
1.4. El color	19
1.5. Análisis e interpretación	22
CAPÍTULO 2: LA PINTURA BLANCA HÑÄHÑÜ DEL MEZQUITAL	23
2.1. Tiempo y espacio	23
Su lengua	23
2.2. El Mezquital. Entorno geográfico	24
2.3. Los otomís del Mezquital	25
2.4. El paisaje ritual. Al pie de las montañas sagradas	27
2.5. Historiografía del arte rupestre del Mezquital	34
2.5.1. El libro de la infamia	34
2.5.2. Pinturas rupestres del Valle del Mezquital y de la Teotlalpan	34
2.5.3. Proyecto Valle del Mezquital	34
CAPÍTULO 3: HISTORIOGRAFÍA DE EL BOYÉ	36
3.1. Proyecto Valle del Mezquital	36
3.2. Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital	37
3.3. Contenido simbólico de las pinturas rupestres del Valle del Mezquital	38
3.4. Las pinturas rupestres en el Estado de Hidalgo	39
3.5. Catálogo del patrimonio cultural del Estado de Hidalgo. Región IV	39
3.6. Pintura rupestre del estado de Hidalgo	40
3.7. Dibujos de El Boyé	40
3.8. Concepciones sobre las pinturas rupestres en el sitio de Boyé, Huichapan, Hidalgo	42
3.9. Seminario “Relación entre la arqueología y la historia del arte”	43
3.10. Proyecto “La mazorca y el niño Dios. El arte Otomí: Continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital”	43
3. 11. Proyecto “Arte y comunidades otomíes: metamorfosis de la memoria identitaria”	45

3.12. Cuadro comparativo de registro y división de El Boyé	46
CAPÍTULO 4: NEGRURA DE LLUVIA: LA BARRANCA DE EL BOYÉ	49
4.1. El Boyé cómo topónimo	49
4.2. Ubicación geográfica de El Boyé	49
4.3. El paisaje natural de El Boyé	50
4.4. Antes de empezar	52
CAPÍTULO 5: IMÁGENES, MITOS Y RITOS EN EL BOYÉ.	55
5.2. Boyé I	55
Conjunto Arquitectónico	60
5.3. BOYÉ II	62
Conjunto 1: Fiesta en el Boyé	62
Conjunto 2: Reunión de barrios	79
Junto al estanque	84
Conjunto 3: Xócotl huetzi	84
Grecas	85
Conjunto 4: Cacería de las garzas	96
Conjunto 5: La Cueva	110
Conjunto 6: “Mapa de la cueva”	115
Conjunto 7: Sobre la cueva	119
7 a La Sagrada Serpiente de Agua	119
7 b Maíz	121
7 c Motivos filiformes	124
7 d Motivos vegetales	126
7 e Plantas	128
7 f Guerreros	131
Conjunto 8: Procesión	134
Conjunto 9: El hemiciclo	138
9 a Los Danzantes	138
9 b <i>Uema</i>	147
9 c Garzas	149
Conjunto 10: Motivos celestes y Serpientes Sagradas	158
10 a <i>Zidada Hyadi</i> (Sol)	160
Serpiente de lluvia	167
10 b <i>Zänä</i> (Luna)	168
Serpiente de Agua II	172
Conjunto 11: Escudos	173
Conjunto 12. Bok’yä-Iglesia	175
Iglesia	177
5.4. BOYÉ III	179
Conjunto 1: Iglesia	179
Conjunto 2: Escudo	181
Conjunto 3. Escudo de grandes dimensiones	183

RETORNO A LA NEGRURA DE LLUVIA	186
El arte rupestre como fuente histórica	186
El significado del santuario	187
El Boyé, una historia contada a través de sus pinturas	192
Propuesta cronológica para El Boyé	194
La casa de la Sagrada Serpiente de las Aguas Celestiales	197
El enigma de las garzas	199
La garza como símbolo de identidad	200
La garza y el volador	204
MAPAS	207
APÉNDICE	214
Proyecto Valle del Mezquital	214
El Boyé, apuntes arqueológicos	218
Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital	219
Contenido simbólico de las pinturas rupestres del Valle del Mezquital	221
Las pinturas rupestres en el Estado de Hidalgo	223
Catálogo del patrimonio cultural del Estado de Hidalgo. Región IV	227
Pintura rupestre del estado de Hidalgo	228
Bok'yä, la Serpiente de Lluvia en la tradición Ñahñü del Valle del Mezquital	230
OBRAS CITADAS Y CONSULTADAS	234
FUENTES DOCUMENTALES	234
ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN	234
BIBLIOGRAFIA	234
LIBROS O ARTÍCULOS EN PÁGINAS WEB	245

RESUMEN

La tesis se centra en el estudio particular del sitio de arte rupestre El Boyé, ubicado en el municipio de Huichapan, Hidalgo. Conocido como el lugar de la *negrura de lluvia*, El Boyé se encuentra íntimamente ligado con uno de los númenes más importantes de la cosmovisión otomí: la *Maka Bok'yä*.

Enmarcado por las vertientes de los ríos Huisfí y Terrero. El Boyé expresa en imágenes la gestación de un nuevo pensamiento religioso, en donde encontramos una alusión constante al sacrificio para propiciar la fertilidad. Las pinturas rupestres estudiadas oscilan entre el Posclásico Tardío, colonial y moderno. La presencia de basamentos piramidales con templo doble o la representación de la fiesta del Xócotl huetzi y motivos celestes asociados a las Serpientes de Lluvia, convergen en el mismo espacio que las representaciones de iglesias, caballos y nobles indígenas ataviados con vestimentas españolas.

El objetivo de la tesis es demostrar la forma en que la pintura rupestre otomí encontró un espacio en donde reinterpretar y enriquecer su propia historia, en la que convergen dos tradiciones que a la par del tiempo se funden en una misma. En la investigación, se profundizó en el estudio de los elementos que hacen único al sitio, las garzas. La reinterpretación del mito ancestral de la cacería del venado y su asociación con Cristo, en El Boyé se transforma en la cacería de las garzas, rodeadas de un misticismo que nos remite a Aztlán; el lugar de origen, la blancura, y la fertilidad; que se transforma en una escena inminente de sacrificio.

Es así, como la pervivencia del santuario, permitió a dicha comunidad transcribir en imágenes la continua recreación de su cosmovisión y vida ritual, que dio lugar al cristianismo otomí vigente hasta nuestros días.

Antes de empezar

*Las letras que empiezan a discurrir en las páginas de este libro
emanaron de la extraña sensación que uno -tiene
cuando conoce el Valle del Mezquital,
a sus pueblos, a su gente y a su paisaje.*

*Es un largo viaje de experiencias transformadas en recuerdos...
A los alumnos que llegaban por primera vez de prácticas de campo les decían...
Cuidado con el Mezquital, porque en un descuido no te va dejar salir.*

Fernando López Aguilar. Símbolos del tiempo

Estás breves palabras parecen anecdóticas, pero quien conoce El Mezquital, poco a poco es atraído por sus paisajes. Tal pareciera que el tiempo se ha detenido.

La forma de vivir el día a día, el sonar de las campanas del pueblo en fiesta, los cohetes, el humo del copal, la música, las danzas, la comida y los adornos propios de cada festividad; todo parece igual a las historias que los sabios de la región comentan. Algunos de ellos con recelo, otros más, interesados en transmitir su conocimiento, con la fe de que sus palabras queden grabadas en la memoria de los extraños, los que vienen de fuera a investigar cómo eran sus antepasados y porqué están las pinturas en las barrancas.¹

Antes de empezar; es pertinente recordar que la Teotlalpan o *Teutlalpa*² estuvo habitada por población otomí y minorías de pame y náhuatl con un patrón de asentamiento disperso.³ Para el siglo XVI, los franciscanos y agustino se encargaron de la evangelización de la región meridional de la Nueva España, denominando al valle del Mezquital como provincia del Santo Evangelio; mientras los agustinos la nombraron como provincia del Santo nombre de Jesús.⁴

¹“**Hidalgo fue un gran mosaico de culturas**, todas las cuales aportaron muchos testimonios de su vida y sus obras [...] todos los artistas de aquel tiempo dejaban constancia de su quehacer cotidiano en forma de esculturas, piezas de cerámica y monumentos. **Los pintores dibujaron animales, hombres, dioses, soles, lunas y otros temas, en los peñascos de las montañas** [...] Aunque los mexicas se dedicaron a dominar nuestro territorio, de todas maneras nos heredaron cosas valiosas de su cultura [...] Aún los grupos que estuvieron siempre sojuzgados, como es el caso de los otomíes, nos dejaron la virtud de su supervivencia como grupo, su idioma y la versión tan especial que tienen del mundo”. *Hidalgo, entre selvas y milpas... la niebla. Monografía Estatal*. México: SEP, 1989. pp. 70-79. El subrayado es mío.

² Peter Gerhard. *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821*. México: UNAM-IIH-IG, 1986. p. 215
Fernando López Aguilar, Miguel Ángel Trinidad. Proyecto valle del Mezquital. Informe de la primera temporada 1986–1987. México: Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia. pp. 5, 15.

³ Peter Gerhard. op. cit. p. 44

⁴ Víctor Manuel Ballesteros García. *Los conventos del Estado de Hidalgo. Expresiones religiosas del arte y cultura del siglo XVI*. Pachuca, Hidalgo: UAEH, 2000. pp. 18-21

Las diferentes posturas y propuestas relacionadas con el desarrollo geográfico e histórico de esta región han generado visiones divergentes que no es pertinente ahondar en este trabajo.⁵

En tanto, para efectos de esta investigación nombraré a esta región El Mezquital. Situada al occidente del Estado de Hidalgo, está conformada por varios valles pertenecientes a la cuenca del río Tula-Moctezuma, con un ecosistema semidesértico (Mapa 1).⁶ Tal como veremos más adelante, el desarrollo histórico del pueblo otomí ha cambiado a lo largo del tiempo, los diferentes procesos lo han colocado como un grupo fronterizo entre Aridoamérica y Mesoamérica, grupo aliado de los mexicas y españoles. Los otomíes del Mezquital han sobrevivido a estos cambios políticos, religiosos y sociales, transformándose y adaptándose a cada situación en particular.

Primer contacto con el arte rupestre de El Boyé

A finales de febrero de 2005 se realizó el primer viaje al Mezquital, en el marco del seminario *Arte prehispánico: relaciones entre la historia del arte y la arqueología*, impartido por la Dra. Marie-Areti Hers, en el colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. A partir de esa experiencia, se creó un grupo de trabajo interesado en profundizar esa experiencia y se formalizó un proyecto colectivo de investigación.⁷ A lo largo de los años, este proyecto se desarrolló en estrecha colaboración con el señor Francisco Luna Tavera, historiador otomí originario de Alfajayucan quien nos ha acompañado a lo largo del proyecto, compartiendo su conocimiento y experiencia que me ha permitido entender algunos aspectos de la cosmovisión y vida ritual del pueblo otomí. En la primera etapa se visitaron algunos sitios con pintura rupestre en los municipios de Alfajayucan, Huichapan (El Boyé) y Tecozautla.

El estudio de esta región comprende diferentes temporadas de trabajo de campo en diferentes sitios con arte rupestre. El análisis de la historiografía relacionada con el

Christian Duverger. *Agua y Fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI*. México: Landucci Editores-Océano de México, 2003. pp. 31-43

⁵ Gerhard. op. cit., Fernando López. *Informe de la primera temporada...* op. cit.; Fernando López A., Patricia Fournier G. & Clara Paz Bautista. *Contextos arqueológicos y contextos momento. El caso de la Alfarería otomí del Valle del Mezquital*. en Boletín de Antropología American. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1989. "Historia prehispánica del Valle del Mezquital". en *Simposium sobre arqueología en el estado de Hidalgo. Trabajos recientes, 1989*. Enrique Fernández, coord. México: INAH, 1994. (Serie Arqueología) Patricia Fournier García. *Los hñähñü del Valle del Mezquital: Maguey, Pulque y Alfarería*. México: INAH-ENAH, 2007. p. 129.

⁶ Fernando López A. "Historia prehispánica del Valle del Mezquital". en *Simposium sobre arqueología en el estado de Hidalgo. Trabajos recientes, 1989*. Enrique Fernández, coord. México: INAH, 1994. pp. 113-123.

⁷ Este trabajo se realizó en el marco del proyecto "Arte y comunidades otomíes: metamorfosis de la memoria identitaria", auspiciado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México a través del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) clave IN402113.

Mezquital y los reportes arqueológicos me permitieron complementar la información obtenida en el registro de cada conjunto de la barranca de El Boyé. Algunos aspectos de la vida ritual de los otomíes actuales me permitieron comprender e identificar diverso motivos que se repiten constantemente en la barranca, en las capillas u oratorios familiares, en los conventos y en las fiestas en continua transformación desde el siglo XVI, hasta la actualidad.

El tránsito por El Mezquital no solo ha enriquecido mi crecimiento académico, también el personal. Al recorrer poco a poco cada sitio con arte rupestre y la convivencia con los habitantes de cada comunidad visitada, me permitieron redescubrir el pasado de la comunidad otomí, de la que provengo y de la cual poco se sabe y parece no importar si se desvanece en el tiempo, como un fantasma.

Desde mi primera visita a El Boyé, me llamó la atención la presencia de las garzas y la danza, motivo emblemático del sitio, razón por la cual me decidí a estudiarlo. En un principio, como un trabajo escolar, que fue transformándose en un proyecto más ambicioso, que culmina hoy con en esta investigación. Con gran satisfacción fui descubriendo cómo El Boyé ha preservado la memoria de los hombres que pintaron la barranca.

Estas pinturas se entrelazan con diferentes manifestaciones artísticas, rituales y culturales, entretejidas en las historias de los mayores, los sabios, que aún recuerdan el principio de la humanidad, de una raza de gigantes que convivieron con los antepasados de los otomíes. También aprendí que no importa si provienes de una comunidad otomí alejada, la cual pueden o no conocer, todos son otomí y se reconocen, por sus historias compartidas, transmitidas de generación en generación.

Rompiendo el silencio

En la búsqueda de corroborar algunas hipótesis que surgieron a lo largo de esta investigación, la mayoría de ellas relacionadas con la imagen de la garza, el Xócotl huetzi y la danza del volador, me enfrenté a diversos puntos de vista y cuestionamientos relacionados con la búsqueda de la interpretación de los conjuntos que alberga El Boyé.

Algunos me preguntaron si yo encontraba algún valor estético o artístico en las pinturas, o ¿qué elementos me permitían proponer el significado de las pinturas? y quizá la más complicada: ¿por qué proponer una relación entre las imágenes pintadas en la barranca con la pintura conventual de Huichapan, Actopan, Ixmiquilpan o Tepeapulco?

En algún momento me expresaron que a *pesar de que el pintor de barrancas supo aprovechar la roca para crear un efecto de dramatismo, apoyado en la perspectiva y una ejecución admirable, no deja de ser un pintor “osado” que no tenía preparación alguna o noción de lo que pintaba.*

En cambio, el pintor de conventos poseía una educación dedicada y especial en el adoctrinamiento de la religión católica. Y por lo tanto, la pintura conventual contiene una carga teológica que los frailes buscaban transmitir a los indígenas por medio de la pintura, la escultura y las fiestas para alejar a los pueblos de la idolatría.

Sin embargo, como veremos en este trabajo ¡es tan digno de admirar al pintor “osado” de las barrancas, como al pintor de conventos! En ambos casos, existe una relación entre las imágenes pintadas en la barranca y en el convento; ambos lugares, son representaciones de espacios sagrados, en los que se llevan a cabo diferentes rituales o festividades relacionadas con el ciclo agrícola, al sacrificio y fertilidad.

Desafortunadamente a la luz de diversos trabajos, se presenta al otomí como salvaje, carente de cultura e incapaz de competir con aquellas culturas que construyeron grandes pirámides y establecieron las bases de la nueva estructura político-religiosa.

[Es quizá el panorama] desalentador [del Mezquital], lleno de ferocidad en donde se observan mezquites, misérrimos cactus y garambullos, [...] razón por la cual los otomíes eligieron vivir lejos de los centros de población agrícola, es sin duda un sentimiento de independencia que es innato en ellos y que ha sabido conservar por centurias. Esta manera de ser miserable en apariencia, sin ningún regalo, ni abundancia, [...] fue la que desde tiempos anteriores a la llegada de los españoles, mantuvo a este pueblo sin ser molestado, ni envidiado, le dio esta manera frugal de vivir y hasta hoy se conserva semioculto y olvidado de todos, menos de sí mismo.⁸

El fragmento anterior es un claro ejemplo de la imagen negativa que prevalece del pueblo otomí hasta nuestros días. Los *Hñähñü* (como se autodenominan) han permanecido como testigos del tiempo. Tal como veremos los otomíes del Mezquital cuentan con una compleja unidad cultural que les ha permitido conservar su identidad y tradiciones hasta nuestro presente.

Negrura de lluvia entre dioses: El arte rupestre de El Boyé

En uno de recorridos realizados en El Boyé, el señor Víctor Uribe vecino del pueblo de Boyé, se acercó a nosotros para preguntar ¿quiénes éramos y qué hacíamos en la barranca? Al identificarnos y contestar a sus preguntas, en un tono más calmado, comentó: “son muchas las personas e investigadores que han pasado por aquí, así como ustedes. Llegan toman fotos, hacen entrevistas y una vez que terminan su trabajo no regresan a la comunidad a enseñarnos su trabajo o explicarnos que quieren decir las pinturas”.⁹

⁸ Vicente T. Mendoza. *Música indígena Otomí. Investigación musical en el Valle del Mezquital*. México: 1933. p. 19-23.

⁹ Sitio de arte rupestre El Boyé. Víctor Uribe. Comunicación personal, 2007.

Es así como este trabajo busca dar respuesta a la inquietud de conocer más sobre las pinturas de El Boyé, para compartir la satisfacción de descubrir la memoria viva de varias generaciones, transformada en la historia de un pueblo, contada a través de sus pinturas.

La tesis se centra en el estudio particular del sitio de arte rupestre El Boyé, ubicado en el municipio de Huichapan, delimitado por las márgenes de los ríos Huisfí y Terrero. El Boyé expresa en imágenes la gestación de un nuevo pensamiento religioso, en donde encontramos una evocación constante al sacrificio para propiciar la fertilidad. Las pinturas rupestres estudiadas oscilan entre el posclásico tardío y el siglo XVIII. Los motivos de filiación prehispánica como los basamentos piramidales con templo doble, la representación de la fiesta del Xócotl huetzi, el sol y la luna acompañados de la Serpiente de Lluvia [Bok'yä] convergen en el mismo espacio, con iglesias, caballos y nobles indígenas ataviados con vestimenta española. La presencia del cacique simboliza la figura emblemática del poder y sus privilegios durante la época colonial.

La pervivencia del santuario permitió a dicha comunidad transcribir en imágenes la continua recreación de su cosmovisión y vida ritual, que dio lugar al cristianismo otomí vigente hasta nuestros días, preservado en la pintura conventual y de capillas familiares.

Capítulos de la tesis

La tesis comienza con una breve reflexión en torno al término arte rupestre, la metodología empleada, el trabajo de registro de formas, colores, técnicas y estilos presentes en los conjuntos y escenas de El Boyé. Algunos motivos se repiten continuamente a lo largo de las barranca, otros tantos cuentan con repintes o motivos añadidos en diferentes momentos.

Independientemente de las características particulares del sitio, veremos cómo este complejo discurso gráfico, cosmológico, religioso y político, me permitió efectuar un estudio particular de El Boyé. El trabajo se sustenta en el manejo de la imagen, apoyándome con dibujos *in situ*, fotografías y reconstrucciones digitales que acompañan la descripción e interpretación de la mayor parte de conjuntos registrados en El Boyé.

Los pintores de barrancas supieron aprovechar la forma natural de la cañada para crear espacios sagrados en su interior, los abrigos rocosos fueron seleccionados de forma que abrigo, covacha o tablero añadiera dramatismo y movimiento a cada escena y conjunto pintado.

El capítulo dos aborda el marco histórico del arte rupestre del Mezquital, delimitando su extensión territorial, misma que ha fungido como frontera cultural a lo largo de su historia. A la par del trabajo de campo, me di a la tarea de revisar la historiografía que me permitiera entender los cambios complejos que rodean a este

pueblo indígena y a su arte rupestre, presente en parte de las antiguas provincias de Xilotepec y Teotlalpan.¹⁰

Durante el trabajo de registro de conjuntos en el sitio y la edición posterior, me fue posible identificar motivos similares en algunos códices, crónicas novohispanas, capillas, conventos y algunas festividades actuales; algunas de ellas con variantes, como es el caso de la representación de las garzas, el Xócotl huetzi, la danza, las iglesias, y festividades representadas en El Boyé, mismas que me sirvieron para entender y comprender el significado de algunos motivos, conjuntos.

El tercer capítulo reúne la historiografía relacionada con el estudio del arte rupestre de El Boyé. Algunos de los trabajos citados coinciden en el patrón de registro y descripción, en tanto, otros plantean nuevas interpretaciones entorno al sitio de nuestro interés, así como mostrar los primeros registros, descripciones e interpretaciones de las escenas más representativas del sitio. Es también una clara invitación a redescubrir el conocimiento que las pinturas han conservado hasta nuestros días, ubicadas en las márgenes de los ríos Huisfí y Terrero.

Al final del capítulo ofrezco un cuadro en el que se resumen los registros hechos con antelación por otros autores, y presento mi propuesta de registro para el sitio de arte rupestre El Boyé, que en el capítulo cinco se detalla ampliamente.

El cuarto capítulo se enfoca en el estudio y descripción de la forma natural de la barranca, así como la distribución interna del espacio geográfico. El aprovechamiento de la forma natural de la barranca presenta una secuencia en la que se pueden apreciar eventos o motivos de carácter religiosos, políticos e históricos.

La llegada de los españoles y predicadores al Mezquital cambió paulatinamente la conformación de los pueblos que hasta entonces eran habitados por indígenas. A mediados del siglo XVI tanto otomíes como españoles convivían en este territorio, y Huichapan no fue la excepción, los nobles indígenas establecieron alianzas con el gobierno para asegurar la permanencia de los lugares sagrados. Es justo en este proceso que los grupos otomíes entran en contacto con la forma de vida europea y con ello la visión cristiana, se conjuga con la tradición prehispánica. Los nobles indígenas establecieron alianzas con el gobierno español para asegurar la permanencia de los lugares sagrados. Es justo en este proceso que los grupos otomíes entran en contacto con la forma de vida europea y con ello la visión cristiana, se conjuga con la tradición prehispánica, presentes en el discurso pictórico de El Boyé.

¹⁰ Pedro Carrasco menciona que la provincia de Teotlalpan estuvo habitada por otomíes, aun antes de la llegada de los toltecas, extendiendo su dominio hasta el Cerro de las Cruces. La provincia de Xilotepec es considerada como el “riñón de los otomíes”. Pedro Carrasco Pizana. *Los otomíes. Cultura e historia de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana*. Edición facsimilar, 1950. Toluca, Edo. De México: Gobierno del estado de México, 1979. p. 30-35. Ver también: Peter Gerhard. op. cit. pp. 304-309

El capítulo cinco representa la parte medular del trabajo, en él se describe cada uno de los conjuntos localizados en Boyé I, Boyé II y Boyé III. El estudio y la interpretación de los conjuntos más representativos del sitio me permitieron proponer nuevas líneas de investigación. El trabajo de campo en el sitio ha sido fundamental en el proceso de registro (ubicación, orientación y disposición) y descripción; por lo que gran parte del trabajo se sustenta en la descripción de cada uno de los conjuntos que integran el sitio, complementado con un estudio bibliográfico y fotográfico que me permitió corroborar la hipótesis central planteada: El Boyé como un santuario dedicado a los cultos de fertilidad y petición de lluvia.

La presencia de repintes o conjuntos con motivos coloniales y un discurso cristiano enfatiza la continuidad temporal, vigente en la pintura conventual de comunidades vecinas, en donde se ha registrado la presencia de elementos rupestres que pueden ser cotejados y con la vida religiosa del otomí actual. El registro del sitio se enfoca en el estudio de la imagen, con el fin de conocer su estado de conservación, para la reconstrucción y descripción los motivo representados en cada conjunto o escena, considerando el tamaño, el color, la forma, las superposiciones, así como el lugar que ocupan en relación con el resto de los conjuntos.

Como veremos, el trabajo se va construyendo a partir del análisis de distintas fuentes historiográficas e informes de los trabajos arqueológicos realizados en la zona. Las entrevistas realizadas a personas de diferentes comunidades que conforman el Mezquital me han servido para obtener información relacionada con las pinturas rupestres y entender la forma en que estas pinturas se van entretejiendo con la tradición viva del pueblo otomí.

Finalmente el último apartado reúne el complejo esquema cosmológico y los procesos de reinterpretación otomí de la religión cristiana. El estudio de esta forma particular de concebir el tiempo a partir de las imágenes me lleva a plantear que el corazón de El Boyé cuenta una historia en retrospectiva. Es decir, la historia del sitio comienza probablemente en el posclásico tardío, pero en el periodo colonial la barranca se continúa pintando y la fiesta transformada en imagen es realizada cuando el sitio ya era conocido como el lugar de las garzas y el hogar de la Sagrada Serpiente de las Aguas Celestiales.

Capítulo 1: Acercamiento al arte rupestre

Canto II.

*No se sabe cómo empezó, quién lo mandó,
quién enseñó la forma de hacer las cosas,
quién lo puso en orden, quiénes lo hicieron,
cómo fue, cómo se hizo.*

*Ahora nosotros sólo repetimos
lo que nos enseñaron nuestras madres, nuestros padres,
pero no sabemos muy bien porqué lo hacemos, sólo decimos:
«es herencia de mis padres, de mis abuelitos,
es mi herencia, es mi tesoro, es la costumbre».
Sólo esto acertamos a decir, sólo esto decimos.
No más, Así es...*

Luna Tavera Francisco. NDA KRISTO: RÄ ÄJUÄ NEHÑU

1.1. Objeto de estudio

Como primer paso, es necesario mencionar que el término **arte rupestre o grafica rupestre**,¹¹ es entendido como una manifestación artística elaborada sobre una superficie rocosa natural o retocada *in situ*,¹² con la finalidad de añadir pigmentos en el caso de la pintura rupestre o por medio de percusión para crear petrograbados. De acuerdo con Marie- Areti Hers:

La grafica rupestre es sin duda la expresión artística más abierta al tiempo y más íntimamente inmersa en el entorno natural. Las imágenes quedan a la vista, invitan a reflexionar sobre el pasado, incitan a interpretar, recuperar, resignificar. A menudo, estos testimonios antiguos constituyen elementos importantes en la construcción del paisaje cultural que crean continuamente los habitantes de una región, sin importar el tiempo que haya transcurrido desde la creación de las obras.¹³

La difusión de trabajos relacionados con el arte rupestre, ha permitido reivindicar la importancia de estas expresiones y sitios. A primera vista, estos motivos ofrecen poco

¹¹ Ver: Michel Lorblanchet. *Les orígenes de iárt. Paris: Le Pommier-Cité des sciences et de l'industrie, 2006.* "Les orígenes de la culture". p. 171-172.

¹² Carlos Humberto Illera Montoya. *Contenido simbólico de las pinturas rupestres del Valle del Mezquital.* Tesis de Maestría en Arqueología. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1994 p. 86

¹³ Marie-Areti Hers. *Apud. Paulina Faba Zuleta. Imágenes de una memoria. Exégesis y representación del pasado entre los wixaritari (huicholes) de Nayarit y Jalisco.* México: UNAM-IIE-IIA, 2011. p. 9.

interés, por ser difícil de identificar. Empero el registro y catalogación de motivos, formas, colores, técnicas y estilos hallados en cada sitio, me permitieron entender la compleja organización político-religiosa, vinculada con la cosmovisión y vida ritual del grupo que hábito la región estudiada. En donde los cerros, cuevas y barrancas, fueron transformadas en espacios sagrados, que conservan el pasado a través de la pintura rupestre.

En algunos casos como El Mezquital, el arte rupestre se constituye como un documento único y poco estudiado. Inmerso en el corazón de la roca, cada sitio atiende a una compleja realidad gráfica, en donde la naturaleza, y el medio en el que se desarrolla determinan los procesos de ocupación; así como la función y el significado de cada lugar en el *corpus* de la vida ritual e histórica de los hñähñü.

1.2. Metodología para el registro de la pintura rupestre en El Boyé

El estudio del arte rupestre, implica en lo general un problema de conocimiento. En un estricto orden epistemológico incidiría en el tratado y fundamentación del conocimiento del arte rupestre en cuanto a su origen, carácter, estructura, métodos, explicaciones y finalmente la validez de su propio conocimiento.¹⁴

Al situarnos frente a estas pinturas, es común establecer una comparación entre los motivos identificados y la explicación que de ellos tenemos, para ayudarnos a entender el espacio en el que nos situamos. En tanto, la pintura rupestre del Mezquital representa un vínculo testimonial entre el pasado y presente de los Hñähñü.

La presente investigación se realiza desde el ámbito de la historia, apoyado en los conocimientos técnicos y metodologías de la historia del arte, la arqueología, la etnografía (la tradición oral), la etnohistoria y el trabajo de campo realizado en la región me permitieron proponer y comprobar algunas premisas, como se muestra en lo sucesivo.

Partiendo de la historiografía especializada en el tema encontré diversas posturas, todas ellas convergen en problemáticas comunes entorno al estudio del arte rupestre en México.¹⁵ Las más frecuentes se relacionan con las metodologías aplicables a la catalogación y descripción del arte rupestre.

¹⁴ Francisco Mendiola Galván. "El arte rupestre: una realidad gráfica del pasado en el presente". en *Expresión y memoria. Pintura rupestre y petrograbados en las sociedades del Norte de México*. México: INAH, 1999. p. 20.

¹⁵ Los trabajos que abordan temas relacionados con el estudio del arte rupestre es extenso, entre ellos: Pablo Martínez del Río. "Petroglifos y pintura rupestre". en *Revista de estudios universitarios*. México: UNAM, 1949. Ma. De la Luz Gutiérrez Martínez. *Arte rupestre. Baja California Sur. La sierra de San Francisco. El cañón de Santa Teresa*. México: INHA, 1994. Harry Crosby. *The cave paintings of Baja California. The great murals of an unknown people*. San Diego, California: Sunbelt, 1997. Carlos Viramontes Anzures. *Expresión y memoria. Pintura rupestre y petrograbados en las sociedades del Norte de México*. México: INAH, 1999. Ma. Del Pilar Casado. *El arte rupestre en México*. México: INHA, 2006. William Breen Murray. *Arte rupestre del noreste*. Nuevo León, México: Fondo editorial de Nuevo León, 2007 (La historia en la ciudad del conocimiento).

Antonio Pompa y Pompa propuso dos corrientes o métodos útiles en el estudio de la pintura rupestre.

El primero es el estudio iconográfico: el cual hace referencia a la representación de las figuras en sí mismas, imitación y reproducción que busca conservar momentos cruciales, reflejo de tradiciones, utilizando dibujos sencillos y elementos geométricos, con la presencia de símbolos o motivos, que muestran un significado más complejo del que podemos apreciar.

Mientras el segundo, se sitúa en el estudio ideográfico: representado a través de símbolos geométricos y abstractos, relacionado con un estilo simbólico-geométrico, aunado con la imagen de zoomorfos y antropomorfos, de trazo firme, con un color determinado o acompañado de otros colores. Agrupados en conjuntos, los cuales fueron realizados en lugares predeterminados, en los que se observan ocasionalmente superposiciones o repintes, los cuales apuntan a la ocupación constante e importancia del sitio.¹⁶

El primer acercamiento es difícil, pero con el paso del tiempo al buscar la forma de cada motivo, se establece una asociación de motivos de lo desconocido [motivos expuestos en la roca] con lo conocido. El anonimato de los que pintaron la barranca y su relación con los grupos que habitan la región, complica el estudio, por tanto, la arqueología nos ofrece una posibilidad de encontrar indicios sobre su distribución a lo largo del sitio.

El estudio de este tipo de arte, a partir de criterios y cánones planteados por la historia del arte implica el análisis de valores plásticos como la forma, el color, la estructura y contexto para entender la dinámica de las pinturas que se muestran al ojo del espectador, participante e interprete.¹⁷

Una parte importante en el desarrollo de este trabajo fueron las visitas al sitio, para la elaboración de dibujos *in situ*, acompañado de un registro fotográfico que contiene imágenes tomadas en un periodo que va de 2005 a 2011, obtenidas en diferentes horas y épocas del año. Las tomas hechas de los conjuntos buscan captar el dramatismo de cada escena, y la forma en que las pinturas se insertan en el paisaje. Los efectos de luz y sombra, me permitieron advertir el grado de humedad en la roca, la precipitación pluvial y las corrientes de agua, así como el estado de conservación en cada conjunto.

En este proceso, la elaboración de planos, dibujos y descripciones *in situ* fueron primordiales, el registro de tallado me permitió recoger datos relacionados con el tamaño, el color, los repintes, motivos añadidos, que fueron utilizados al momento de revisar y editar el material digital recopilado en el trabajo de campo. La selección y edición de las

¹⁶ Antonio Pompa y Pompa. *La escritura pictográfica rupestre y su expresión en el noreste mexicano*. México: Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1954. *Apud.* Laura Esquivel. *Arte rupestre en Baja California: Un intento de sistematización*. México: INAH, 1990. El subrayado es mío. Ver también: Louis Réau. "Introducción general", en *Iconografía del arte Cristiano*. Trad. José Sousa Jiménez. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2007. p. 9-10.

¹⁷ Ellen Dissanayake. *What is art for?* Seattle: University of Washington Press, [1988] 1995. p. 61-73, 92-106. Patrick Johansson. *Teatro mexicano: Historia y dramaturgia. Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos*. México: CONACULTA, 1992. T. I. p. 13

fotografías digitales por medio de programas especializados en este tipo de material me dieron la oportunidad de mejorar la visibilidad de los motivos y conjuntos. En este proceso, los dibujos del señor Marciano me permitieron realizar reconstrucciones o propuestas que acompañan a los motivos y conjuntos registrados en este sitio.

1.3. Relación roca-imagen

La roca utilizada como lienzo, es un elemento importante en el estudio del arte rupestre. Los artífices aprovecharon la forma natural de la barranca, buscaron paredes con salientes que brindaran protección a las pinturas, los cortes naturales fueron utilizados para crear diferentes perspectivas y dramatismo en cada motivo, conjunto o escena.

Las grietas, los niveles naturales en la roca, los espacios abiertos o los resguardados, son adaptados a las necesidades de cada conjunto. Un claro ejemplo es el hemicíclo que alberga a un grupo de danzantes y a la Serpiente de Agua [*Makä Bok'yä*], visibles a gran distancia con un dinamismo marcado por los frisos naturales.



Fig. 1 Vista general del Conjunto 8 a Los Danzantes. Sitio de Arte Rupestre El Boyé, *Huichapan*, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital, IIE/UNAM, 2010. Edición: Daniela Peña Salinas, 2014.

1.4. El color

La tradición pictórica del Mezquital se caracteriza por la utilización del color rojo, negro (en menor medida) y blanco. Este último se encuentra registrado en la mayor parte de sitios registrados con pintura rupestre de la región. El color blanco utilizado para la elaboración de estas pinturas, probablemente se obtuvo a partir de algún tipo de tierras blancas conocidas por los otomíes del Mezquital como *hok'o*,¹⁸ “que molidas y disueltas en agua (a manera de pastas), permitían una fácil aplicación; es también factible que se usaran arcillas caolínicas [...] [encontradas] en Meztitlán Hidalgo [...] Los Otomíes usaban para abrillantar las pinturas, savia de maguey o nopal, grasa animal”.¹⁹

En el aspecto formal, la técnica empleada en la manufactura de las pinturas se dieron por dos procesos básicos: el delineado y la tinta plana.²⁰

Delineado: Consiste en la figuración del contorno o silueta de la figura mediante una línea continua de color, la línea obtenida regularmente es de trazo delgado como un pincel, pero puede engrosarse hasta formar una franja o una banda.

Tinta plana: Es el resultado de rellenar la figura con pintura que puede ser del mismo color que el delineado o variar la tonalidad. Dentro del espacio que forma la línea se puede dotar a la imagen de volumen, movimiento o creación de planos en el espacio utilizado por el autor de la pintura.

En cuanto a la preparación de la superficie, se conocen dos formas de aplicar la pintura en la roca. La primera no lleva ninguna preparación, es decir, utilizan la superficie de la roca tal como se encuentra en la barranca; aun cuando los motivos pierden intensidad y nitidez con el paso del tiempo.

En cambio, la segunda necesita una preparación previa a ser utilizada, por lo que se realiza un desgaste superficial de la roca, con el fin de obtener una mayor durabilidad de los motivos.²¹

La pintura blanca del Mezquital muestra diferentes temáticas y composiciones, algunas de ellas muestran superposiciones o repintes notables por la tonalidad y el trazo. En otros casos, los conjuntos presentan una capa blanca, producto de la humedad, las filtraciones de agua y la precipitación pluvial, que causan una reacción en la composición

¹⁸ Francisco Luna Tavera. Comunicación personal, febrero de 2013.

¹⁹ Roberto Martínez González. “La cueva del río San Jerónimo: Análisis e interpretación de su arte rupestre”. en *Cuicuilco*. México: ENHA, 2002. Mayo-agosto, año/vol. 9 núm. 25. p. 6

Clavijero menciona, que el color “blanco [se obtenía] de la piedra mineral *chimaltzcatl*, después de calcinada, o del *Tizatlalli*, que es una tierra mineral que se halla en la laguna la cual, amasada, como lodo y reducida a pelotas, recibe con la acción del fuego un color blanco semejantísimo al del albayalde de España”. Francisco Javier Clavijero. *Historia antigua de México*. México: Porrúa, 1991. p. 249 (Sepan Cuantos)

²⁰ Carlos Humberto Illera. op. cit. p. 86. El subrayado es mío.

²¹ *Ibidem*.

química de la roca, formando escurrimientos de color amarillento, verdoso o negro, como es el caso del área del tragaluz de la cueva o el conjunto 1.



Fig. 2 Vista general del Conjunto 1 Fiesta en El Boyé. Sitio de Arte Rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2014.

El patrón de distribución de los conjuntos de El Boyé y la descripción de cada conjunto, me permitió rastrear los motivos o escenas que se repiten continuamente en el resto de los sitios del Mezquital, para confirmar o complementar la información encontrada en fuentes documentales.

Desafortunadamente las pinturas rupestres de El Boyé están en peligro de perderse. Desde el año en que comenzamos el registro hasta el día de hoy, he notado que gran parte de los motivos que se encuentran en el sitio se han desvanecido por los cambios climáticos, derrumbes y vegetación circundante. A esto se suman las acciones generadas por el hombre, en el momento en que mojan o aplican pintura blanca o cal sobre las pinturas, reproducen o remarcan algún motivo, y quizás la más agresiva de todas, los *graffitis*.²² (Fig. 3 y 4)

²² “El concepto de *graffiti* es un nombre dado por los arqueólogos a las inscripciones o dibujos hechos en los muros antiguos. [En una de sus acepciones], estos trazos suelen referirse a acontecimientos de la vida diaria [...] Por extensión, se podría aplicar también a los realizados en la actualidad en fachadas, bardas, y aún en los vagones del metro. Pascual Tinco Quesnel, Elías Rodríguez Vázquez. *Graffiti novohispanos de Tepeapulco, siglo XVI*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-CONACULTA, 2006. p. 1



Fig. 3 Vista general del Conjunto 4 Cacería de las Garzas, con grafitis recientes en primer plano. Sitio de Arte Rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2007. Edición: DPS, 2014.

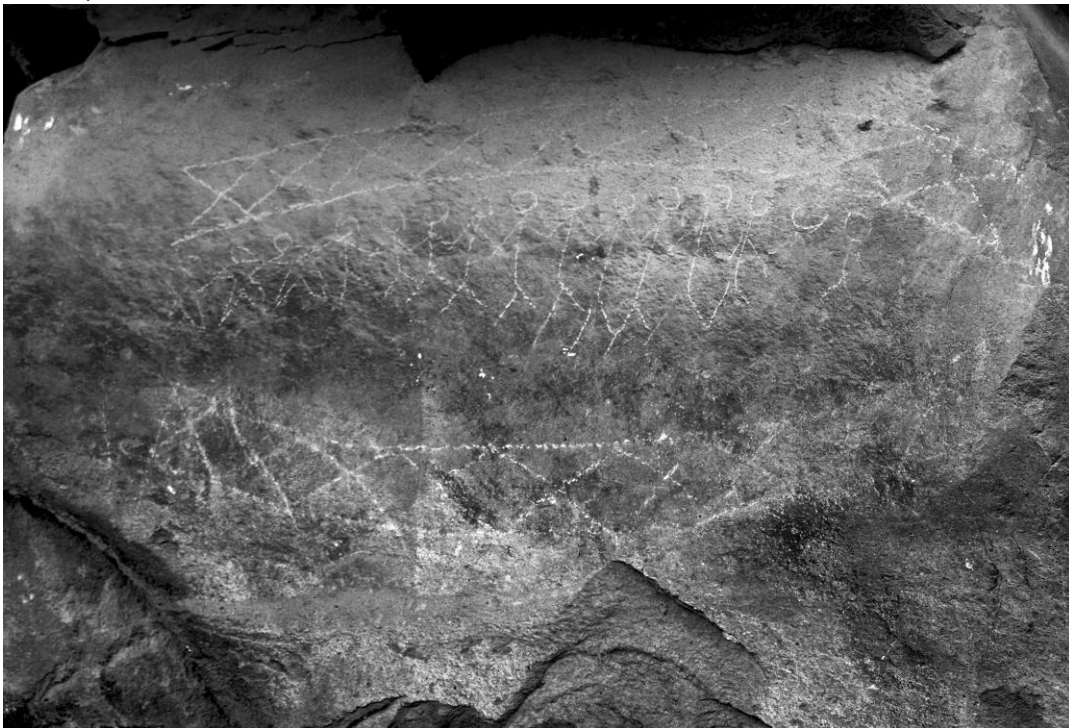


Fig. 4 Imitación de la danza. Sitio de Arte Rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2007. Edición: DPS, 2014.

1.5. Análisis e interpretación

Las interrogantes que surgieron en la primera visita al Mezquital fueron diversas. Las más comunes relacionadas con: el significado de las pinturas, ¿Quiénes las realizaron? o ¿Cuándo fueron realizadas?

Para el caso particular de El Boyé, partiré de la ubicación y orientación exacta de los conjuntos, distribuidos en tres secciones identificadas como Boyé I, Boyé II y Boyé III, así como su relación con los cuerpos de agua, las formas de la roca, la presencia de cuevas, covachas, abrigos rocosos, etc.

El análisis del arte rupestre en El Boyé parte del estudio de la imagen como fuente primaria, en donde se identificaron temas, técnicas, colores y formas, así como los motivos que se repiten a lo largo del sitio, con la intención de distinguir las diferentes etapas en que fueron ejecutados los conjuntos.

La hipótesis central gira entorno a la relación que El Boyé tiene con la fertilidad y su asociación con Serpiente de las Aguas Celestiales o *Bok'yä*. Aunado al estudio de la imagen de la garza y su significado en el sitio, para poder entender ¿por qué plasmar una escena de cacería, en donde la garza toma el lugar del venado?

En este proceso, el registro e identificación de motivos similares en sitios aledaños (entre ellos El Cajón, El Zapote, El Tendido, San Francisco Sacachichilco, Nimacú, El Salto, o Tezoquipan), en códices, capillas de linaje, grafitis y pintura conventual, me permitieron identificar temas recurrentes con una larga duración presentes en imágenes de la vida cotidiana y ritual del otomí actual.

A partir de estos espacios sagrados se busca explicar el origen del mundo, el orden de las cosas, el principio de la humanidad, que denotan de un sentido irrefutable las acciones realizadas por los ancestros de los otomíes. Ya sea en conjunto o de forma individual por parte de los sacerdotes, guerreros o *Uemas*, que tenían a su cargo la organización política y religiosa de cada comunidad, reproducida continuamente dentro del calendario ritual. Es justo este momento, en el que las pinturas se transforman en imágenes que representan una historia sin tiempo, conservadas en algunas festividades del otomí actual.

Si bien, encontré algunas respuestas que me permitieron plantear una lectura del sitio, surgieron otras tantas relacionadas con el pasado de El Boyé, la imagen de las garzas y la danza del volador que quedarán abiertas para nuevos trabajos.

Capítulo 2: La pintura blanca hñähñü del Mezquital

*Sabían los mexicanos pintar al vivo montes,
ríos, edificios, plantas y animales [...]
Representaban las cosas materiales con su propia figura,
y para abreviar, con una parte de ella
bastante a darla a conocer a los inteligentes;
pues como nosotros necesitamos de aprender a leer
para entender lo que otros escriben
así el común de aquellas naciones
necesitaba de ser instruido en la significación
de las pinturas que eran sus escritos...*

Francisco Javier Clavijero. Historia antigua de México

2.1. Tiempo y espacio

Su lengua

Es importante mencionar que los otomíes son una de las poblaciones indígenas más antiguas del centro de México. Conservan como rasgo distintivo su lengua, el otomí. Los estudios lingüísticos han encontrado que comparte rasgos culturales comunes con seis lenguas vivas procedentes de la familia lingüística Proto-Otopame, a las que se adscribe el Ocuilteco, Matlatzinca, Mazahua, Otomí, Pame del Sur, Pame del Norte y Chichimeco Jonaz.²³

De entre estas variantes, el Mazahua se relaciona de una forma más familiar al Otomí.²⁴ Para el caso particular del otomí del Mezquital, se adscribe a los dialectos noroccidentales, al igual que Querétaro (sin Amealco) y Guanajuato. Estas diferencias se basan en las adaptaciones hechas al simplificar el sistema verbal, y tiene mayor similitud con el otomí de la sierra.²⁵

Considerando que la ocupación otopame en el valle de México, Toluca, el Mezquital, y quizá partes de Morelos, Puebla, y Tlaxcala, se dio durante el Preclásico, las

²³ La Familia lingüística Proto-otopame se considera como un idioma ancestral que tuvo un proceso de diversificación hacia el periodo Proto-neolítico (5000-2500 a.n.e), pese a las separaciones que sufrieron estas lenguas en los diversos periodos históricos, conservan rasgos comunes. David C. Wrigth Carr. "Lengua, cultura e historia de los otomíes". En *Arqueología Mexicana*. México: Raíces, 2005. p. 26-29. Vol. XIII, número 73. Otomíes un pueblo olvidado. Yolanda Lastra. *Los otomíes. Su lengua y su historia. México: IIA-UNAM, 2006*. México: UNAM-IIA, 2001.p. 32-41

²⁴ James W. Dow. *Santos y supervivencias: Funciones de la religión en una comunidad Otomí*. México: INI-SEP, 1974. p. 51-52

²⁵ Yolanda Lastra. *Unidad y diversidad de la lengua. Relatos otomíes*. México: UNAM-IIA, 2001. p. 24-25.

etnias que habitaron estos territorios conservaron una lengua plurilingüística durante la colonia.²⁶

En tanto, para entender la compleja y mutilada historiografía otomí es necesario conocer su cultura, sus tradiciones y su lengua; esta última aceptada como elemento distintivo y común.²⁷ Así, los otomíes de Mezquital se autodefinen como Hñähñü o Hñahñu.

En la actualidad su lengua enfrenta una lucha constante por no desaparecer, a la par de sus costumbres y tradiciones heredadas de generación en generación de forma oral, presentes en las pinturas rupestres registradas a lo largo del Mezquital.

2.2. El Mezquital. Entorno geográfico

Uno de los primeros conflictos al adentrarnos al Mezquital es determinar sus límites geográficos, inestables por la forma de vida dispersa y continuos movimientos de los otomíes de la región. Las diferentes posturas y criterios marcan cambios significativos en la extensión territorial, política y cultural; acorde a los periodos de ocupación de la zona y no es oportuno en este trabajo adentrarnos en esta discusión.²⁸

El desarrollo histórico de los Hñähñü a través de la ocupación territorial conlleva a entender la forma dispersa de los asentamientos de este grupo. El otomí se adaptó al paisaje agreste que enmarca El Mezquital, en donde aprovechó los recursos bajo lo que hoy se conoce como estructura comunal, dividida en pueblos, barrios y manzanas.²⁹

La extensión del Mezquital es discutible, al estar compuesta por varios valles de menor tamaño. Tal como refiere Fernando López, esta región abarca las porciones de los Estados de México, Querétaro y en gran medida, el centro y Suroeste del Estado de

²⁶ David C. Wright. "Lengua, cultura e historia de los otomíes"... op. cit.

²⁷ "las diferentes variantes, léxico y gramática que hay entre el Hñähñü o Hñahñu, Ñuhu, Ñhato o Ñuhmu". Estos términos fueron aceptados en 1996, en el marco de la Segunda Reunión de Regiones Indígenas. David C. Wright. "Hñahñu, Ñuhu, Ñhato o Ñuhmu. Precisiones sobre el término "Otomí". en *Arqueología Mexicana*. México: Raíces, 2005. Vol. XIII, número 73. Otomíes un pueblo olvidado. p. 19.

²⁸ Algunos trabajos relacionados con la problemática de los orígenes y extensión territorial de El Mezquital: Yolanda Lastra. *Los otomíes...* op. cit. p. 73-79. 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. Fernando López A. *Símbolos del tiempo. Los pueblos de indios del Valle del Mezquital durante la Colonia*. Tesis para optar el grado de doctor en Historia. México: UNAM, 1997. Rocío Margarita Gress Carrasco. *Voces de Roca: El arte rupestre del Valle del Mezquital como fuente histórica*. Tesis para optar el título de Licenciada en Historia, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2008. Elda Vanya Valdovinos Rojas. *Boky'ä, la Serpiente de Lluvia en la tradición Ñahñü del Valle del Mezquital*. Tesis para optar el título de Licenciada en Historia, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009. Alfonso Vite Hernández. *El mecate de los tiempos. Continuidad en una comunidad hñähñü del Valle del Mezquital*. Tesis de Licenciatura en Historia. México: FF y L- UNAM, 2012. Hortensia Nicté-Loi Hernández Ortega. *Imágenes del cristianismo otomí: el arte rupestre de El Cajón, Edo. de Hidalgo*. Tesis para optar el título de Licenciada en Historia, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2013.

²⁹ Luigi Tranfo. *Vida y magia en un pueblo otomí del Mezquital*. México: INI-SEP, 1947. p. 34

Hidalgo. Al Norte delimita con la sierra Gorda, al Este con la sierra de Hidalgo, y hacia el Sureste con la cuenca de México y al Suroeste con el valle de Ixtlahuaca.³⁰ La cuenca de los ríos Tula-Moctezuma, comprenden las afluentes de los ríos Actopan, Alfajayucan, Arroyo Zarco, Rosas, Salado, Tecozautla, Tlautla y Tula, que conforman la parte alta del sistema Moctezuma y Panuco.³¹ (Mapa 1)

La extensión territorial del Mezquital está marcada por montañas, cañadas, cuencas y ríos que se comunican por medio de corredores naturales y valles de menor tamaño. En la actualidad esta zona se caracteriza por un clima semidesértico, con flora y fauna variable en cada región, lo que hace que su población se relacione con el entorno de distinta manera. Es una región que ha fungido como frontera cultural entre las sociedades mesoamericanas y los pueblos nómadas, seminómadas adscritos al territorio conocido como Aridoamérica.³²

2.3. Los otomís del Mezquital

Esta región cuenta con una ocupación que se remonta por lo menos al periodo Epiclásico, aunque algunos investigadores plantean una temporalidad más antigua.³³ El paso de los otomíes por el Mezquital: “pudo darse desde el periodo Clásico, hasta la actualidad, un lapso de cerca de 1500 años, [en los] que se pueden observar emigraciones e inmigraciones, cambios profundos en las situaciones económicas y políticas de los grupos, marginación e integración, construcciones simbólicas y míticas, tipificaciones en un área también llamada Valle del Mezquital”.³⁴

Las constantes migraciones apuntan a que los otomíes debieron ser algunos de los grupos que partieron del mítico Chicomóztoc, arribaron al centro de México un poco antes que los toltecas, junto con los cuales habrían de fundar la ciudad de Tula.³⁵ Este largo proceso histórico dejó su huella en las faldas de los cerros sagrados del Hualtepec y

³⁰ Fernando López A. *et. al.* “El valle del Mezquital. Encrucijadas en la historia de los asentamientos humanos en un espacio discontinuos”. en *Arqueología*. Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología. México: INAH, 1998. Núm. 20 (Segunda época, julio-diciembre, 1998) p. 22-23.

³¹ Ídem. p. 21-40. José Alberto Ochatoma. *op. cit.* p. 9-11

³² Paul Kirchhoff. *Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*. México: Sociedad Interamericana de Antropología y Geografía, 1943, p. 14-36 (Acta América 1). Ver también, Beatriz Braniff. “La frontera septentrional de Mesoamérica”. en *Historia Antigua de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Nacional Autónoma de México-Porrúa, 1994. p. 113-143. Vol. 1.

³³ Álvaro Hernández Mayorga. *El Valle del Mezquital*. México: Instituto Federal de Capacitación del Magisterio, 1964. p. 21-22. SEP. 70's, No. 24. Fernando López A. *Historia prehispánica...* *op. cit.* p. 113- 122

³⁴ Fernando López Aguilar. “El espacio hñahñu: el impacto de la conquista en la sociedad indígena”. en *Episodios novohispanos de la historia Otomí*. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2002. p. 210-236 (Biblioteca de los Pueblos Indígenas)

³⁵ Marie-Areti Hers. *Los Toltecas en tierras Chichimecas*. México: UNAM- IIE, 1989. p. 183-189

Coatepec, las barrancas fueron cubiertas en su mayoría con pintura rupestre blanca. (Mapa 2)

La falta de documentos escritos que hablen del pasado de los Otomíes dificulta el estudio de su pasado, al que se suma la falta de material arqueológico atribuible a estos pueblos. Quizá porque: “para los aztecas los otomíes, eran bárbaros. Sin embargo el torpe, el ridículo, el perezoso, el lujurioso, el imprevisor otomí sobrevivió a la conquista. No construyó ciudades –ni para su gente, ni para sus dioses-, y por ello el español no arrasó con su cultura.”³⁶

Considerado como el habitante más antiguo del centro de México, mantuvo contacto con diferentes grupos étnicos. Su permanencia a lo largo del tiempo está íntimamente ligada con su identidad, su cosmovisión y su pasado que perviven en la memoria de los sabios de cada comunidad.

Luigi Tranfo menciona que los otomíes fueron gentes pertenecientes a una antigua civilización, presente en el altiplano desde mucho tiempo atrás, aun antes de la inmigración de los nahuas.³⁷

Francisco Javier Clavijero, en su *Historia Antigua de México*, menciona que:

Los otomíes, que hacían una de las más numerosas naciones, fueron también a lo que parece los más antiguos [...] viviendo dispersos en las cavernas, en los montes y manteniéndose de la caza, en cuyo ejercicio eran diestrísimos. Ocuparon un espacio de tierra fuera de los términos de Anáhuac de más de cien leguas desde las montañas de Itzmiquilpan hacia el noreste, teniendo al oriente y al poniente otras naciones.

Fundaron en la tierra de Anáhuac y aun en el mismo valle de México innumerables poblaciones, las más y mayores como las de Xilotepec y Huichapan [como los más grandes], en los confines del país que antes ocupaban, otras repartidas en los países de los matlazincas y de los tlaxcaltecas.³⁸

Con la conquista del valle de México el grupo otomí permaneció en la región del valle de Toluca, el norte del valle de México, Tlaxcala, el Mezquital, Querétaro, Jilotepec y Tula. Este cambio trae consigo que el otomí fungiera como grupo aliado de los españoles.³⁹ En el aspecto político y espiritual a manos de los evangelizadores franciscanos y agustinos se encargaron de fundar conventos en Ixmiquilpan, Actopan, Tepeapulco, Epazoyucan, Tecozautla, Alfajayucan, Huichapan, Zimapán desde 1524 a 1585, pertenecientes a la provincia de Jilotepec.

En tanto el municipio de Huichapan estaba conformado por los poblados de *Dantzíbojhay, Nithí, Uxdephé, Maxthá, Yonthé, Tuxquí, Taguí, Zequetejhé, Bothí, Tathí, Maney, Mamithi y Boyé*, en su faceta de ex Distrito.⁴⁰

³⁶ Fernando Benítez. “Los otomíes”. en *Los indios de México*. México: Era, 1973. p 228

³⁷ Luigi Tranfo. op. cit. p. 29

³⁸ Francisco Javier Clavijero. op. cit. p. 61

³⁹ Álvaro Mayorga. op. cit. p. 67. Yolanda Lastra. *Los otomíes..* op. cit. p. 109-124

⁴⁰ *Ibíd.*

El pasado mítico de los otomíes es resguardado en la memoria colectiva, transformado y adaptado a cada época. Los mayores o consejos de ancianos de cada comunidad representan a los sacerdotes y guerreros que antaño custodiaban y presidían las celebraciones. Hasta nuestros días se conserva la forma de organización que surge en la Colonia, en donde los mayordomos se encargan de las festividades a lo largo del año, los rituales propiciatorios, las fiestas y danzas heredadas en la tradición colectiva.⁴¹

El cambio suscitado con la llegada de los españoles y la incursión de la religión católica gestó el surgimiento de un cristianismo otomí, el cual conserva un patrón de continuidad, validación y recreación en las festividades de cada poblado del Mezquital.⁴²

2.4. El paisaje ritual. Al pie de las montañas sagradas

El medio geográfico que rodea a *El Boyé* tiene una estrecha relación con la cima del mítico Coatepec y Hualtepec, cerros que comparten la historia de los otomíes del Mezquital, y que a sus faldas se encuentran varias barrancas con pintura rupestre. Estos cerros forman parte de la memoria y tradición de otomí, aun antes de construir altares, humilladeros, capillas. (Mapa 2) Hasta hace poco el desinterés por el origen y significado de las pinturas rupestres había generado que parte de la historia del pueblo otomí se desvaneciera en el tiempo; algunos han olvidado su significado, mientras otros las asocian con el Diablo.

El estudio del paisaje ritual del Mezquital requiere de la integración del ambiente geográfico, en el que las montañas, valles, cañadas, manantiales, lagos, ríos o cuevas se asocian tradicionalmente a una realidad mítica, con diferentes matices. Lo anterior permite hacer a cada sitio con arte rupestre único, aun cuando presente motivos repetidos, que hablan de un intercambio cultural a lo largo de la historia otomí.

Es común que cada región cuente con cerros sagrados, marcados con cruces o pequeñas capillas que hacen de este sitio un lugar de culto, en donde los antepasados se reunían a celebrar diferentes rituales propiciatorios. A la llegada de los españoles, estos grupos conservan la costumbre de realizar ciertas festividades (como la del día tres de mayo) en lo alto de los cerros, en rocas, peñas, barrancas o cuevas, las cuales cobran vida en fiestas y rituales de petición de lluvia:⁴³ “cuando había malos temporales todos en

⁴¹ Yólotl González. *Danza tu palabra...* op. cit. p. 20

⁴² Alfredo López Austin. *Los mitos del Tlacuache*. México: Alianza Editorial Mexicana, 1990. p. 14-16. Gerardo Lara Cisneros. *El cristianismo en el espejo indígena: religiosidad en el occidente de la Sierra Gorda, siglo XVIII*. México: UNAM-IIH-UAT, 2009. p. 159-197. Nicté-Loí Hernández. op. cit.

⁴³ Johana Broda. “La etnografía de la fiesta de la Santa Cruz: una perspectiva histórica”. en *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México: CONACULTA- FCE. 2001. p. 165-238

general se subían en los cerros y allí ofrecían a sus dioses sahumerios de copal que es tanto como incienso, y de pares que hacían de trapos de lienzo de algodón”.⁴⁴

El carácter simbólico de la montaña en el espacio geográfico es contundente, al ser considerado como el centro o eje del mundo, del que parte la división de planos sagrados, presentes en el calendario ritual, estrechamente ligados al cambio estacional.⁴⁵ Estos espacios sagrados son esencialmente naturales, en donde el relieve o la vegetación revela los lugares predilectos de culto y los recintos sagrados, que por una parte, traen la naturaleza a la urbe, y por otra parte, marcan los límites que separan al sitio de culto del profano (Fig. 5).

En este marco, el Hualtepec forma parte de esta asociación mítica. Localizado en la parte occidental del Mezquital, identificado por la forma irregular de la caldera que lo caracteriza. En la cima se encuentran restos de un complejo ceremonial, de los que se extrajeron cabezas de serpientes labradas, máscaras de piedra y vasijas tipo Tláloc. En su cima se encontraron por lo menos dos conjuntos de estructuras unidas por una larga calzada orientada al norte. Es importante señalar la presencia de una construcción más reciente, en la que se encuentra un altar con elementos católicos como cruces e imágenes de tradición prehispánica (Fig. 6).⁴⁶

Tanto El Hualtepec como El Coatepec o Astillero dominan el mismo espacio. El Coatepec albergaría en su interior una cueva llamada “de la serpiente” o “boca de la serpiente”, con una entrada localizada al norte.⁴⁷ Esta idea coincide con la creencia de que los cerros sagrados albergan un mundo en su interior, morada de los antiguos dioses, a los que hay que venerar, al recordar que los antepasados de los Otomís provienen de una cueva.⁴⁸

⁴⁴ Vicente T Mendoza. op. cit. p. 48. Fernando López y Patricia Fouriner. “Peregrinaciones otomías. Vínculos locales y regionales en el Valle del Mezquital”. en *Peregrinaciones ayer y hoy: arqueología y antropología de las religiones*. México: El Colegio de México, Centro de estudios de Asia y África, 2012. p. 94- 95.. Francisco Rivas Castro. *El Tonacatepetl: “cerro de los mantenimientos”, símbolo mesoamericano de larga duración en una lápida de estilo teotihuacano de Guerrero, y en una ceremonia contemporánea de ofrenda a los cerros de la región Ñahñöh de Tlalachco Estado de México*. Ponencia presentada en el Seminario Tláloc. IIE-UNAM. Texto proporcionado por el autor.

⁴⁵ Eduardo Yamil Gelo del Toro y Fernando López. “Hualtepec, Nonohualtepec y Cohuatepec. Lecturas a un cerro mítico”. en *Arqueología*. México: INAH, 1998. Núm. 20, julio-diciembre. p. 65. Sergio Sánchez Vázquez. “Peregrinaciones, espacios sagrados y santuarios: El ámbito nacional, regional y local en la cosmovisión otomiana del Valle del Mezquital”. en *Peregrinaciones ayer y hoy: arqueología y antropología de las religiones*. México: El Colegio de México, Centro de estudios de Asia y África, 2012. p. 131-147

⁴⁶ Eduardo Yamil. op. cit. p. 66-68

⁴⁷ Michel Graulich. “El nacimiento del quinto sol”. en *Mitos y rituales del México Antiguo*. Madrid: Ediciones Istmo- Colegio Universitario, 1990. p. 239-244.

⁴⁸ Yamil, menciona que según la tradición otomí, Hueychapan fue el lugar donde se localiza la cueva que dio origen a los primeros otomíes. (El Coatepec, se ubica en el borde sur del extenso cráter del Hualtepec). Eduardo Yamil. op. cit. p. 68. Francisco Luna. comunicación personal, 2011.

Algunas interpretaciones relacionan el culto a las montañas sagradas con la fertilidad y con rituales estacionales. En este sentido, el quinto sol nace en Tula, en donde la historia de los mexicas se articula con la de los Toltecas.⁴⁹

Según *La historia de los mexicanos por sus pinturas*, los mexicas llegaron a Tula, cerca de Coatepec “montaña de las serpientes”, llevando con ellos las mantas de las cinco mujeres que Tezcatlipoca había creado antes del nacimiento del Sol. Estas mujeres nacieron de nuevo e hicieron penitencia en la cima de la montaña. Una de ellas, Coatlicue “falda de serpiente” encuentra una bola de plumas, la cual deposita en su regazo y poco después queda embarazada. Al enterarse de este suceso, los cuatrocientos hombres que Tezcatlipoca había creado con antelación intentan matar a Coatlicue, es en esta parte que el relato cuenta como Huitzilopochtli nació dotado con armas y libra una batalla en la que mata a todos.⁵⁰

Este suceso tuvo lugar en el año 2 caña, y por tanto se realizaba la ceremonia del encendido del fuego nuevo para garantizar el renacimiento del sol. Dicha celebración se realizaba en las cumbres de los cerros Coatepec y Acahualtzinco, identificado como Hualtepec por Eduardo Yamil y López Aguilar.⁵¹

Para el otomí alimentar a la Tierra es muy importante, para ello celebran diversos rituales y fiestas en los cerros Coatepec y Tezcal, hogar de la diosa madre (Virgen de Guadalupe), lugar del que provienen las aves acuáticas que se encuentran a lo largo del territorio del Mezquital, incluidas las garzas.⁵²

En este sentido mítico, podemos considerar que el recuerdo de Aztlán como arquetipo mítico fue recreado en Coatepec por órdenes del dios tutelar Huitzilopochtli, para mostrarles cómo sería el sitio prometido. Esta sería la razón de formar un lago artificial donde los mexicas volvieron a llevar su antiguo modo de vida,⁵³ e incluso reprodujeron el *Tlachco* y el *Tzompantli* que existía en la primigenia ciudad, la cual resultó tan exacta al modelo mítico, que fue confundida con la tierra prometida. Esta situación provocó dentro del grupo emigrante disensiones importantes que trajeron como consecuencia el sacrificio de los que pretendían quedarse y la destrucción de la laguna,⁵⁴ para continuar la peregrinación a la tierra prometida.

Las pinturas rupestres registradas a lo largo de este territorio, incluido El Boyé, por ser lugares sagrados, guardan celosamente su historia. Incomprensible para algunos, el estudio del arte rupestre requiere no solo de un conocimiento histórico, arqueológico y

⁴⁹ Michel Graulich. op. cit. p. 239

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*. Cfr. Eduardo Yamil. op. cit. p.74.

⁵² Francisco Luna Tavera. Comunicación personal. 23 de Junio de 2009

⁵³ Silvia Limón Olvera. op. cit. p. 100

⁵⁴ Fernando Alvarado Tezozómoc. *Crónica Mexicáyotl*. México: UNAM/IIH, 1992. p. 36. Alfredo López Austin y Leonardo López Luján. *Monte sagrado. Templo Mayor*. México: INAH-UNAM-IIA, 2009. p. 15.

metodológico. Es necesario comprender el pasado mítico de los otomíes, vigente en cada pintura e historias guardadas en la tradición oral por generaciones, en la que se habla de una raza de Gigantes y *Uemas* que habitaron estas tierras y quedaron inmortalizados en imágenes, mitos y en las festividades (Fig. 7 y 8).⁵⁵

Galinier menciona que los otomíes conservan vivo el pasado al transformar “piedras llamadas “antigua”, de apariencia antropomorfa, así como diversos objetos arqueológicos, incluso fósiles”⁵⁶ en objetos de culto, ocupados por curanderos o chamanes. En este imaginario las formaciones rocosas con formas antropomorfas les recuerdan a los gigantes atrapados en las rocas:⁵⁷

No se sabe cómo empezó, quién lo mandó,
quién enseñó la forma de hacer las cosas,
quién lo puso en orden, quiénes lo hicieron,
cómo fue, cómo se hizo.
Ahora nosotros sólo repetimos
lo que nos enseñaron nuestras madres, nuestros padres,
pero no sabemos muy bien porqué lo hacemos, sólo decimos:
«es herencia de mis padres, de mis abuelitos,
es mi herencia, es mi tesoro, es la costumbre» [...]
Entonces fue que el Äjuä Yozipa
hizo la cuarta humanidad, y fue que la formó
en el interior de la biznaga Mäkäturu, y los creó gigantes,
por esto es que se les llama Demhu
y fue que en ésta misma época
también creó a los otomíes, nuestros antepasados.
Y estos bisabuelos y abuelos nuestros
también fueron gigantes y su nombre es Uema.
Los creó, los hizo crecer dentro de la Mäkäturu.
**Estos Demhu y estos Uema eran valientes,
eran muy grandes guerreros, grande era su tamaño,
como de cinco o seis varas era su estatura,**

⁵⁵ Sergio Sánchez Vázquez menciona que:

Las piedras son consideradas por algunos grupos otomíes como los mismos ancestros, quienes desaparecieron en el fondo de los cerros y desde allí ejercen su influencia sobre los vivos que habitan en la tierra. Pero los ancestros no eran hombres normales, eran hombres grandes y fuertes, conocidos como gigantes quienes habitaron la tierra [...] Entre los otomíes actuales del Valle del Mezquital prevalece esta misma idea en cuanto a las piedras, que son consideradas como los huesos de los ancestros, pero se hace referencia a unos ancestros que no eran hombres comunes, eran hombres grandes y fuertes, es decir gigantes, que recibían el nombre de Wemas: “Los Wemas dicen que son esas gentes que apareció... Pues eran hombres bastante grandes [...] que fundaron las iglesias, dicen que adonde se caían, ya no se levantaban.

Sergio Sánchez. “Wemas y cangandhos: Limpias con piedras en el Valle del Mezquital”. en *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*. México: UNAM-IIH, 2004. p. 171

⁵⁶ Jacques Galinier. *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales Otomíes*. México: UNAM-IIA-Instituto Nacional Indigenista, 1990. p. 197

⁵⁷ Un aspecto muy importante por destacar es la relación de los cerros con las piedras, representantes de los antepasados, cuyos huesos, convertidos en piedra conservan poderes específicos que pueden curar o enfermar. Sergio Sánchez. op. cit. p. 171

como sus estatuas que están en la Gran Ciudad de Mameni,
Lugar de la Jicoterá, la que dicen que se llama Tula Xicocotítlan.

**Se dice que los Uema, Nuestros Tíos Antiguos,
construyeron las grandes ciudades antiguas.**

Y estos Uema peleaban contra los Demhu

y contra grandes animales, grandes bestias,
tan grandes como ellos, en verdad era mucha su bravura.

Se dice que no tenían rodillas, que si caían,
se caían para siempre, ya no se levantaban,
por eso su saludo era: «no se caiga usted».⁵⁸

La concepción del tiempo y espacio del pueblo otomí se entrelaza con la memoria, recuerdan un tiempo sagrado conservado en la pintura rupestre. El conocimiento, control y transformación del entorno se reflejaban en la conducta social y formas de interacción de los grupos que comparten los mismos sitios de reunión y culto.⁵⁹

En este marco, el artífice establece un contacto directo entre las pinturas y la superficie rocosa, ejerciendo una relación hombre-naturaleza, seguida del reflejo de las creencias y formas de transmitir el conocimiento entre los otomís, tal como expresa la historia oral de San Pablo Oxtotipán, la cual refiere:

Hacia rato que había oscurecido, los últimos grises del atardecer habían pasado a un negro total como negras eran las nubes que entoldaban esa noche. Lo abrupto del camino, los espinos, dificultaban el camino. Llegamos a la cueva, -que- destacaba en la oscuridad [...] Hay tiempo, lugar y hora para hacer las cosas, así como hay tiempo para no hacerlas. Cuando te invité a platicar esta noche sabía que vendrías, no te dije ni porqué, ni para qué, ni adónde, pero sabía que lo harías porque te hemos vigilando desde niño, como hemos vigilado a muchos más y con empeño, otros dos vigilan a dos jóvenes más y cuando llegue la hora y tiempo los traerán o ya los habrán traído a este lugar para que escuchen lo que tú vas a escuchar.⁶⁰

Desafortunadamente el origen y significado de las pinturas rupestres entre algunas comunidades otomíes se ha perdido paulatinamente.

⁵⁸ Francisco Luna. *Ndä Kristo: rä Äjuä Nehhñü. Cristo: El Dios caminante. La historia otomí de la creación del mundo y el hombre*. En preparación. Texto proporcionado por el autor.

⁵⁹ Patrick Johansson. op. cit. p. 15

⁶⁰ El compilador advierte que cambió algunas palabras del informante para hacerla más inteligible, pero la esencia de la leyenda fue respetada, por su importancia al hablar de la transmisión de generación en generación de los conocimientos ancestrales, propios de los Hñähñü. "El Mecate de los tiempos". en *San Pablo Oxtotipán. Del autodidactismo a la autogestión*. México: Fundación Friedrich Eber/ Servicios de educación de adultos, A.C., 1998. p.55-58.



Fig. 5 Cerró Coatepec. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2013.

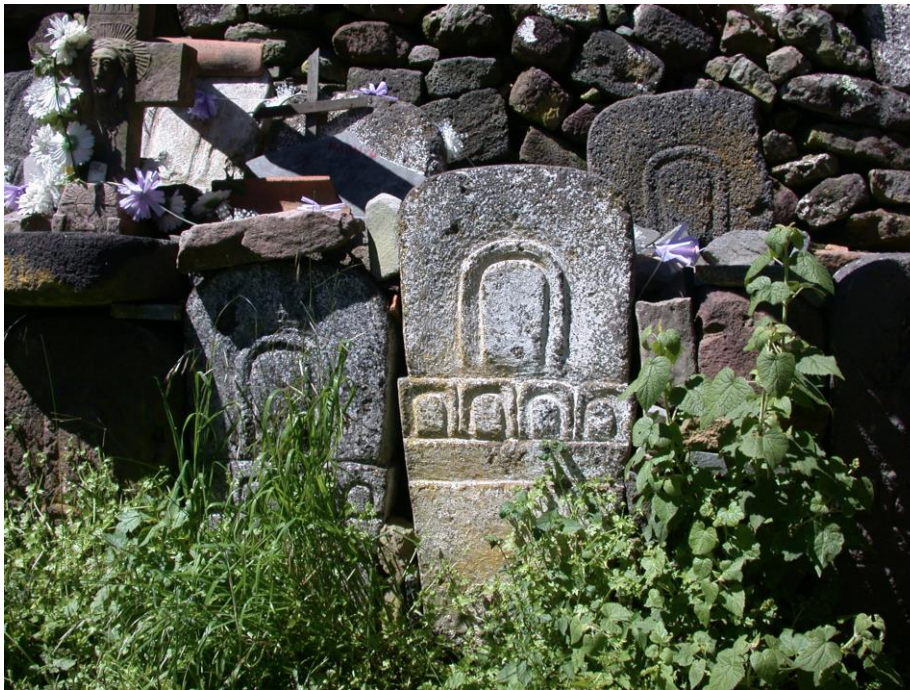


Fig. 6 Detalle de los restos arqueológicos hallados en la cima del cerro Coatepec. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2013.



Fig. 7 Altar dedicado a un *Uema*. San Pablo Oxtotipan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2009. Edición: DPS, 2014.



Fig. 8 Los Gigantes.⁶¹ Sitio de Arte Rupestre Mandodó, San Antonio Tezoquipan, Alfajayucan, Hidalgo. Foto: Proyecto: La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2014.

⁶¹ Nosotros, los que estudiamos las pinturas rupestres, consideramos que estos personajes son mucho más grandes en cuanto a tamaño, perspectiva, dimensión, en comparación al restos de los personajes representados en este conjunto pictórico (escena) figura 8.

2.5. Historiografía del arte rupestre del Mezquital

2.5.1. El libro de la infamia

Fernando Benítez aplica sus aptitudes periodísticas y establece una conexión entre el pasado mítico y el histórico de los Otomíes. Entreteje la historia de este grupo con su visión particular del pasado, en el que mito y realidad convergen en un mismo tiempo y espacio. Estas disertaciones son complementadas con historias que dan sentido a la compleja vida ritual del otomí actual.⁶²

2.5.2. Pinturas rupestres del Valle del Mezquital y de la Teotlalpan

Es en este camino que Carlos Hernández, se preocupa por investigar y difundir la pintura rupestre del Valle del Mezquital; en el marco del *III Simposio Internacional Americano de Arte Rupestre*. En su trabajo menciona brevemente la riqueza artística de Tezontepec, Mizquiahuala, Progreso, Chilcuautla, Xonthe y Ajacuba, sitios cercanos a la vertiente del Río Tula y la Teotlalpan (sistema montañoso de Ajacuba-Tetepango-Apazco). En su estudio, propone que los motivos de color rojo son más antiguos que los de color blanco y negro. La presencia de superposiciones le permite plantear un periodo de ocupación continuo, que bien pudo extenderse hasta la época colonial.⁶³

2.5.3. Proyecto Valle del Mezquital

En cuanto a la arqueología realizada en la zona, los resultados apuntan al reconocimiento de los materiales líticos, cerámica, enterramientos y construcciones, comprendidos en el *Proyecto Valle del Mezquital* en 1985. Este proyecto regional plantea el trabajo conjunto de diversas disciplinas antropológicas. Centrándose en la zona Noreste del Valle del Mezquital, cercanos a la subcuenca del río Actopan y el Valle de Ixmiquilpan, en el que registraron sitios que incluyen abrigos y cuevas con pintura rupestre; la mayoría en barrancas con una cronología que abarca desde la fase Ticomán I (300 a.C), hasta Azteca IV (primera mitad del siglo XVI), lo cual permite establecer una relación cultural con la Huasteca, la Costa del golfo de México y Tula.⁶⁴

Se menciona que para el Posclásico tardío hay un cambio en la ocupación a causa de la reubicación y dispersión de asentamientos, pese a que la mayor parte de estos lugares se localizan cercanos a las que se conocieron como cabeceras regionales en el Siglo XVI, es decir: Tula, Actopan, Ixmiquilpan, Huichapan, Tecozautla, por mencionar

⁶² Fernando Benítez. "El libro de la infamia". en *Los indios de México*. México: Era, 1977. p. 11

⁶³ Carlos Hernández Reyes. "Pinturas rupestres del Valle del Mezquital y de la Teotlalpan". en *III simposio Internacional Americano de Arte Rupestre*. México: Editorial Magisterio, 1973. p. 77-84

⁶⁴ Fernando López Aguilar & Miguel Ángel Trinidad. *Proyecto valle del Mezquital. Informe de la primera temporada 1986-1987*. México: Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia. p. 1-3

algunas. Paralelo a este registro se estudiaron sitios coloniales como capillas de visita, iglesias, haciendas, ranchos y minas en las que pudieron registrar el impacto que causó la conquista dentro de los otomíes.

Aunado a esto, la revisión de documentos del siglo XVI y XVII, mapas geopolíticos de la Nueva España, les permitieron establecer los límites que comprendía la antigua Teotlalpan, de la que se encargaron franciscanos, agustinos y un buen número de curas seculares de la evangelización de los habitantes de la zona.⁶⁵

El segundo informe de campo registró la Región de Tecozautla.⁶⁶ Mientras que en el tercer informe presenta los avances obtenidos en la región de Huichapan- Tecozautla, al norte centro del Valle del Mezquital, con el objeto de identificar los patrones de asentamiento por ser la frontera norte más próxima a Mesoamérica.⁶⁷

Con la ayuda de informantes localizaron sitios arqueológicos en las barrancas que bajan en un patrón subparalelo desde el cerro Hualtepec hacia el norte, así como en las mesetas que conforman el paisaje de Huichapan, en las que se encuentran pinturas rupestres sobre todo del periodo histórico, ubicados en abrigos, paredes rocosas, cuevas al interior de barrancas en Zequetejé, San Miguel Caltepanitla, el Astillero, Minthí y el Cajón.⁶⁸ Continuando los trabajos de registro y estudio de sitios con arte rupestre en el resto del Valle del Mezquital, presentados en informes posteriores.⁶⁹

Los resultados que arrojó el Proyecto Valle del Mezquital, amplían el panorama relacionado con el registro y estudio de lugares con pintura rupestre, asociados a diversos periodos ocupacionales de cada sitio. José Alberto Ochatoma y Carlos Illera continúan el trabajo realizado por Fernando López y Patricia Fournier, al utilizar el catálogo de sitios con arte rupestre en la región.

⁶⁵ Ídem. p. 5-15

⁶⁶ Fernando López Aguilar Patricia Fournier G & Clara Paz Bautista. *Proyecto Valle del Mezquital, Informe de la segunda temporada de trabajo de campo, 1988*. México: Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Está dividido en tres secciones, el primero habla sobre Tecozautla, Santa María del Pino, Medio ambiente, completando el registro de los sitios.

⁶⁷ Fernando López Aguilar, & Patricia Fournier G. *Informe de la tercera temporada de trabajo de campo 1989. Proyecto Valle del Mezquital*. México: Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia. p. 1-3

⁶⁸ Ídem. p. 3

⁶⁹ Fernando López Aguilar y Patricia Fournier G. *Informe de la quinta temporada de trabajo de campo. Proyecto Valle del Mezquital, Hidalgo*. México: Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Fernando López Aguilar. *Informe técnico, sexta temporada: Proyecto Valle del Mezquital, Hidalgo. 1994-1995*. México: Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Fernando López Aguilar. *Informe de la séptima temporada de trabajo de campo. Proyecto Valle del Mezquital, Hidalgo*. México: Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Fernando López Aguilar. *Informe de la octava temporada de trabajo de campo 1998. Proyecto Valle del Mezquital, Hidalgo*. México: Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Capítulo 3: Historiografía de El Boyé

*Hay tiempo, lugar y hora para hacer las cosas,
así como hay tiempo para no hacerlas [...]
Nada puede estar quieto,
todo se mueve si se avanza hacia,
si se aleja de, y el movimiento no es recto,
es curvo y curvo como una víbora enroscada.*

San Pablo Oxtotipan. El Mecate de los tiempos

Este apartado reúne la historiografía relacionada con el arte rupestre de El Boyé. Algunos de los trabajos citados más adelante coinciden en el patrón de registro y descripción, en tanto, otros plantean nuevas interpretaciones entorno al sitio de nuestro interés.

3.1. Proyecto Valle del Mezquital

El sitio registrado por Fernando López y Patricia Fournier con el número 383 es dividido en tres secciones: Boyé I, Boyé II y Boyé III.⁷⁰

El informe registra la mayor parte de conjuntos ubicados en las márgenes del río Huisfhí. La descripción que se ofrece en el conjunto 1 se torna un tanto confusa, el dibujo a mano alzada muestra los motivos sin tomar en cuenta la forma de la roca, la posición original y el tamaño de cada elemento.

El conjunto 2 cuenta con una descripción somera y el dibujo a línea no corresponde en su totalidad con los motivos originales. En el caso del conjunto 3 sólo menciona que se trata de la representación de un sol con ojos y nariz, el dibujo que acompaña la descripción no concuerda con el total de motivos registrados y omite la presencia de repintes.

Lo mismo sucede con los motivos subsecuentes, descritos de forma breve, acompañados con dibujos elaborados a mano alzada. En dichas láminas se omite la forma de la roca, el tamaño y la disposición de cada motivo como veremos más adelante.

En general la descripción de El Boyé es confusa en algunos casos, y solo describe los conjuntos mejor conservados, a lo que se suma la poca confiabilidad en los dibujos presentados.⁷¹

⁷⁰ Fernando López Aguilar & Patricia Fournier G. *Informe de la cuarta temporada de trabajo de campo 1991. Valle del Mezquital, Hidalgo*. México: Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia. p. 67-71.

⁷¹ Ver descripción completa en el **Apéndice**. p. 214

3.1.1. El Boyé, apuntes arqueológicos

Hasta ahora los asentamientos registrados en El Boyé se circunscriben a los descritos en el *Proyecto Valle del Mezquital*, dividido en dos secciones:

La primera, identificada como *Estructuras Boyé* fue catalogada como el sitio 374. Se ubica al este del arroyo el Huisfhí, cerca de la comunidad de El Boyé.⁷² Los trabajos realizados en el sitio arrojaron la presencia de estructuras medianamente conservadas y cerámica.⁷³

La segunda, registrada como el *Sitio de concentración No. CXXXVIII*, localizado sobre la ribera este del Huisfhí, al sureste del sitio El Boyé (373). El material arqueológico registrado consiste en fragmentos de cerámica encontrados pertenecientes a ollas o cajetes monocromos de función doméstica.⁷⁴

Como veremos, la descripción que se presenta es un poco confusa, a lo que se suma la ausencia de fotos que acompañen el registro.⁷⁵

3.2. Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital

Por su parte, José Alberto Ochatoma retoma la clasificación y descripción del *Proyecto Valle del Mezquital* relacionadas con El Boyé. El trabajo se apoya en la interpretación de los motivos más representativos del arte rupestre del Mezquital. En su trabajo, sugiere que las pinturas rupestres fueron plasmadas como parte de una serie de prácticas religiosas, que involucra cuestiones ceremoniales y calendáricas.⁷⁶

Para el caso específico de EL Boyé, Ochatoma se enfoca en la parte descriptiva de los conjuntos y dibujos de El Boyé I, mientras que para el Boyé II y III únicamente los describe de forma breve, por lo que podemos inferir que el autor no recorrió el sitio en cuestión y su trabajo se sustentó en lo escrito anteriormente.⁷⁷

El objetivo principal del autor se basa en la identificación de los motivos encontrados en los sitios para interpretarlos a partir de la cosmovisión y el simbolismo de estos lugares. El trabajo está dividido de forma temática, aislando los motivos de su contexto original, para identificarlos y asociar los motivos con elementos prehispánicos, presentes en mitos, códices y crónicas. Los dibujos que se presentan en el trabajo se alternan entre dibujos a línea y rellenos.

⁷² Ídem. p. 69-70

⁷³ Ver descripción completa en el **Apéndice**. p. 218

⁷⁴ Fernando López. op. cit.

⁷⁵ Ver descripción completa en el **Apéndice**. p. 219

⁷⁶ José Alberto Ochatoma. op. cit.

⁷⁷ José Alberto Ochatoma. op. cit. p. 163-165

Al final del trabajo se encuentra un apartado en el que describe cada sitio de manera técnica y general.⁷⁸

3.3. Contenido simbólico de las pinturas rupestres del Valle del Mezquital

En su trabajo, Carlos Illera propone utilizar a la semiótica como una forma de acercarse al estudio del arte rupestre. Para su estudio, descripción y registro retoma el trabajo de Humberto Eco sobre las dos teorías que dan lugar a la ciencia. La teoría de los códigos y la teoría de la producción de los signos.

Con base en el conocimiento de los sistemas de signos, que se generan a partir de una convención social y que estaría relacionada con el contenido, poniendo mayor cuidado y atención en la significación. Esta teoría se fundamenta en la acción que se establece entre expresión y contenidos que corresponden con varias posibilidades. Aplicado y adaptado a la pintura rupestre del Mezquital, el autor describe 1380 motivos, correspondientes a 228 conjuntos, localizados en 64 sitios que fueron recorridos de 1986 a 1992 a largo del territorio del Mezquital. Interpretados desde el aspecto formal, en el que incluye una clasificación taxonómica de cada lugar a partir de la relación figurativa entre la imagen y su significado. Pone especial énfasis en el catálogo temático de Carmen Lorenzo.

En el caso particular del arte rupestre engloba a los signos iconográficos, los cuales tendrían un código abierto que amplía el alcance de las interpretaciones, mismas que se generaron a través de los actos repetitivos que se transmiten socialmente y que con el transcurso del tiempo fueron aceptados, formando parte de un saber cultural.⁷⁹

A partir de los datos del *Proyecto Valle del Mezquital* colectados en 1991, Illera muestra, ilustra y describe diez conjuntos del sitio 373 registrados en El Boyé I.⁸⁰ Las láminas que acompañan la descripción de los conjuntos son las mismas que presenta el informe de Fernando López, por lo que es probable que el autor no conociera el sitio y se basa en lo escrito en los trabajos anteriores.

El orden que presenta el registro del sitio es arbitrario. Los dibujos realizados a línea no respetan la forma de la roca, el tamaño y ubicación de los motivos.⁸¹

⁷⁸ Ver descripción completa en el **Apéndice**. p. 221.

⁷⁹ Carlos Humberto Illera. *Contenido simbólico de las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*. México: Tesis de maestría en arqueología- Escuela Nacional de Antropología e Historia. Diciembre de 1994. Tomo I. El análisis semiótico. p. 210

⁸⁰ Carlos Humberto. op. cit. p. 163-166

⁸¹ Ver descripción completa en el **Apéndice**. p. 223.

3.4. Las pinturas rupestres en el Estado de Hidalgo

El catálogo *Las pinturas rupestres del Estado de Hidalgo* se divide en dos tomos. El primer tomo registra los sitios con pintura rupestre de las comunidades de Pacula, Zimapan, Nicolás Flores, Tasquillo, Ixmiquilpan, Cardonal, Huichapan, Tecozautla, Chilcuautila, Alfajayucan, Chapantongo y Nopala.⁸² El segundo tomo dedica un apartado a la historia del pueblo otomí, acompañado del registro de las regiones I, II y III y culmina su trabajo con un catálogo en el que ubica los sitios de las ocho regiones antes mencionadas.⁸³

El trabajo propone un registro temático dividido en dos secciones. En la primera sección describe la región IV,⁸⁴ a la que pertenece Huichapan “La mayoría de las pinturas siguen una clara unidad temática, que indica que posiblemente fueron realizadas en un tiempo relativamente corto; sin embargo en otros se muestra cierto desorden, sin una secuencia determinada; esto se agrava en el caso donde existen motivos prehispánicos y mezclados, o bien, superposición de figuras”.⁸⁵

El registro que Lorenzo propone para El Boyé es parcial; al mostrar elementos aislados se pierde el significado de cada motivo dentro de la escena, o conjunto y su relación con el paisaje. Algunos dibujos se presentan a línea, otros rellenos, sin mencionar la presencia de repintes y motivos coloniales.⁸⁶

3.5. Catálogo del patrimonio cultural del Estado de Hidalgo. Región IV

El objetivo principal de este catálogo es mostrar la riqueza cultural del estado de Hidalgo.⁸⁷

Al sitio de arte rupestre El Boyé se registra como Monumento Arqueológico, la descripción presentada del sitio es confusa. El texto se encuentra acompañando del dibujo de los danzantes, el cual se muestra continuo y no respeta la forma original, y una fotografía del conjunto 7 f. No da mayores detalles.⁸⁸

⁸² Carmen Lorenzo Monterrubio. *Las pinturas rupestres del Estado de Hidalgo: Regiones IV VI, VII*. Tomo I. Estado de Hidalgo, México: Gobierno del Estado de Hidalgo- Instituto Hidalguense de Cultura, 1992. p. 20

⁸² Ídem. p. 12-13

⁸³ Carmen Lorenzo Monterrubio. *Las pinturas rupestres del Estado de Hidalgo*. Tomo II. Estado de Hidalgo, México: Gobierno del Estado de Hidalgo- Instituto Hidalguense de Cultura, 1993. 170 p.

⁸⁴ La región IV se encuentra formada por los municipios de “Pacula, Zimapan, Nicolás Flores, Tasquillo, Ixmiquilpan, Cardonal, Huichapan, Tecozautla, Chilcuautila, Alfajayucan, Chapantongo y Nopala. Estos municipios abarcan las zonas naturales de la Sierra Gorda y parte del Valle del Mezquital. Carmen Lorenzo Monterrubio. *Las pinturas rupestres en el Estado de Hidalgo: Regiones IV*. op. cit.

⁸⁵ Ídem. p. 35-158

⁸⁶ Ver descripción completa en el **Apéndice**. p. 227.

⁸⁷ Antonio Lorenzo Monterrubio, Carmen Lorenzo Monterrubio & Arturo Vergara. *Catálogo del patrimonio cultural del Estado de Hidalgo: Región IV*. México: Gobierno del Estado de Hidalgo-Instituto Hidalguense de Cultura, 1998. p. 7

⁸⁸ Ver descripción completa en el **Apéndice**. p. 228.

3.6. Pintura rupestre del estado de Hidalgo

El catálogo, *Pintura rupestre del Estado de Hidalgo*,⁸⁹ pretende introducir al lector en diferentes temas relacionados con el arte rupestre. Dirigida a investigadores y público en general, la obra establece una serie de propuestas metodológicas que ayudan al conocimiento detallado y técnico de estas expresiones.

Cada artículo del catálogo busca mostrar la riqueza natural y cultural del Estado, situando a las pinturas en un periodo que va desde el Clásico (100 a.C-550 d. C), Postclásico (1200-1521 d.C.), hasta los primeros años de la Colonia. Ofrece diversas propuestas asociadas a los motivos registrados a partir de un contexto cultural determinado, como lo son las cuevas y las fuentes de agua.⁹⁰

En esta obra se dedica un apartado al sitio de arte rupestre de El Boyé, el cual cuenta con un mapa en el que se localizan los sitios aledaños como: El Cajón, Dantzibojay, San Sebastián y El Salto.⁹¹

El trabajo descriptivo que Acevedo hace del sitio invita al lector a conocer más de las tradiciones otomíes y de El Boyé a través de las imágenes que muestra del sitio.⁹²

3.7. Dibujos de El Boyé

En la visita al sitio de arte rupestre El Boyé en 2005, el señor Francisco Luna Tavera me mostró los dibujos elaborados con antelación por el señor Marciano, oriundo del pueblo de Boyé, con el fin de saber el significado de las pinturas.⁹³

En tres hojas de cuaderno el señor Marciano registro nueve de los diecisiete conjuntos que he registrado en el sitio. (Cuadro 1) La distribución de los conjuntos está acompañada de glosas, que permiten entender la distribución de las pinturas dentro del sitio. Estas indicaciones me fueron de utilidad para el registro *in situ* y posteriormente en el trabajo de selección, edición y reconstrucción digital de algunos conjuntos del sitio, tal como veremos más adelante. Desafortunadamente el señor Marciano falleció y no tenemos mayores datos.

⁸⁹ Otilio Acevedo. *Pinturas rupestres del Estado de Hidalgo*. México: Universidad Nacional Autónoma del Estado de Hidalgo. 2002 (Colección Patrimonio Hidalguense) Edición bilingüe, en colaboración con el Gobierno del Estado de Hidalgo

⁹⁰ Ídem. p.18

⁹¹ Arturo Otilio Acevedo Sandoval. op. cit. p. 99-102

⁹² Ver descripción completa en **Apéndice**. p. 230.

⁹³ Francisco Luna Tavera. Comunicación personal, 2005

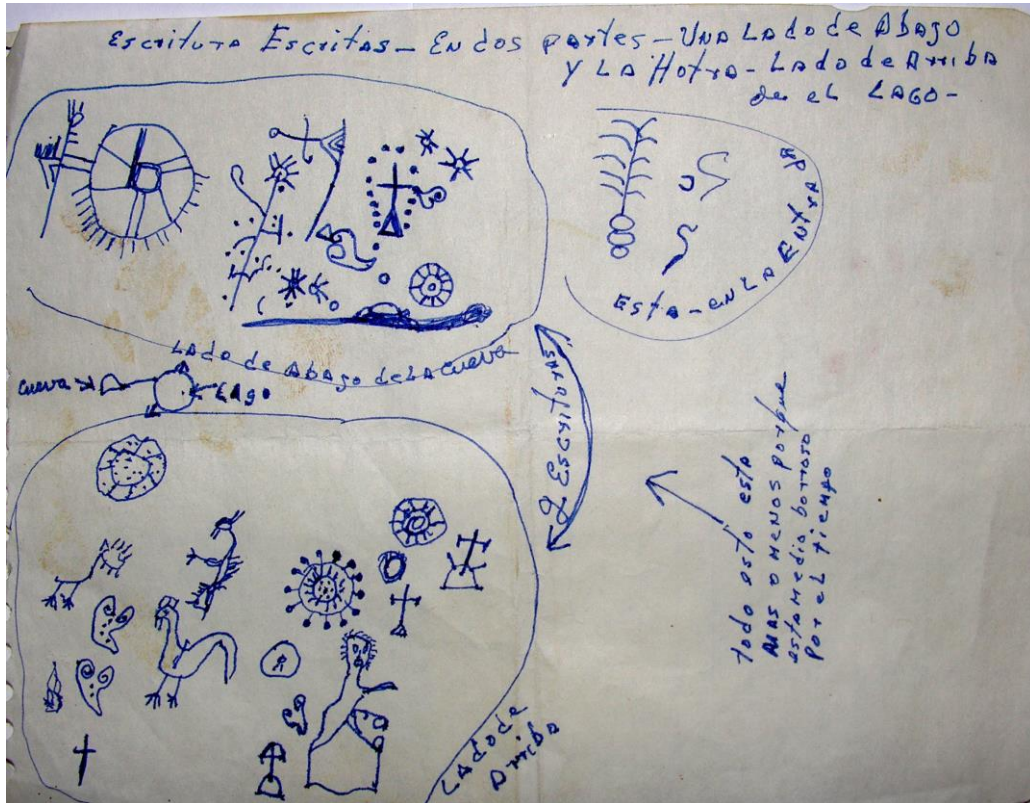


Lámina 1 Calca del Sitio El Boyé. Dibujo: Señor Marciano. Foto: Proyecto: La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2014.

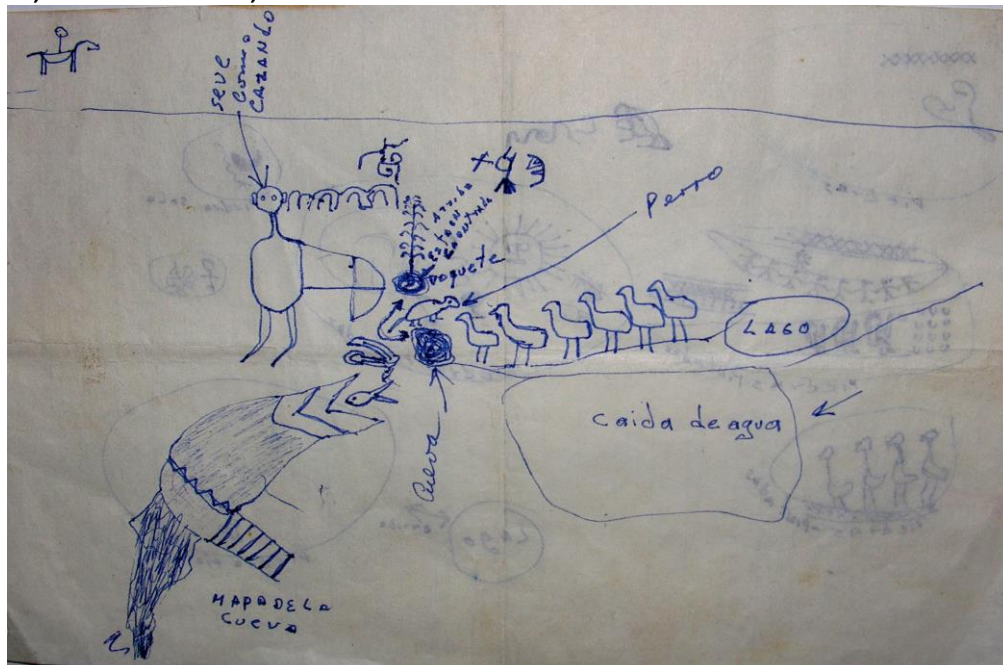


Lámina 2 Calca del Sitio El Boyé. Dibujo: Señor Marciano. Foto: Proyecto: La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2014.

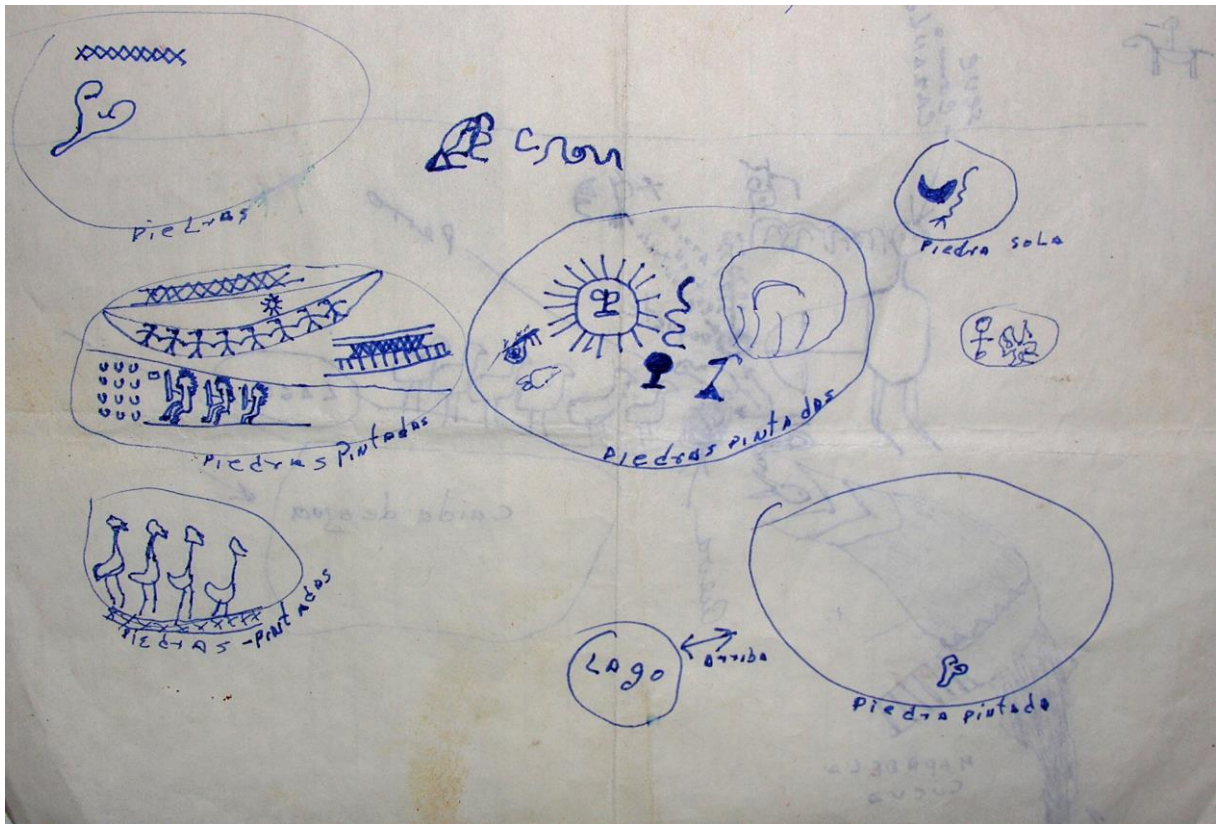


Lámina 3 Calca del Sitio El Boyé. Dibujo: Señor Marciano. Foto: Proyecto: La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2014.

3.8. Concepciones sobre las pinturas rupestres en el sitio de Boyé, Huichapan, Hidalgo

El trabajo que Laura Elena Sanjuán y Martín Domínguez⁹⁴ realizaron en El Boyé se enfocó en el trabajo etnográfico aplicado al estudio de las concepciones actuales de las pinturas rupestres.

Desafortunadamente con el paso del tiempo el significado e importancia del sitio se perdió a causa de los cambios surgidos con la hacienda magueyera que se encuentra muy cerca del sitio, la cual prohibió el acceso en 1933, hasta que el régimen ejidal fuera instaurado y la población retomara el libre acceso al santuario. Marcando una nueva forma de concebir a la cueva y pinturas circundantes, asociadas al Diablo o Charro Negro, pese a esto los habitantes muestran curiosidad por su significado y lamentan que las nuevas generaciones pierdan el interés por estas pinturas.⁹⁵

⁹⁴ Laura Elena Sanjuán y Martín Domínguez. "Concepciones sobre las pinturas rupestres en el sitio de Boyé, Huichapan, Hidalgo". en *Memorias digitales del Primer ciclo de conferencias de estudiantes de arte rupestre y petrograbados. Homenaje a Barbo Dalhgren*. México: ENHA. Febrero 2006

⁹⁵ Ídem. Ver descripción completa en **Apéndice**.

3.9. Seminario “Relación entre la arqueología y la historia del arte”

Impulsada por el nombre del seminario *Arte prehispánico: relación entre la arqueología y la historia del arte*, impartido por la Doctora Marie-Areti Hers, se conjugaron la historia del arte y la arqueología.

A lo largo del curso tuve mi primer acercamiento al arte rupestre, aprendí a ver que las imágenes pintadas o grabadas en la roca tienen un discurso que va más allá del discurso o análisis formal. Si nos adentramos en su estudio, es posible descubrir un discurso histórico y religioso de las comunidades que habitaron la región estudiada, y la estrecha relación con el paisaje ritual.

Con la elaboración de trabajos académicos surgió el interés en el arte rupestre del Mezquital, transformándose en un reto que implicaba entender y estudiar detenidamente las pinturas que se iban registrando y encontrando a lo largo de la barranca de El Boyé. Como resultado de esta experiencia de trabajo colectivo, aprendí la importancia de conocer y estudiar el arte rupestre desde diferentes enfoques metodológicos. La visita a capillas familiares me abrió un nuevo panorama, al encontrar en ellas motivos similares a los pintados en las barrancas.

El resultado académico de estos avances fue presentado en el primero, segundo y tercer coloquio de Estudiantes de Pintura Rupestre y Petrograbados.⁹⁶

3.10. Proyecto “La mazorca y el niño Dios. El arte Otomí: Continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital”

El trabajo constante desde las aulas, alentó el interés por conocer más sobre El Mezquital y el abanico de sitios con pintura rupestre. La consolidación del Proyecto *La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí: continuidad y riqueza viva del Mezquital* se ha transformado en el compromiso de todos y cada uno de los que colaboramos,⁹⁷ en forma de ponencias, tesis y documentales que abordan el arte rupestre y vida ritual del Mezquital.

⁹⁶ Daniela Peña Salinas y Alfonso Vite Hernández. “Negrura de lluvia entre dioses. Imágenes, mitos y ritos de fertilidad en el arte rupestre del Valle del Mezquital: El caso de Boyé”. en *Memorias digitales del Primer ciclo de conferencias de estudiantes de arte rupestre y petrograbados. Homenaje a Barbo Dalhgren*. México: ENHA. Febrero 2006. Daniela Peña Salinas. “Caminos cruzados: Tras la huella del arte otomí en el Boyé”. en *Memorias digitales del tercer Ciclo de Conferencias de Estudiantes de Pintura Rupestre y Petrograbados. Homenaje a William Breen Muray*. México: Facultad de Filosofía y Letras. Abril 2009. Daniela Peña Salinas. “Códices sobre piedra: Boye, Municipio de Huichapan, Hgo”. en *1ra Jornada universitaria de Cultura Otomí-Hñähñu*. México: Universidad Tecnológica del Mezquital. Ixmiquilpan Hidalgo. Mayo de 2010.

⁹⁷ La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital Proyecto PAPIIT IN-401-209-3

La colaboración del señor Francisco Luna Tavera (historiador otomí), ha sido muy importante, al compartir su conocimiento, para el enriquecimiento del proyecto y de este trabajo.

3.10.1 Voces de Roca: El arte rupestre del Valle del Mezquital como fuente histórica

El esfuerzo por descubrir el pasado que nos ofrece cada sitio que alberga el Mezquital, Roció Gress presenta su tesis titulada *Voces de Roca: El arte rupestre del Valle del Mezquital como fuente histórica*.⁹⁸ El trabajo plantea la posibilidad de establecer un marco comparativo e ideológico entre el soporte utilizado (la roca) para plasmar los motivos y su significado, enfatizando que “un elemento cultural se concreta en la pintura rupestre y la imagen se re significa por generaciones posteriores en un ir y venir entre la pintura y la palabra”.⁹⁹

El trabajo se enfoca en el sitio de arte rupestre Laverro, localizado dentro de la comunidad de Ninthi, en el municipio de Tecozautla, al occidente de Hidalgo, en un paraje dentro de las laderas formadas por el río de temporal. En este sitio es notable el uso tardío de la pintura negra, diferenciando el trazo de los motivos en blanco y rojo.

Cabe destacar que el trabajo realizado es un esfuerzo por sistematizar y ordenar un sitio de arte rupestre en su totalidad, rescatando cada detalle. Establece una temporalidad con base en los elementos encontrados a lo largo del sitio, que va desde la época prehispánica hasta la Colonia, en el que se combinan tradiciones e ideas complejas del pensamiento religioso del pueblo otomí. Reconociendo motivos que se repiten en sitios como de El Cajón, El Boyé, El Tendido, Xindhó (Huichapan), Mandodhó (Alfajayucan), en los que se refleja una continuidad que pervive en la memoria y son adaptados a la llegada de los españoles en las capillas de linaje, adoratorios familiares e incluso humilladeros, en los que el sentido de estos motivos se conservan y se adaptan, a la par de la tradición de cada comunidad.

3.10.2. Bok'yä, la Serpiente de Lluvia en la tradición Nänhü del Valle del Mezquital

El trabajo de Vanya Valdovinos¹⁰⁰ se enfoca en el estudio de las diversas formas que adquiere la **Serpiente de Lluvia**, mejor conocida como *Bok'yä* a lo largo del territorio del Mezquital. El significado de este numen es identificado en el corpus cosmogónico y tradicional de los pueblos mesoamericanos.

Al ser un trabajo dedicado a la Serpiente de Agua, recorre diversos lugares en los que se encuentran presentes este numen sagrado, como el Tendido, El Cajón, El Boyé,

⁹⁸ Roció Margarita Gress Carrasco, op. cit.

⁹⁹ Ídem. p. 30

¹⁰⁰ Vanya Valdovinos. op. cit. p.70-77

Xindhó y El Zapote, en Huichapan. Con el objeto de seleccionar las imágenes más representativas a lo largo del Mezquital.¹⁰¹

En el caso particular de El Boyé describe e interpreta cinco conjuntos, acompañados de fotografías y dibujos editados para una mejor comprensión del sitio.¹⁰² El trabajo ofrece una descripción detallada, acompañada de dibujos que le permite proponer una interpretación de cada sitio, con un pequeño apartado en el que registra las aportaciones de cada conjunto citado. La propuesta de estudiar los rasgos que identifican a la Serpiente de Agua o *Bok'yä* le permiten hablar de una unidad estilística, la provincia blanca ubicada al norte de Xilotepec, punto de convergencia territorial y cultural de los Otomíes.

3.10.3. El mecate de los tiempos. Continuidad en una comunidad hñahñü del Valle del Mezquital

Los diversos motivos que se encuentran a lo largo del Mezquital dan forma a la historia fragmentada del pueblo otomí, analizados y discutidos en *El mecate de los tiempos. Continuidad en una comunidad Hñahñü del Valle del Mezquital*,¹⁰³ en donde se aborda el estudio del sitio de arte rupestre El Zapote.

El simbolismo y significado que contiene cada conjunto, le permitieron a Alfonso Vite identificar imágenes que hacen alusión a festividades que se encuentran descritas en crónicas novohispanas y que siguen vigentes hasta nuestros días, como es la festividad del Corpus Cristi; en la que se replantea el complejo fenómeno de la conquista española en territorio otomí.

3. 11. Proyecto “Arte y comunidades otomíes: metamorfosis de la memoria identitaria”

El Proyecto Arte y comunidades otomíes: metamorfosis de la memoria identitaria, es la segunda etapa del Proyecto *La mazorca y el niño Dios. El arte Otomí: Continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*. Del que forma parte este trabajo.

3.11.1. Imágenes del cristianismo otomí: el arte rupestre de El Cajón, Edo. de Hidalgo

En 2013 Nicté-Loí Hernández presento su tesis de licenciatura en la que aborda el estudio del sitio de arte rupestre El Cajón. Ubicado en las faldas del Cerro Hualtepetl, sobre el río Husfhí, aguas arriba de sitio de arte rupestre El Boyé.

El Cajón muestra de forma contundente la inserción del orden Colonial desde su propia perspectiva. Muestra de ello es la presencia de Cristo testarudo con las tres

¹⁰¹ *Ibíd.*

¹⁰² Ver descripción completa en el **Apéndice**. p.

¹⁰³ Alfonso Vite Hernández. op. cit.

potencias, rodeado de la Bok'yä y el venado; motivos asociados al sacrificio y petición de lluvia.

3.11.2. Un acercamiento a la estética del arte rupestre del Valle del Mezquital, México

“Este trabajo trata sobre el arte rupestre del Valle del Mezquital, Estado de Hidalgo, México, asociado histórica y culturalmente al grupo indígena otomí. Partimos de un ejercicio de observación directa de las pinturas con el objetivo de indagar en las características propias de una estética regional, durante este proceso de estudio hemos destacado la coherencia y la unidad discursiva presentes en diversos conjuntos, así como la interacción entre forma rocosa y acción pictórica. Por otra parte, también señalamos el carácter ritual y religioso de estas manifestaciones, las cuales muestran una estrecha relación con procesos culturales vinculados al territorio y al devenir del pueblo creador a través del tiempo”.¹⁰⁴

3.12. Cuadro comparativo de registro y división de El Boyé

La historiografía que ahora conocemos sobre El Boyé muestra los primeros intentos por registrar, describir e interpretar las escenas más significativas de este sitio, y es también, una clara invitación a redescubrir el conocimiento que las pinturas han conservado hasta nuestros días, a las márgenes de los ríos Huisfhí y Terrero.

El siguiente cuadro resume la historiografía del sitio de arte rupestre El Boyé:

Fernando López Aguilar	José A. Ochatoma	Carlos H. Illera	Sr. Marciano	Daniela Peña Salinas
Sitio 383	Sitio 383	Sitio 383	Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo	Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo
Boyé I	Boyé I	Boyé I	Lámina 1*	Boyé I
Conjunto 1	Conjunto 1	Conjunto 1	Conjunto 2 Reunión de Barrios	Edificio y Cruz
Conjunto 2	Conjunto 2	Conjunto 2	Conjunto 7 Sobre la cueva 7 e Plantas 7 f Guerreros	Conjunto Arquitectónico
Conjunto 3	Conjunto 3	Conjunto 3	Lámina 2	Boyé II
Conjunto 4	Conjunto 4	Conjunto 4	Conjunto 7 Sobre la cueva	Conjunto 1 Fiesta en El Boyé

¹⁰⁴ Félix Lerma, Nicté Hernández & Daniela Peña. *Un acercamiento a la estética del arte rupestre del Valle del Mezquital, México*. en Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile. En prensa.

			7 b Maíz 7 c Motivos filiformes 7 d Motivos vegetales	
Conjunto 5	Conjunto 5	Conjunto 5	Conjunto 3 Xócotl huetzi	Conjunto 2 Reunión de barrios
Conjunto 6	Conjunto 6	Conjunto 6	Conjunto 4 Cacería de las garzas	Conjunto 3 Xócotl huetzi
Conjunto 7	Conjunto 7	Conjunto 7	Conjunto 6 "Mapa de la cueva"	Conjunto 4 Cacería de las garzas
Conjunto 8	Conjunto 8	Conjunto 8	Lámina 2	Conjunto 5 La Cueva
Conjunto 9	Conjunto 9	Conjunto 9	Conjunto 8 Procesión	Conjunto 6 "Mapa de la cueva"
Conjunto 10	Conjunto 10	Conjunto 10	Conjunto 9 El hemiciclo 9 a Los Danzantes 9 c Garzas	Conjunto 7 Sobre la cueva 7 a La Sagrada Serpiente de Agua 7 b Maíz 7 c Motivos filiformes 7 d Motivos vegetales 7 e Plantas 7 f Guerreros
Boyé II	Boyé II		Conjunto 10 Motivos celestes y Serpientes Sagradas 10 a <i>Zidada Hyaadi</i> (Sol) 10 b <i>Zänä</i> (Luna)	Conjunto 8 Procesión
Iglesia con torres	Conjunto 1			Conjunto 9 El hemiciclo 9 a Los Danzantes 9 b <i>Uema</i> 9 c Garzas
Luna creciente	Conjunto 2			Conjunto 10 Motivos celestes y Serpientes Sagradas 10 a <i>Zidada Hyaadi</i> (Sol) 10 b <i>Zänä</i> (Luna)

Motivos lineales en forma de X	Conjunto 3			Conjunto 11 Escudos
Elipse cortada	Conjunto 4			Conjunto 12 Iglesia-Bok'yä
Boyé III	Conjunto 5			Boyé III
Semicírculo con arco en su interior	Boyé III			Conjunto 1 Iglesia
Una especie de signo de “mayor que”	Conjunto 1			Conjunto 2 Escudo
	Conjunto 2			Conjunto 3 Escudo de grandes dimensiones
Arqueología en el Boyé *Estructuras Boyé, sitio 374 *Sitio de concentración No. CXXXVIII				

Cuadro 1. Cuadro comparativo de registro y división de El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Cuadro elaborado por DPS, 2014.

Capítulo 4: Negrura de lluvia: La barranca de El Boyé

*Sobre el muro... estaban representaciones
similares a las que se conservan en los códices...
que entrañaban la doctrina al par que la historia.
Viendo las imágenes y oyendo a los maestros,
recogían en mente y corazón, para la vida,
los educandos, el contenido cultural, religioso y literario
de las edades perdidas en la niebla del pasado*

Ángel María Garibay. Cuando el tecolote canta el indio muere

4.1. El Boyé cómo topónimo

El término *Boyé* proviene del vocablo otomí “*Boy’e*” o “*Bó yée*”, que significa “*negrura de lluvia*”, o “*lugar donde llueve mucho*”.¹⁰⁵ Definición que alude a la temporada de lluvia, justo en el momento en que las nubes negras parecieran dar vueltas en el cielo, y anuncian las aguas que hacen crecer el caudal de los ríos que enmarcan el sitio. En una de sus acepciones, Felipino Bernal menciona en su diccionario que el prefijo *b’o*, es utilizado para designar lo “*negro*”. Mientras *b’othé*, se utiliza para el término “*agua negra*”. Este término puede ser una alusión directa a la presencia de la Serpiente Negra o *Bok’yä* a lo largo del sitio, tal como veremos.¹⁰⁶

Por su parte Francisco Luna menciona que Boyé se define como “*lugar de barrancas*”,¹⁰⁷ en relación con la geografía accidentada del lugar, generando espacios públicos o de fácil acceso y otros privados, enmarcados por los estanques de temporal y la vegetación que rodea la barranca.

4.2. Ubicación geográfica de El Boyé

El paisaje del Mezquital está dominado por el cerro sagrado del Hualtepetl. De sus faldas emergen barrancas y formaciones geológicas integradas por rocas ígneas, volcánicas y calizas. La ubicación estratégica de cada sitio con arte rupestre transforma el paisaje en un santuario natural, estrechamente ligado con la vida ritual y cosmovisión del Otomí. (Mapa 2)

¹⁰⁵ Álvaro Hernández Mayorga. op. cit. p. 182.

¹⁰⁶ Felipino Bernal Pérez. *Diccionario Hñähñu- Español, Español –Hñähñu del Valle del Mezquital*. Hidalgo. Cardonal, Hidalgo: Hmunt’sá Hemi- Centro de Documentación Hñähñu, 2001. p. 9. Ver también: p. 186

¹⁰⁷ Francisco Luna Tavera. Comunicación personal. Sitio de arte rupestre El Boyé. 2006

Los sitios registrados en esta región se caracterizan por su ubicación en cañadas, covachas y ríos de temporal, en donde la pintura blanca ocupa un lugar preponderante sobre el negro y rojo. La iconografía registrada incluye motivos de tradición prehispánica, asociados al periodo Posclásico Tardío (1200-1521 d.C) y al periodo colonial. En algunos casos esta práctica se extiende hasta fines del siglo XIX, pues existen algunas representaciones de ferrocarriles o carreteras.

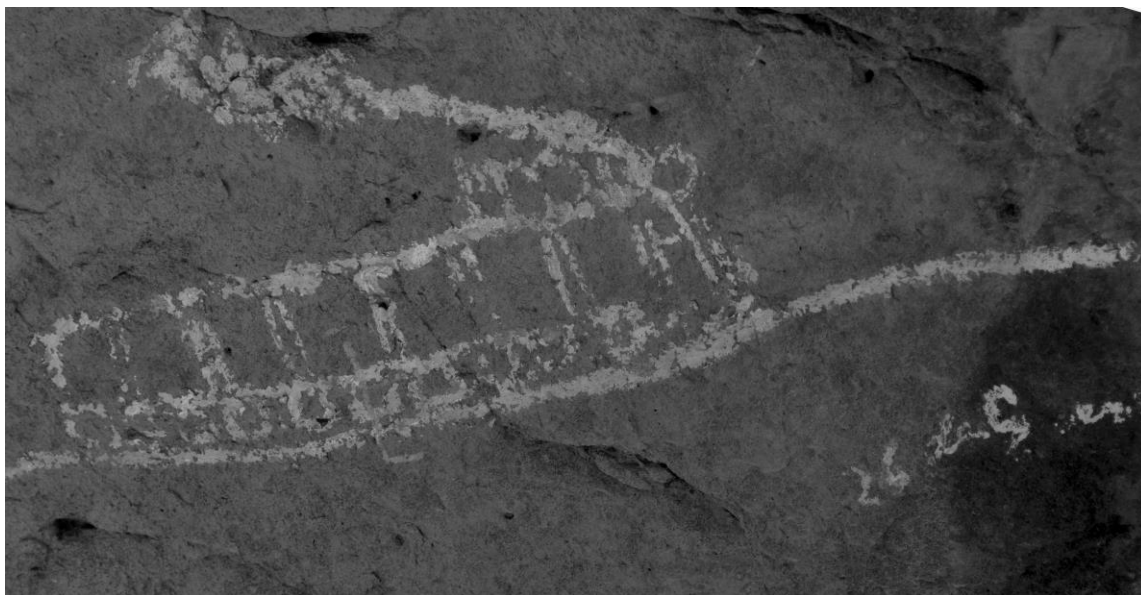


Fig. 9 El ferrocarril. Sitio de Arte Rupestre La colmena, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2014

4.3. El paisaje natural de El Boyé

A pesar de que el sitio de arte rupestre El Boyé es conocido por habitantes de la comunidad, la gran mayoría ignora el significado de las pinturas rupestres, o por lo menos eso es lo que han manifestado.

La barranca de El Boyé surge de la pendiente norte del Hualtepec, enmarcada por las vertientes de los ríos Huisfhí o arroyo *Taxangú* y Terrero o arroyo Grande. El sitio de arte rupestre se ubica en la comunidad del mismo nombre, a las afueras del municipio de Huichapan.¹⁰⁸ La vegetación que rodea a las pinturas es en su mayoría de pirul, pequeños arbustos al pie de algunos conjuntos, cactus, nopales, jara, uña de gato. A lo largo de la barranca se encuentran concentraciones de cantos rodados.

Para acceder a las pinturas se toma el camino principal del pueblo hasta llegar a la presa alimentada por la vertiente del Terrero. Unos metros adelante se abre una vereda que

¹⁰⁸ El municipio de Huichapan colinda al norte con el municipio de Tecozautla, al este con los municipios de Tecozautla, Alfajayucan y Chapantongo, al sur con los municipios de Chapantongo, Nopala de Villagrán y el Estado de Querétaro, al oeste con Querétaro y el municipio de Tecozautla.

conduce hasta el sitio. En este punto, los causes del Terreo y Huisfhí se unen en una sola vertiente. (Mapa 3).

En la parte alta del Huisfhí se conservan los restos de un acueducto que serpentea la cañada (Fig. 10).

Como veremos más adelante, el aprovechamiento de la forma natural de la barranca, presenta una secuencia en la que se pueden apreciar eventos o motivos religiosos, políticos e históricos.

Resulta interesante que el sitio aparentemente fue ocupado esporádicamente durante la época prehispánica y no es hasta el periodo colonial que se comienza a ocupar los alrededores de forma constante.¹⁰⁹

Sitios como El Cajón, El Tendido, San Antonio Tezoquipan, El Zapote, y San Francisco Zacachichilco comparten rasgos iconográficos comunes como: la Bok'yä, construcciones arquitectónicas como templos dobles, iglesias, escudos, motivos celestes, personajes montados o escenas que hacen alusión a fiestas de indudable procedencia prehispánica, como la fiesta del Xócotl huetzi, el encerramiento de animales, el flechamiento del venado, entre otras.

En la mayoría de los casos parece existir una relación cercana, a diferentes niveles interpretativos, que los hacen diferente unos de otros, pero que se complementan en ámbito ritual e histórico de los otomíes.

Con la llegada de los españoles y franciscanos a Huichapan, se gestaron una serie de cambios internos entre las comunidades cercanas, lo que les aseguró la permanencia en sus lugares sagrados. Para mediados del siglo XVI tanto otomíes como españoles convivían en este territorio, y justo en este proceso los grupos otomís reinterpretaron la tradición prehispánica con la religión católica, para formar un cristianismo otomí, en donde su cosmovisión se entretreje con la devoción a Cristo, a la Virgen y demás santos católicos que conservan características y atributos de los dioses antiguos. En fiestas como la de Carnaval, Semana Santa, Santa Cruz, Corpus Christi, o las fiestas patronales, subsiste un trasfondo ligado al ciclo agrícola, y la petición de lluvia.

El desarrollo histórico de la comunidad de *El Boyé* es un tanto incierto, por la falta de información relacionada con la fundación del pueblo. Actualmente es considerada como una comunidad rural mestiza, con poca densidad poblacional.¹¹⁰

¹⁰⁹ Fernando López. *Informe de la cuarta temporada...* op. cit. p. 69-70, 149-150

¹¹⁰ "El Boyé tiene buenas redes de comunicación hacia la cabecera municipal. Hay aproximadamente 600 habitantes distribuidos en forma dispersa. Solo la calle principal, que es la que conduce hacia el lugar de las pinturas, está empedrada. Los demás caminos son de tierra. El ambiente es seco. Hay una primaria y un centro de salud pequeños, y una Iglesia que tiene poco tiempo de haber sido construida. Las principales actividades económicas son agrícolas y de cría del ganado. Por otra parte hay actividades en torno a la construcción, [...] como una gran cantidad de albañiles. Al ser un ambiente seco, resulta poco propicio para la agricultura. Esto, sumado a las transformaciones ambientales, afecta de manera directa a las actividades económicas". Elena Sanjuán. op. cit.



Fig. 10 Vista general del acueducto y arrollo Huisfí. Sitio de Arte Rupestre El Boyé, *Huichapan*, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/ UNAM, 2010. Edición: DPS, 2014.

4.4. Antes de empezar

Las pinturas de El Boyé se presentan como un libro abierto, con un contenido finamente dibujado y pensado. Ha permanecido a lo largo de mucho tiempo, guardando el recuerdo de todas y cada una de las personas que admiraron la cañada, como ahora lo hacemos nosotros.

El esplendor no ha desaparecido por completo. La historia que nos cuentan es fragmentada, el tiempo no ha callado sus voces. Acompañado del eco de las aves, el zumbido de los mosquitos anuncia la presencia de los estanques.

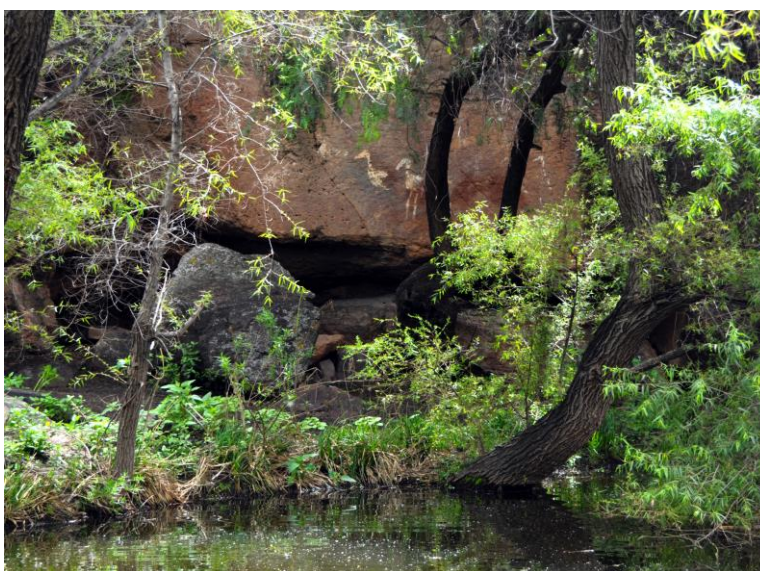


Fig. 11 Vista general del conjunto 4. Sitio de arte rupestre El Boyé, *Huichapan*, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2014.

Con muchas incógnitas en la cabeza, nos acercamos paso a paso a la presa, admirando el dinamismo que marca la vertiente del Huisfhí. Las formaciones naturales en las que se muestran las pinturas, nos invitan a recorrer cada conjunto detenidamente. Es posible que a lo largo de la cañada se hallaran más motivos de los que ahora se pueden apreciar. El estado de conservación de las pinturas es variado, en algunos conjuntos los motivos se pueden distinguir fácilmente, mientras que en otros han desaparecido parcial o totalmente, a lo que se suma la destrucción de las pinturas por la mano del hombre y agentes naturales del intemperismo.

El Boyé presenta una secuencia en la que mito, rito e historia se encuentran íntimamente ligados. Historias transformadas en pinturas, alojadas a lo largo de la cañada. Transformadas en manuales, destinados a facilitar la comprensión de los rituales, o festividades para lo que: “hacíanles aprender de memoria los razonamientos que no podía expresar el pincel; poníanles en metro los sucesos y enseñábanles a cantarlos. Está tradición aclaraba las dudas, impedía las equivocaciones que podrían ocasionar por sí solas las pinturas y, ayudada de estos monumentos, eternizaba la memoria de sus héroes, los ejemplos de virtud y de valor, su mitología, sus ritos, sus leyes, y sus costumbres”.¹¹¹

Es así como la pintura rupestre de El Boyé evidencia el pasado ritual de los habitantes del Mezquital. Siguiendo el camino natural que generaciones completas han recorrido, el camino real se ha adaptado a los cambios en la forma del paisaje. Sobre el camino empedrado, a lo lejos se advierte la presa del pueblo, en la que se rinde culto a un par de cruces de cantera. A la izquierda es posible advertir las primeras imágenes de los danzantes. Tomados de la mano, imponentes en la roca, los mismos que se han convertido en el emblema del lugar. Más adelante, se abre al paso la vereda que lleva al corazón de la barranca, a la que es más fácil acceder cuando la creciente del río es baja.

En este ir y venir de la historia de El Boyé, las pinturas han jugado diferentes papeles, se conocen “por lo menos desde hace cien años... y han formado parte de la vida de la comunidad. Hasta 1933 formaron parte de una hacienda magueyera y esto hacía que el acceso a las pinturas fuera restringido”.¹¹²

Con la desarticulación de la mayor parte de las haciendas y la imposición del régimen ejidal, el acceso dejó de ser condicionado, y la única dificultad para acercarse al sitio fue la creciente de los ríos *Huisfhí* y Terrero. Las personas mayores de la comunidad no recuerdan el significado de las pinturas o leyendas en torno al lugar y el único temor para acercarse eran las víboras, sumada la idea de que en la cueva habitaba el Diablo.

Entre la pedregosidad de la barranca se abren al paso las veredas que llevan aguas abajo, cuando la creciente del río es poca. El proceso de registro se realizó en diferentes

¹¹¹ Francisco Javier Clavijero. op. cit. p. 251

¹¹² *Ibíd.*

etapas del trabajo comprendidas de 2005 a 2011, me permitió identificar la distribución y puntos de concentración de pintura.

Para efectos de este trabajo, he dividido la barranca en tres secciones: Boyé I, Boyé II y Boyé III; cabe mencionar la posibilidad de que existiera pintura en otros puntos de los arroyos Terrero y *Husfhi* (Mapa 4).

Capítulo 5: Imágenes, mitos y ritos en El Boyé.

*Las pinturas de letras para escribir con pinturas y efigies
sus historias y antiguallas sus memorables hechos sus
guerras y victorias sus hambres y pestilencias sus
prosperidades y adversidades todo lo tenían escrito y
pintado en libros y largos papeles con cuentas de años meses
y días en que habían acontecido...*

*Con estas pinturas componían historias amplísimas de sus antepasados...
historias dignas de memoria y no de estar sepultadas en el olvido como están...*

Fray Diego de Durán. Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme

Resguardados por la vegetación del lugar, se suceden los 17 conjuntos, distribuidos en ambos lados de la cañada, aprovechando la geografía accidentada del lugar. Se reconocen tres secciones de acuerdo con el orden de las pinturas: Boyé I, Boyé II y Boyé III.

A continuación analizaré cada uno de estos conjuntos, apoyándome con fotografías, dibujos y en la medida de lo posible reconstrucciones digitales. Proponiendo una interpretación de los conjuntos más representativos del sitio, como una manera de mostrar la riqueza que resguarda el lugar.

5.2. Boyé I

La primera sección, **Boyé I** sigue el curso del arroyo Grande o Terrero que se precipita en la cortina semicircular que capta la afluyente en temporada de lluvias. Se subdivide en el vaso de la presa y la confluencia con el *Huisfhi*. (Mapa 5).

A casusa del escurrimiento constante de agua, la pintura que se encontraba a lo largo del hemiciclo ha desaparecido en su totalidad, dejando manchones difíciles de identificar. En una de las rocas se registraron dos motivos en mal estado de conservación.

El camino de la creciente se conecta con la presa. Cuando el nivel del agua aumenta, alimenta la laguna de temporal, ubicada en la confluencia del Terrero con el *Huisfhi*. Por esta causa en la parte alta del abrigo rocoso, el conjunto se encuentran en mal estado de conservación.

La primera sección corresponde al Arroyo Grande o Terrero, (Mapa 5). El vaso está delimitado por un hemiciclo rocoso que conforma una caída de agua poco elevada y donde los conjuntos de pinturas han sido severamente borrados (Fig. 12).

El mejor conservado se ubica al extremo derecho y se reconocen dos motivos, un edificio alargado con almenas junto a una cruz con base rectangular (Fig. 13). Esta

construcción es similar a la encontrada en uno de los conjuntos del sitio de arte rupestre El Tendido (Fig. 14).

En la parte inferior de la roca, dos motivos ya no identificables se singularizan por haber sido trazados con base en línea dobles (Fig. 15).

Siguiendo la forma natural del espacio, es posible advertir restos ya muy incompletos de pintura en dos secciones más (Fig. 16).



Fig. 12 a) Vista general del vaso de la presa Boyé. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2014. b) vista general de la presa y capilla con cruces de cantera. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2014.

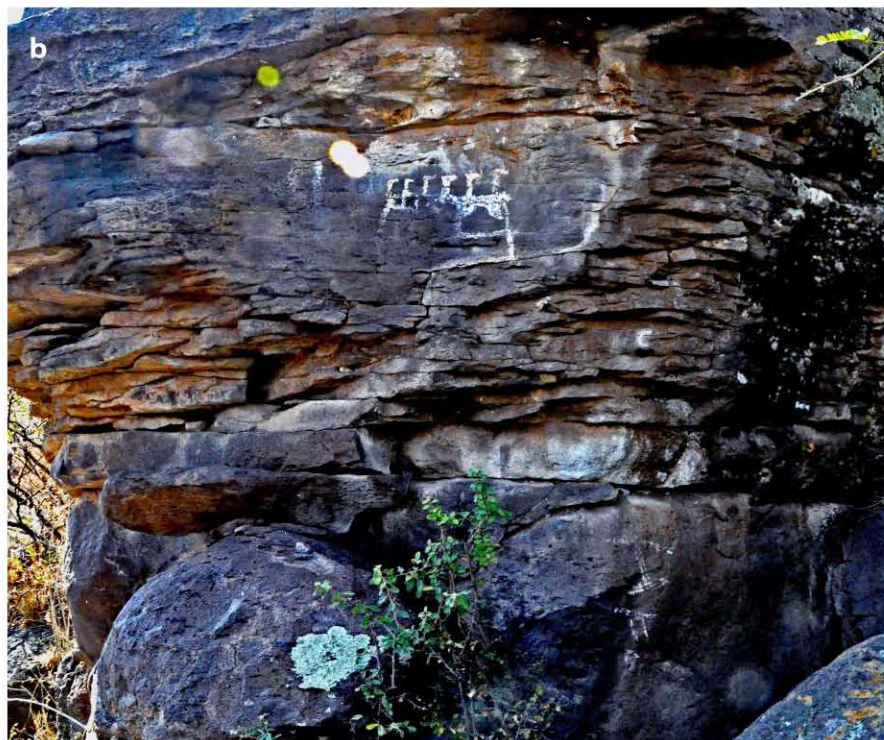


Fig. 13 a) Vista general de los motivos Edificio y cruz. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2014. b) Detalle de los motivos Edificio y cruz. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2014.



Fig. 14 a) Detalle de los motivos Edificio y cruz. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2011. b) Sitio de arte rupestre El Tendido. Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2012. Edición: DPS, 2014.



Fig. 15 Detalle motivos filiformes. Vaso, presa Boyé. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: Edición: DPS, 2011.

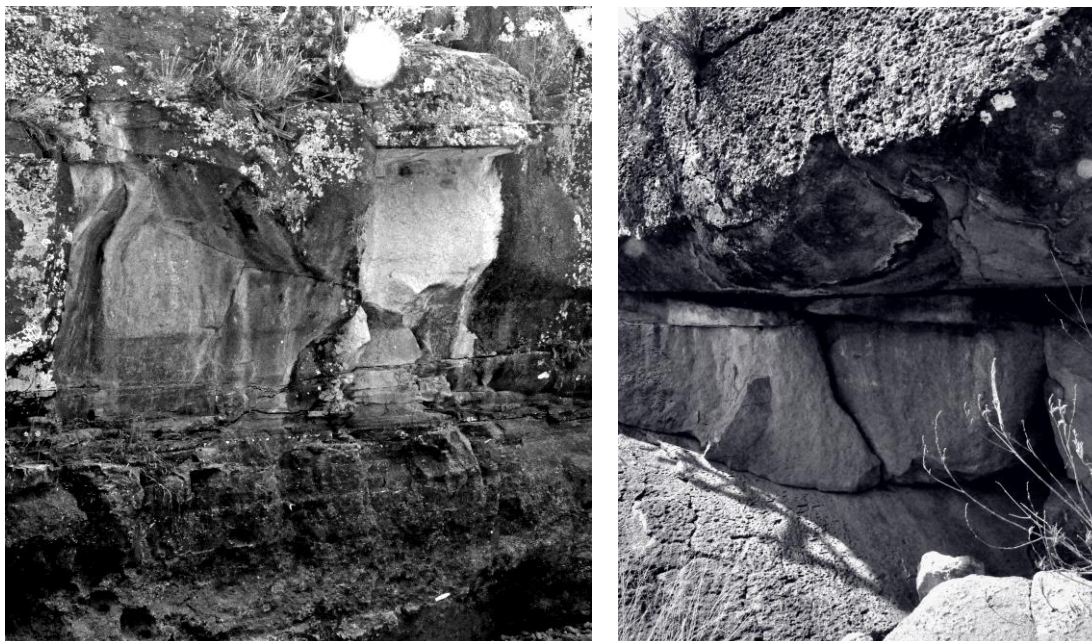


Fig. 16 Presencia de restos de pintura en el vaso de la presa Boyé. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: Edición: DPS, 2011.

Conjunto Arquitectónico

Aguas abajo de la cortina de la presa y justo antes de la confluencia con el Husfí o *Taxangú*, (Mapa 4) encontramos un estanque circular rodeado de grandes peñas (Fig. 17). Medianamente protegido por una pequeña saliente, se reconoce un conjunto arquitectónico compuesto por dos basamentos piramidales con sus respectivos templos y más abajo lo que pudiera ser un edificio alargado. Un motivo similar se registró en uno de los conjuntos del sitio de arte rupestre El Tendido (Fig. 18).



Fig. 17 a) Vista general del estanque y conjunto arquitectónico. Sitio de arte rupestre El Boyé. Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2014. b) Vista general de Conjunto arquitectónico. Sitio de arte rupestre El Boyé. Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2014.

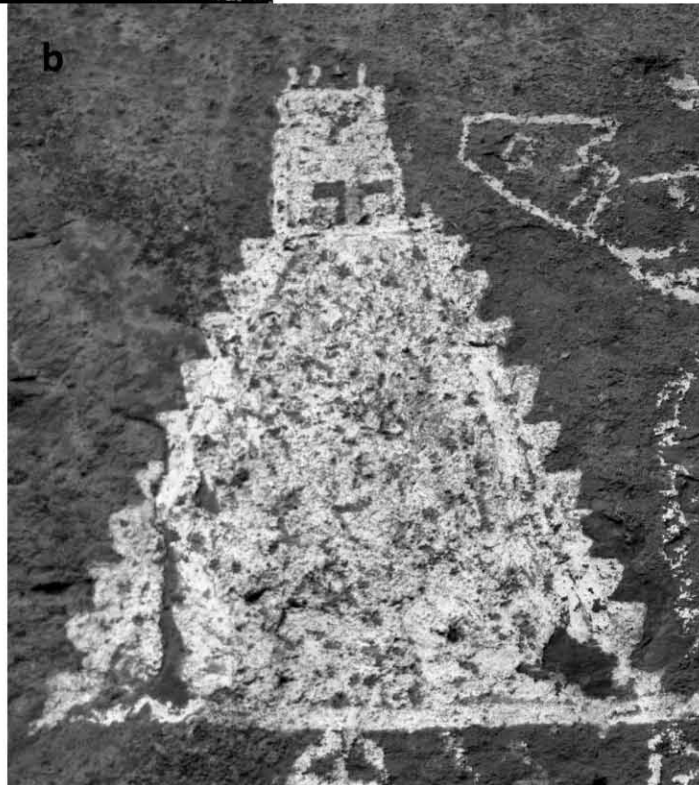
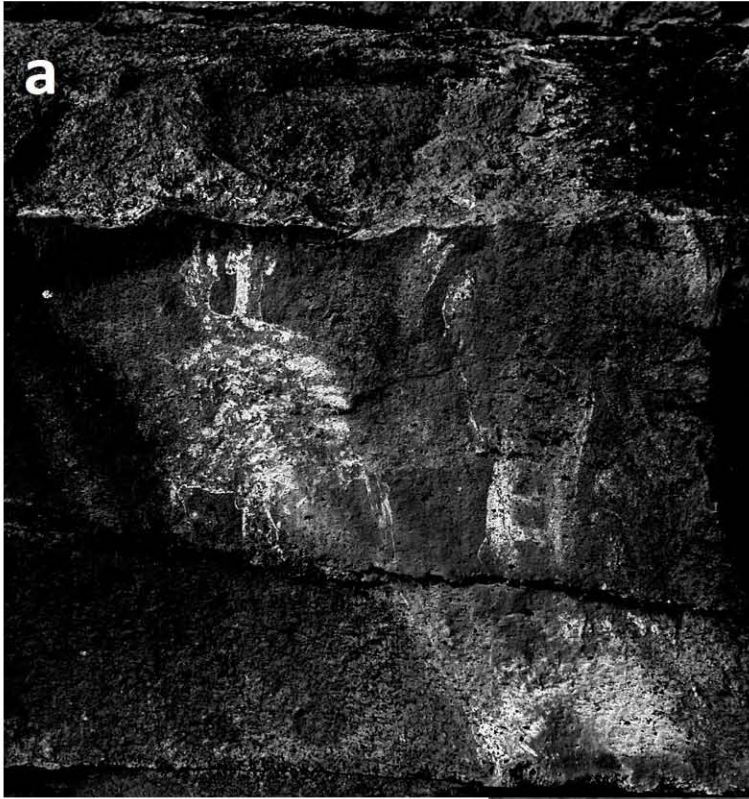


Fig. 18 Detalle de Conjunto arquitectónico. Sitio de arte rupestre El Boyé. Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2011. b) Detalle de Conjunto arquitectónico. Sitio de arte rupestre El Tendido. Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2014.

5.3. Boyé II

La siguiente sección, **Boyé II** constituye la entrada al sitio y la frontera natural con el sitio de arte rupestre de El Cajón, ubicado aguas arriba. La vertiente continua del *Huisfhí* forma una planicie libre de pintura y divide de forma natural a ambos sitios.

El primer cruce que forma el arroyo desemboca en el puente que forma la carretera Huichapan- Alfajayucan, continua su camino hasta el puente de los Tigueres, y en inicio de El Boyé, en donde se desciende por las rocas hasta llegar al estanque de mayor tamaño (Mapa 6).

Esta sección cuenta con 12 conjuntos, por la alta concentración de motivos la he llamado el corazón de El Boyé. Esta área cuenta con espacios abiertos y cerrados que pudieron responder a distintas utilidades. Una de las características que encontramos, es la convergencia de motivos prehispánicos con coloniales. Ambas tradiciones integran el discurso cosmogónico del pueblo otomí, tal como veremos más adelante. (Mapa 7)

Conjunto 1: Fiesta en el Boyé

Después de bordear la cortina de la presa, el camino empedrado cruza el arroyo del Huisfhí formando el puente de Los Tigueres. Aguas abajo, entre grandes peñas, el arroyo se precipita en un alta caída al pie de la cual se extiende el estanque que conforma el corazón del espacio sagrado (Fig. 19). En esta parte alta se conserva un conjunto que mira al oeste, protegido por un techo. Es el único que ha sufrido acciones vandálicas, “*con el fin de borrar los dibujos hechos por el diablo*” (Fig. 20).¹¹³

La cara vertical donde se pintó la escena principal, fue cubierta parcialmente con una capa lechosa de pintura blanca, lanzada violentamente que, por suerte, no impide identificar la mayor parte de los motivos. Los motivos más afectados se encuentran a la izquierda, aislados por el efecto de dos escurrimientos que impiden ver la pintura. La parte baja del conjunto, menos protegida por el techo rocoso, muestra restos de pigmento ya demasiado borrados para ser identificados. En el techo, los motivos ya irreconocibles, fueron velados de manera uniforme con una capa de pintura más gruesa, aplicada con una brocha (Fig. 21).

Paradójicamente estos gestos iconoclastas,¹¹⁴ atacaron uno de los pocos conjuntos cuya iconografía es plenamente colonial y cristiana. En la ausencia de repintes y por el aspecto homogéneo el color y del trazo, el conjunto parece haber sido pintado en una sola etapa.

¹¹³ “Muchas personas pasan por la barranca y al mirar las pinturas piensan que fueron hechas por el diablo que vive en la cueva”. Comunicación personal del señor Francisco Luna. 2007.

¹¹⁴ Etimológicamente, el término iconoclasta se compone de dos vocablos griegos: *eikon*, “imagen” y *klaó*, “romper” y se relaciona con la destrucción de pinturas o esculturas sagradas. En este caso particular, es aplicado a la acción de borrar las pinturas rupestres de El Boyé. <http://www.rae.es/rae.html>

Un pueblo en fiesta

La escena central cuenta con diez motivos. El primero ocupa el centro y constituye una compleja composición geométrica. Parece que se combinaron diversas perspectivas para evocar los elementos que conformaban lo que habría sido el centro de un pueblo en un día de fiesta: el campanario, un pórtico de dos pisos, una fachada engalanada con un frontal, y visto en planta, el atrio o plaza del pueblo con su cruz. (Figs. 22 y 23).

El pórtico se presenta como una sucesión, en dos niveles, de arcos enmarcados por recuadros. Como una convención frecuente en el arte rupestre de la región, el pórtico indicaría que se trata de un conjunto conventual, probablemente el franciscano de Huichapan.

Lo que correspondería a la fachada de la iglesia, ocupa los recuadros del centro. La lechada antes mencionada, dejó a la vista restos de pintura en el recuadro superior. En el de abajo, los motivos geométricos curvilíneos podrían interpretarse como una representación esquemática de un frontal elaborado con materiales perecederos como cucharillas de sotol y flores, elemento indispensable hasta nuestros días en las fiestas patronales, en las que toda la comunidad participa.

El campanario está formado por dos secciones. La primera alberga un círculo suspendido de una línea, semejando una campana. La segunda presenta una bóveda coronada por una cruz. La construcción está engalanada con cinco largos elementos que terminan en espiral, y que parecen evocar, como en el caso del frontal, la decoración efímera de una festividad. A la izquierda se encuentra un arco con un punto en su interior, que completa la construcción. Seguida por una línea recta que emerge del cuerpo del campanario, que atraviesa las rodillas de la garza superior, finalizando con una serie de segmentos curvilíneos en el extremo izquierdo.

Al pie de la torre se extiende un gran espacio rectangular en medio del cual se aprecia una sucesión de siete pequeños recuadros, cuyo significado ignoro. Y en medio de los cuales se levanta una cruz.

En esta composición los pequeños puntos llaman la atención. Quizás es una manera de evocar las flores, los frutos y otras ofrendas con los cuales se siguen en la actualidad adornando profusamente las imágenes y los espacios religiosos en los días de fiesta (Figs. 23 b y 24).

En estas festividades no podía dejar de manifestarse el poder de los señores del pueblo. Se evocan por medio de una mula cargada con huacales adornados y un caballo de mayor tamaño. Ambos animales flanquean el espacio de la fiesta. Simbolizaban por excelencia los privilegios de los cuales gozaban los gobernantes indígenas. Por su disposición en la escena parecen sostener simbólicamente a la comunidad en su conjunto, la posición de la mula y el caballo añade cierto movimiento a la escena central. (Figs. 21 y 22).

Más abajo, la protección del techo rocoso ya no es tan efectiva y muchos de los motivos están demasiado borrados para identificarlos. Reconocemos sin embargo dos personajes corpulentos, vistos de frente, probablemente la imagen misma de los caciques o señores que patrocinaban las festividades (Fig. 25).

A la derecha, un hombre ostenta, despegado de la cabeza, un sombrero. En el rostro se señalan ojos, nariz y boca, parece que no tiene cuello por la peluca que porta. El tamaño del cuerpo es menor que los brazos, uno hacia abajo y el otro hacia arriba. Ambas manos terminan en cinco dedos. Se indica el porte de pantalones abombados o *zarihueyes* y zapatos. En el Códice de Martín del Toro, en la *lámina 4* se observa la representación del cacique con atuendo español, ataviado con sombrero y peluca (Fig. 26 a).¹¹⁵

A la izquierda, el personaje muestra los dos brazos en alto y las manos con cinco dedos. Se diferencia por su vestimenta, que pudiera ser un vestido o una sotana. Muy desvanecida y descarapelada, la figura no conserva la cabeza y es muy confusa a la altura de los pies. Es difícil determinar si se trata de un sacerdote con sotana o de la mujer del cacique. En la capilla de Taxquillo encontramos un par de personajes similares a los arriba descritos, ambos en color azul. El que acompaña al personaje con sombrero se encuentra borrado, al parecer de forma intencional (Fig. 26 b).

De esta manera, el ámbito político se hace presente con el gobernador. En la composición simboliza la figura emblemática del poder y sus privilegios. En el sitio, es una referencia directa al orden colonial, en donde el poder del cacique permitió a una comunidad conservar y ampliar un antiguo santuario de arte rupestre. Aunado a la posibilidad de vestir a la usanza española, montar a caballo o mula y portar espada o puñal; elementos que solo los nobles indígenas usaban bajo previa permisión.¹¹⁶

La pervivencia de este sitio permitió a dicha comunidad transcribir en imágenes la continua recreación de su cosmovisión y vida ritual, que dio lugar al cristianismo otomí vigente hasta nuestros días. El conjunto que nos aguarda a la entrada de El Boyé evoca un tiempo sagrado, que nos anuncia la entrada a un santuario, en el que convergen lo religioso y lo político.

¹¹⁵ David Wrigth. *Conquistadores otomíes en la guerra chichimeca*. Querétaro, México: Gobierno del Estado de Querétaro, 1988. p. 107. El Códice Pedro Martín del Toro es un manuscrito que consta de 9 fojas. El documento fue escrito por el cacique otomí Francisco Martín de la Puente, comienza con información acerca de la genealogía que se remonta a la época prehispánica y los caciques del periodo novohispano que descendieron de ellos. Se menciona la expansión territorial llevada a cabo por los otomíes después de la Conquista. Describe las campañas militares del cacique Pedro Martín del Toro, conquistador otomí. Al final hay una relación histórica en castellano de los primeros tiempos de Querétaro, San Miguel el Grande, Chamacuero y Apaseo. Se habla de Hernando de Tapia y sus descendientes. Termina con más información acerca de las campañas militares de Pedro Martín de Toro, Nicolás de San Luis y otros caciques otomíes de Querétaro, San Juan del Rio y varios pueblos del Valle del Mezquital, Hidalgo. Ídem. p. 13-17

¹¹⁶ Ethelia Ruiz Medrano. *Mexico's indigenous communities: their lands and histories, 1500-2010*. Trad. Russ Davidson. Niwot, Colorado: University Press of Colorado, 2010. p. 79-90

Entre los personajes y el conjunto arquitectónico se distingue un sol y una serie de corazones unidos. Un par de estos corazones acompañan al Sol, mientras que, entre la garza y el caballo, otros tres están engarzados entre sí (Figs. 22 y 27).¹¹⁷ Este elemento en particular lo encontramos en la fuente o “caja de agua” de Tepeapulco (Fig. 28). Los tres corazones están enmarcados por un círculo flaqueados por leones de piedra.¹¹⁸ La presencia de estos corazones en el conjunto nos permite suponer que la ceremonia religiosa evocada giraba alrededor de la pasión de Cristo, tanto por el corazón mismo como por el número 3, que alude a las 3 negaciones de Pedro, las 3 tentaciones de Cristo, a los 3 clavos de la cruz y a la resurrección de Jesús al tercer día de entre los muertos.¹¹⁹

Es de señalar la posición del sol. No está en lo alto de la composición como se podría esperar para el astro diurno, si no en la parte inferior. Quizá se trate del sol del inframundo y en este caso la asociación con los corazones podría indicar un complejo juego de equivalencia entre la pasión de Cristo y el antiguo sacrificio humano para alimentar el Sol y mantener el equilibrio del mundo (Figs. 22, 31 y 32).

Otro elemento importante que nos remite al sacrificio es el de la garza. El motivo se repite arriba y abajo del conjunto arquitectónico. Junto con los caballos, las garzas encierran, enmarcan o protegen el pueblo en fiesta.

La garza puede ser considerada como el emblema que caracteriza el espacio sagrado que se despliega aguas abajo. En efecto, como veremos, el santuario rupestre de El Boyé se singulariza en el contexto regional por la presencia de la figura de esta ave, parece sustituir al venado, símbolo por excelencia del sacrificio en el arte otomí.

Complementando la composición, a la izquierda de la escena central y entre dos escurrimientos reconocemos, entre otros motivos ya no identificables, otro de los símbolos pasionarios presentes en las cruces atriales: la imagen de tres gallos (Figs. 22 y 31). Dos de ellos están completos, y la cabeza del tercero ha sido borrada por escurrimientos. El cuerpo está en forma de U o media luna, con las plumas de la cola detalladas, las patas muestran tres garras y el espolón. El cuello curvo y alargado, y el pico entre abierto sugieren que los gallos están cantando, y esa triple figura del gallo evoca

¹¹⁷ El corazón engarzado nos recuerda a la imagen mesoamericana del trilobulado, que representa al corazón y la sangre en Mesoamérica. Ver: Lautette Séjourné. *Un palacio en la ciudad de los Dioses: Teotihuacán*. México: INAH, 1959. p. 113 (Fig. 92 G)

¹¹⁸ Tepeapulco se ubica en la parte suroriental del estado de Hidalgo, cerca de los poblados de Otumba, Ciudad Sahagún y Calpulalpan. La fuente mencionada se encuentra a unos metros del ex-convento de San Francisco de Asís.

El león al igual que el gallo es colocado en puertas de los templos, cruces atriales o capillas como custodio, porque duerme con los ojos abiertos, ambos vigilantes y guardines. José Julio García Arranz. *Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996. p. 370-396

¹¹⁹ Louis Reau. “Iconografía de los Santos A-F” en *Iconografía del arte del arte cristiano*. Vol. 3 p. 526.

poderosamente la triple negación de Pedro, y todo el drama de la pasión.¹²⁰ Se confirma así que una de las festividades aludidas en este conjunto puede ser la Semana Santa, por los objetos devocionarios de la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo.

Sin embargo estos mismos motivos (el sol, los corazones y los gallos), pueden aludir a la fiesta del Corpus Christi.¹²¹ Tal como Mendieta describe:

Se transformó en una de las festividades más importantes [de la Nueva España] [...] se buscaron todas las maneras posibles de fiesta, así en ayuntamiento de gentes, sacerdotes, españoles, seglares e indios principales de toda la tierra comarcana, como de atavíos, ornamentos, música, invenciones, arcos triunfales y danzas, que fue de gran edificación a los naturales de la tierra...y cuando se instalaba en la iglesia el Santísimo Sacramento, el cual estaba dentro de una custodia de plata adornada con **oro y plumas, rodeada de flores** y ocupando un lugar prominente en las procesiones.¹²²

La fiesta del Corpus Christi “comenzó a celebrarse en épocas muy tempranas y se extendió con rapidez por el territorio [...] La primera celebración del Corpus Christi en la ciudad de México se llevó a cabo el 24 de mayo de 1529, [...] la organización [era] minuciosa, las casas y calles por donde se realizaba el trayecto también eran adornadas

¹²⁰ Desde la antigüedad la imagen del gallo (*gallus gallinaceus*) es representada en varios textos, con significados muy distintos.

Los cantos del gallo al amanecer fueron entendidos como el anuncio de la llegada del día [el Sol], razón por la que esta ave es consagrada a Cristo bendito. Por su naturaleza el gallo es vigilante y custodio; atributo que todo obispo, predicador o prelado debe tener.

El canto anuncia en tres tiempos el amanecer (que alude al poder, la fuerza, la fe, la esperanza de los que dudan, y enmienda el camino de los extraviados).

El carácter belicoso y orgulloso que tiene el gallo le permite defender o proteger y conquistar la supremacía sobre su comunidad. En el arte cristiano, el mostrar la lucha o contraposición de estas aves, puede aludir al coraje que mostraron los primeros cristianos ante las persecuciones, a la victoria del alma sobre la muerte y la esperanza de la llegada de Cristo y la resurrección. El gallo es la piedra angular de la iglesia (representación del apóstol Pedro), diluye su culpa que contrae negando (a Cristo) antes de que el gallo cantara [“en verdad, te digo: no cantara el gallo antes que tú me hayas negado tres veces”]. José Julio García Arranz García. op. cit. p. 336-403

¹²¹ El Corpus Christi, Cuerpo de Cristo o Cuerpo el Señor (*Corpus Domini*), es una de las fiestas litúrgicas de la iglesia católica; la cual precede a la celebración de la Semana Santa. Esta festividad tiene como objetivo conmemorar la Eucaristía (asociada directamente el vino y el pan que es comido simbólicamente por los fieles), la fecha en que se celebra es móvil, y se cuentan 62 días a partir del jueves santo. A esta fiesta se le conoce en la actualidad como jueves de Corpus o día de las “mulitas”. La fiesta del Corpus Christi. <http://es.catholic.net/celebraciones/120/301/articulo.php?id=1214>. Consultada agosto de 2012.

¹²² Mendieta. p. 223, 308. *Apud*. Yólotl González Torres. *Danza tu palabra. La danza de los concheros*. México: Plaza y Valdez/ CONACULTA-INAH, 2005. p. 34. El subrayado es mío.

Los primeros registros de estas grandes celebraciones del Corpus Christi acompañado de danzas tradicionales tienen lugar en 1529, en el acta de cabildo se señala que en la procesión del Santísimo Sacramento “hubo muchas maneras de danza que regocijaba a la procesión, también niños cantores, cantando y bailando”. Ídem. p. 41

con paños, tapices, flores y figuras de papel”.¹²³ En su obra, Motolinía describe esta festividad como:

Este día, más que otro, la gente de esta Provincia, [...] Traen sobre el hombro izquierdo, y debajo del brazo derecho, a manera de estolas, muchos sartaes de rosas y en las cabezas guirnaldas de flores, las cuales, cuando pasaba el Santísimo Sacramento, hincando las rodillas, y adorándolo, las lanzaban delante las andas donde iba [...] Era muy de ver, que tenían en cuatro esquinas, que se hacían en el camino, cuatro montañas, y en cada una, su peñol, bien alto, y desde abajo, estaba hecho como prado, con manas de hierba, y flores, y todo lo que hay en un campo fresco, estaba de monte, y peñas, tan al natural, como si allí fuera criado y nacido, el cual era cosa maravillosa de ver. [...] y en los árboles **muchas aves** chicas y grandes, había halcones, cuervos, lechuzas pequeñas, de muchas maneras: y en los mismos montes mucha caza, donde había **venados**, liebres, conejos, adives o coyotes, y muchas **culebras**: estas atadas, [...] estaban todos vivos, y ninguno muerto. Y para que no faltare nada para contrahacer al natural, estaban en las montañas **unos cazadores, muy encubiertos, con sus arcos y flechas** (que comúnmente los que usan este oficio, son de otra lengua, que se llaman Otomíes, y como moran casi todos hacia los montes, viven mucho de caza) y para verlos, era menester aguzar la vista: tan disimulados estaban, y tan llenos de rama y de bellos, que fácilmente se les venía la caza, hasta los pies. Estos cazadores estaban haciendo mil ademanes, antes de soltar la flecha.¹²⁴

En el caso del Mezquital, se tienen registros de la “organización de la festividad [del Corpus Cristi], la cual se hacía en gran medida dependiendo de la colaboración de los pueblos circunvecinos a la capital. Entre ellos se encontraban [...] Guichapan”,¹²⁵ para adornar las calles principales de la ciudad. Para 1564 se tienen noticias de la incorporación de “danzas y otros regocijos tanto españolas como indígenas [...] [estas] invenciones que hacían vistosos y agradable el conjunto”.¹²⁶

Es así como la fiesta del Corpus Christi “impuso sus códigos de representación sobre las demás celebraciones”,¹²⁷ estableciendo así un vínculo entre las comunidades que participaban en las grandes fiestas y los privilegios que los gobernantes obtenían por parte de los españoles. Lo anterior, deja abierta la posibilidad de que un grupo de habitantes fueran comisionados para participar en la celebración de la fiesta de Corpus en la Nueva España, mientras el pueblo de El Boyé se encargara de los preparativos en Huichapan, de ahí la importancia de este conjunto que emula al pueblo en fiesta.

La gran fiesta de Corpus Christi se continúa celebrando en algunas comunidades del Mezquital como en Alfajayucan. Esta fiesta comienza con el adorno de los santos patronos de las comunidades cercanas con cañas, maíz, flores y collares de frutas

¹²³ María Isabel Terán Elizondo. *Irreverencia y desacralización satíricas. La relación del Corpus de la ciudad de Puebla, 1794*. Zacatecas, México: UAZ, 2011. p. 36-39

¹²⁴ Fray Juan de Torquemada. *Monarquía Indiana*. México: Porrúa, 1986. (Biblioteca Porrúa, 41, 42, 43), tomo III. p. 230-231

¹²⁵ Pascual Tinoco Quesnel. op. cit. p. 9-14. Monserrat Galí Boadella, ed. III Coloquio MUSICAT: lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi. México: UNAM-BUAP- ICS y H “Alfonso Vélez Pliego”, 2008. p. 35-59.

¹²⁶ Ídem. p. 14. Alfonso Vite. *El mecate de los tiempos*. op. cit. p. 249-258.

¹²⁷ Pascual Tinoco. Ídem. p. 20

cosechadas como tunas rojas o *bonda*. Una vez todos reunidos en la iglesia, recorren las calles del pueblo, rodeados de música, cantos, cohetes y el humo del copal. Al terminar la procesión y de la misa, se bendicen tanto las imágenes como los alimentos ofrecidos. Acto seguido los asistentes a la liturgia regresan a sus respectivas comunidades en donde serán sahumadas de nuevo las imágenes y ofrendas, que consisten en cestos llenos de *bonda* y elotes. Al final estos alimentos son consumidos por los participantes al interior de la iglesia, frente al altar como símbolo de la sangre y el cuerpo de Cristo (Fig. 29).¹²⁸

El artífice aprovechó el espacio para dejar testimonio de la participación del El Boyé en la celebración del Corpus Christi (probablemente en Huichapan). La escena muestra una carga política, al enfatizar la unión que se genera visualmente entre el cacique y la garza, símbolo del sitio. Al que se suma la presencia de la mula¹²⁹ y el caballo, como símbolos del poder.

Terán menciona que “el toque pintoresco de la fiesta novohispana [del Corpus] lo daban los indios, con sus mulas cargadas de coloridas artesanías y productos de la tierra, motivando que se conocieran popularmente a esta festividad como día de las mulitas, como aun sucede hoy en día” (Fig. 30).¹³⁰

De la misma forma que el friso fue aprovechado en su totalidad, el techo del conjunto muestra restos de líneas, desafortunadamente la parte central fue cubierta con una capa gruesa de pintura blanca, complicando la identificación de los motivos, sin embargo, nos da una idea de la importancia que tuvo esta escena al momento de ser pintada (Figs. 22, 31 y 32).

La pintura indígena u otomí encontró un espacio en donde reinterpretar y enriquecer su propia historia, en la que convergen dos tradiciones que a la par del tiempo

¹²⁸ Alfonso Vite. *El mecate de los tiempos*. op. cit. p. 259-279. Ver también: Alfonso Vite “Arte rupestre en El Zapote, Alfajayucan. El Corpus Christi”. en *1ra Jornada universitaria de Cultura Otomí-Hñãhñu*. Ixmiquilpan Hidalgo: Universidad Tecnológica del Valle del Mezquital. Mayo de 2010.

¹²⁹ Tal como se mencionó con antelación, la celebración del Corpus Christi tomó gran importancia en la Nueva España, la cual congregaba a autoridades virreinales, de cabildo, de cofradías, ejército, clero y pueblo. Algunos campesinos traían a lomo de mula, en guacales algunos frutos para ofrendarlas a Dios en señal de agradecimiento.

Algunos relatos mencionan que un hombre llamado Ignacio, dudaba acerca de su vocación sacerdotal y un jueves de Corpus le pidió a Jesucristo que le enviara una señal. Al pasar el Santísimo Sacramento frente a Ignacio en la procesión, Ignacio pensó: “Si ahí estuviera presente Dios, hasta las mulas se arrodillarían” y, en ese mismo instante, la mula del hombre se arrodilló. Ignacio interpretó esto como señal y entregó su vida a Dios en el sacerdocio y se dedicó para siempre a transmitir a los demás las riquezas de la Eucaristía”. Es así como se establece la relación entre imagen de la mula, hoy elaborada diversos materiales como hojas de maíz secas con pequeños guacales, con alimentos.

La fiesta del Corpus Christi. <http://es.catholic.net/celebraciones/120/301/articulo.php?id=1214>. Consultada agosto de 2012.

¹³⁰ María Isabel Terán. op. cit. p. 40

se funden en un mismo calendario ritual. Cada comunidad es representada por su santo patrono y por sus banderas o escudos, tal como veremos en el conjunto 2.

En el sitio El Cajón, aguas arriba, la imagen más representativa es Cristo sacrificado en la trasfiguración del venado flechado (Fig. 60 a).¹³¹ En El Boyé, la pasión de Venado-Cristo es exaltada constantemente con el corazón, la garza y el gallo. En ambos sitios encontramos una relación constante al sacrificio para propiciar la fertilidad, encarnada con la presencia de la Bok'yä, la sagrada serpiente de las aguas celestiales, que iremos conociendo poco a poco aguas abajo.



Fig. 19 Vista general arroyo Huisfhí y puente los Tigueres. Sitio de arte rupestre El Boyé. Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2007. Edición: DPS, 2014.

¹³¹ Nicté-Loi Hernández Ortega. op. cit.



Fig. 20 Vista general arroyo Huisfí. Sitio de arte rupestre El Boyé. Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2014.



Fig. 21 Vista general de Conjunto 1 Fiesta en El Boyé. Sitio de arte rupestre El Boyé. Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2014.



Fig. 22 Conjunto 1 Fiesta en El Boyé. Sitio de arte rupestre El Boyé. Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2014.





Fig. 23 a) Detalle Iglesia, conjunto 1 Fiesta en El Boyé Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital, IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2012. b) Detalle Iglesia, conjunto 1 Fiesta en El Boyé. Edición y dibujo: DPS, 2012.



Fig. 24 Detalle de chimali o frontal, Tolimán, Querétaro. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2009. Edición: DPS, 2014.



Fig. 25 Detalle del cacique, conjunto 1 Fiesta en El Boyé. Edición y dibujo: DPS, 2014.

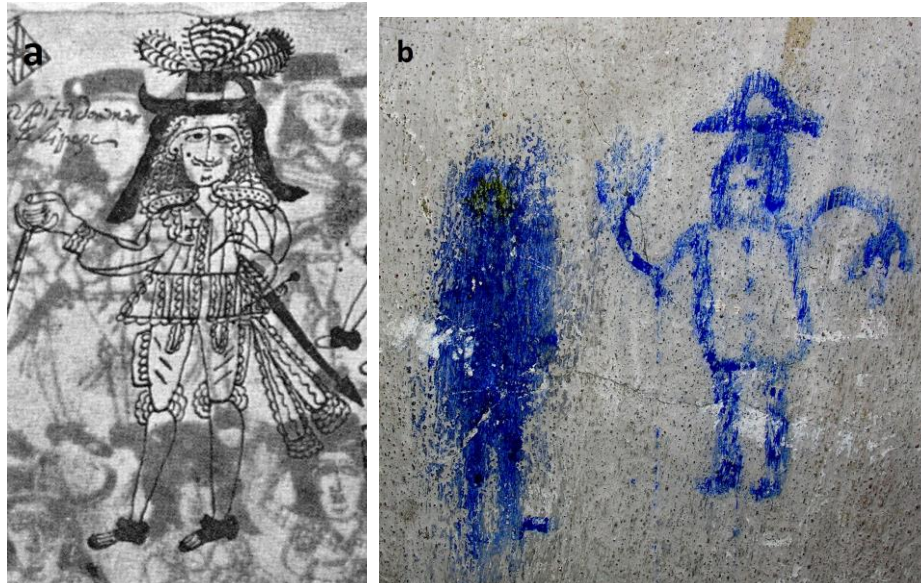


Fig. 26 a) Detalle Códice Martín del Toro, lámina 4. Tomado de: David Wright. Conquistadores otomíes: en la guerra chichimeca. p. 88. Edición: DPS, 2014. b) Detalle capilla familiar, Taxquillo, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2014.

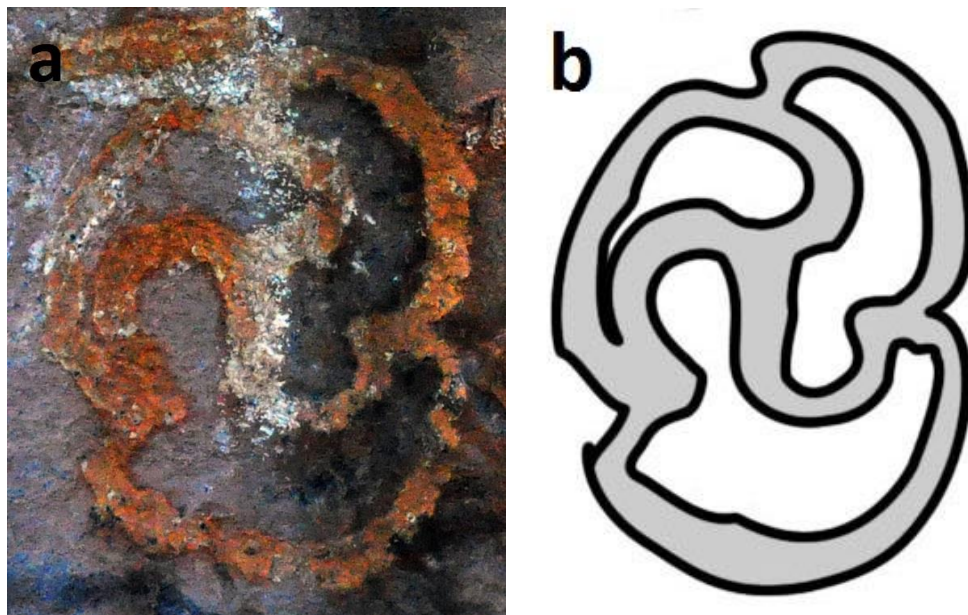


Fig. 27 a) Detalle corazones engarzados. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital, IIE/UNAM, 2011. Edición y dibujo: DPS, 2014.



Fig. 28 Corazones engarzados. Caja de agua, Tepeapulco, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital, IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2014.



Fig. 29 a) Ermita adornados con collares de frutos, panes y animales vivos. El Espíritu, Alfajayucan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2007. Edición: DPS, 2014. b) Canastos con alimentos y *Bonda* bendecidos. El Espíritu, Alfajayucan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2007. Edición: DPS, 2014.



Fig. 30 La tradición de adornar caballos, burros o mulas que trasportan alimentos, frutos, leña y demás utensilios de cocina hasta el atrio de la iglesia, para ser utilizados por los arrieros en las fiestas patronales se conserva hasta nuestros días entre los otomíes del Estado de México. San Pedro Atlapulco, Estado de México. Foto: DPS, 2013.

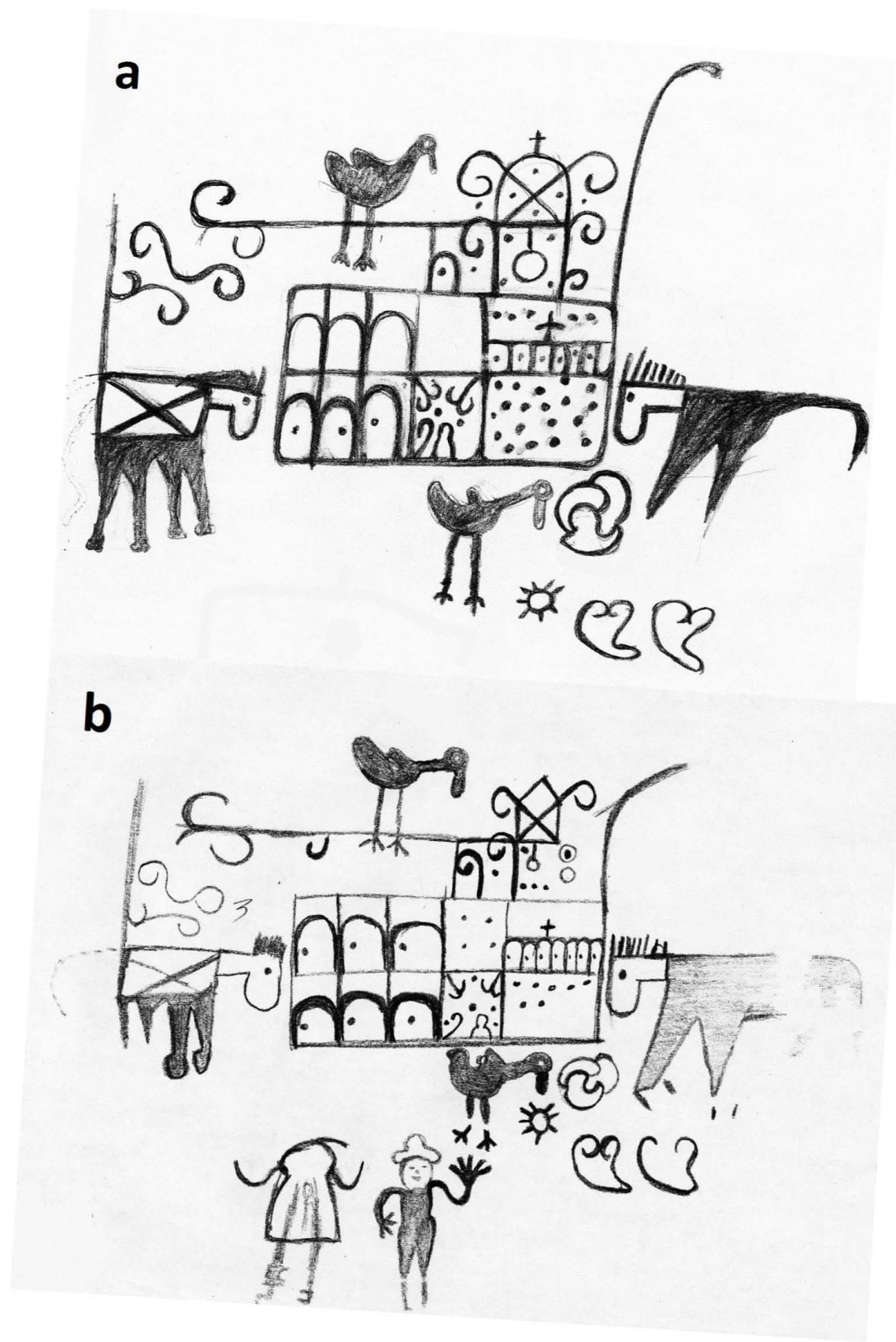


Fig. 31 a) Dibujo *in situ* conjunto 1 Fiesta en El Boyé. Elaborado: DPS, 2010. b) Dibujo *in situ* conjunto 1 Fiesta en El Boyé. Elaborado: Alfonso Vite Hernández, 2010.

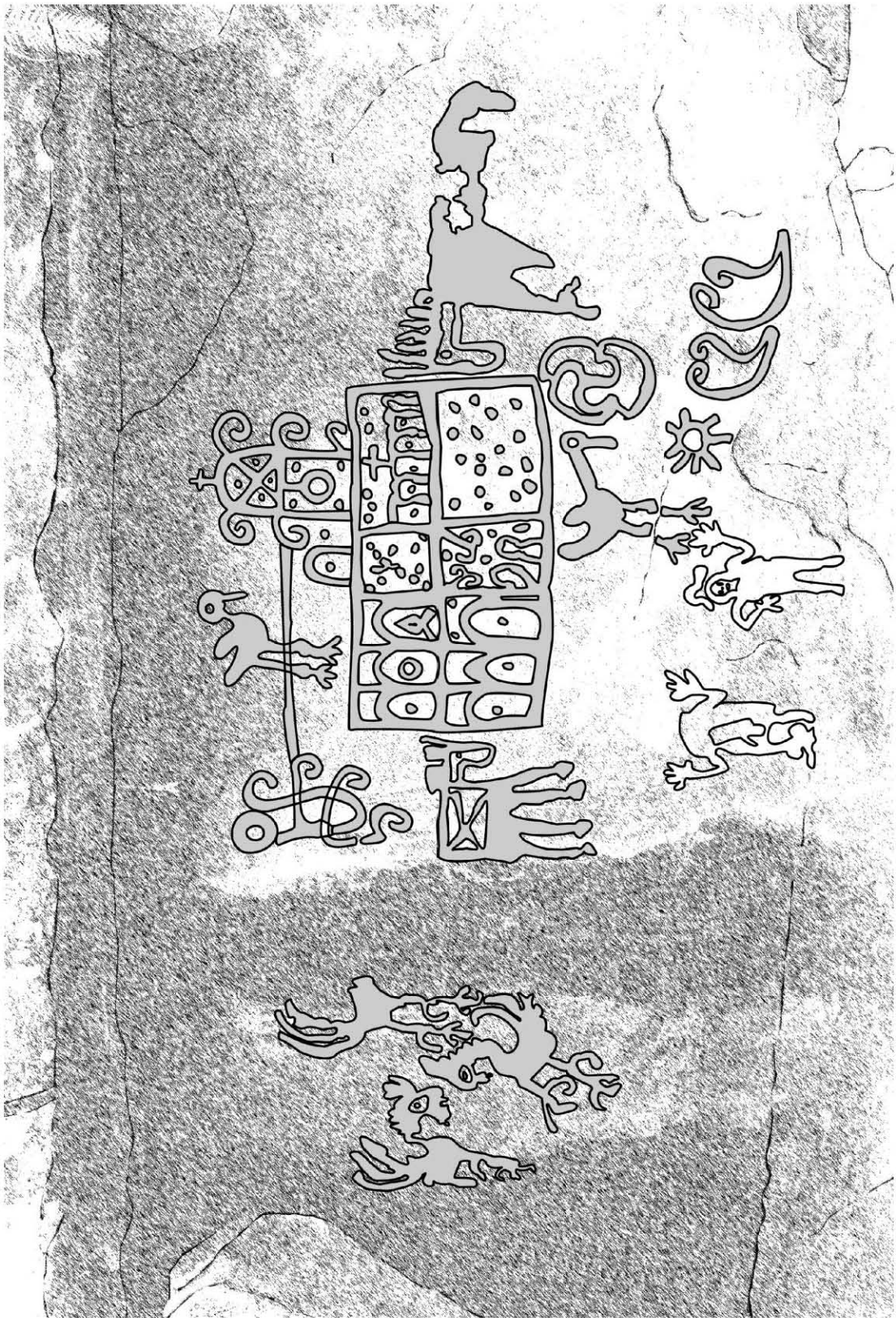


Fig. 32 Reconstrucción Conjunto 1 Fiesta en El Boyé. Dibujo: DPS, 2014.

Conjunto 2: Reunión de barrios

La fiesta transformada en una imagen nos guía por el camino accidentado del Huisfí. Aguas abajo el arroyo se precipita en una caída vertical de más de diez metros, al pie de la cual se extiende el estanque y corazón del santuario. En lo alto de la pared vertical, observamos el segundo conjunto protegido por un pequeño techo. Por su ubicación debió ser pintado a rapel, lo que explicaría la ejecución algo descuidada. El paso del tiempo ha hecho mella en la capa pictórica, en tanto la descripción del conjunto se apega a los motivos visibles. Solamente disponemos de fotos tomadas de lejos y del dibujo que hizo el Señor Marciano cuando las pinturas estaban mucho mejor conservadas (Fig. 33).

De los motivos más visibles se encuentran cinco cruces dispersas a lo largo del conjunto y tres corazones. Los otros 8 motivos se encuentran incompletos o completamente borrados, pero gracias a la calca mencionada podemos identificarlos (Figs. 33, 34 b y 38).

Cruces y corazones

Cada cruz (4, 8, 12, 16 y 17) muestra diferencias en el tamaño, base, y ornamentos que las acompañan. Nuevamente encontramos el simbolismo pasionario del corazón (3, 6 y 11) y del número tres, el cual se ve acentuado aquí por la presencia de tres puntos conservados todavía al interior de dos de los tres corazones. Además la referencia visual a la pasión de Cristo se acentúa por la presencia en medio de estos corazones, de la figura de un gallo (7) que se reconoce por la forma del cuerpo en U. La cabeza cuenta con una cresta, se enfatizan la “papada”, la cola curva y las patas con tres dedos. (Figs. 33, 34 b y 38)

Con la conjunción de la cruz, el corazón y el gallo es evidente la evocación pasionaria. Sin embargo las cruces podrían ser al mismo tiempo un modo de evocar a los antepasados, al juzgar por la manera en que estos se hacen presentes tradicionalmente en las capillas de linaje otomíes, bajo la forma de cruces de cantera o madera alineadas en el altar. En cada caso, la cruz se representa de diferentes formas, bases u ornamentos, que las individualizan, tal como ocurre con los escudos (Figs. 34, 35 y 38).

Los barrios

Cinco escudos (1, 9, 10, 13 y 14) acompañan las cruces y los corazones. Cada uno diferente, dispuestos a lo largo de la composición. El primero (1) muestra dos círculos concéntricos, unidos por siete líneas transversales. El 10 es similar al anterior, salvo que tiene pequeños puntos en el interior y otros más grandes en su circunferencia. El 9 consiste en un círculo, con un pequeño círculo al centro del que penden un par de líneas. El escudo circular (13) tiene al centro una espiral rodeada de rayos, similar a uno de los Chimalli de San Pablo Oxtotipán. Los restos de dos círculos concéntricos forman el quinto escudo (14), (Figs. 35, 37 y 38).

Como marcadores sociales, los escudos representarían a los barrios o linajes, que al mismo tiempo son un arma de defensa, insignia de guerreros y dirigentes de cada lugar. Desgraciadamente el mal estado de estas pinturas no me permite identificarlos con seguridad. Por ahora señalaré solamente la notable diferencia con el motivo del escudo en el Cajón aguas arriba, en donde destaca por su gran tamaño y su posición aislada como figura única de un panel. Aguas abajo volveremos a ver escudos mejor conservados.

Además de lo ya señalado, en el conjunto distinguimos todavía tres motivos de los cuales desconozco el significado. Junto al primer escudo encontramos la representación de lo que pudiera ser dos aves, una se dirige a la derecha (2) y la otra hacia arriba (5).¹³² Del motivo 15 solo se conserva la base pentagonal con puntos en su interior. Sobre esta, se encontraba la figura hoy borrada de un antropomorfo con la cabeza de frente y el cuerpo de perfil (Figs. 33, 34 b y 38).



Fig. 33 Calca Conjunto 2, elaborada por el señor Marciano. Proporcionada por el señor Francisco Luna Tavera. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012.

¹³² Erróneamente los dibujos muestran a los motivos 1 y 2 muy separados.



Fig. 34 a) Vista general Conjunto 2 Reunión de barrios. Sitio de arte rupestre El Boyé. Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2012. b) Detalle del Conjunto 2 Reunión de barrios. Sitio de arte rupestre El Boyé. Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2011.



Fig. 35 Cruces de cantera. Capilla presa Boyé. El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2012.



Fig. 36 a) Cruz de ánimas, Bomaxota, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. El arte otomí. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2014. b) Cruz atrial, Huichapan, Hidalgo. Foto: DPS, 2010. Edición: DPS, 2012.

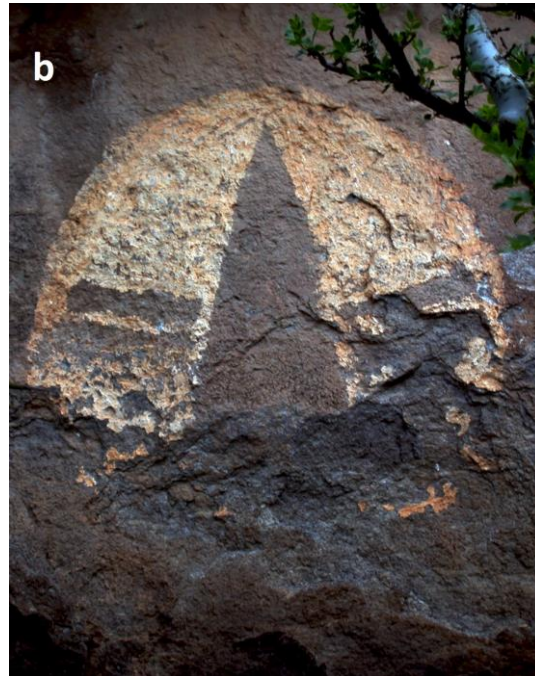
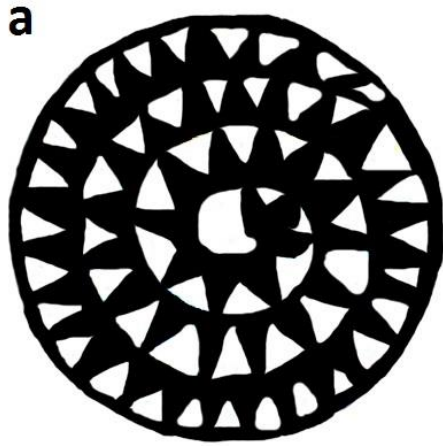


Fig. 37 a) Chimali. Sitio de arte rupestre El Zapote, Huichapan, Hidalgo. Dibujo: DPS, 2011. b) Vista general de El Escudo. Sitio de arte rupestre El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, mayo de 2008. Edición: DPS, 2012.



Fig. 38 Reconstrucción Conjunto 2 Reunión de barrios. Edición y dibujo: DPS, 2012.

Junto al estanque

Al pie de la caída de agua se extiende un amplio estanque que nunca se seca, rodeado por un alto hemisiclo rocoso. Luego el arroyo del Huisfhí retoma su curso hacia el norte, donde se encuentra con el Terreros aguas abajo de la presa (Fig. 39).

A la orilla del estanque se despliegan dos escenas rituales, una frente a la otra: el Xócotl huetzi y la Cacería de las garzas. Desde este punto es posible observar en lo alto los conjuntos 1 y 2.



Fig. 39 Vista general del estanque. Conjuntos 1 y 2. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2014.

Conjunto 3: Xócotl huetzi

El conjunto se despliega bajo un techo demasiado alto para protegerlo eficazmente por lo que las pinturas están muy desvanecidas (Fig. 40), además en época de lluvia la creciente sube al pie de los motivos, lo que ha acentuado el desgaste del pigmento, por lo que fue necesario elaborar dibujos *in situ*¹³³ del conjunto, para identificar en la medida de lo posible la escena que albergaba el conjunto (Figs. 41 y 42).

¹³³ Dibujos elaborados *in situ* por Daniela Peña Salinas y Alfonso Vite Hernández. 28 de noviembre de 2010.

La escena principal consiste en la representación del Xócotl huetzi. Sobre una línea de suelo, se levanta un tronco alto, rematado por un elemento curvo en espiral. Sobre él ascienden tres personajes o animales muy esquematizados (Fig. 42).

A la derecha se observan tres personajes de frente, dos de ellos sobre la línea de suelo y uno de mayor tamaño a la orilla de conjunto. El primero tiene el cuerpo rectangular, aparentemente estaba relleno de pintura, los pies de perfil, la cabeza con un tocado en forma de U. En una mano sostiene un escudo con un triángulo en el centro, en la otra porta un bastón o estandarte con flecos. El segundo personaje ha desaparecido casi completamente, solo se conservan fragmentos del cuerpo alargado y de una de las piernas, en la mano derecha porta lo que puede ser un bastón.

La tercera figura antropomorfa, cuenta con un mejor estado de conservación. Ostenta un alto tocado o sombrero. Los brazos se encuentran extendidos a ambos lados, el derecho está segmentado, mientras el izquierdo se prolonga hasta un bastón con flecos, similar al estandarte del primer personaje. Las piernas están separadas, y los pies se orientan en dirección a la escena antes mencionada.

Dicha escena se prolongaba a la izquierda del mástil, pero de esto no quedan más que algunas manchas de pintura, difíciles de identificar.

Todos estos motivos escaparon al ojo del Señor Marciano. En su calca registró solo una figura ubicada en lo alto del conjunto (Fig. 43). Por el trazo y la forma es colonial. Se trata de un personaje montado a caballo o mula. La figura del jinete se resume solamente en una cabeza redonda muy grande y en un trazo vertical para el cuerpo. El cuerpo del animal está delineado en una media luna y conserva las cuatro extremidades. La cabeza parece haber estado hacia la derecha (Fig. 44).

Grecas

A unos cuantos metros aguas abajo, bajo un techo aún se conserva una greca pequeña vertical. Su presencia nos indica que quizá el conjunto del Xócotl huetzi continuaba originalmente hasta ahí. Este mismo motivo se encuentra presente en Mandodo y Tezoquipan, salvo que en este caso es una línea de grecas, junto a un motivo filiforme (Figs. 45 y 46).

La fiesta del árbol sagrado

Nuevamente encontramos en el conjunto la presencia de dos tradiciones, la prehispánica y la colonial. En el primer caso la presencia del árbol sagrado evoca las festividades del décimo mes llamado Xócotl huetzi "*cae el fruto*",¹³⁴ para lo que era necesario acudir al

¹³⁴ Está fiesta era celebrada del primero al 6 de agosto. Fray Bernardino de Sahagún. op. cit. p. 1346. Por su parte, Motolinía en *El Libro perdido*, describe variantes entorno a esta festividad:

monte por un gran árbol, al que quitaban todas las ramas y era transportado con sumo cuidado hasta el lugar en donde sería erguido. En lo alto del palo, o *Xócotl*¹³⁵ se disponía la imagen divina del dios, que en algunas fuentes se identifica como *Xiuhthechtli* y en otros como *Otontecuhtli*, Señor de los otomíes y dios del fuego.¹³⁶ Así la presencia del palo sagrado representa el falo que fecunda la tierra, el árbol cósmico del centro que evoca la unión entre el cielo, la tierra y el inframundo, al estar colocado en el eje del mundo.

En algunos códices como El *Borbónico*,¹³⁷ se identifica a un grupo de personas unidas de la mano, danzando entorno a un palo adornado con papeles en forma de mariposa, en la festividad del *Xócotl huetzi* (Fig. 47 a). En los *Primeros memoriales*,

en algunas partes, como Tacuba, Coyoacán, Azcapuzalco, levantaban un gran palo rollizo de obra de diez brazos, e hacían un ídolo de semillas y envuelto y atado con papeles, y ponían encima de aquel palo, y en la vigilia de la fiesta levantaban allá este ídolo en el palo, y el día todo bailaban a la redonda de él, y el día de la fiesta por la mañana tomaban algunos esclavos y otros cautivos que tenían de guerra, y traíanlos atados de pies y manos, y echábanlos en un gran fuego, que para esta crueldad tenían aparejado; y no bien acabado de quemar, sacábanlo del fuego no por piedad que de él habían, más por darle otros dos tormento o muertes, que seguía la segunda, que era sacrificarlos, sacándoles los corazones, y a la tarde echaban el palo en tierra, y trabajaban por haber parte de aquel ídolo, de las semillas que estaba masado con masa de la que en esta tierra hacen pan, por comer algún poquillo, que creían que los hacía valientes hombres.

En la vigilia de la fiesta en Quautitlan [Cuautitlán] levantaban seis árboles grandes como mástiles de navío, con escaleras, y en esta misma vigilia cruel, también degollaban dos mujeres esclavas, en lo alto encima de las gradas, ante el altar de los demonios, y allá las desollaban enteramente con sus rostros [...]; y el día principal de la fiesta por la mañana dos indios principales vestían los cueros con los rostros [...] y decían todos: ya vienen nuestros dioses, ya vienen nuestros dioses; y allegados abajo comenzaban a tañer sus atabales, y a los ansí vestidos ponían a cada uno sobre las espaldas mucho papel cosido en el ala [cosido en hilera o fila], casi cuatrocientos pliegos [...], y de esta manera bailaban estos dos [...] y era que en aquellos seis palos en alto que en la vigilia de la fiesta habían levantado en alto, ataban a aspados seis cautivos de guerra y estaban debajo a la redonda más de seis mil hombres y muchachos con flechas, y ansí asaetados medio muertos, dejábanlos caer paraban en ellos muchas flechas, [...] y luego les daban su tercera muerte sacrificándolos y sacándoles los corazones; y arrastrándolos y desviándolos de allí; la cuarta crueldad era degollarlos y cortar sus cabezas, las daban a los alfaquíes, y los cuerpos llevaban como carneros para los señores principales, y otro día con aquel convite hacían también fiesta [...] con aquella crueldad ya dicha, mataban todos los que para esta fiesta tenían: un año cuarenta, y algunos sesenta, ya está cruel fiesta se hacía en este pueblo de Quahutitlan de cuatro en cuatro años.

Fray Toribio Motolinía. op. cit. p. 103-105

¹³⁵ *Xócotl* "fruto", tronco de árbol, muy derecho y sin ramas usado en la fiesta del *Xócol huetzin*. Sahagún. op. cit. p. 1436

¹³⁶ Carrasco, menciona que aun cuando *Otontecuhtli* es un dios del fuego posee características que lo distinguen del resto de estas deidades del fuego. Uno de los rasgos más importantes radica en la relación con el culto a los muertos, es por eso que a la festividad del "Xocotl huetzi" se llama también "Gran fiesta de los muertos", y a esta segunda acepción corresponden los nombres matlatzincas y otomí del mismo mes. Pedro Carrasco. *Los otomíes. Cultura e historia de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana*. Edición facsimilar, 1950. Toluca, Edo. De México: Gobierno del estado de México, 1979. p. 140

Alfonso Vite Hernández. *Arte rupestre en El Zapote...* op. cit.

¹³⁷ *Códice Borbónico. El libro del Ciuacoatl homenaje para el año del fuego nuevo: Libro explicativo del llamado código borbónico*. Intr. y explicación Ferdinand Anders, Maarten Jansen, Luis Reyes García. México: FCE-Sociedad Quinto Centenario-Akademische Druck-Verlagsanstalt, 1991. (Códices mexicanos)

encontramos de nueva cuenta a un grupo de danzantes en torno al *Xócol*, mientras tres personajes lo escalan con ayuda de las ramas del árbol sagrado,¹³⁸ el primero en llegar toma en sus manos el bulto del dios, adornado con mariposas de papel (Fig. 47 b).

En la *Historia General*, Sahagún amplía la información:

El décimo mes era llamado Xócotl huetzi, para la cual buscaban un] “gran árbol en el monte [...], y habiéndole cortado, quitábanle todas las ramas y dejaban el renuevo de arriba del guion y luego cortaban otros maderos, y hacíanlos cóncavos, echaban aquel madero [...] cuando ya llegaban cerca del pueblo salían las señoras y mujeres principales a recibirle; llevaban xícaras de cacao para que lo bebiesen los que lo traían, y flores que enroscaban a los que las traían; [...] se juntase todo el pueblo, para levantar aquel árbol que llaman xócol, [...] cerraban el hoyo con piedras y tierra para que quedase enhiesto, y así estaba veinte días.

Y el día de la fiesta, los carpinteros quitaban alguna cuerva que tenía y poníanle muy liso; y labraban otro madero cóncavo y poníanle en la punta desde donde comenzaba el guión, y recogían las ramas dentro del cóncavo del otro madero y atábanle con una soga, ciñéndole desde donde comenzaban las ramas hasta la punta [...] Acabado esto los sátrapas aderezados con sus ornamentos, componían el árbol con papeles; ayudábanles tres muy altos de cuerpo, al uno de ellos llamaban coyohua, y al otro zacáncantl, y al tercero hueicamécatl [...] Ponían estos papeles con gran solicitud y bullicio. También componían de papeles a una estatua como de hombre, hecha de masa de semillas [al que] le colocaban cabellos de papel blanco, y en los brazos le ponían papeles como alas con imágenes de gavilanes pintadas [...] Desde los pies de la imagen colgaban unos papeles largos, que llegaban hasta el medio del árbol, que andaban revolando. Ponían también tres tamales sobre la cabeza de la imagen, hincados en tres palos. Compuesto el árbol con todas estas cosas, atábanle diez maromas por la mitad del. Atadas las maromas, tiraban dellas con gran grita, exhortándose a tirar de las maromas para [levantarlo] Luego venían aquellos que tenían cautivos presos, que los habían de quemar vivos, y traíanlos allí donde se había de hacer el sacrificio. Venían aderezados para hacer el areito [...] Llevaban en la mano izquierda una rodela [o chimaltetepontli], labrada de pluma blanca, con sus rapacejos que colgaban a la parte de abaxo [...] Cada uno de los que iban en el areito así aderezados iba pareado con su captivo. Iban ambos danzando a la par. Los cautivos llevaban el cuerpo pintado de blanco, y el maxtle era de papel, [...] con tiras de papel blanco a manera de estolas echadas desde el hombro al sobaco. Llevaba también unos cabellos cortados delgadas. **Llevaban emplumada la cabeza con plumas blancas a manera de bilma. Llevaban un bezote hecho de pluma** [...] Llegada la media noche los señores de los esclavos, cada uno al suyo, cortabánlos los cabellos [...] en honra al fuego. Estos cabellos los guardaban como reliquias y en memoria de su valentía. **Atábanlos con unos hilos colorados a unos penachos de garzotas, dos o tres** [...] Pasado esto, eran llevados al tzompantli los sátrapas les quitaban las banderillas que llevaban en las manos, los despojaban de las ropas y papeles para ser quemados en señal de que iban a ser sacrificados.¹³⁹ Una vez llegado el momento, los jóvenes se disponían a subir el gran árbol, pero solo pocos llegaban, el primero en subir tomaba la estatua del ídolo, hecha de masa,

¹³⁸ La presencia del tres, es una constante en el sitio. Seler asocia el numeral 3 con el fuego, deidad principal de los otomíes. *Apud.* Pedro Carrasco. op. cit. p. 139-141.

El número 3 aparece en la organización sacerdotal, 9 eran los sacerdotes, pero 3 eran los más importantes, y eran tres los tamales colocados en la cabeza de *Otontecutli*, hincados en tres palos.

El doctor Francisco Rivas comenta que 3 son las piedras que conforman el fogón en donde descansa el comal y las ollas, y 3 piedras conforma el *Tlecuil*, que resguardan el fuego. Comunicación personal, enero de 2013.

¹³⁹ Estos penachos o adornos de plumas de garza son conocidos como *aztaxelli*. *Códice Azcatitlan*. Fac-similé. Introducción de Michel Graulich, trad. Leonardo Luján. París, Francia: Bibliothèque Nationale de France, Société des Américanistes, 1995.p. 58.

Aztaxelli es una “bifurcación blanca” o “bifurcación de garza”. Plumaje compuesto de dos plumas blancas unidas por sus puntas y separadas en sus extremos distales. Sahagún. op. cit. p. 1250

tomaba la rodela y las saetas, y los dardos con que estaba armado; tomaba también los tamales que tenía a los lados, desmenuzábalo y arrojábalo sobre la gente que estaba abajo.¹⁴⁰

Pedro Carrasco asocia la figura del dios *Otontecuhtli* con un bulto mortuorio con forma de un ave, situado en la punta del palo. “Al terminar la fiesta tiraban del mástil y caía el bulto “el pájaro que cae”, simbolizando el retorno a la tierra de los guerreros muertos y de los sacrificados, después de haber acompañado al sol durante cuatro años. En ocasiones, en estas “aves habitan almas humanas, los espíritus de personas venerables que han muerto y regresan para visitar en la tierra los lugares por los que pasaron”.¹⁴¹

La festividad del Xócotl huetzi fue importante en El Mezquital a juzgar por ser un motivo recurrente en el arte rupestre, en sitios como: El Zapote, San Francisco Zacachichilco, San Juan Sabino, el Salto, Mandodo, Tezoquipan y la Colmena. La representación del árbol sagrado es adaptada al contexto del sitio, manteniendo la imagen del mástil o árbol elevado, en compañía de algunos personajes o animales trepándolo y una danza o una procesión abajo. La fiesta de indudable origen prehispánico parece haber perdurado en tiempos coloniales, por la presencia de un jinete junto al Xócotl, tanto en El Boyé como en Zacachichilco y el Tendido (Fig. 48).¹⁴²

Tomando en consideración las diferentes descripciones e imágenes, pero sobre todo el simbolismo de esta festividad, la asocio con el palo encebado y el árbol de fuego o castillo de pólvora; reinterpretado durante la colonia como un culto asociado a la fertilidad, de ahí que sea quemado en el atrio de las iglesias en las fiestas patronales, en las que se convergen ambas tradiciones: la prehispánica y la católica (Fig. 49)

Lo anterior deja abierta la posibilidad de que la escena del Xócotl huetzi fuera pintada en la época colonial, por la línea de suelo sobre la cual se encuentran dos de los tres personajes. También llama la atención la postura de frente de estos personajes porque en los conjuntos rupestres de manufactura prehispánica como en el sitio de Mandodo en Tezoquipan, tal postura es reservada para las deidades o los *Uema* (Fig. 8).¹⁴³

¹⁴⁰ Sahagún. op. cit. p. 223-228. El subrayado es mío.

¹⁴¹ Johansson. op. cit. p. 126

¹⁴² Alfonso Vite menciona que durante la época colonial. “los nobles indígenas o caciques seguían teniendo el derecho de gobernar a sus pueblos, por ello recibían algunos privilegios por parte de las autoridades españolas: como montar a caballo, vestir como español y cargar espada o daga”. Alfonso Vite Hernández. Arte rupestre en El Zapote... op. cit.

Por esta razón los nobles indígenas eran los encargados de gobernar y conservar las fiestas principales en cada pueblo, es por eso que se encuentra la imagen del cacique en el conjunto 1 y es ratificado en el conjunto 3, con la imagen del cacique montado a caballo cerca de la escena del Xócotl huetzi. Ver también, Fernando López. “peregrinaciones Otomíes...”. op. cit. p. 91-92

¹⁴³ *Uema*, entendido como los antepasados de los otomíes del Mezquital, magnificados y transformados en gigantes. Francisco Luna Tavera. Comunicación personal febrero de 2013. Sánchez Vázquez menciona que: “los *wemas* eran hombres bastante grandes [...] que fundaron iglesias, dicen que cuando se caían, ya no se levantaban”. Representantes de los antepasados cuyos huesos transformados en piedra, tienen el poder de cuadrar o enfermar. Sergio Sánchez Vázquez. op. cit. p. 289-303

Sin embargo, si la escena del Xócotl huetzi fue pintada antes de la conquista, el hecho de completarla después con la figura del jinete habría significado la ocupación continua del santuario y su adaptación a las nuevas circunstancias sin rechazo a la antigua tradición. En este largo proceso, las pinturas de El Boyé dejan de manifiesto el complejo proceso de reconfiguración de los pueblos otomíes, en los que se generaron fracturas internas y externas que modificaron el espacio que habitaban (Figs. 40 y 44).

En el arte rupestre del Mezquital un elemento a resaltar es la ubicación de los caciques a caballo que custodian ambas entradas a El Boyé. En la primera entrada los caballos resguardan la iglesia adornada en un día de fiesta, mientras el cacique se encuentra por debajo de la construcción y los símbolos del Dios-Sol (Fig. 32). En la segunda entrada, la del conjunto del Xócotl huetzi, el cacique a caballo domina la escena y aparece como el protector de la antigua tradición permitiendo que El Boyé se conservara como un sitio sagrado, un lugar en el que converge la cosmovisión otomí, con la religión católica (Figs. 40 y 44).



Fig. 40 Vista general del Conjunto 3 Xócotl huetzi. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2011.



Fig. 41 a) Dibujo *in situ* del conjunto 3 Xólotl huetzi. Elaborado: DPS, 2010.

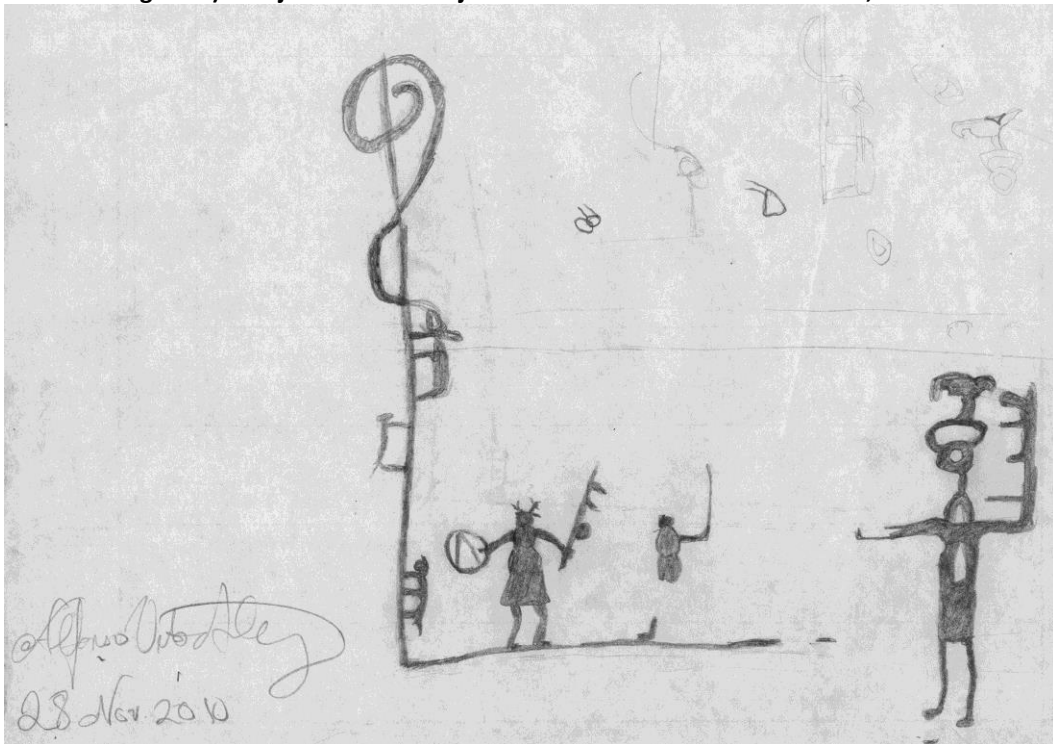


Fig. 42 b) Dibujo *in situ* del conjunto 3 Xólotl huetzi. Elaborado: Alfonso Vite Hernández, 2010.

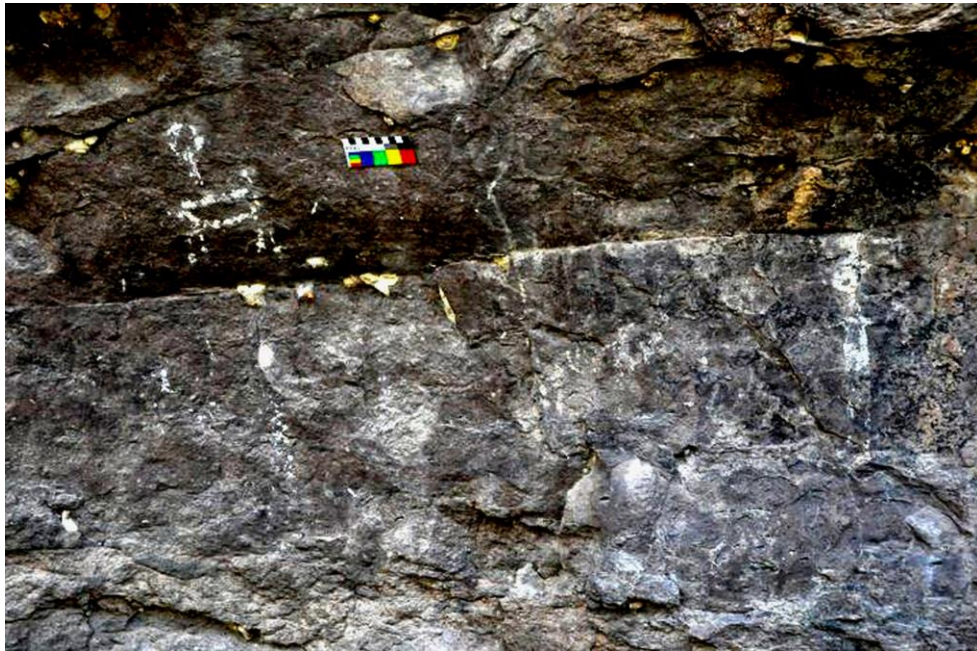


Fig. 43 Detalle conjunto 3. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS y Carlos Andrade, 2011.

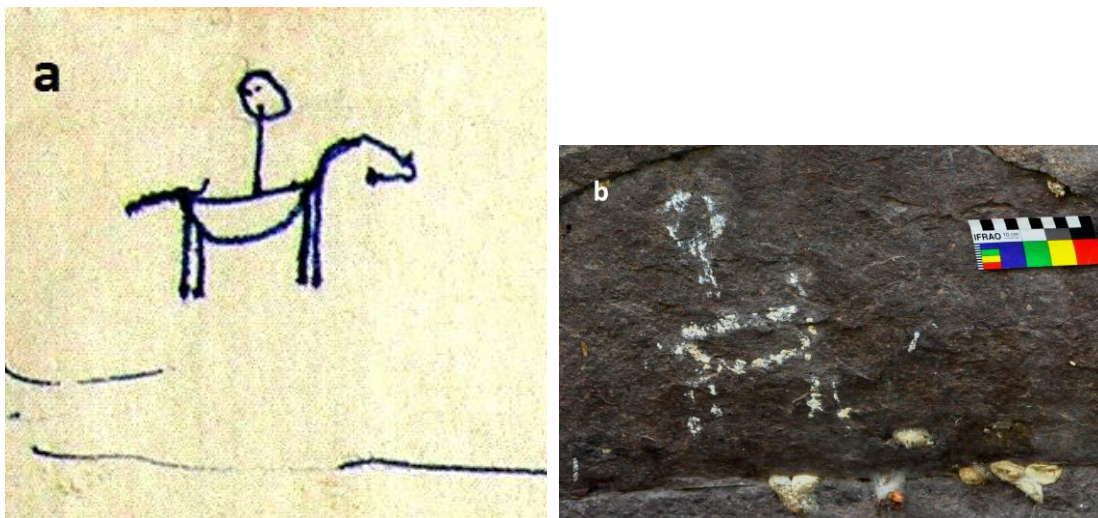


Fig. 44 a) Calca Conjunto 3, elaborada por el señor Marciano. Proporcionada por el señor Francisco Luna Tavera. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012. b) Detalle conjunto 3. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2011

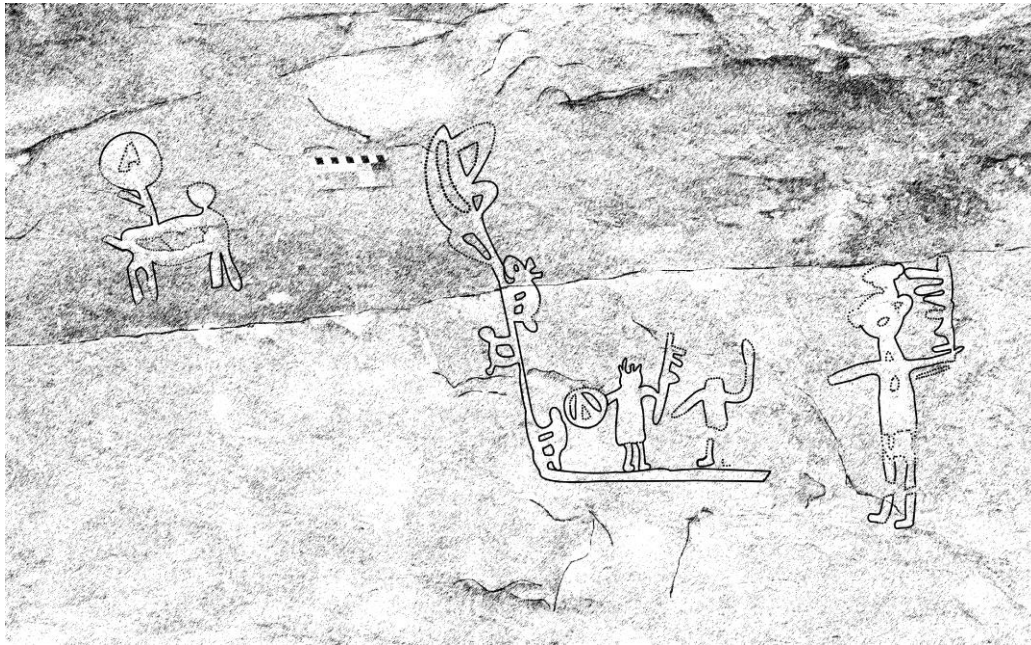


Fig. 45 Reconstrucción con base en fotografías y dibujos *in situ* del conjunto 3. Dibujo: DPS, 2012.

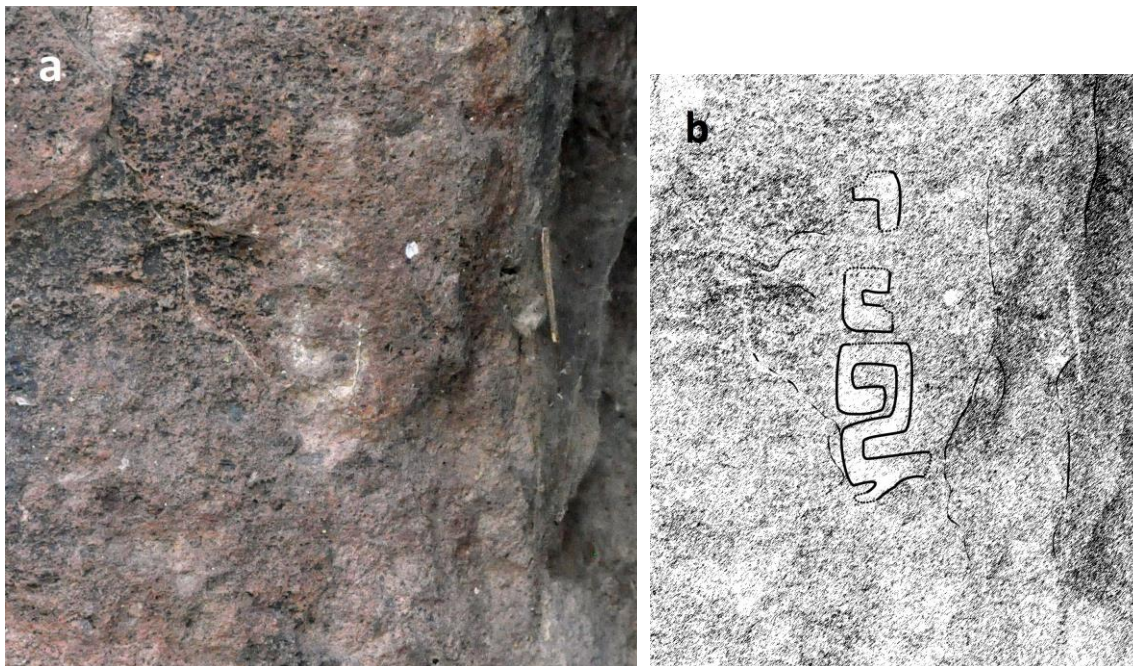


Fig. 46 a) Detalle de la greca encontrada a unos metros del conjunto 3. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2012. b) Reconstrucción greca. Dibujo: DPS, 2012.



Fig. 47 Xócotl huetzi y greca. Sitio de arte rupestre Mandodo, Tezoquipan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2012.

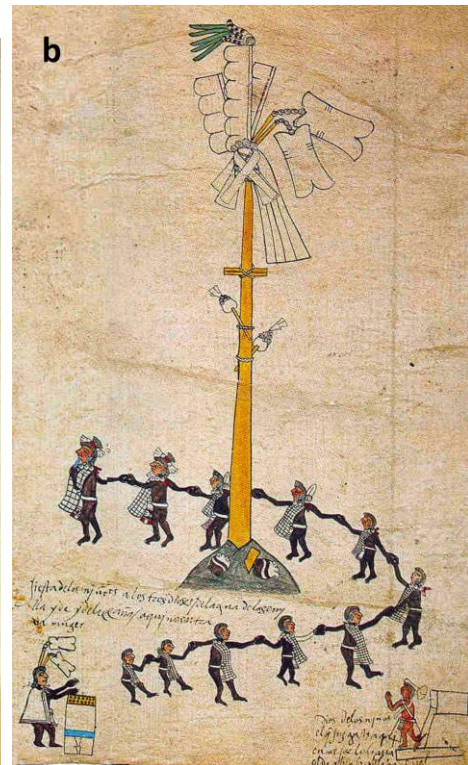
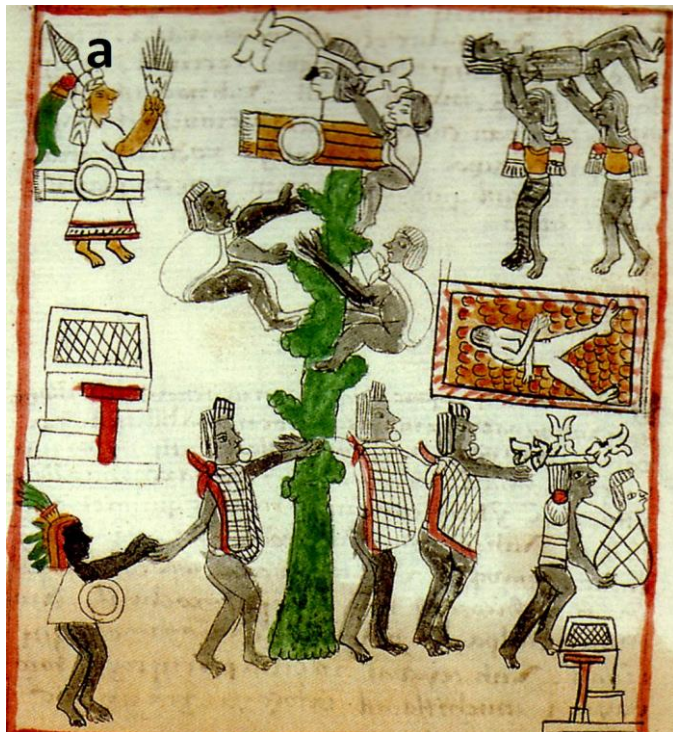


Fig. 48 a) Festividad del Xócotl huetzi. Primeros memoriales. Fuente: fray Bernardino de Sahagún. Primeros Memoriales. Edición Facsímil. Fotografiado por Ferdinand Anders, Oklahoma: University Oklahoma Press, Patrimonio Nacional de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1993. b) Festividad del Xócotl huetzi. Códice Borbónico F 28. Fuente: *Códice Borbónico*. Ferdinand Anders, Maarten Jansen, Luis Reyes García. México: FCE, 1991.



Fig. 49 Representación del *Xócotl huetzi*. a) Sitio de arte rupestre El Zapote, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2012. b) Sitio de arte rupestre San Francisco Sacachichilco, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2012.



Fig. 50 Representación del *Xócotl huetzi*. c) Sitio de arte rupestre Mandodo, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2012.



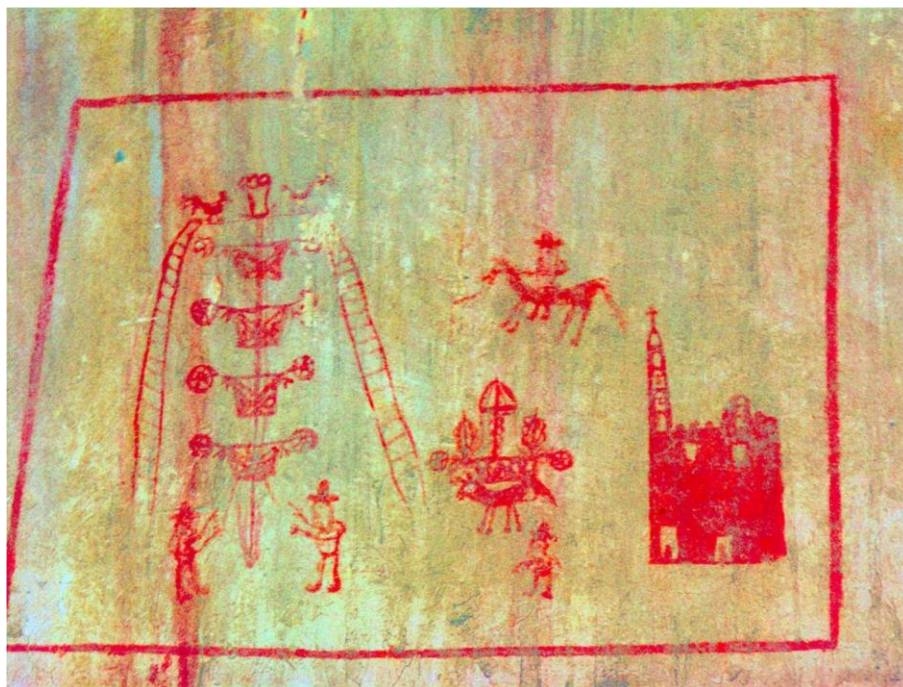


Fig. 51 a) Árbol de fuego o Castillo. Sitio El Alberto, Ixmiquilpan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2008. Edición: DPS, 2014. b) Un pueblo en fiesta. “Árbol de fuego” y un “torito” frente a una iglesia. Capilla de “Los Olvera”, Portezuelo, Tasquillo, Hidalgo. Fotos: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2008. Edición: Félix Lerma y Nicté Hernández, 2010.

Conjunto 4: Cacería de las garzas

Recorriendo el hemicíclulo que forma la caída del Huisfí, frente al conjunto 3 Xócotl huetzi, al pie del estanque encontramos una escena emblemática del sitio. Una vez más la selección del lugar nos muestra el interés del pintor por aprovechar el escenario natural, acorde a la temática de cada uno de los conjuntos. La escena se desarrolla en un gran friso suspendido encima del estanque, como si las garzas estuviesen con los pies en el agua.



Fig. 52 a) Vista general del estanque y Conjunto 4 Cacería de las garzas. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2012.

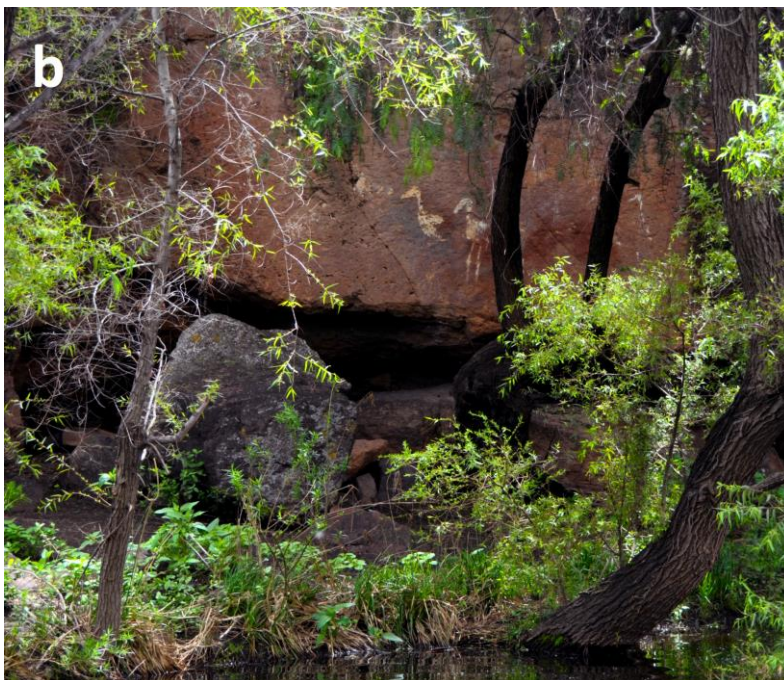


Fig. 53 b) Vista general del Conjunto 4 Cacería de las garzas. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2012.

Es importante señalar que el dibujo de Don Marciano muestra una proporción diferente en los motivos acompañados de anotaciones, dando énfasis a la figura del arquero y en menor tamaño el perro y las garzas de diferente tamaño, sobre una línea de piso y en la actualidad no quedan restos de ella. (Fig. 51). Cabe resaltar la importancia que tiene el paisaje que circunda la escena, pues se enfatiza la presencia de la cueva, el estanque de mayor tamaño y la caída de agua.

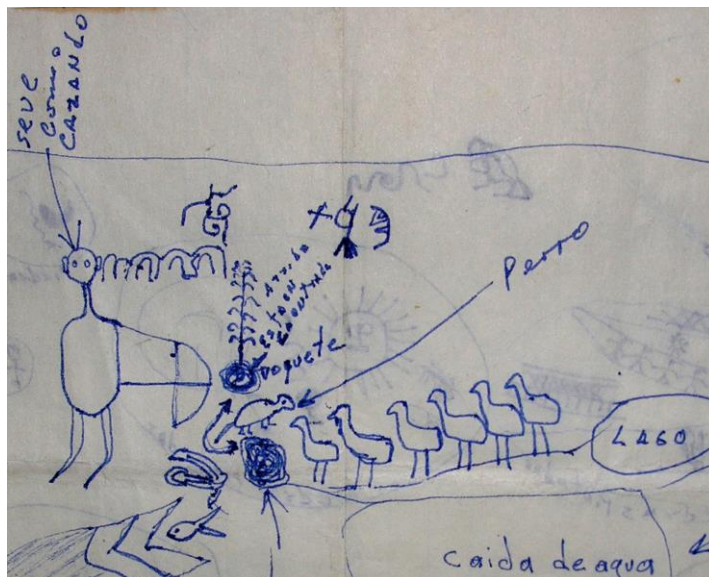


Fig. 54 Calca Conjunto 4, elaborada por el señor Marciano. Proporcionada por el señor Francisco Luna Tavera. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012.

El artífice supo aprovechar con maestría la configuración del soporte rocoso. La amplitud de la roca le permitió dar gran tamaño a las figuras, lo que le da una notable presencia al conjunto que puede verse de lejos. Además sacó partido de los dos planos de la roca para crear un efecto óptico que da dramatismo a la escena (Fig. 50 a).

En el primer plano se identifica una hilera de seis garzas vistas de perfil. La fisonomía, el color y forma sugieren que el artista plasmó a las garzas en su forma real. La cabeza está formada por un círculo, el cuello y el pico son alargados. El cuerpo es pequeño y ovalado, semejando la forma de la luna en cuarto creciente, resaltando ligeramente el movimiento de las alas en el lomo. Las patas se prolongan en una línea que se engrosa para indicar las rodillas, las garras marcan tres dedos. Las garzas se diferencian entre sí por el tamaño y el movimiento del cuello. Pareciera que el artífice quisiera plasmar el momento en que la parvada inquieta percibe la presencia del perro que asoma la cabeza (Fig. 52 a).

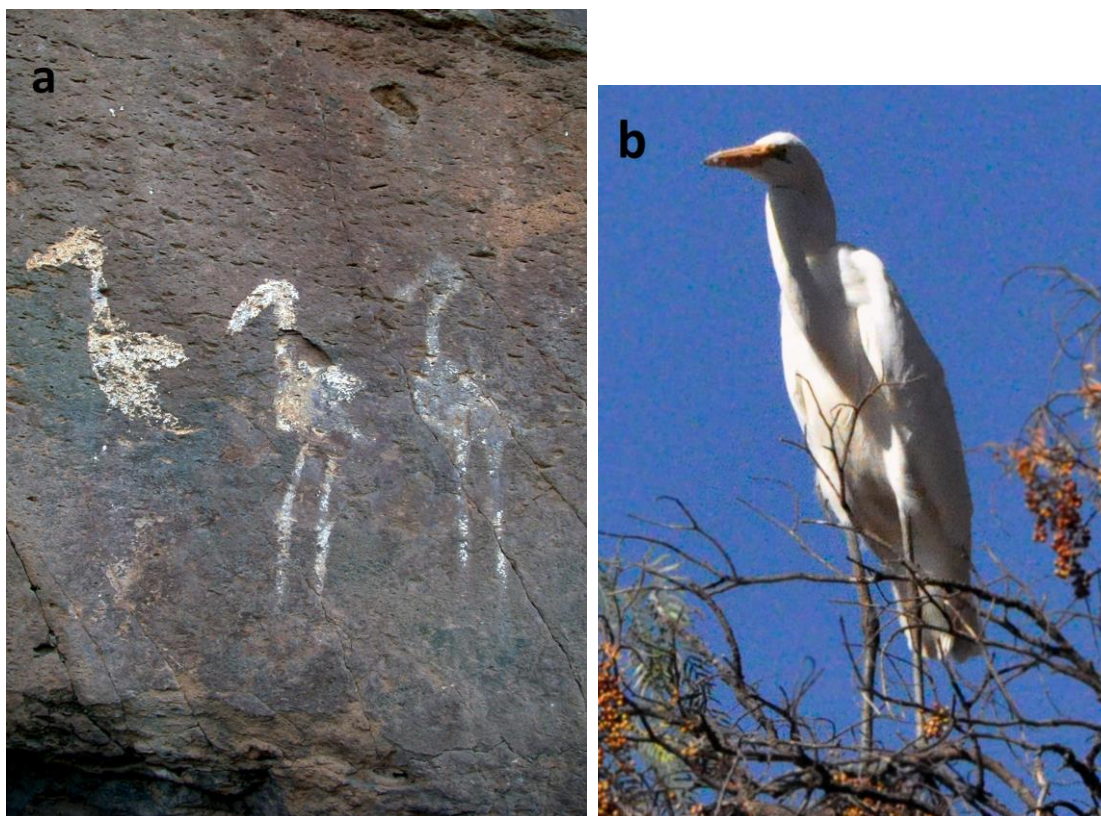


Fig. 55 Detalle de las garzas, conjunto 4 Cacería de las garzas. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012. b) Garza que actualmente habita en los alrededores de Huichapan. San Francisco Sacachichilco, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2012.

Basándome en su morfología estas aves pertenecen al orden de las *Ciconiiformes*, de la familia *Ardeidae*, y CONABIO, cataloga dos especies migratorias (únicamente en época de no reproducción) en el estado de Hidalgo. La primera de ellas es *Ardea alba*

(Garza Blanca) la cual muestra unas patas zancudas, similares a las que tenemos en la imagen rupestre. La segunda es *Egretta thula* (Garceta Pie Dorado), considerada por la forma de la cabeza y copete que se muestra en la pintura (Fig. 52, 53 y 56).¹⁴⁴

En su obra, Sahagún describe a diversas aves acuáticas, entre ellas la llamada: *áztlatl* o *teuáztatl* “conocida por los españoles como garzotas blancas. Son muy blancas, como la nieve. Tienen poca carne, no se come. Tienen el cuello muy largo. Tienen el pico largo y agudo y negro; las piernas altas o largas y negras; la cola la tienen corta. Ningún otro color tienen”.¹⁴⁵

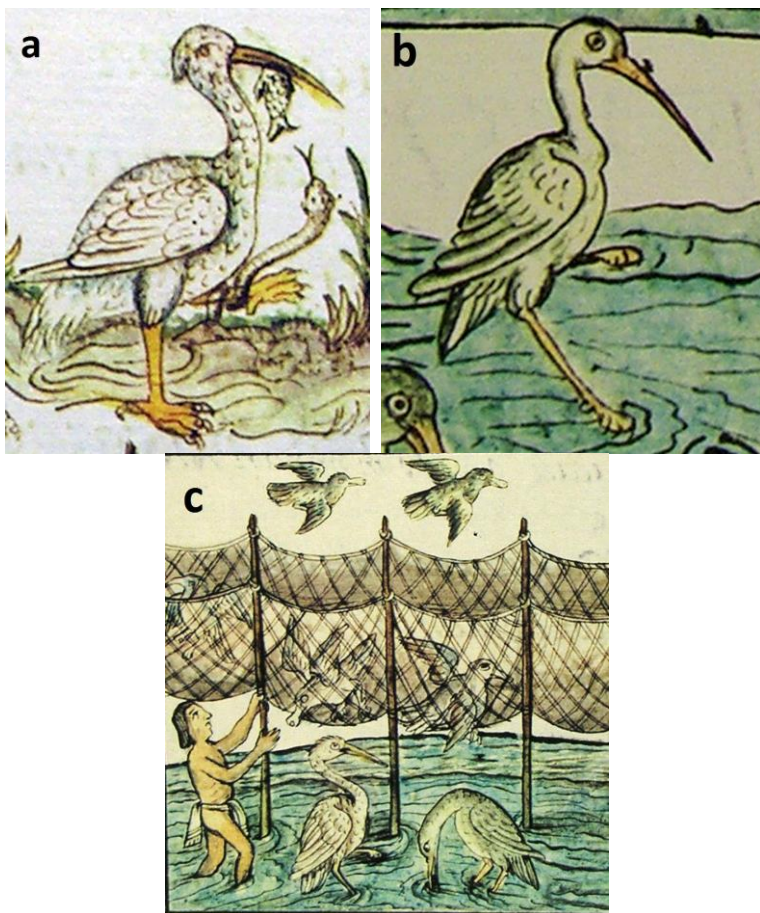


Fig. 56. a) *Áztlatl* o *Teuáztatl* (garza blanca) Libro undécimo: capítulo II, párrafo tercero. Códice Florentino, vol. III. Fol. 28. p. 182. b) *Áztlatl* o *Teuáztatl* (garza blanca) Libro undécimo: capítulo II, párrafo tercero.

¹⁴⁴ Comunicación personal Biólogo Víctor Ochoa Rivera, Instituto de Ciencias del Mar y Limnología, U.N.A.M. Noviembre de 2012. Las **Ciconiiformes**: Definidas comúnmente como aves zancudas, de largas patas, dedos finos y cuello largo, propias de manglares y estuarios. Pico puntiagudo que les sirve para capturar presas. Alas anchas y fuertes, vuelo rápido, con batir de alas lento y regular. Consultado en Agosto de 2011.

<http://www.damisela.com/zoo/ave/otros/ciconi/ardei/day/alba/index.htm>

El conjunto nos recuerda la técnica de caza denominada al salto. En esta modalidad el cazador avanza en solitario por las zonas inclinadas, en busca de las aves acuáticas. Suelen ir provistos de perros, que se encargan del desalojo de las piezas que se esconden en riberas, lagunas y juncales. Consultado en <http://www.naturalezadearagon.com/fauna/avesclasificacion.php>. Consultado en Agosto de 2011.

¹⁴⁵ Sahagún. op. cit. p. 1008. Tanto el termino *áztlatl* “la blanca” o *teuáztatl* “garza auténtica” hacen referencia a la garza, garceta nívea. Ídem. p. 1250, 1320.

Códice Florentino, vol. III. Fol. 61. p. 213. c) Garza con otras aves. Libro undécimo: capítulo II, párrafo tercero. Códice Florentino, vol. III. fol. 61 r. p. 213 r.

En efecto, no parece ser un azar que el pintor ubicó al perro en los dos planos: su cabeza en el de las garzas y el cuerpo sentado en el del cazador que por la configuración de la roca quedaría escondido de las garzas. Pese al desvanecimiento de la pintura logramos identificar a un personaje de perfil y la cara de frente. El rostro y el cuerpo fueron pintados en tinta plana. Los brazos extendidos sostienen un arco de gran tamaño con una flecha que apunta a las garzas. Las piernas están levemente flexionadas sugiriendo que el cazador está bajando por el filo de la roca. Los remanentes de pintura indican que el personaje trae un carcaj en la espalda o una túnica.

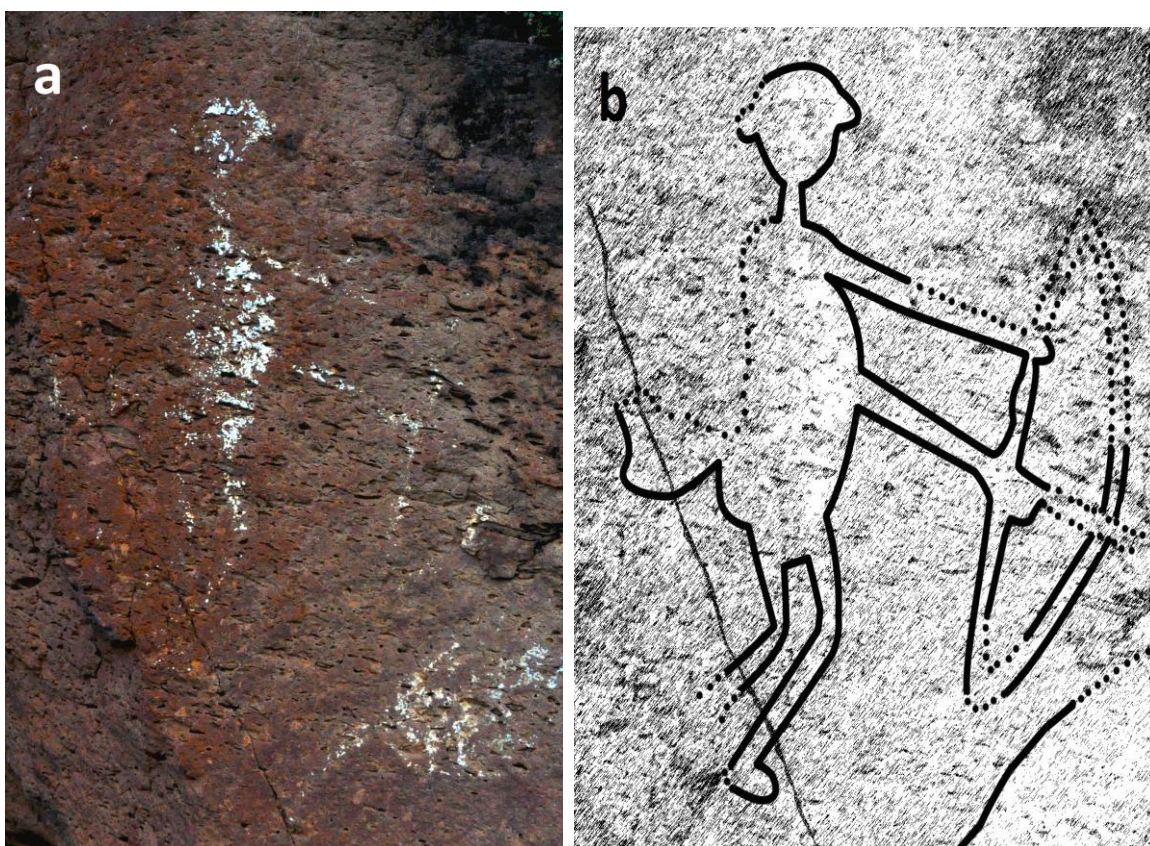


Fig. 57 a) Detalle del arquero, conjunto 4 Cacería de las garzas. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2014. b) Reconstrucción del arquero. Dibujo: DPS, 2012.

La presencia de la garza y el perro en la tradición blanca del Mezquital es poco usual, por lo que llama la atención el papel destacado que tiene la imagen en El Boyé (Fig. 55 a). Sahagún menciona que los perros de esta tierra se conocen como: *tetlamin* y *tehuítzotl*. “Son de diversos colores, algunos de ellos grandes, otros medianos, algunos hay de pelo lezne; otros de pelo lago. Tienen largos hocicos, con dientes agudos y grandes,

mansos y son domésticos”.¹⁴⁶ Sin embargo, no da mayores detalles sobre estos animales (Figs. 55 y 56).

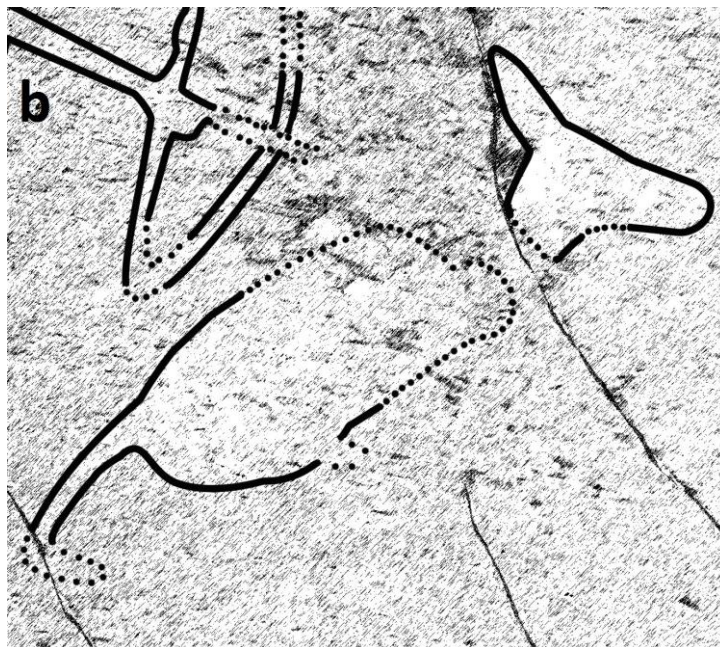


Fig. 58 a) Detalle del perro, conjunto 4 Cacería de las garzas. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital, IIE/UNAM, 2007. Edición: DPS, 2014. b) Reconstrucción del perro. Dibujo: DPS, 2012

¹⁴⁶ Sahagún. op. cit. p. 298

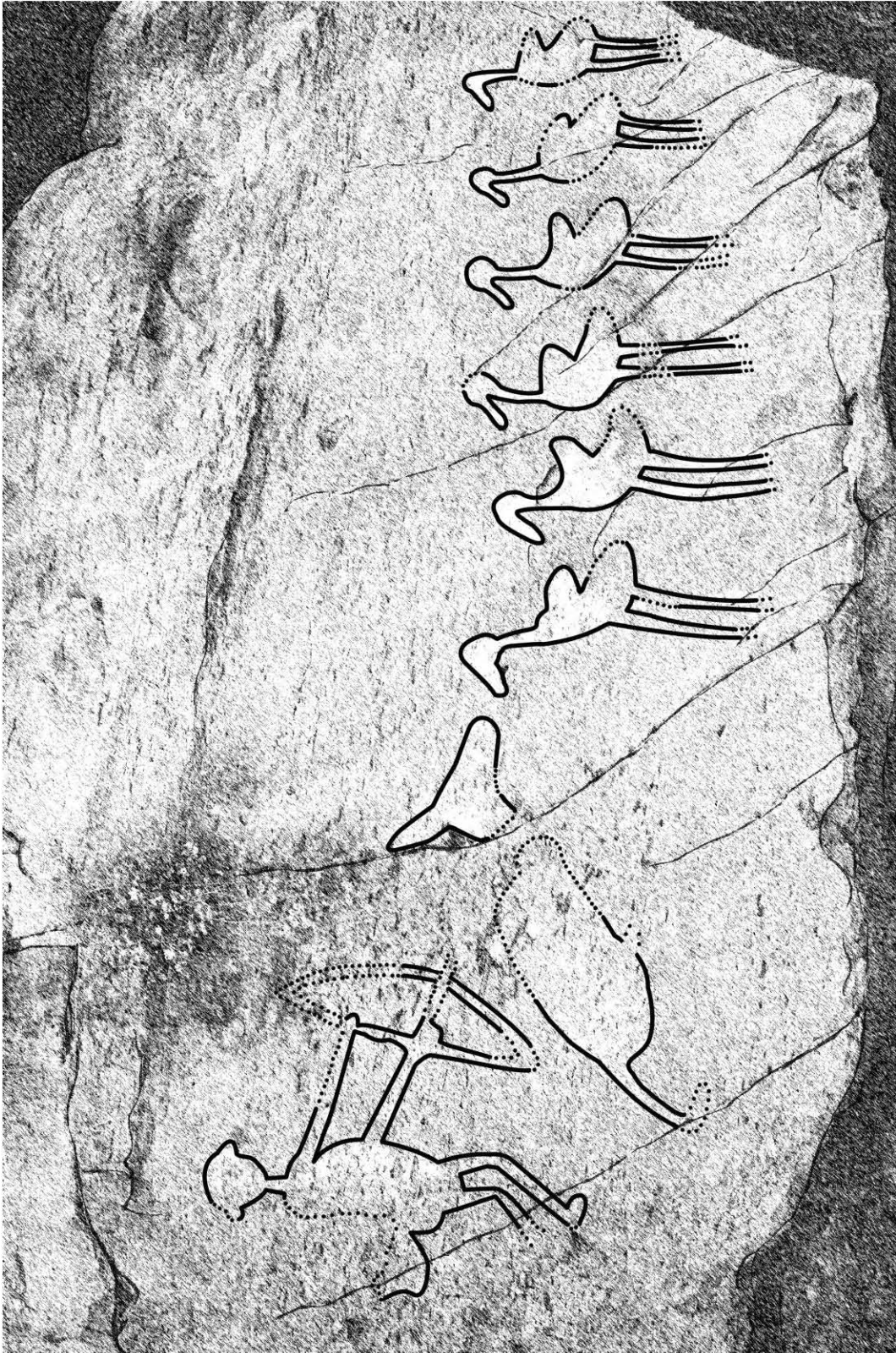


Fig. 59 Reconstrucción con base en fotografías y dibujos del conjunto 3. Dibujo: DPS, 2012.

Raúl Valadez menciona que en el México prehispánico el perro se encuentra estrechamente relacionado con el hombre, “fue compañero de caza, amigo, guardián, alimento, fuente de materia prima (piel, huesos, dientes), ingredientes de medicamentos, animales de sacrificio, puente entre el mundo de los vivos y de los muertos, símbolo de jerárquico, de linajes, calendárico, de la **fertilidad de la lluvia**, de la muerte, personaje de mitos, de cuentos, compañero de dioses o él mismo divino”.¹⁴⁷ De entre las especies más abundantes se encuentra el perro común, en algunas ocasiones eran atizados para “cruzarlos con lobos y coyotes, a fin de obtener híbridos que fueran tan manejables como los perros, pero portando la sangre divina de su ancestro silvestre”.¹⁴⁸



Fig. 60 Perro de agua. Libro undécimo: capítulo 1, párrafo sexto. Códice Florentino, vol. III. Fol. 28. p. 182.

Guilhem Olivier comenta que “sorprende la ausencia de referencias sobre la utilización de perros de caza para la zona del México central. Tal vez el nombre *tetlamin* "que se lanza como flecha sobre la gente", [...] [nombre] que se daba a una especie de perro, aludía a sus capacidades cinéticas”.¹⁴⁹ Algunas escenas de cacería se encuentran en la cerámica moche, que se representaron perros atacando venados. “En cuanto a los nahuas del norte del estado de Hidalgo, realizan en el monte ofrendas al dueño de los animales para que suelte a los perros atrapados en alguna cueva. Se ofrecen *zacahuiles* (tamales enormes envueltos en *papantlas*, hojas parecidas a las del plátano), tabaco, aguardiente, siete tortillas [...] y tantas figuras de masa [en forma de perro y en miniatura] como animales estén atrapados”.¹⁵⁰

Algunos de los perros utilizados para la caza eran criados de una forma peculiar y severa para poder ser un buen cazador, rodeados de rituales que protegen tanto al dueño como a los perros antes de salir de cacería.¹⁵¹ Otro de los aspectos a considerar era el uso

¹⁴⁷ Raúl Valadez Azúa. “El origen del perro americano y su dispersión”. en Arqueología Mexicana. México: Raíces, 2013. Vol. XXI, número 125. El perro mesoamericano. p. 36-37. el subrayado es mío.

¹⁴⁸ Ídem. p. 37

¹⁴⁹ Guilhem Olivier. *El rol de los perros de cacería*. Texto proporcionado por el autor. 2012

¹⁵⁰ Ídem.

¹⁵¹ John Grier Varner y Jeannette Johnson Varner. *Dogs of the conquest*. Oklahoma, U.S.A., University of

ritual de la carne por ejemplo “en fiestas dedicadas a la lluvia de la fertilidad y de la agricultura, de ahí que aparezca en crónicas relacionadas con estas labores y, por el contrario, nada indica que fuera alimento frecuente, incluso entre los gobernantes”;¹⁵² Pues en algunos pueblo se creía que acompañaban a las almas de los muertos en el mundo subterráneo.¹⁵³

En tanto, la garza se relaciona con la blancura, el sacrificio, el guerrero y en particular el guerrero tlaxcalteca como veremos más adelante (Fig. 58).¹⁵⁴

Entre los diversos topónimos asociados con la garza, es de particular importancia el de Aztlán, por las diferentes posturas que han surgido en el medio académico. Algunos investigadores consideran que se trata de un lugar mítico, y otros buscan ubicarlo geográficamente.¹⁵⁵



Oklahoma Press, 1983. Ricardo Piqueras Céspedes. “Los perros de la guerra o el “canibalismo canino en la conquista””. en *Boletín americanista*. Barcelona: Facultad de Geografía e Historia. Sección de Historia de América. Núm. 56, 2006. p. 188.

¹⁵² Raúl Valadez Azúa. op. cit. p. 36

¹⁵³ Guilhem Olivier. op. cit.

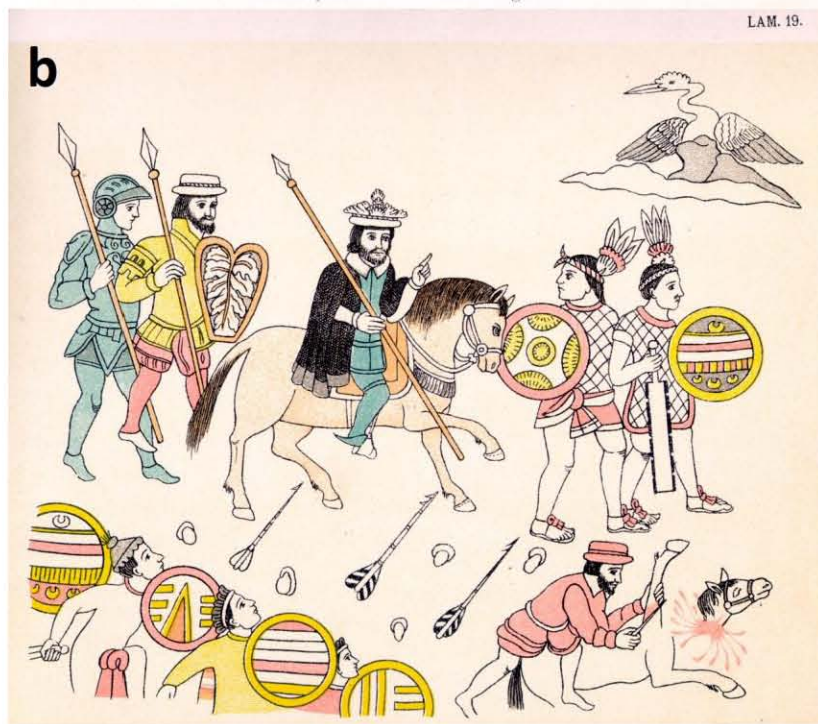
¹⁵⁴ En el *Lienzo de Tlaxcala*, por ejemplo, encontramos la representación de la garza en dos secciones. En las Láminas 19 *Aztlatl- quemecan* o “El sitio de la garza”, y en la Lámina 61 *Aztlatlan* (pueblo) “El lugar de las Garzas”.

En la sección H (37), y en la sección I (9) del mapa 2 de Cuauhtinchan encontramos la imagen de la garza como topónimo. David Carrasco y Scott Sessions. *Cave, city, and eagle's nest: an interpretive journey through the Mapa de Cuauhtinchan no. 2*. New México. University of New México Press. 2007

¹⁵⁵ Marie-Areti Hers. “Aztlán y los lazos con el centro de México”. en *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*. México: UNAM-IIE-INAH-CEMCA, 2013. p. 273



Aztatl-quemecan. El sitio de la garza.



Aztatl-quemecan. El sitio de la garza.

Fig. 61 b) Aztlatl- quemecan o “El sitio de la garza”. Lienzo de Tlaxcala, lamina 19. Fuente: El lienzo de Tlaxcala. Ed. Mario de la Torre. c) Aztatlan (pueblo) “El lugar de las Garzas”. Lienzo de Tlaxcala, lamina 61. Fuente: El lienzo de Tlaxcala. Ed. Mario de la Torre.

En este ir y venir de las fuentes que hablan sobre Aztlán, la describen como “un sitio paradisiaco en donde la muerte y el dolor son desconocidos, lugar que debe ser abandonado por los pueblos como consecuencia de un conflicto o a una trasgresión. Es también una proyección del paraíso perdido y encontrado en México-Tenochtitlan. Al igual que México, Aztlán es una isla en un lago, [...] también llamada ‘México la Vieja’”.¹⁵⁶ Para efectos de este trabajo nos enfocaremos en estudiar la simbología de aquellos grupos que se identifican con elementos que singularizan a la garza y también se consideraban vinculados con Aztlán.

La asociación de la garza con Aztlán, el lugar mítico del que proceden los mexicas¹⁵⁷ ha tenido diversas interpretaciones. Entre ellas, se encuentra la de él “lugar de las garzas”,¹⁵⁸ lugar de blancura asociado al color, la sabiduría, la protección, la antigüedad.¹⁵⁹ De esta manera, las garzas se relacionan con el espíritu de los antepasados, la sabiduría divina de la tierra,¹⁶⁰ que acompañan a los hombres y a los curanderos para

¹⁵⁶ Códice Azcatitlan. op. cit. p. 24

Esta relación evoca no solo el lugar paradisiaco, rodeado de agua del que se es expulsado, en un sentido más amplio representa el nacimiento de un niño al ser expulsado del vientre de la madre. Alicia Albornoz. op. cit. p. 115-116

¹⁵⁷ La búsqueda del lugar de origen de los mexicas ubica a Aztlán en un nivel terrestre: “isla en medio de un lago, el cual tienen que cruzar para llegar a tierra firme como está expresado en la lámina 1 del *Códice Boturini*, la ubica en el plano celeste. En este último sentido, el atravesar agua podría representar un rito de purificación previo al nacimiento [...], o bien el paso del mundo celeste al terrestre”. Silvia Limón Olvera. op. cit. p. 100

¹⁵⁸ Recordando el punto de origen y el punto de partida de su historia, está en el mítico Aztlán, que significa “lugar de las garzas”, o “abundancia de ellas”. También es traducido como “el país de la blancura” o simplemente “blancura”. Francisco Chimalpahin dice que en medio de un lago, se encontraba un árbol llamado *azcáhuatl* “árbol de flor blanca” y así Aztlán viene a ser “El lugar del az(cáhuatl)”. Silvia Limón. op. cit. p. 96.

La *Crónica Mexicayotl* menciona que la ciudad de Aztlán Aztatlán es “asiento de las garzas”. Fernando Alvarado Tezozómoc. *Crónica Mexicáyotl*. México: UNAM/IIH, 1992. p. 22. En esta misma crónica, se menciona la existencia de un templo en honor a Huitzilopochtli y que este dios llevaba en la mano una flor blanca llamada *aztaxóchitl*. Alfredo Chavero profundiza en las diferencias fonéticas de la palabra Aztlán, apuntando a que dicha palabra no puede venir de “garza”, “*áztlatl*”, porque entonces sería Aztatlán y dice que para el significado de blancura” se debe a la posibilidad de que se vestían o pintaban de este color. Silvia Limón. op. cit. p.85-86.

Duverger, comenta que pudo darse una asimilación fonética de los términos Aztlán-Aztatlán por su similitud, aun cuando gramaticalmente es incorrecto y que “el lugar de la blancura se derive de la traducción de “lugar de las garzas” por el color de esta ave. *Apud*. Silvia Limón. op. cit. p. 96.

¹⁵⁹ L. Charbonneau-Lassay. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Barcelona: SOPHIA PERENNIS, 1997. p. 580. Vol. II.

¹⁶⁰ González- Blanco, utiliza el término *Aztlatl* para hablar de los antepasados, los sabios y mayores, mientras Aztlán como asociado al lugar de blancura y al pueblo del que salen los mexicas por mandato de su dios tribal Huitzilopochtli. En el apéndice menciona que *Aztlatl Xocoyotl* significa “garza menor”. Salomón González- Blanco Garrido. *Peregrinación Mexica*. México: Porrúa, 1987. p. 18- 30. Alicia Albornoz. op. cit. p. 124.

tener la capacidad de utilizar y dominar entidades animales y cósmicas. En algunos casos también se asocia con la capacidad de transformación de estos *bādis* en nahuales.¹⁶¹

A lo que se suma la relación entre el estanque o laguna con el lugar en el que habita la diosa del agua, y su capacidad de transformarse en mujer, sirena, serpiente (la Bok'yä) o pájaro.¹⁶²

De acuerdo con Sahagún las garzas se asocian a la práctica de rituales propiciatorios de fertilidad y petición de lluvia en honor al dios del agua y tlaloques. Durante las festividades correspondientes al sexto mes del calendario mexica, denominado *Etzalcualiztli* que significa “comida de *etzalli*”:¹⁶³

Los sacerdotes se disfrazaban de aves acuáticas, después de cuatro días de ayuno se bañaban agitando el agua con los pies y con las manos, haciendo grande estruendo; estando así, comenzaba a hablar el sacerdote de La Piedra preciosa es decir, del agua, pronunciaba su conjuro que decían: ‘Éste es lugar de culebra, lugar de mosquitos, lugar de patos, y lugar de juncias’. Comenzaban a vocear y a gritar, y a contrahacer las aves del agua que llaman *pipitzti*, otros a los cuervos marinos, otros a las garzotas blancas, otros a las garzas. Aquellas palabras pronunciadas por el sátrapa parece que eran invocación del Demonio, para hablar aquellos lenguajes de las aves en él agua. Llegada la fiesta, todos hacían la comida que se llama *etzalli*. No quedaba nadie que no lo hiciese en su casa. Este *etzalli* era hecho de maíz cocido, [...] y era muy amarillo. Después de hecho, todos comían dello y daban a otros. Después de comido, los que querían bailaban y regocijabanse. Muchos se hacían zaharrones, disfrazados de diversas maneras y traían en las manos unas ollas de asa, que se llaman *xocuicalli*. Andaban de casa en casa, demandando *etzalli*. Cantaban y bailaban a las puertas [...] ‘si no me das arruz, agujerarte la casa’ [...] Andaban de dos en dos, de tres en tres, de cuatro en cuatro y de cinco en cinco. Comenzaba este regocijo a la media noche, y cesaba amaneciendo. En saliendo el Sol, aparejabanse los sátrapas con sus ornamentos acostumbrados y sobre della una manta pintada de plumas [...] [Después de presidir la fiesta y sacrificios] los sátrapas del Tláloc llevaban en la cabeza corona [...] y en medio de ella salían muchos plumajes. Llevaba la cara untada con *ulli* derretido, que es negro como la tinta [...] llevaba una carantoña fea con grande

¹⁶¹ Francisco Luna. Comunicación personal 29 de septiembre de 2009.

El término “nahual” nos remite a una cosmovisión, según la cual los individuos como los dioses, tienen desde su nacimiento un animal “compañero” que compartirá su vida, dando a las deidades y curanderos el poder de transformarse en varios animales. Guilhem Olivier. *Huehucóyotl, “Coyote viejo”, El músico trasgresor ¿Dios de los otomíes o avatar de Tezatlípoca?* en Segundo coloquio de Otopames. México. 1998. p. 114.

¹⁶² Galinier. op. cit. p. 496

¹⁶³ Sahagún. op. cit. p. 199-203. T. I.

Sahagún, menciona que está festividad estaba dedicada a los dioses de la lluvia y Chalchihuitlicue, celebrada del 13 de mayo al primero de junio. Sahagún. op. cit. p. 1247. T. III.

Motolinía menciona que en la festividad de:

Ecalgualistle o *Etzalcualiztli*. “Comida de maíz o frijol”. En esta fiesta se cuecen maíz y los muchachos andaban por las calles, y danles aquel maíz cocho, y peleaba en el agua unos con otros...Días antes de la llegada de la fiesta en honra a Tláloc, el dios del agua; se compraban un esclavo e una esclava, y hacíalos morar juntos como casados y llegado el día vestían al esclavo con ropas e insignias del tláloc y a la esclava de las ropas e insignias de su mujer Chalchihuitlicueeye y bailaban todo el día hasta la media noche que los sacrificaban, y a estos no los comían, sino que los echábamos en una hoyo como un silo, que para esto tenían, y cae esta fiesta cuando está granando o comienza”.

Fray Toribio Motolinía. *El libro perdido. Ensayo de reconstrucción de la obra histórica extraviada de Fray Toribio*. México: CONACULTA, 1989. p. 88,102

nariz. Llevaban una cabellera larga hasta la cinta. Esta cabellera estaba enjerida con la carátula [...].¹⁶⁴

En la celebración del *Etzalcualiztli* está presente el simbolismo de la garza, tenía como propósito garantizar la abundancia, la prosperidad en la caza, la pesca, y la cosecha. Los convites y las danzas preceden los sacrificios que tenían la finalidad de alimentar a los dioses y asegurar el buen temporal que permite recrear un ciclo vital continuo, del cual el hombre depende.

Pero, en una de sus acepciones, la garza se asocia también al guerrero tlaxcalteca y al guerrero que se sacrifica. La lamina XXIV del código Azcatitlan ha sido interpretada como “*El combate en México-Tenochtitlan y la muerte de Moctezuma*”.¹⁶⁵ Entre los elementos centrales de la escena, tenemos a un grupo de guerreros tlaxcaltecas, que se apoderan del recinto. Entre ellos, destaca uno vestido de ave que sube al asalto del templo. En general ha sido interpretado como un guerreo águila que defendiera a Moctezuma (Fig. 58).¹⁶⁶

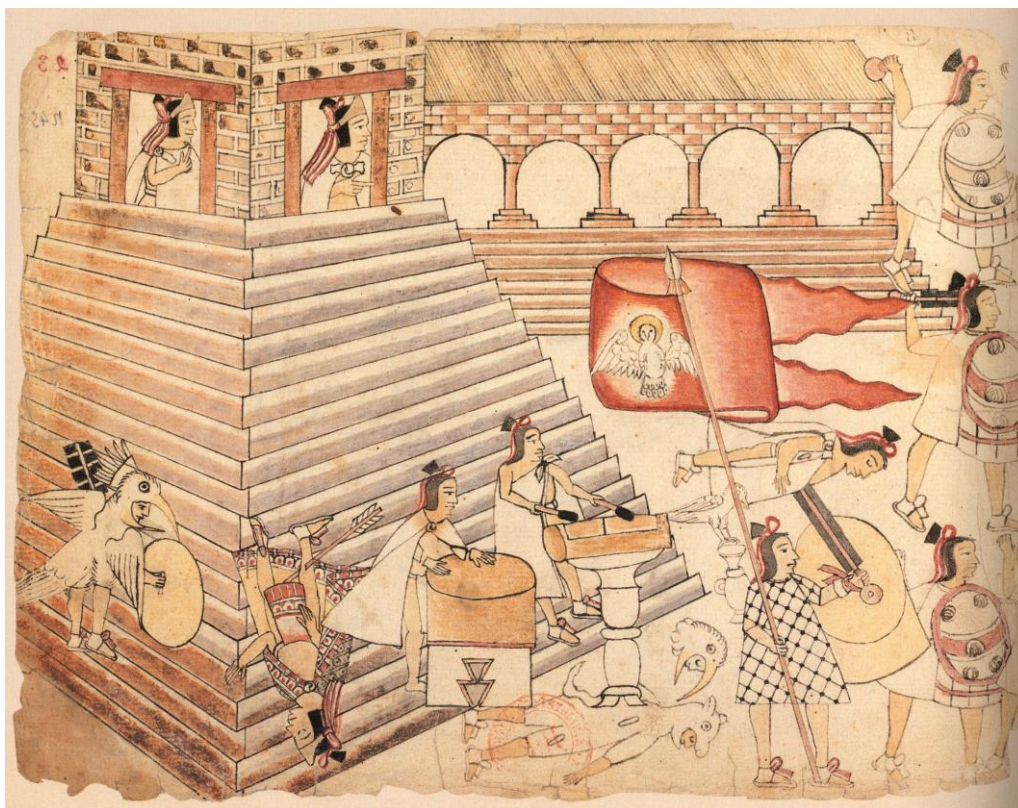


Fig. 62 Guerreros-garza Tlaxcaltecas. Lamina XXIV del código Azcatitlan “*El combate en México-Tenochtitlan y la muerte de Moctezuma*”. Fuente: Código Azcatitlan. Fac-similé. Introducción de Michel Graulich.

¹⁶⁴ Sahagún op. cit. p. 199- 209

¹⁶⁵ Código Azcatitlan. op. cit. p. 138. Vol. I. Texto.

¹⁶⁶ Barlow, identifica al guerrero que asciende la pirámide con un guerrero águila, dispuesto a defender el templo. Ídem.

A esta lámina Barlow comenta:

“La matanza de la nobleza indiana en el patio del Templo Mayor de Tenochtitlan”:

Tres guerreros indígenas y la mitad de otro, se confrontan con un enemigo invisible al margen izquierdo de la hoja que queda. En medio del patio, se levanta el Templo de Tláloc y Huitzilopochtli, dibujado según convenciones semieuropeas y con un ensayo de perspectiva realmente curioso. Dentro de las dos puertas de arriba, que más bien debían corresponder a dos adoratorios, están sendos caciques, y otro tercero yace muerto sobre la escalera. Dos músicos, el uno con tambor vertical o *huhuétl*, y el otro con el *teponaztli* de madera, aún no abandonan sus instrumentos, pero ante ellos yace un guerrero águila. En el costado derecho del templo, se prepara para la defensa un guerrero águila, y otro cadáver yace en el fondo del patio. Finalmente, un guerrero indígena, de los aliados de Cortés, sostiene con el brazo izquierdo la bandera del Espíritu Santo, y el derecho, una macana y escudo. Nos deja perplejos la explicación de la olla con un pájaro sentado encima, y su conexión con esta festividad del Tóxcatl en la cual tuvo lugar la matanza descrita, bajo el mando del feroz Pedro de Alvarado y cuyo resultado fue el sitio de Tenochtitlan.¹⁶⁷

Sin embargo, por mi parte propongo interpretarlo como un guerrero-garza tlaxcalteca, por lo largo del pico, el plumaje completamente blanco y porque el personaje pertenece al grupo vencedor. Recordemos la relevancia del guerrero-garza tlaxcalteca, tal como aparece en el *Lienzo de Tlaxcala*, en referencia al linaje gobernante de Xicoténcatl.¹⁶⁸ Empero, no sería aquí el lugar para abordar el complejo tema histórico de las relaciones de los tlaxcaltecas y de los otomíes, y me detendré en otro aspecto más de las insignias del guerrero garza. Lleva el tocado del *aztaxeli*, el cual, como veremos, es utilizado para los guerreros sacrificados, por los sacerdotes y por los dioses. Por lo tanto, hasta ahora podemos asociar el simbolismo de las garzas tanto al agua, a la fertilidad como a la guerra y al sacrificio.

La cacería de las garzas

Si bien, podemos asociar la garza a una festividad importante del calendario ritual antiguo, el Etzalcualiztli, frente al conjunto una pregunta se impone: ¿por qué la cacería de las garzas? ¿Por qué asociar la garza al sacrificio?

Recordemos que uno de los temas recurrentes en la tradición blanca, a la cual pertenece El Boyé, es el sacrificio o flechamiento del venado. También sabemos que la escena del flechador y el venado no es la simple representación de una cacería, sino que evoca el sacrificio del venado mítico como el Hermano Mayor¹⁶⁹ y en el caso de los conjuntos rupestres de la época colonial, como en El Cajón aguas arriba se constata una evidente asimilación de venado con Cristo (Fig. 56)

¹⁶⁷ Ibídem.

¹⁶⁸ Charles Gibson. *Tlaxcala en el siglo XVI*. Trad. Agustín Bárcena. México: FCE- Gobierno del Estado de Tlaxcala. p. 20. En el *Lienzo de Tlaxcala*, se hace mención del nombre de “la casa del señor Xicoténcatl (9), que se llama Don Vicente tiene una garza volando, y al pie de ella dice Tizatlan” (7).

¹⁶⁹ Francisco Luna Tavera. op. cit. Alfonso Vite Hernández. op. cit. Nicté- Loi Hernández Ortega. op. cit.

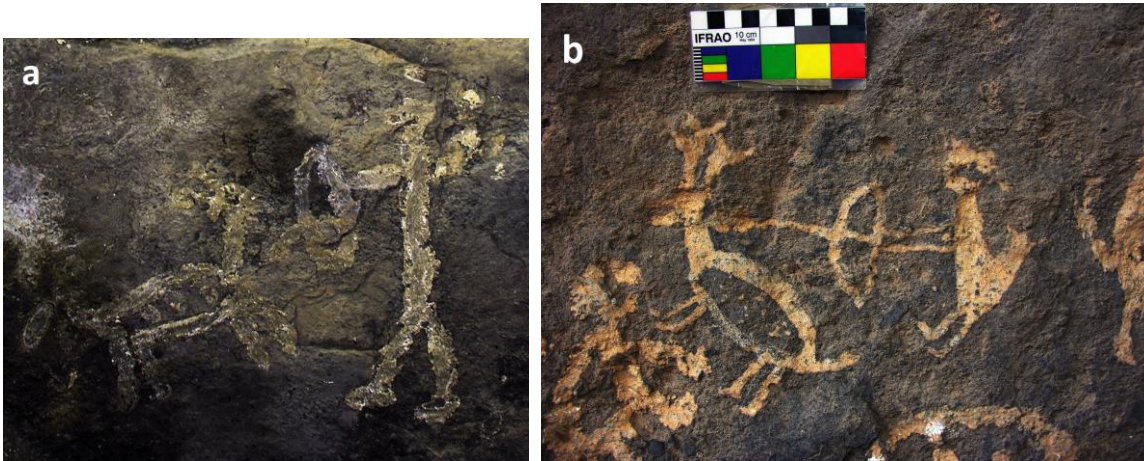


Fig. 63 a) El venado flechado. Sitio de arte rupestre El Cajón, Huichapan, Hidalgo, Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2014 b) El venado flechado. Sitio de arte rupestre Nimacu, Xidhó, Huichapan, Hidalgo, Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2013.

La omnipresencia del sacrificio del venado, como complemento necesario de *Makä Bok'yä* que provee la lluvia y la vida, constituye la esencia misma del pensamiento religioso que encontró su expresión en esta tradición rupestre. ¿Por qué entonces en El Boyé tenemos la presencia de la Bok'yä y no la del venado flechado? ¿Será entonces que la garza sustituye al venado?

Antes de buscar respuesta a la relación Bok'yä-garza, nos detendremos en una comparación formal entre la manera en que el artífice del conjunto representó la cacería de las garzas y el modo en que se alude comúnmente al flechamiento del venado. Este último con muy pocas variaciones, en contraste, como vimos, el artífice del conjunto usó muy diversos recursos para crear esa obra única y alcanzar una gran fuerza expresiva que veremos también en el conjunto de la Danza.

Conjunto 5: La Cueva

Más allá del perro, la mirada de las garzas se dirige hacia una cueva, creando así un tipo de lazo con el siguiente conjunto. Se tiene acceso a esta cueva, por un espacio estrecho entre grandes peñascos desprendidos de la barranca. En este pasillo es posible identificar tres motivos en mal estado de conservación (Figs. 60 y 65).

Entrando, el primer motivo que se ve, está formado por un semicírculo con un punto en el centro del que surgen tres líneas. En sitios como El Cajón y Nimacú encontramos un diseño parecido.¹⁷⁰ A la izquierda se encuentra un segundo motivo,

¹⁷⁰ Félix Alejandro Lerma Rodríguez. *Códices sobre piedra: El arte rupestre de la barranca de Nimacú, municipio de Huichapan*. En la 1ra Jornada universitaria de Cultura Otomí-Hñähñu. Ixmiquilpan Hidalgo: Universidad Tecnológica del Valle del Mezquital. Mayo de 2010.

filiforme que sugiere una bandera, similar a las que se encuentran en el conjunto 3 (Fig. 61).

La forma en U es similar a la representación lunar del Códice *Borgia* y del *Vaticano b*, que en un concepto más amplio es asociado con la forma de los contenedores de agua, y la representación de la diosa Mayahuel y dioses del pulque. Este ciclo lunar descrito por Sahagún, “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” (Fig. 62).¹⁷¹

Es así como la luna evoca la entrada al interior de la cueva, la madre tierra de lo que todo emerge, el ciclo vital de la muerte, renacimiento, y fertilidad. En la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, encontramos que “el candidato a salto al fuego y el hijo de Tláloc y Chalchiuhtlicue, dioses del agua, se metió a una cueva, para convertirse en luna”¹⁷² Lo anterior es una clara alusión a la lluvia, la fertilidad y la luna, unidas por el numen terrestre, la cueva (Fig. 63).

El tercero consiste en una cruz con base circular. Al adentrarnos en la cueva se encuentra una galería pequeña, sin pintura (Figs. 64 y 65).

En el imaginario de los habitantes de El Boyé la cueva es temida porque se cree que en ella vive el Diablo. Una de las historias afirma que:

Había una mujer en Boyé a quien su marido maltrataba mucho. Su esposo era comerciante y obligaba a la mujer a vender productos en diferentes pueblos. Si ella no vendía las mercancías él la maltrataba y le pegaba. Una noche, en que ella regresaba de Mamithí, sin haber vendido nada, pasó por el cauce del río de la cueva. Entonces pensó que prefería que el diablo se la llevara, en vez de regresar a su casa y recibir las golpizas del marido. Fue entonces que apareció un jinete muy elegante vestido de charro quien la subió a su caballo y la invitó a la cueva, donde dijo tener varios invitados. La mujer accedió y entró a la cueva. El hombre la condujo por varios escalones que llevaban a una sala muy amplia, donde se encontraban los invitados [...] Al parecer al día siguiente el jinete ofrece a la mujer llevarla a su casa, proponiéndole incluso, hablar con su marido. Sin embargo, al llegar la mujer nadie la reconoce ni le hace caso, pues parece que se había vuelto invisible [...].¹⁷³

En tanto, las concepciones mágicas atribuidas a la cueva y sus pinturas quedan de manifiesto entre los habitantes de El Boyé:

Don Panchito, uno de los señores más grandes, considera que la cueva fue construida por los antepasados. Incluso mostró algunas evidencias de esto, como marcas de picos de piedra en las paredes. El afirmaba que la cueva había sido utilizada por los indios para protegerse de otros

¹⁷¹ Sahagún. op. cit. p. 694. Tomo II.

¹⁷² Yólotl González Torres. *La luna: cosmovisión mesoamericana y de otros pueblos del mundo*. México: Secretaría de Educación Pública, 1979. p. 134, 137. Guilhem. *Tezcatlipoca...* op. cit.

¹⁷³ Laura Elena Sanjuán. op. cit.

grupos. Nos contó también que en la cueva había murciélagos que orinaban sangre y esto formaba pequeños charcos en la cueva.¹⁷⁴

Esta clara unión entre el frío que produce la entrada a la cueva, la cual nos recuerda el vientre de la madre tierra, el eterno ciclo en el que el cielo fecunda a la tierra, dando a luz toda forma de vida. López Austin propone que “la parte superior del universo estaría formada por la luz, el calor, la vida, lo masculino, el cielo, con el símbolo del águila, mientras que en la parte inferior quedaría la tierra, lo femenino con el símbolo de la serpiente [...] Los hombres habitantes del punto de unión, son creados por la combinación de los dos mundos, de lo que el cielo engendra y la tierra concibe en el interior de la cueva”.¹⁷⁵



Fig. 64 a) Vista general de la entrada de la cueva. Conjunto 5 La Cueva. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012. b) Vista del interior de la cueva. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2012.

¹⁷⁴ Ídem.

¹⁷⁵ Alfredo López Austin. *Hombre-dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. México: UNAM/IIH, 1998. p. 53-85.

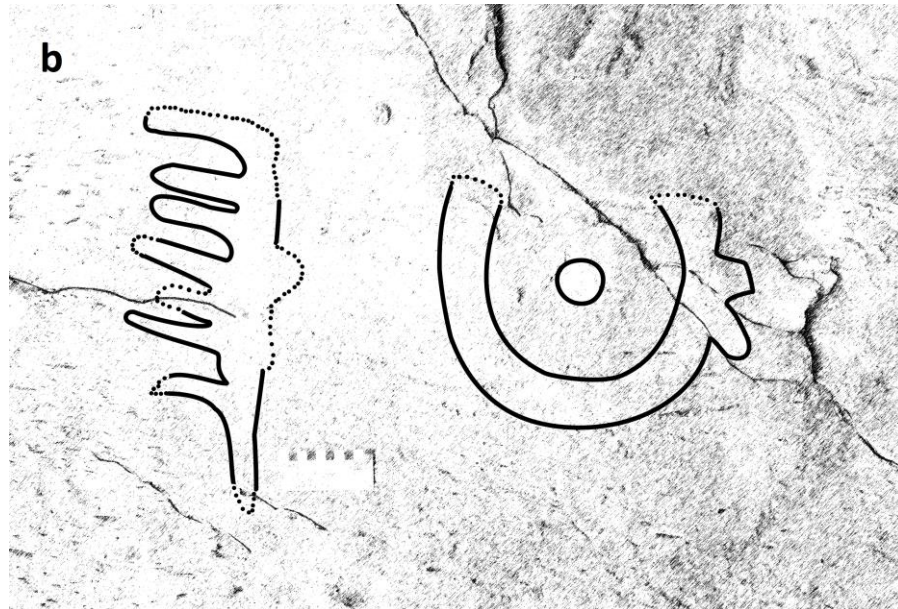
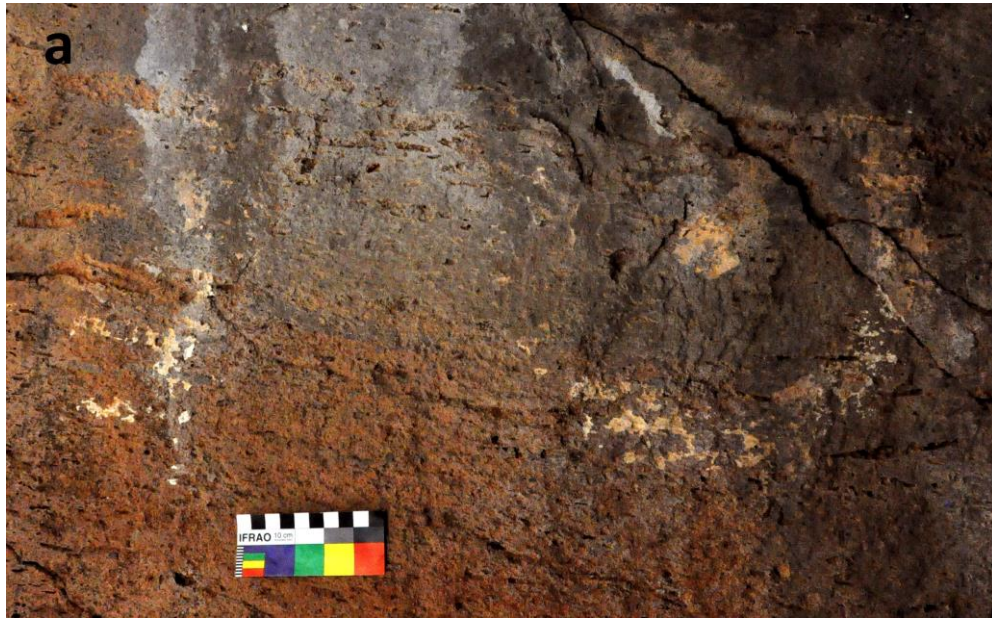


Fig. 65 a) Detalle de motivo lunar. Conjunto 5 La Cueva. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: Daniela Peña Salinas, 2012. b) Dibujo motivo lunar. Elaborado: DPS, 2012.

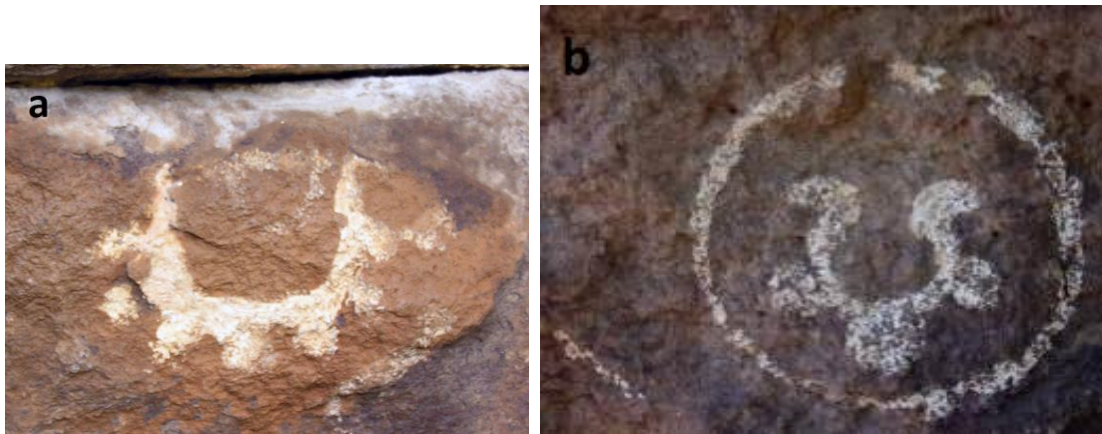


Fig. 66 a) Motivo lunar. Sitio de arte rupestre El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2008. Edición: DPS, 2012 b) *Yacametzli*, nariguera lunar. Sitio de arte rupestre Nimacú, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012.

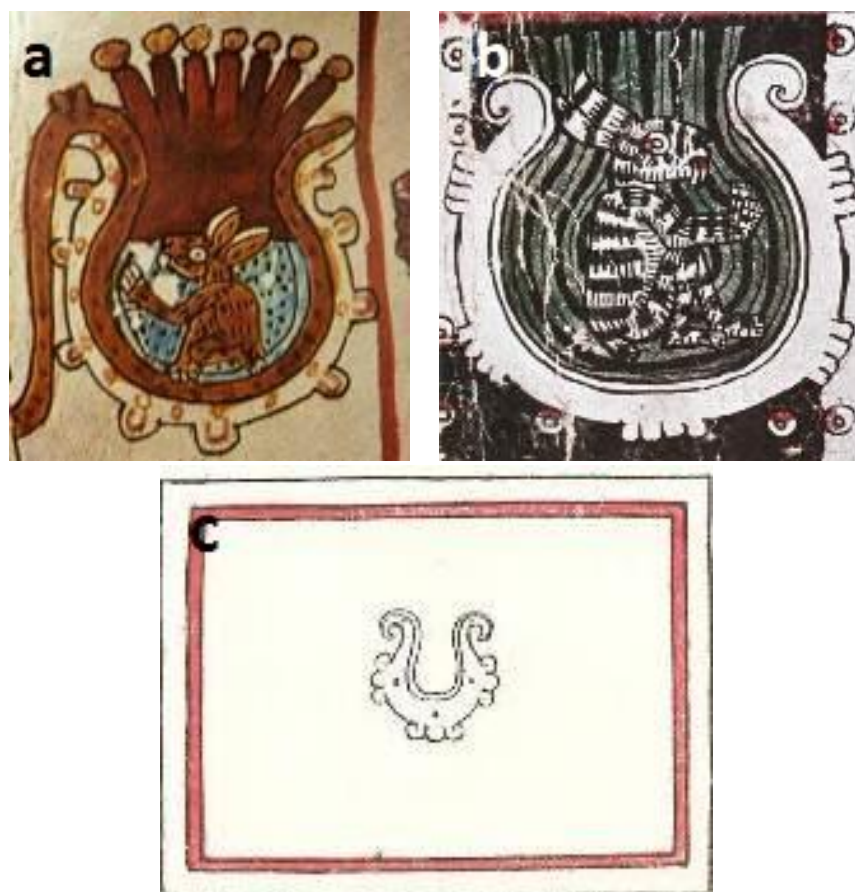


Fig. 67 a) Luna en forma de olla con conejo, detalle del Códice Vaticano B, p 29. Fuente: Códice Vaticano B. Eimleitung summary und resumen Ferdinand Anders. b) Luna en forma de olla, detalle del Códice Borgia p. 10. Fuente: Códice Borgia. Los templos del cielo y de la oscuridad oráculos y liturgia: libro explicativo del llamado Códice Borgia. Introducción y explicación Ferdinand Anders, Maarten Jansen, Luis Reyes Garcia. c) Nariguera lunar *yacametzli*, Códice Magliabechiano. Fuente: Codex Magliabechiano. Introducción Ferdinand Anders. Graz, Austria, Akademische Druck u. Verlagsanstalt.

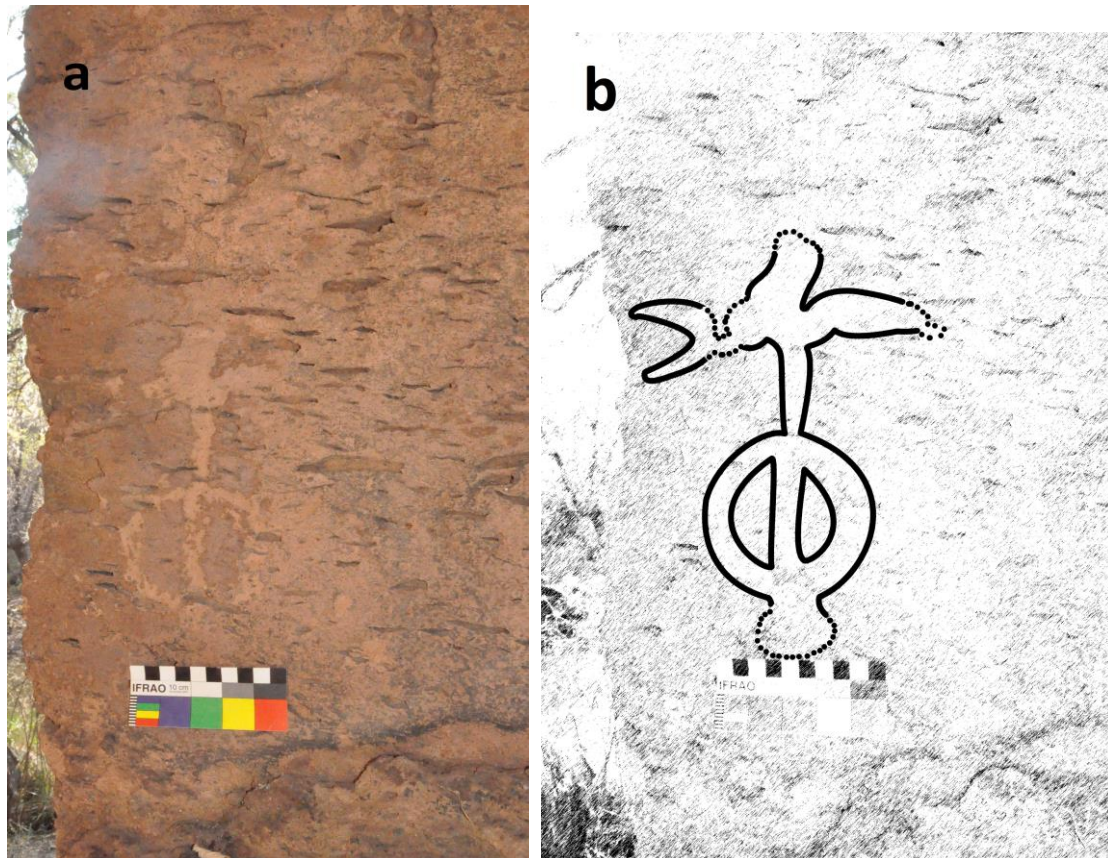


Fig. 68 a) Detalle del tercer motivo. Conjunto 5 La Cueva. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2012. b) Dibujo tercer motivo. Elaborado: DPS, 2012.

Conjunto 6: “Mapa de la cueva”

El último conjunto que circunda el estanque, se ubica al exterior del corredor de la cueva. A unos metros de la Cacería de las Garzas, en un nicho protegido parcialmente por un techo. Los escurrimientos han desvanecido la parte central de la escena.

Pese a estos inconvenientes, se han identificado tres motivos elaborados en diferentes etapas, que indicarían la importancia del conjunto. En cada motivo se observa una manufactura diferente, al igual que la consistencia del pigmento.

El motivo central se encuentra desbastado, dificultando su descripción. El contorno fue pintado con base en brocha sostenida, que delinea la figura completa. La forma sugiere un pez de gran tamaño. Su cuerpo originalmente parece haber sido cruzado por líneas transversales y luego rellenado a tinta plana. Termina con una cola en S. A modo de aleta, baja una banda recta también con líneas transversales. La cabeza con la boca abierta está representada con tres líneas quebradas paralelas. Al interior de esta boca se encuentra lo que sería un pez de menor tamaño (Fig. 66).

En la parte superior derecha, el artífice aprovechó una estría natural en la roca, para dividir en dos segmentos el conjunto. Por su ubicación, en el filo de la roca que alcanza la techumbre, se produce una línea de escurrimiento que ha causado el deterioro de la pintura. Identificamos de forma parcial dos plumas unidas, con un trazo más elaborado. La forma de las plumas nos recuerda el *aztaxelli*, penacho o adorno de plumas de garza utilizado, como vimos, por los guerreros, sacerdotes y cautivos que habían de ser sacrificados en festividades como el Xócotl huetzi (Fig. 67 a). El carácter sagrado y político de este adorno de plumas se conserva hasta los primeros años de la Colonia, tal como describe Fray Pedro de Gante en 1568, para la celebración de “las fiestas en honor a San Francisco, los alumnos de Santiago de Tlatelolco cantaron el *pipilcuicatl* y los bailarines recibieron un casco, un escudo, un tocado de plumas de garza” (Fig. 67 b).¹⁷⁶

La forma compleja del motivo central, ha causado una serie de cuestionamientos, con relación a su significado. La primera interrogante que surge se relaciona con la leyenda “mapa de la cueva”, que el Señor Marciano escribe debajo del motivo. Carmen Lorenzo lo identifica con el mismo nombre, pero no ofrece ninguna explicación.¹⁷⁷ Esta idea toma mayor claridad con lo dicho por el Señor Víctor Uribe, quien recuerda que cuando era niño jugaba en la cueva. Menciona que: “en la parte más profunda existía un río, al que se accede pasando varias galerías pequeñas, que ahora se encuentran selladas a causa de derrumbes internos” (Fig. 68).¹⁷⁸

Si comparamos éste comentario con la forma del motivo central, es posible que la parte de la “aleta” señale el estrecho pasillo de la entrada de la cueva. A la derecha tomando en cuenta la calca y la imagen encontraríamos la galería principal, seguida de pasillos más pequeños a los que se accedía “arrastrándose por el piso hasta llegar a la última parte de la cueva, en donde se encuentra el río”.¹⁷⁹

Ahora bien, la representación del pez es única en el sitio, y nada fortuita. Al estar dispuesto en la entrada de la cueva, cerca del estanque y de las garzas, representa la profundidad, la fecundidad y la abundancia. Marca el principio de la vida, junto con la cueva, el resto de los motivos que encontramos más adelante (Fig. 66).

A la derecha del conjunto, encontramos una roca plana con escasos remanentes de pintura difíciles de identificar.

¹⁷⁶ Yólotl González. op. cit. p. 37

¹⁷⁷ Carmen Lorenzo. op. cit. p. 109

¹⁷⁸ Comunicación personal del Señor Víctor Uribe, vecino de la comunidad de El Boyé. 2007

¹⁷⁹ *Ibidem*.



Fig. 69 a) Vista general del conjunto 6 “Mapa de la cueva”. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2012. b) Dibujo: DPS, 2012.



Fig. 70 b) Conjunto 6 “Mapa de la cueva”. Dibujo: DPS, 2012.



Fig. 71 a) Detalle de las plumas conjunto 6 "Mapa de la cueva". Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012. b) Detalle de *Aztaxeli*. Códice Azcatitlan. Lamina V Ritos y purificación a la salida de Chicomóztoc. Atravesando parajes peligrosos... Fuente: Códice Azcatitlan. Fac-similé. Introducción de Michel Graulich.



Fig. 72 Calca del conjunto 6 "Mapa de la cueva", elaborada por el señor Marciano. Proporcionada por el señor Francisco Luna Tavera. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012.

Conjunto 7: Sobre la cueva

7 a La Sagrada Serpiente de Agua

Al seguir el curso serpenteante de la barranca, aguas abajo, se abre al paso una vereda que permite acceder a la parte alta de la cueva, contornando las grandes peñas desprendidas del acantilado que conforman el pasillo de la entrada a la cueva. En la cara norte de una de esas peñas se conservan restos de pintura sobre un tablero protegido por un techo que lo protege de forma parcial (Fig. 69).

En la parte central de la roca, se identifican los restos ya muy borrados de una línea horizontal con flecos colgantes, algunos de ellos rematan con puntos, que pudieran emular las gotas de agua (lluvia). En la parte superior, se observa una línea quebrada que suele estar presente en la imagen de la Bok'yä, tal como ha sido codificada en la tradición de la pintura blanca.¹⁸⁰

Desafortunadamente no sabemos hasta donde se extendía la imagen estilizada de la Serpiente de Agua (Figs. 70 y 71). Por el estado de conservación la figura es muy incompleta, pero su ubicación se encuentra estrechamente ligada con la cueva.¹⁸¹ En efecto, algunos relatos se mencionan la cueva como el lugar en que habita la Sagrada Serpiente de Agua o Bok'yä, que anuncia la llegada de la temporada de lluvia:

No cambia de piel y conforme envejece su tamaño aumenta al igual que el grosor de su piel, a tal punto que llega a ser confundida con un tronco y cuando es vista por pobladores, ellos saben que la lluvia está cerca [...] Este tipo de serpiente, es la encargada de recolectar el agua de los manantiales, estanques o montañas, para transportarla a la bóveda celeste desde donde la arroja hacia la tierra en forma de lluvia.¹⁸²

Es la primera vez que aparece, y tal pareciera que emerge de la cueva, para alimentar el cauce del *Huisfhí*. Como veremos su figura se repite una y otra vez. Su paso serpenteante por la barranca evoca la fertilidad, la abundancia, y el ciclo vital.

¹⁸⁰ Ver también: Elda Vanya Valdovinos Rojas. *Boky'ä, la Serpiente de Lluvia...* op. cit.

¹⁸¹ La Sagrada Serpiente de las Aguas Celestiales encierra un concepto de larga duración. En la pintura mural teotihuacana se encuentra una serpiente emplumada, de la cual caen gotas de diferentes colores y de sus fauces brota agua a borbotones. Doctor Francisco Rivas. Comunicación personal 2013

¹⁸² Elda Vanya Valdovinos Rojas. op. cit. p. 28



Fig. 73 Vista general del conjunto 7 a La Sagrada Serpiente de Agua. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012.



Fig. 74 Detalle del conjunto 7 a La Sagrada Serpiente de Agua. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. 2005. Edición: DPS, 2014.



Fig. 75 Reconstrucción del conjunto 7 a La Sagrada Serpiente de Agua. Elaborado: DPS, 2012.

7 b Maíz

Trepando las rocas que forman la entrada de la cueva. Ahí, un tiro baja hasta la galería principal y la ilumina. A la entrada del tragaluz se reconoce un motivo fitomorfo, ya en gran medida borrado por los escurrimientos (Fig. 72). Parece tratarse de una caña de maíz jiloteando, con la raíz. Por la disposición de la planta de maíz, parece salir de las fauces de la tierra (Fig. 73). El dibujo de Don Marciano registra una mata de maíz ubicada en el “voquete de la entrada de la cueva” (Fig. 74).

Remitiéndonos a la cosmovisión mesoamericana, la figura del maíz adquiere diversos nombres y significados, asociados con el ciclo agrícola, como grano, en caña jiloteando, en mazorca tierna o elote y en mazorca seca o maíz. En el Dios caminante se menciona que cuando el *Ājuä Uemä* descanso en el centro del mundo “**se creó el maíz**, entonces es que se le llama: el Lugar del Germinadero del Maíz, el Lugar del Nacimiento del Maíz, el Lugar donde Florea el Maíz, **el Lugar donde la Sagrada Serpiente se yergue**, **el lugar donde Nuestro Señor Jesucristo se yergue**. Pues dicen los antiguos que esta planta de maíz es una *Bapozu*: **Gran Serpiente de Cascabel Emplumada y Erguida**, y las

hojas del maíz son sus finas plumas verdes de pájaro *not'a*, que es el llamado quetzal y se dice que es el maíz, que la planta de maíz es Nuestro Señor Jesucristo.¹⁸³

La abundancia del maíz está asociada con la temporada de secas y de lluvias, tal como veremos en los conjuntos subsecuentes, anunciando el carácter sagrado de la barranca, en el conjunto se muestra al maíz emergiendo de las fauces de la tierra emulando a la Gran Serpiente de Cascabel Emplumada y al *Nda Kristo*.

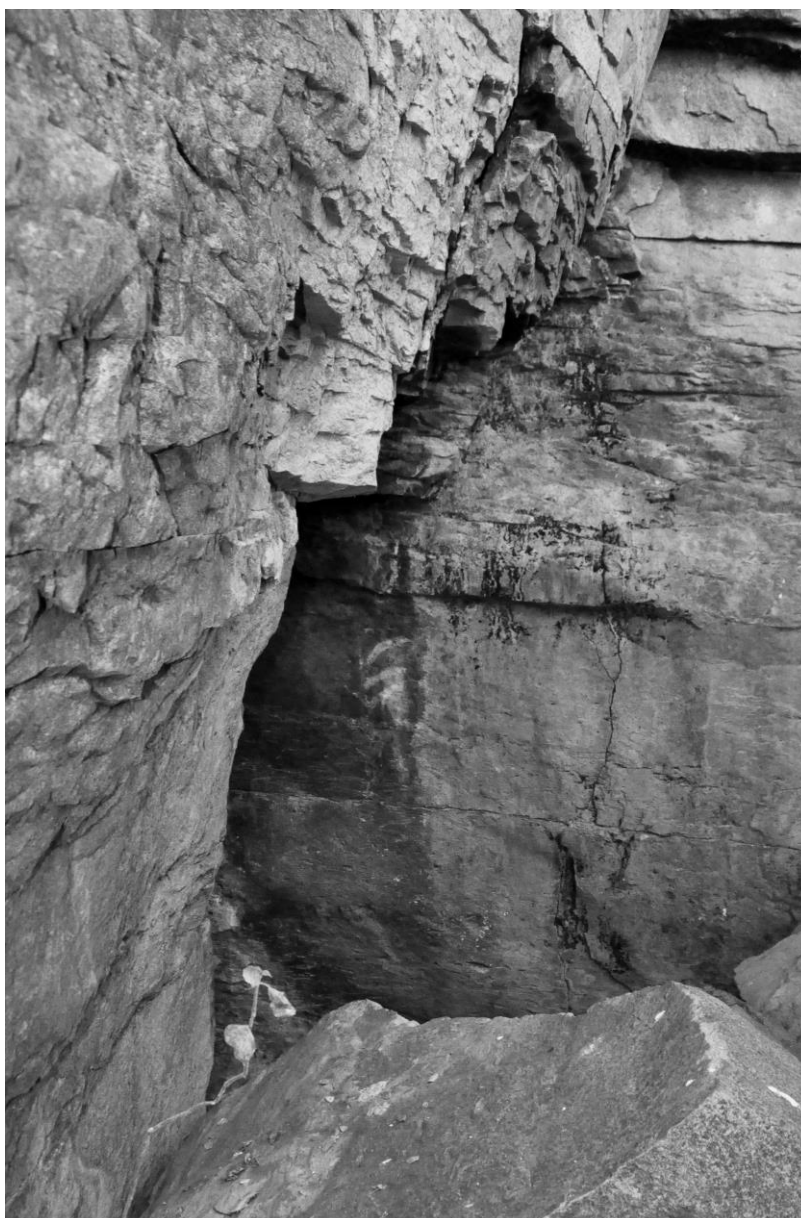


Fig. 76 Vista general del conjunto 7 b Maíz. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012.

¹⁸³ Francisco Luna. *El Dios caminante...* op. cit. El subrayado es mío.



Fig. 77 a) Detalle del conjunto 7 b Maíz. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios., IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2012. b) Reconstrucción del conjunto 7 b Maíz. Elaborado: DPS, 2012.



Fig. 78 Calca del conjunto 7 b Maíz, elaborada por el señor Marciano. Proporcionada por el señor Francisco Luna Tavera. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012. b) Representación del maíz. Capilla de "Los Olvera", Portezuelo, Tasquillo, Hidalgo. Fotos: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2008. Edición: DPS, 2014.

7 c Motivos filiformes

El artífice supo aprovechar las estribaciones de las rocas que rodean el tragaluz de la cueva. Al ubicarnos a la derecha del tiro de la cueva, es posible identificar los restos de tres motivos con presencia de repintes (Fig. 75). El primer motivo está formado por una cruz o X, seguido de los restos de un motivo filiforme. Continúo a estos motivos, se distingue medio círculo segmentado. Desafortunadamente la falta de material pictórico me impide identificar con claridad la composición del conjunto (Fig. 76).

Por su parte, Don Marciano registro los mismos motivos de forma esquemática; uno de ellos pareciera ser un escudo, similar a los antes mencionados (Fig. 77).



Fig. 79 Vista general del conjunto 7 c Motivos filiformes. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2012.

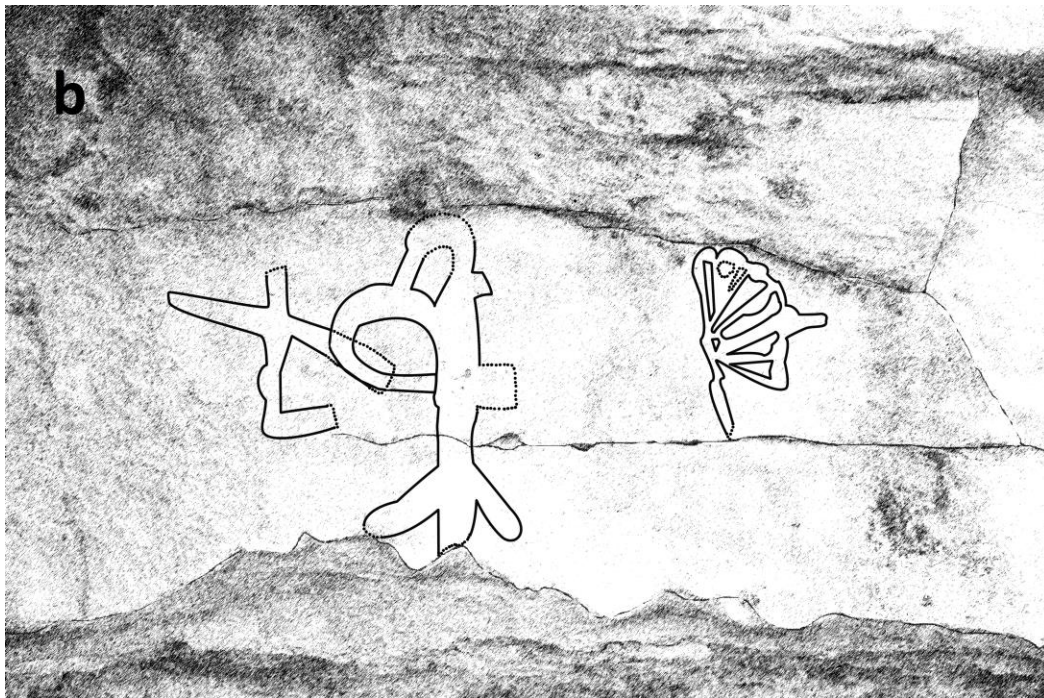


Fig. 80 a) Detalle del conjunto 7 c Motivos filiformes. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2014. b) Dibujo del conjunto 7 c Motivos filiformes. Elaborado: DPS, 2012.

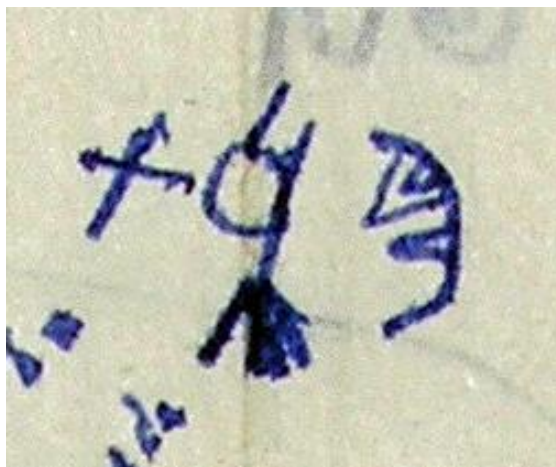


Fig. 81 Calca del conjunto 7 c Motivos filiformes, elaborada por el señor Marciano. Proporcionada por el señor Francisco Luna Tavera. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012.

7 d Motivos vegetales

A la izquierda del conjunto 7 c, cerca de la abertura de la cueva es posible identificar cuatro motivos bastante desvanecidos. El primero está formado por seis círculos en una secuencia de tres líneas. El segundo motivo muestra un fitomorfo, la base circular está dividida en cuatro segmentos. La base del tercer motivo está formada por tres círculos engarzados, de los que surge una línea con hojas en ambos lados, similar a una planta de maíz. El último motivo sugiere la caña de la planta de maíz, la base formada por tres círculos empalmados (Fig. 78). Desafortunadamente el paso del tiempo ha hecho mella en el estado de conservación del conjunto, del que quedan restos de líneas y figuras apenas visibles (Fig. 79).

El registro de don Marciano, muestra tres motivos. El primero de ellos muestra una planta en la que se indica el tallo con hojas extendidas a cada lado, la base unida por tres círculos. Los dos motivos subsecuentes están representados por un par de líneas ondulantes, una de ellas cuenta con un medio círculo en la parte inferior (Fig. 80).

La asociación de los elementos circulares con el calendario lunar, marcan una relación con el calendario ritual y las ceremonias propiciatorias, al que se suman los motivos que aluden al sol, la luna, cruces y a la Serpiente de Agua, pintada a lo largo del sitio.

Esta misma representación lunar coincide con las tres etapas del trabajo y crecimiento del maíz. El ciclo del temporal comienza con la bendición de la semilla que será utilizada en la siembra. La primera etapa consiste en labrar, sembrar y aterrar la tierra (abril a junio), la segunda etapa se descansa la tierra (julio a septiembre), la tercera

etapa se levanta la cosecha, seca, limpia, amojonamiento y barbecho (finales de septiembre a diciembre).¹⁸⁴



Fig. 82 Vista general del conjunto 7 c Motivos filiformes. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2014.



¹⁸⁴ Johanna Broda y Félix Báez-Jorge. *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México: CONACULTA/FCE. 2001. p. 48-54

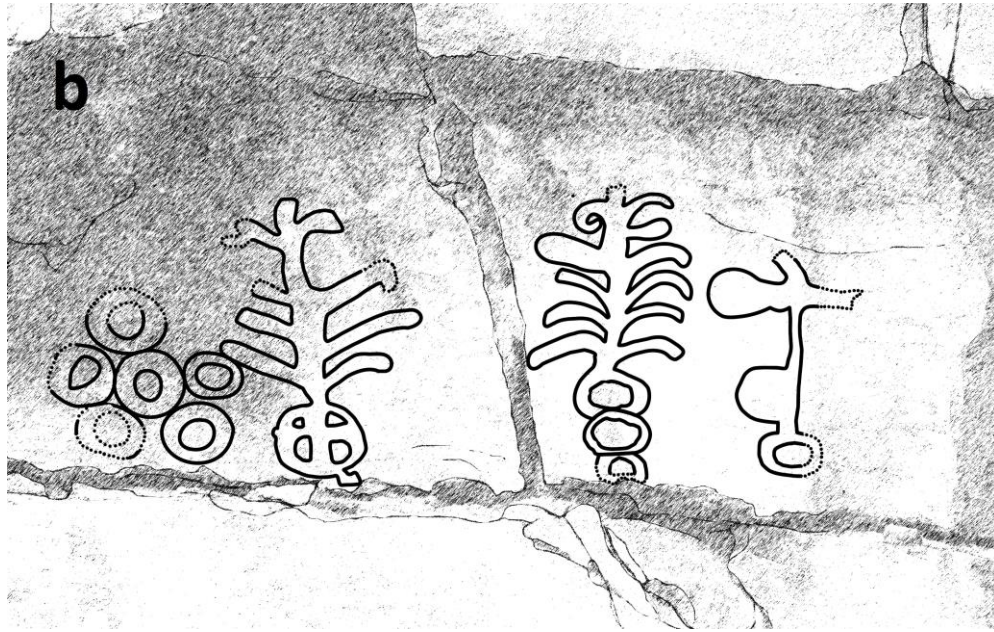


Fig. 83. a) Detalle del conjunto 7 d Motivos vegetales. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2012. b) Reconstrucción del conjunto 7 d Motivos vegetales. Dibujo: DPS, 2012.

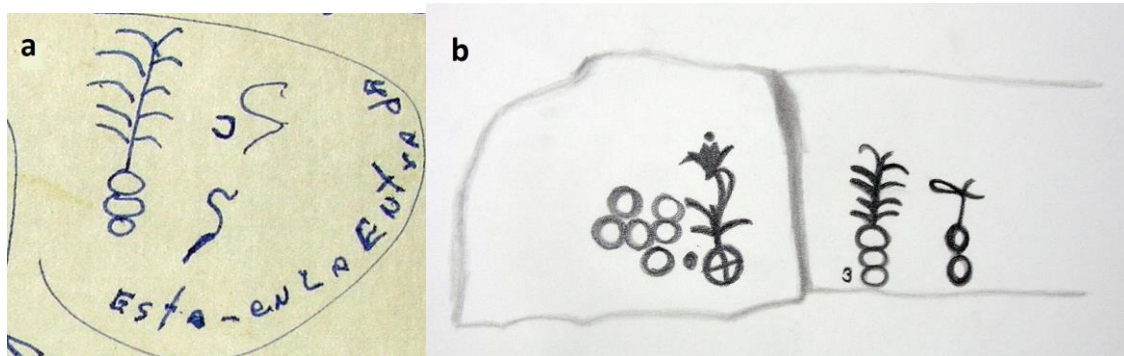


Fig. 84 a) Calca del conjunto 7 d Motivos vegetales, elaborada por el señor Marciano. Proporcionada por el señor Francisco Luna Tavera. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012. b) Dibujo *in situ* del conjunto 7 d Motivos vegetales. Elaborado: DPS, 2007.

7 e Plantas

En lo alto de la barranca se localiza un friso sumamente deslavado que parece haber ocupado toda la superficie plana. El desgaste de la capa pictórica permite identificar solamente una caña de maíz y elementos curvos discontinuos que podrían corresponder a plantas o raíces y semicírculos (Fig. 81).

Como hemos visto, la representación profusa de motivos fitomorfos hace una clara alusión al ciclo agrícola, rodeando de rituales propiciatorios la barranca de El Boyé (Fig. 82).¹⁸⁵

En los dibujos de don Marciano se identifican de forma más detallada una sucesión de arcos que pudieran aludir al acueducto que se encuentra frente al conjunto, del que solo quedan fragmentos (Figs. 82 y 83).



Fig. 85 Detalle del conjunto 7 e Plantas. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2014.

¹⁸⁵ En la comunidad de San Nicolás aún realizan rituales que aseguran una buena cosecha: el primer día de siembra, se acostumbra encender una veladora en el terreno donde se fuera a sembrar y se le da de comer a la santa tierra para que dé buena cosecha. De comida se le da mole y atole agrio, hechos especialmente para la petición, el atole se le llama “atole de siembra”. Esta comida se entierra, simbolizando que se le daba de comer a la santa tierra. Para levantar la cosecha, se hacía una oración a la tierra, agradeciendo por los productos cosechados, esperando que la siguiente cosecha fuera igual o mejor, dependiendo de cómo le hubiera ido. Las primeras mazorcas que se cosechaban había que ponerlas a hervir, para preparar el nixtamal hacer las tortillas. Así la tierra ya estaba caliente y se podía esperar buena cosecha para la siguiente temporada.

Elena Vázquez y de los Santos. “San Pablo el Grande y San Nicolás, una historia compartida” en *Los Tenangos. Mitos y ritos bordados*. México: CONACULTA Arte Popular de México, 2008. p. 33

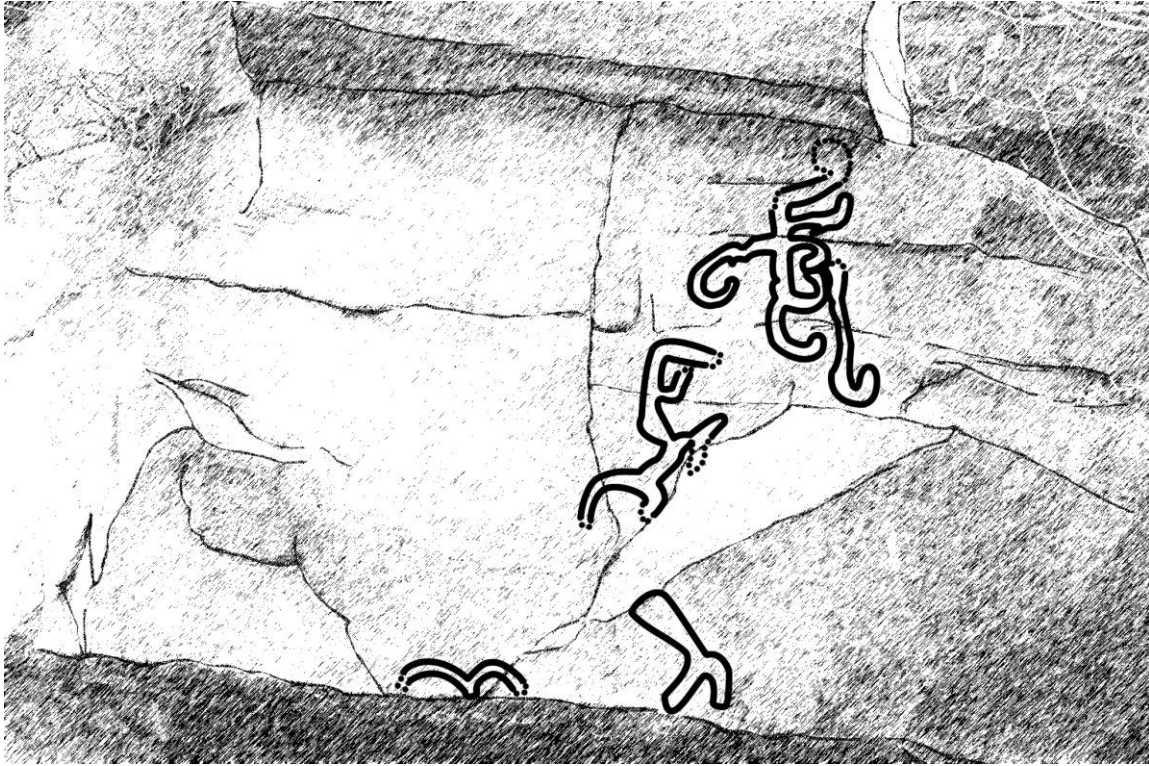


Fig. 86 Dibujo del conjunto 7 e Plantas. DPS, 2012.

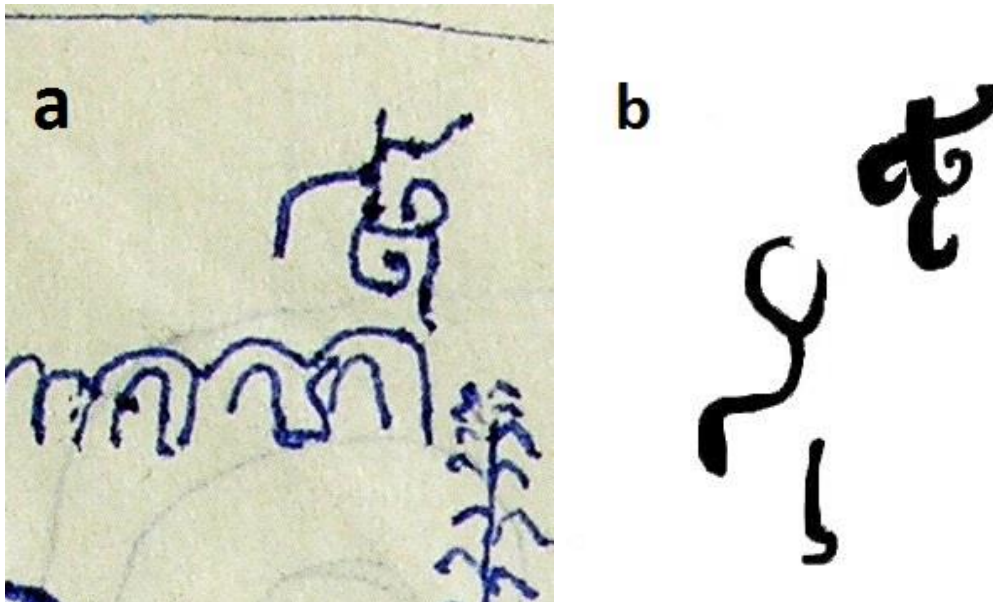


Fig. 87 a) Calca del conjunto 7 e Plantas, elaborada por el señor Marciano. Proporcionada por el señor Francisco Luna Tavera. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012. b) Dibujo *in situ* del conjunto 7 e Plantas. Elaborado: DPS, 2007.

7 f Guerreros

Por debajo del conjunto 7 d, es posible identificar un tablero con quince motivos. A juzgar por su ubicación en lo alto de la barranca, debió ser pintado a rapel o con la ayuda de un andamio. La forma irregular de la roca fue aprovechada para crear un efecto dramático en cada trazo. A causa de los escurrimientos que atraviesan la composición, parte de los motivos se ha desvanecido, a lo que se suma la presencia de repintes (Fig. 84).

Un par de personajes de mayor tamaño en relación con el resto de los motivos acapara la mirada. El primero de ellos, se encuentra dispuesto de perfil (1), en la cabeza porta un tocado o penacho que nace de la nuca, el rostro parece estar cubierto con una máscara, en la que se enfatiza la cavidad del ojo, la nariz y boca son señaladas por un trazo en forma de U. El cuerpo y los brazos están constituidos a base de líneas, en las manos sostiene un escudo formado por dos círculos concéntricos, con un punto en el interior, unidos por ocho líneas transversales. En la base del chimali se conservan restos de flecos o colgajos. En la espalda lleva un carcaj con flechas que recuerda el emblema de los guerreros (Fig. 85).

El segundo (15) está incompleto a causa de los escurrimientos que lo atraviesan. Entre el 1 y el 3 hay un motivo filiforme con franjas con diferente posición y tamaño que crea un efecto de movimiento. Lo que parece indicar la cabeza está formado por un círculo con líneas en rededor, el cual pudiera aludir a la representación estilizada del Xócotl huetzi, por la forma del palo con un objeto en la parte alta, y las líneas que emergen a cada lado la representación esquemática de los hombres que se transforman conforme ascienden.¹⁸⁶ La figura está rodeada por diecisiete puntos de color blanco. La línea de suelo surge de este motivo y sigue la forma de la roca con un animal a cuevas (6).

De nueva cuenta encontramos la asociación sol, corazón y cruz. Los motivos (3, 4, 5, 9, y 10) representan al astro solar, dispersados a lo largo del conjunto, tres de ellos son visibles mientras los subsecuentes se muestran parcialmente. Un par de corazones contrapunteados (7 y 11) flanquean la cruz. El primero de ellos está coronado por un triángulo o arteria, parecido a las representaciones del corazón agustino. El segundo es igual a los antes mencionados. Estos corazones enmarcan la presencia de una cruz (8) con base triangular, rodeada por un arco de puntos blancos. El motivo 13 se conserva de forma parcial; con forma de cruz con remate circular (Figs. 84 y 85).

Recordemos que esta conjunción de motivos, además de sacralizar el espacio, es un vínculo entre los cultos para implorar por la lluvia y las buenas cosechas.¹⁸⁷ Las cruces

¹⁸⁶ Ver: Conjunto 3 Xócotl huetzi.

¹⁸⁷ Soustelle menciona que “los hombres, los guerreros otomíes, se pintaban el rostro de una manera característica: una banda vertical y una banda horizontal cruzándose encima del ojo”. Jaques Soustell. *La familia Otomí-Pame del centro de México*. México: Instituto Mexiquense de Cultura- Universidad Autónoma del Estado de México 1993. p. 576

también se vinculan con la delimitación territorial, el cruce de caminos, y las rutas sagradas.¹⁸⁸

El motivo 12 ilustra a un escudo formado por tres círculos concéntricos, el tercero está unido al centro por líneas radiales, similar al descrito en el conjunto 2 (Fig. 85). El dibujo del señor Marciano registra la mayor parte de motivos, con indicaciones de su ubicación (Fig. 86).



Fig. 88 Vista general del conjunto 7 f Los guerreros. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2014.

¹⁸⁸ Patrick Johanson. op. cit. p. 17-18

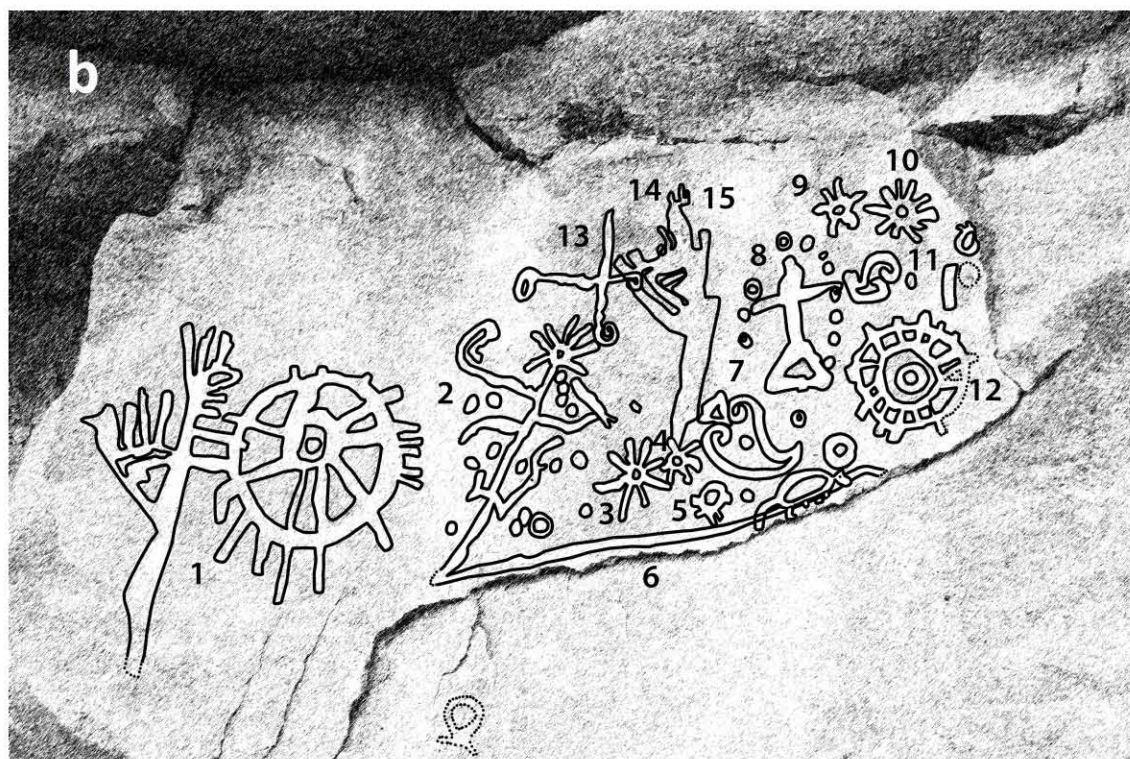


Fig. 89 a) Detalle del conjunto 7 f Los guerreros. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012 b) Dibujo del conjunto 7 f Los guerreros. Elaborado: DPS, 2012.

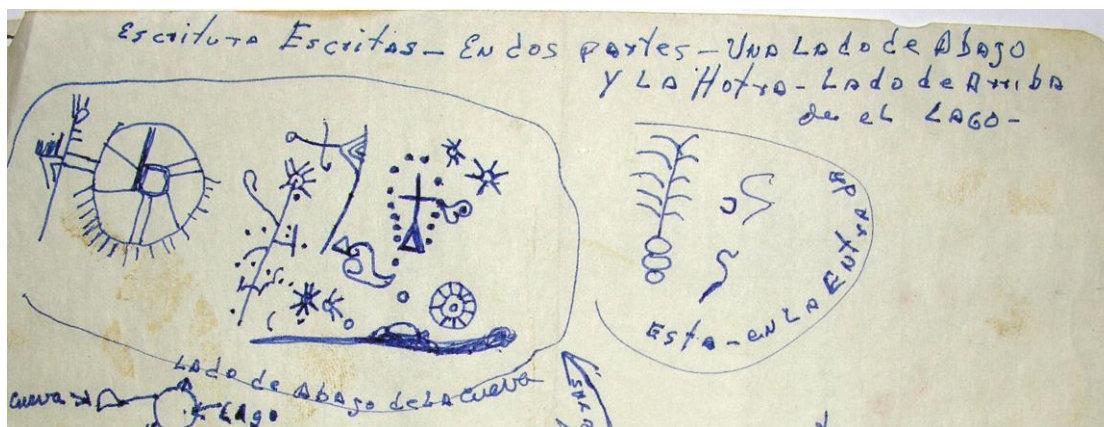


Fig. 90 El dibujo de don Marciano registra de forma parcial la mayor parte de motivos descritos. Calca del conjunto 7 f Los guerreros, elaborada por el señor Marciano. Proporcionada por el señor Francisco Luna Tavera. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012.

Conjunto 8: Procesión

Después de bordear la cueva, la forma irregular de la barranca deja a la vista un lecho rocoso, conformado por el cúmulo de rocas superpuestas. Por su ubicación y altura debió ser pintado con ayuda de un andamio. Protegido de forma parcial por un pequeño techo, la cara vertical en donde se pintó la escena ha sufrido el deterioro de la mayor parte de motivos. Al tomar en cuenta el tamaño del friso y la distribución de los motivos identificados, parecen responder a una escena completa (Fig. 87 a y 91). La calca del señor Marciano, registra dos motivos: la serpiente y el corazón (Fig. 87 b).

El artífice supo aprovechar la forma natural de la roca, la composición está estructurada por niveles. De los motivos aun visibles, encontramos en la parte superior justo por debajo del techo los restos del cuerpo reticulado de la Bok'yä. Debido al alto grado de deterioro no sabemos hasta donde se prolongaba la representación estilizada de la Serpiente de Lluvia (Fig. 88). En la parte intermedia es posible identificar una serie de capas escalonadas que fueron aprovechadas para colocar un motivo filiforme que pareciera emerger de la roca, acompañado de un par de volutas o corazones, similares a los que encontramos aguas arriba (Figs. 87 b y 89).

En la parte baja de la pared, se advierten los restos de cinco personajes, vistos de frente, las piernas abiertas y los brazos extendidos. Con mechones a la usanza otomí,¹⁸⁹ cada uno porta un *chimali* o arco (Fig. 90). Por la posición y la disposición de los personajes parecen dirigirse en procesión a la danza. Debajo de estos motivos, se

¹⁸⁹ Virve Piho Lange. "Capítulo 13. El otomí". en *El peinado entre los mexicas: formas y significados*. Tesis de doctorado en antropología Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. México: Octubre de 1973. p. 164-169

encuentran restos de pintura que no se han podido identificar. Por el estado de conservación, pudo ser pintado en una sola etapa y no presenta rastros de repintes.

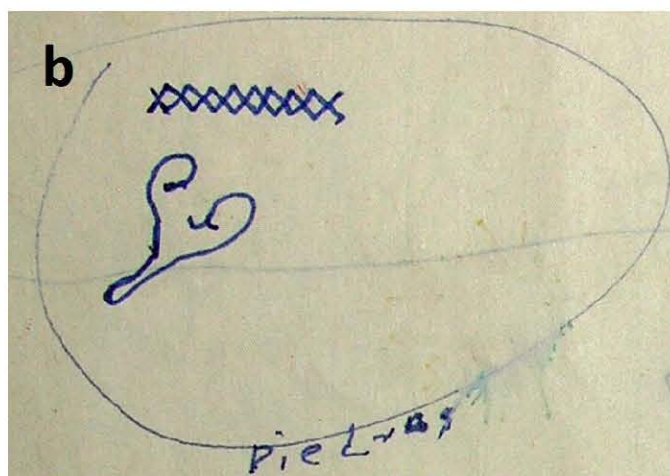
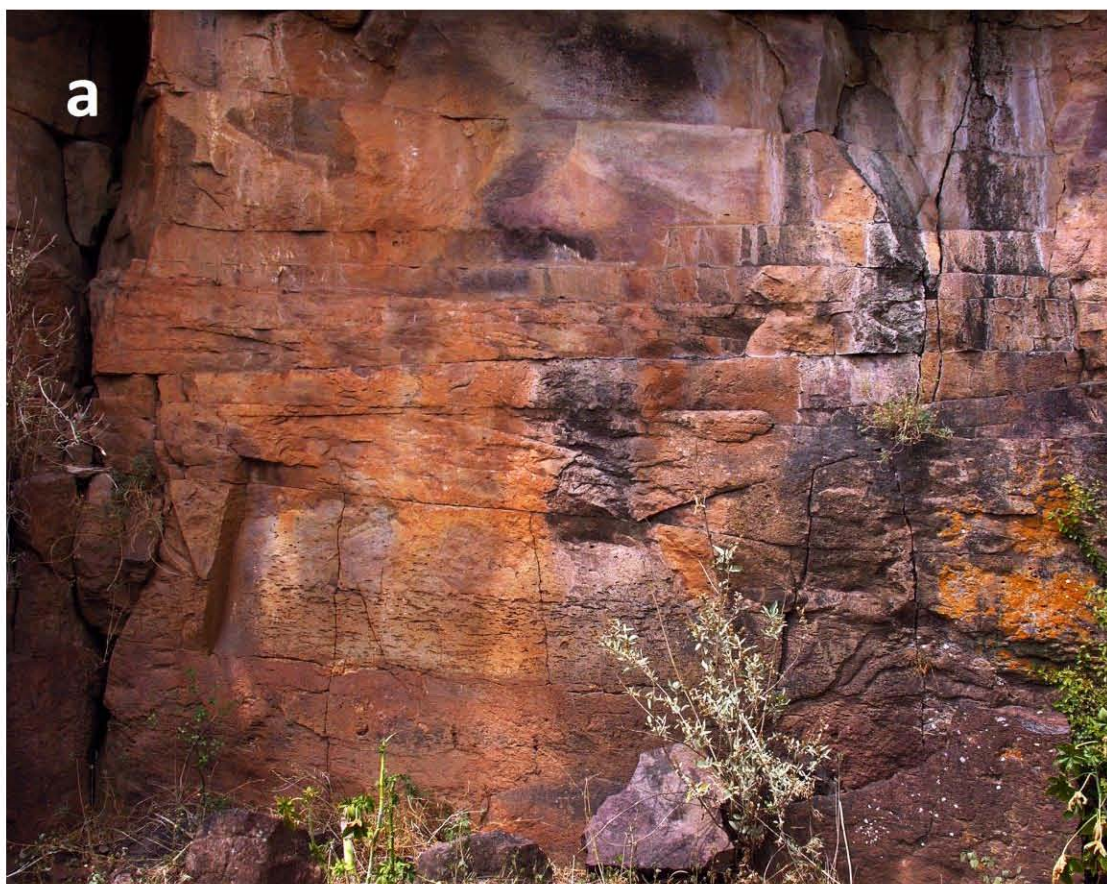


Fig. 91 a) Vista general del conjunto 8 Procesión. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2007. Edición: DPS, 2014. b) Calca del conjunto 8 Procesión, elaborada por el señor Marciano. Proporcionada por el señor Francisco Luna Tavera. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012.

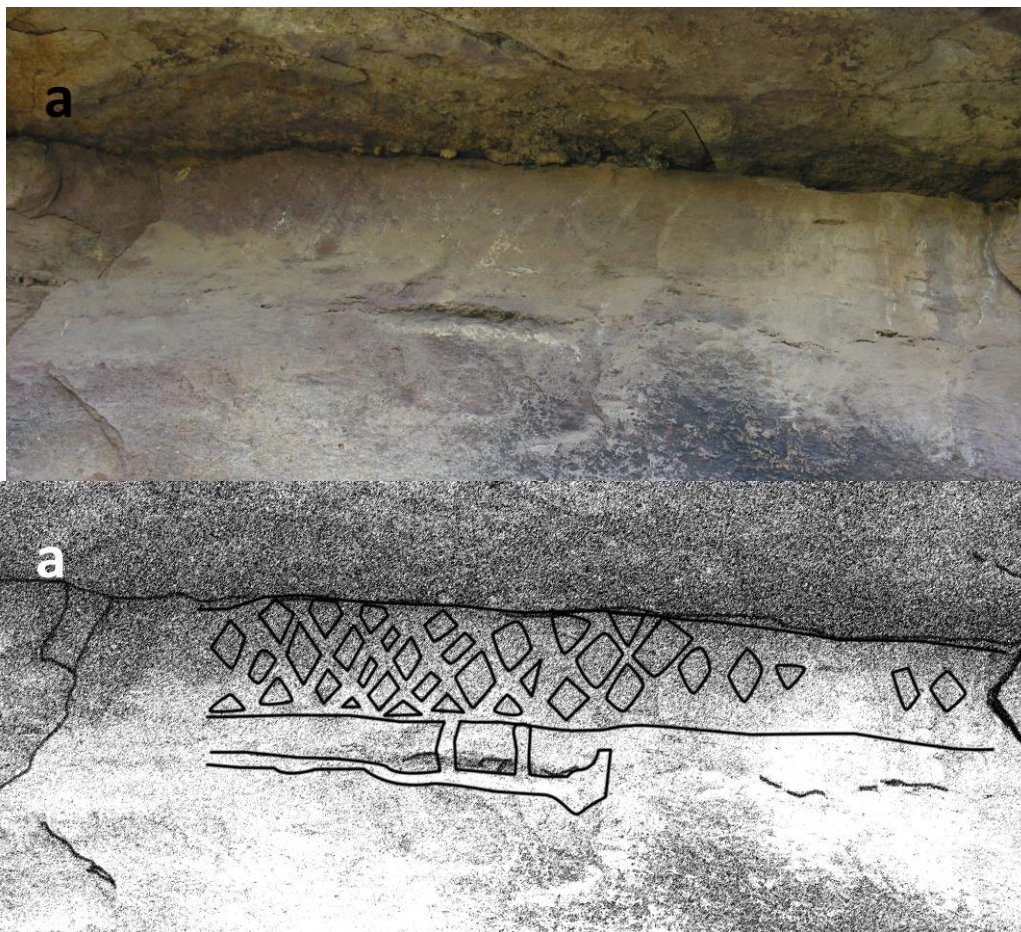


Fig. 92 Detalle Serpiente agua, conjunto 8 Procesión. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. 2007. Edición: DPS, 2012. b) Dibujo del conjunto 8 Procesión. DPS, 2014.



Fig. 93 Detalle voluta y motivo filiforme, conjunto 8 Procesión. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2007. Edición: DPS, 2014



Fig. 94 a) Detalle procesión, conjunto 8 Procesión. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2007. Edición: DPS, 2012. b) Dibujo elaborado *in situ* del conjunto 8. Elaborado: AVH, 2007.

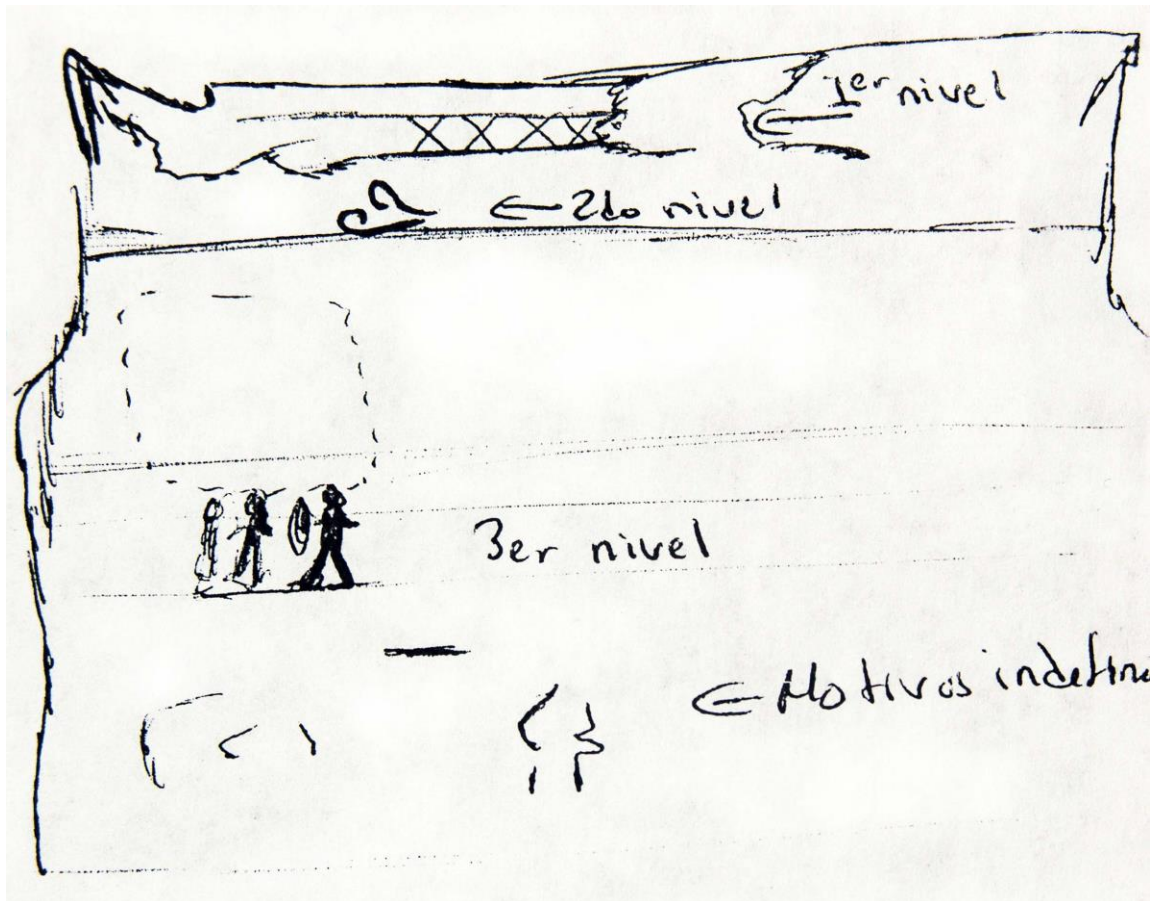


Fig. 95 Dibujo *in situ* del conjunto 8 Procesión. Elaborado: DPS y AVH, 2007.

Conjunto 9: El hemiciclo

9 a Los Danzantes

La forma natural del cauce del Husfhí fue aprovechado por los artífices para exaltar las zonas sagradas. El conjunto 9 se ubica a lo largo y ancho de un abrigo rocoso en forma de hemiciclo, del que se utilizó cada espacio para pintar una de las escenas más emblemáticas de El Boyé.

El nicho natural presenta tres niveles horizontales y dos techos, aprovechados para crear una escena con un dramatismo que impacta al observador. Desafortunadamente los escurrimientos y pigmentaciones blancas y negras dificultan el registro del total de los motivos, al que se añade la presencia de repintes, que a simple vista son difíciles de identificar. En años recientes, aguas arriba cerca del conjunto 1, un visitante ha hecho una copia de la danza. Esto nos habla del impacto que causan los danzantes y la importancia de conservar el sitio.



Fig. 96 Vista general, Conjunto 9 a Los danzantes. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012.



Fig. 97 Vista general "Danza falsa" aguas arriba. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2014.

El primer techo está cubierto por sales minerales y escurrimientos, que impiden ver el motivo completo. Los restos de pigmento sugieren la figura de un personaje estilizado, sobre una línea de suelo.

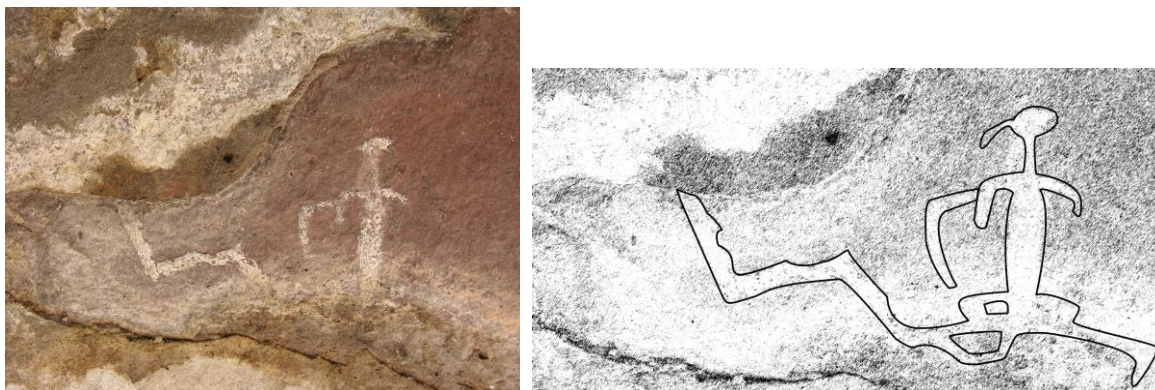


Fig. 98 a) Detalle del primer techo, Conjunto 9 a Los danzantes. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012 b) Dibujo del primer techo, Conjunto 9 a Los danzantes. Edición: DPS, 2012.

El primer friso se ubica justo debajo del techo antes mencionado, en él se observa una sucesión de X, unidas entre sí, enmarcadas por un par de bandas a manera de retícula. Por los restos de pintura podemos intuir que el cuerpo estilizado de la serpiente se extendía por todo lo largo de la roca, desafortunadamente no encontramos rastros de la cabeza o la cola. Este elemento nos recuerda la imagen de la Bok'yä, dispuesta en un plano celeste, sin colgajos u ollas en las que transporta el agua que inunda la tierra.

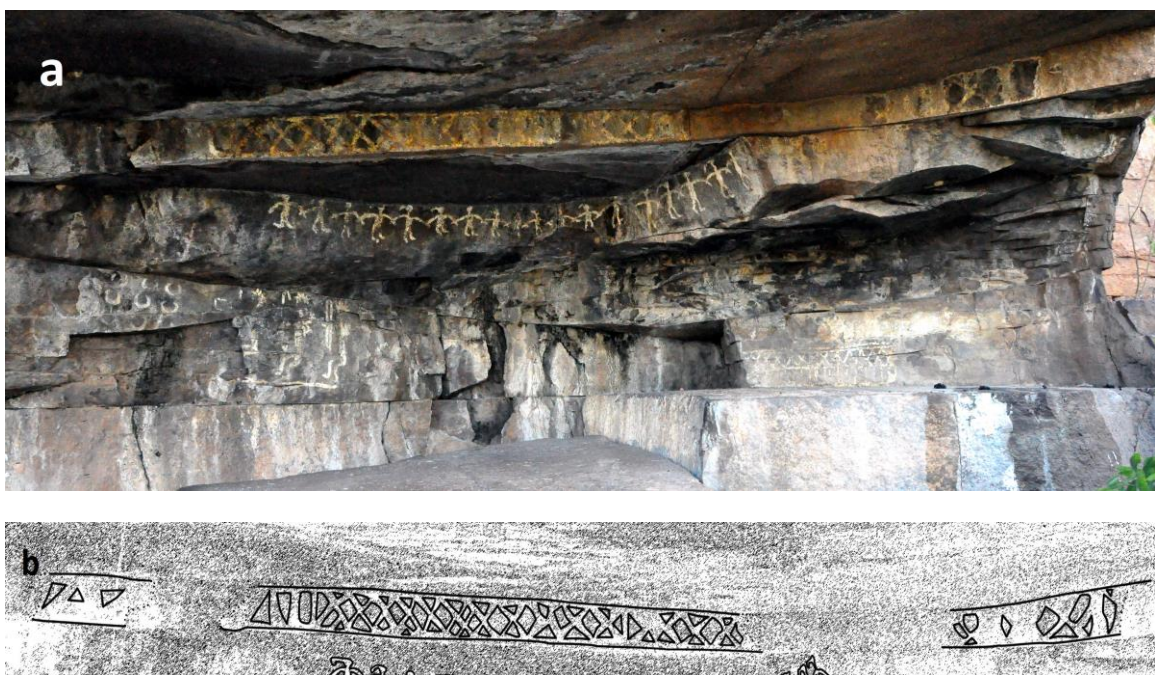


Fig. 99 a) Detalle de la serpiente de agua, Conjunto 9 a Los danzantes. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2014. b) Dibujo de la serpiente. Edición: DPS, 2013.

Por debajo de la representación de la Serpiente de Lluvia, el techo subsecuente se encuentra cubierto de forma parcial por salitre y escurrimientos pluviales. Pese al deterioro y coloración de la roca, se advierten tres motivos. El primero de ellos, es velado por el escurrimiento, la forma circular con rayos emergiendo de él, sugiere la representación de un sol o escudo. Por el trazo y color de pigmento, pudo ser pintado en la primera etapa. El resto de los motivos presentan un trazo y manufactura más descuidada, la consistencia de la pintura en la roca es diferente al resto del conjunto, por lo que hablaríamos de las imágenes de un ave de corral, emulando su vuelo, así como un blasón con una cruz en el interior fueron añadidas posteriormente.

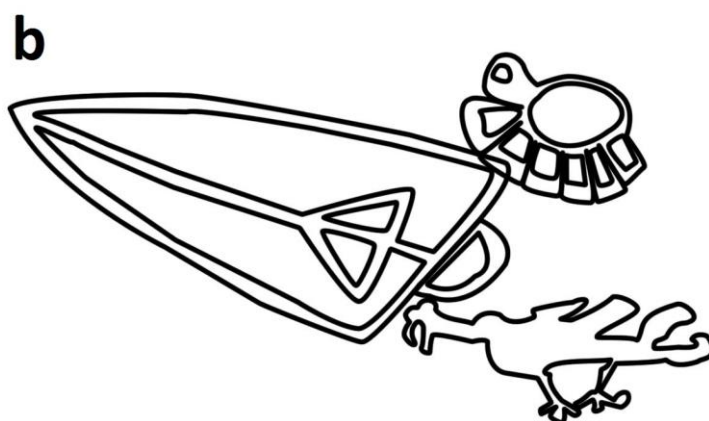


Fig. 100 a) Detalle del segundo techo, Conjunto 9 a Los danzantes. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012. b) Dibujo Conjunto 9 a Los danzantes. Escudo, ave y blasón. Edición: DPS, 2013.

En el segundo friso o nivel, se encuentra la representación de dieciocho figuras humanas con los brazos extendidos. Algunos con las manos entrelazadas, otros unidos por el codo. Cada uno cuenta con un tocado o mechón de pelo en lo alto de la cabeza. La misma forma del cuerpo, y la disposición de los pies, simula un movimiento que va de izquierda a derecha. Algunos danzantes dan la impresión de saltar, otros de caminar con los pies extendidos o cruzados, todos en línea, serpenteando la forma natural de la roca, evocando una danza circular. Es posible que esta línea continué hacia la derecha, pero por el estado de conservación es difícil determinarlo. Es importante señalar, la presencia de repintes en los individuos, los cuales a simple vista no son visibles, por lo que el artista que se encargó de los repintes, mostro especial cuidado en los detalles de cada motivo, para su conservación.

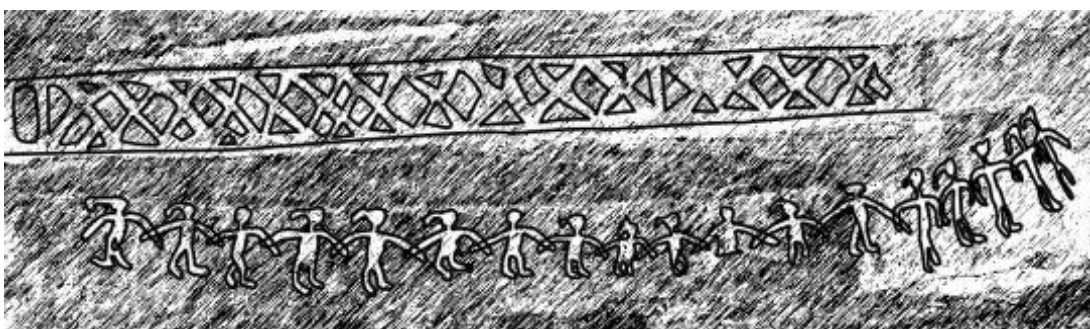


Fig. 101 Detalle de los danzantes. Edición: DPS, 2012. Ver: Fig. 95 a

A los pies de los danzantes, en la parte central de la roca se identifican los restos de tres individuos que se dirigen a la izquierda, en procesión. Las piernas flexionadas como si bailaran, cada uno con una especie de bastón con línea doble. En la cabeza un tocado semicircular, que van de la frente hacia atrás, hasta la espalda. Por los detalles que se conservan pudieran ser relacionados con los sacerdotes o sacrificadores. Están situados sobre una línea de piso, que va conforme al relieve de la roca. Al frente del primer personaje podemos observar los restos de un cuadrado, dispuesto a la altura de la cabeza del primer personaje.

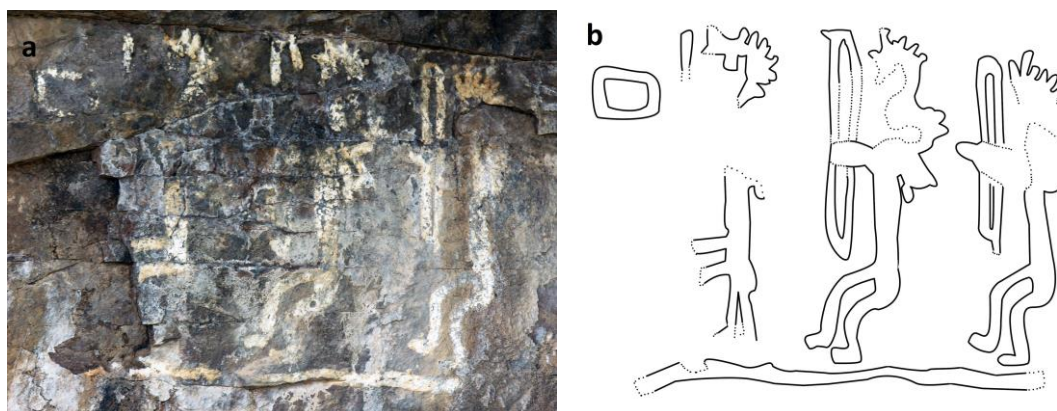


Fig. 102 a) Detalle de los sacerdotes, Conjunto 9 a Los danzantes. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012 b) Dibujo Conjunto 9 a Los danzantes. Detalle de los sacerdotes. Edición: DPS, 2013.

De frente se encuentra la representación de nueve semicírculos en una formación de tres por tres, que pudieran estar relacionados con el ciclo lunar o con las ollas que contienen el líquido vital -la lluvia-. En la calca del señor Marciano, se advierten doce elementos circulares, que completarían el calendario anual. En este nivel mismo parte de la roca se ha desquebrajado, dejando incompletos algunos motivos.

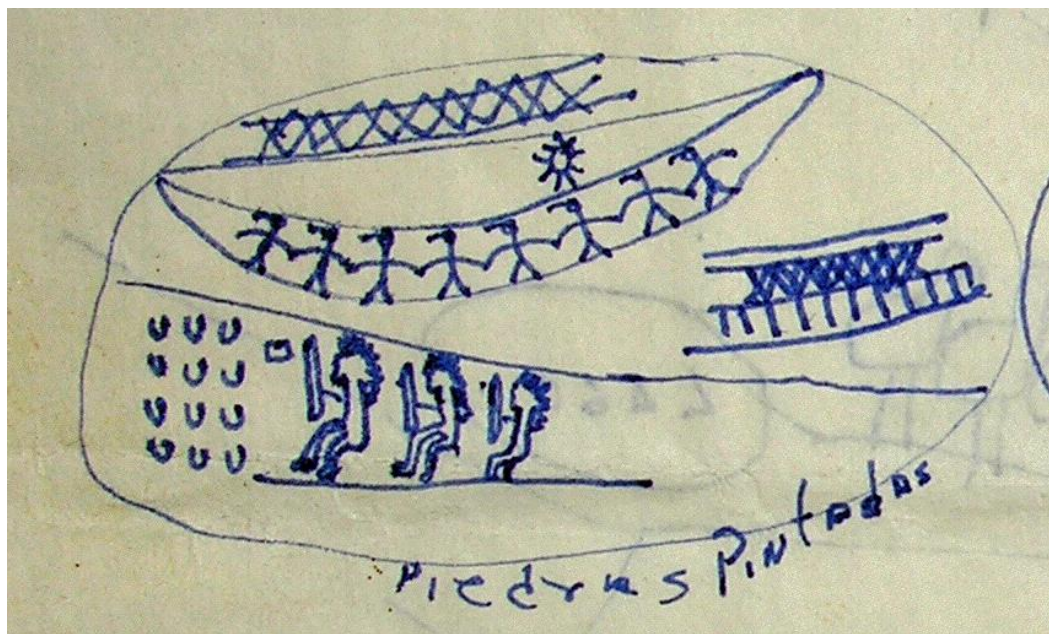


Fig. 103 Calca Conjunto 9 a Los danzantes, elaborada por el señor Marciano. Proporcionada por el señor Francisco Luna Tavera. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012.

En la parte baja del conjunto, se encuentran dos representaciones de la Serpiente de Agua. A la derecha, se localiza una hendidura en la roca, dividiéndola en dos partes. El primer motivo, si lo hubo está borrado a brochazos. En la parte inferior, se encuentra la representación estilizada de la Bok'yä, sostenida por un par de líneas verticales que surgen de la parte borrada, debajo del cuerpo reticulado surgen líneas que representan la lluvia que fecunda la tierra.



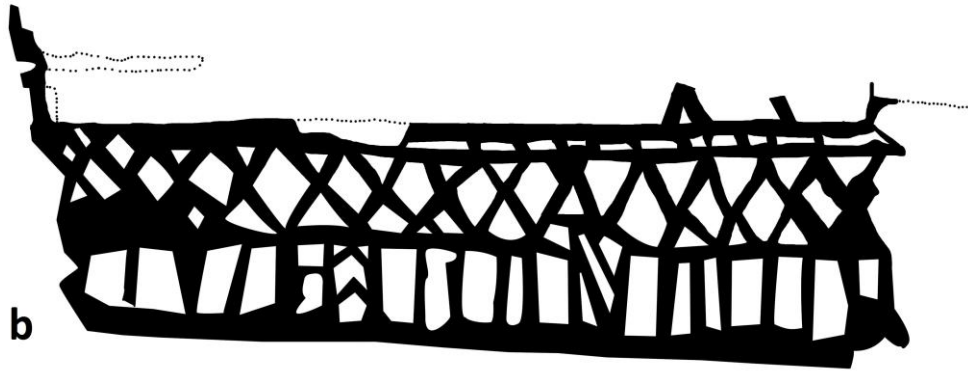


Fig. 104 a) Detalle de la Serpiente de Agua, Conjunto 9 a Los danzantes. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2012. b) Dibujo la Serpiente de Agua. Conjunto 9 a Los danzantes. Edición: DPS, 2013.

A la izquierda, debajo de los sacerdotes encontramos el cuerpo segmentado de la Bok'yä recargando paulatinamente las ollas con el líquido vital, lo cual nos hablaría de un proceso en el que la serpiente carga el agua que genera la lluvia (Fig. 101). Un motivo similar lo encontramos en el sitio de arte rupestre El Tendido, la imagen muestra a la Bok'yä con el cuerpo reticulado, cargando las ollas de agua (Fig. 102).



Fig. 105 a) Detalle de la Serpiente de Agua, Conjunto 9 a Los danzantes. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2012. b) Dibujo la Serpiente de Agua .Conjunto 9 a Los danzantes. Edición: DPS, 2012.

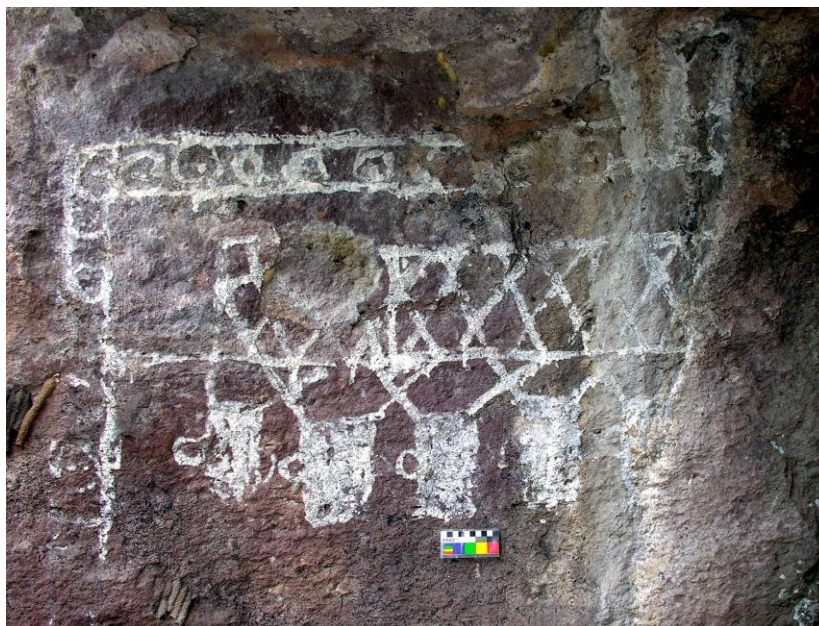


Fig. 106 Detalle de la Serpiente de Agua, La Bok'yä con las ollas que transportan el líquido vital. Sitio de arte rupestre El Tendido, Huichapan, Hidalgo. Fotos: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/ UNAM, 2008. Edición: DPS, 20012.

La escena completa alude a las diferentes formas de representar a la Bok'yä. En el mismo espacio, la encontramos en el plano celeste, cercano al sol y enmarcado por la danza ligada a un acto religioso, en el cual el hombre converge con lo divino, desprendiéndose de su parte terrenal para comulgar con la esencia de lo divino. La tradición exaltada por los rituales colmados de devoción, se entrelazan en el tiempo real y el tiempo mítico que permite al hombre ser uno con el Dios-Sol, Ndä Khristo.

En la parte baja, relacionada con el hombre y el origen de la vida, las cuevas y el inframundo (Fig. 103).

Por lo general, las festividades relacionadas a la fertilidad y petición de lluvia reunían a gran cantidad de personas, que se ocupaban de la organización de los rituales. Convirtiendo a la danza, en un acto de relevancia política, religiosa y social, a la que se adscribe la música, que marca el tiempo y forma del baile. En cada ritual se realizaba un convite, en el que todos se unían para regocijarse y bailar ataviados acorde a la ceremonia que se celebraba.



Fig. 107 Dibujo Conjunto 9 a Los danzantes. Elaborado: DPS, 2012

En el caso de la fiesta del *Etzalcualiztli*, los danzantes estaban ataviados con las insignias del dios Tláloc, “algunos de ellos portaban ollas de asa llamadas *xocuicolli*; con las que andaban de casa en casa demandando *étzali* o *etzalli*; andaban cantando y bailando, de dos en dos, de tres en tres, de cuatro en cuatro”.¹⁹⁰ Algunas referencias a este tipo de festividades las encontramos en el *Códice Borbónico*, el cual muestra a un grupo de personas alineados de tal forma que unidos de la mano danzan entorno a un palo, en las festividades del Xócotl huetzi.¹⁹¹

Los sacerdotes se encargaban de adornar el palo sagrado con papeles blancos. Al comenzar a bailar y cantar, iban mujeres ordenadas entre los hombres llenando el patio en donde danzaban, hasta llegado el momento de subir el árbol levantado.

Tal era la relevancia de la danza asociada a la fertilidad, que en El Boyé encontramos la imagen de la fiesta del Xócotl, ubicada frente al conjunto de las garzas. Desafortunadamente como vimos, el paso del tiempo ha desgastado la pintura.¹⁹²

9 b Uema

Al pie de la danza, se encuentran un par de rocas de grandes dimensiones, los cuales añaden a la escena la forma de una mesa o entrada al interior de la roca, en donde habita la Serpiente de las Aguas Celestiales, el hogar de la madre tierra y toda forma de vida (Fig. 104).

En la cara poniente se observan los restos de un personaje visto de frente (Fig. 105). La cabeza está formada por un círculo grande, del que emerge una vertical para el cuello y el cuerpo está formado por líneas. El brazo izquierdo está formado por una línea horizontal que se curva hacia abajo, a la altura del codo, la mano termina en cuatro o cinco dedos. El brazo derecho muestra superposiciones que dan la apariencia de estar segmentado a la altura del codo, parece curvarse como el brazo izquierdo. Sin embargo, a la altura del codo se prolonga y termina sosteniendo un bastón o bandera. Las piernas se muestran abiertas y los pies en punta. Los restos de pintura que conserva el conjunto no son suficientes para identificar el resto de los elementos que acompañan a este personaje (Fig. 106).

190 Sahagún. op.cit. p. 204

¹⁹¹ *Códice Borbónico...* op. cit.

¹⁹² Ver también, conjunto 3



Fig. 108 Vista general del Conjunto 9 b *Uema*. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012.



Fig. 109 Detalle del Conjunto 9 b *Uema*. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2014.

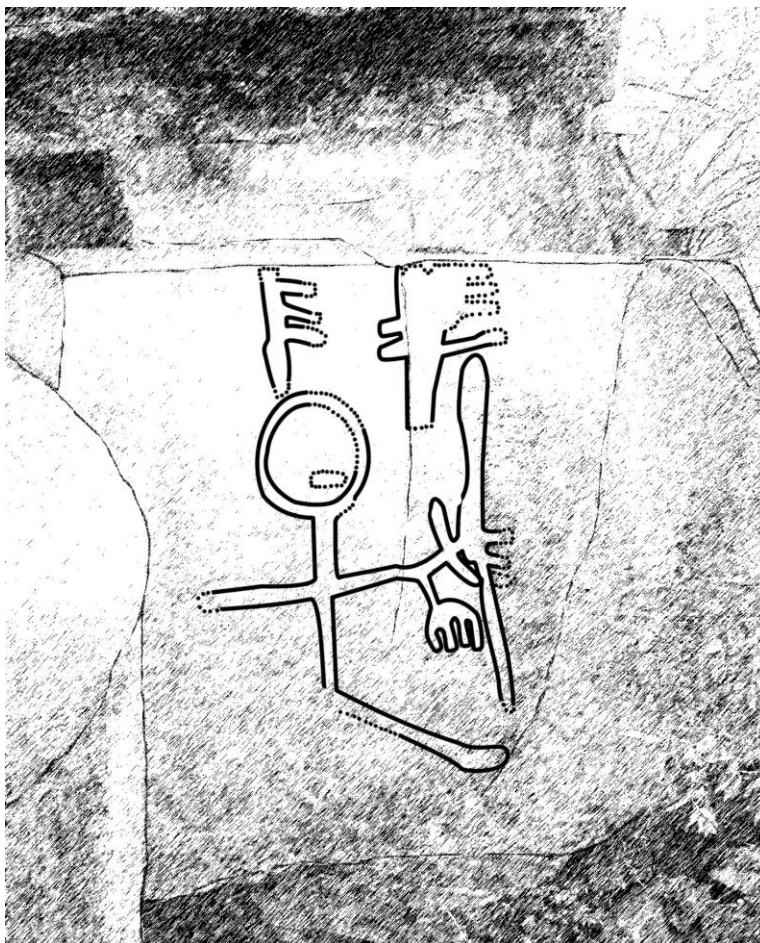


Fig. 110 Reconstrucción Conjunto 9 b Uema. Edición: DPS, 2013.

9 c Garzas

El segundo cubo que conforma la base de los danzantes, se encuentra parcialmente protegido por el techo del hemiciclo. Los escurrimientos han generado la pérdida de la mayor parte del conjunto, por lo que tomamos en cuenta la calca del señor Marciano (Fig. 107).

El pintor aprovechó la irregularidad de la roca para crear un efecto de movimiento y perspectiva, mostrando a la primera garza más pequeña que el resto. Siguiendo la forma de la roca, se encaminan hacia la derecha cuatro garzas, vistas de perfil, similares a las arriba mencionadas (Fig. 108).¹⁹³

La última y penúltima garza cuenta con un mejor estado de conservación, mientras las subsecuentes solo se mantienen de forma parcial.

¹⁹³ Ver conjunto 4

Al pie de las garzas, se observan segmentos de líneas entrecruzadas a manera de X, enmarcadas por una banda en la parte superior e inferior. Los restos de pintura permiten identificar la figura estilizada de la Serpiente de Agua o Bok'yä (Fig. 109).

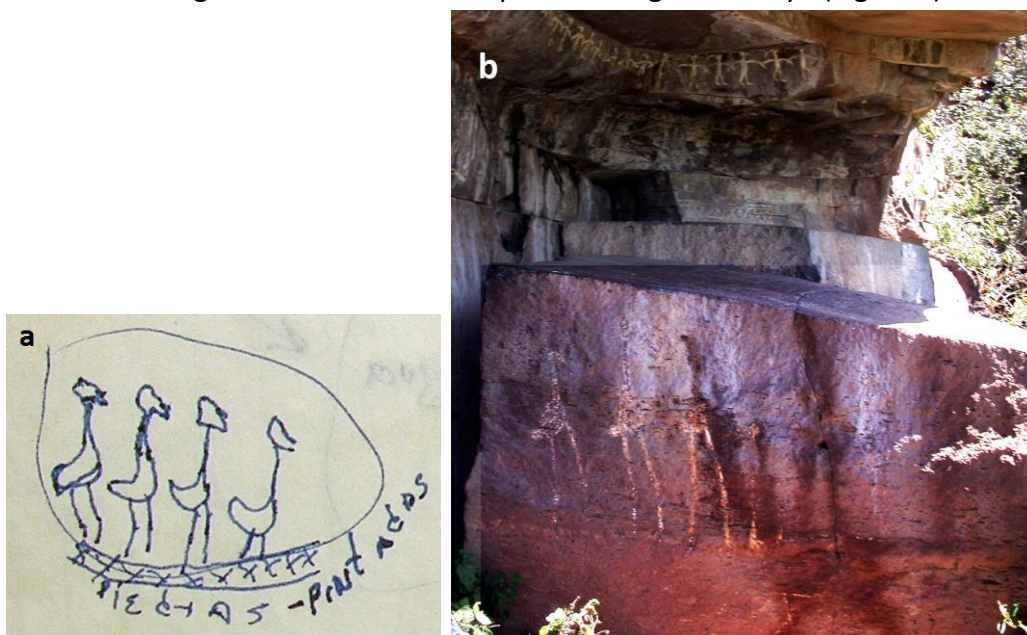


Fig. 111 a) Calca Conjunto 9 c Garzas, elaborada por el señor Marciano. Proporcionada por el señor Francisco Luna Tavera. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012. b) Vista general Conjunto 9 c garzas. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2012.



Fig. 112 Detalle de las garzas. Conjunto 9 c garzas. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2014.

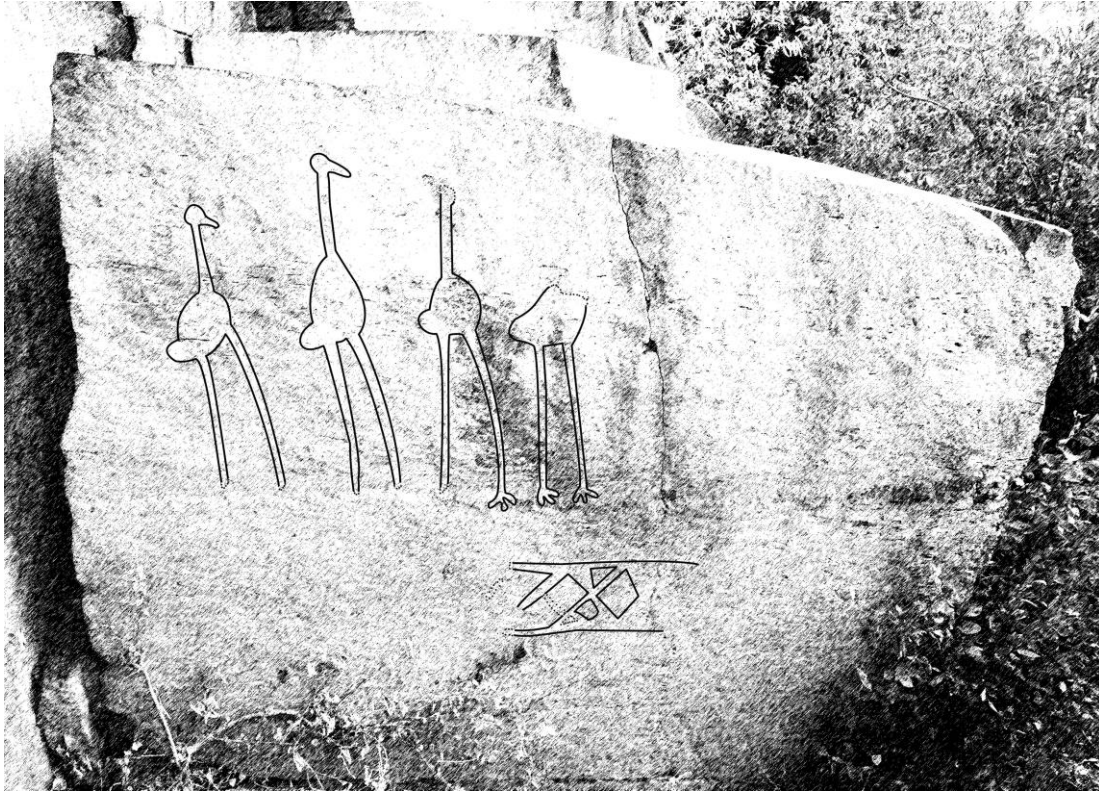


Fig. 113 Dibujo Conjunto 9 c Garza. Edición: DPS, 2014.

En esta ocasión las garzas no recrean una escena de cacería, exaltan la unión del plano celeste con el terrestre y la complementariedad garza y Bok'yä; ambas como elementos acuáticos. Esta relación temporal me permite asociar la imagen de las garzas con sacerdotes, guerreros o danzantes, transformados en grandes aves.

Algunas alusiones a estas transformaciones las encontramos en Motolinía, quien menciona que la fiesta del Xócotl huetzi, y de “los que vuelan” o voladores, fue realizada y reinterpretada por diferentes pueblos en honor al dios Otontecutli-Xócotl. En esta última, **los danzantes se disfrazan de pájaros**, que representan las almas de los guerreros muertos que descienden a la tierra mediante la caída de los voladores desde lo alto del palo.¹⁹⁴ En ambos casos se conserva el uso de adornos elaborados **con plumas de garza** y los brazos se transforman en alas mediante la colocación de grandes papeles cocidos o plumas blancas, con el rostro pintado.

El volador

Ritual de herencia prehispánica, recordado por los esbozos de la memoria de algunos pueblos otomíes. Desde la época colonial hasta nuestros días, la danza de “los que

¹⁹⁴ Carrasco. op. cit. p.140 El subrayado es mío.

vuelan”, la “danza de los ángeles”, la “danza del volador” o “juego del volador”, Emula a “los espíritus o ángeles quienes primero lo inventaron este prodigio”.¹⁹⁵

El volador se ha transformado a la par del imaginario de algunos pueblos otomíes, adaptando la danza del volador con la simbología pasionaria de la religión cristiana.¹⁹⁶

El volador es una danza aérea, caracterizada por la participación de:

hombres siempre en número par, suben a lo alto de un mástil, se amarran cada uno al extremo de una cuerda fijada al mástil y, desde ahí, gracias a un dispositivo giratorio bastante simple, descienden hasta el suelo realizando una trayectoria en espiral. Para esto, la parte terminal esta provista de un bloque giratorio de madera [...] Hacen girar el cuadro para enredar las cuerdas alrededor del mástil. Después de amarrarse cada uno, se dejan caer hacia atrás. Su peso jala las cuerdas, las cuales se desenredan haciendo girar el marco y el bloque terminal. De este modo desciende cada danzante en espiral hasta el suelo.¹⁹⁷

La práctica ritual de la danza del volador era realizada con dos o cuatro voladores. A la llegada de los españoles, esta danza se transformó dejando como resultado la extensión a seis y ocho voladores. “[Los conquistadores] parecen haber visto que se practicaba en casi toda la parte central de México”.¹⁹⁸ Con la incursión de la religión cristiana, la práctica de esta danza pudo estar en peligro de desaparecer, pero la espectacularidad de la misma generó el interés tanto en los evangelizadores como en los comerciantes españoles, quienes vieron la oportunidad de atraer mayor cantidad de gente a las festividades cristianas.

¹⁹⁵ “La ceremonia para cuando lo tumban el palo”. *Apud.* Guadalupe Castro de La Rosa. *Danza de voladores (From, fuction and symbolism of ritual dance in rural Mexico)*. Degree of M. A. in Antropology. Los Angles: University of California, 1983.

¹⁹⁶ La pervivencia de la danza del volador se hace presente tanto en México como en Centroamérica (Guatemala o el Salvador), cada una con variantes determinadas por la historia particular del grupo étnico al que pertenecen. Entre los grupos otomíes se tienen crónicas y representaciones en el altiplano, la huasteca (Las Flores), actualmente la parte alta de la sierra es considerada como el último bastión de los voladores.

En la actualidad sobrevive entre los danzantes de Huehuetlilla (realizan una muestra en la capital, el 12 de diciembre en honor a la Virgen de Guadalupe), en los alrededores de Tenango de Doria, San Bartolo Tutotepec, El Mavodo, San Miguel, Piedra Ancha y Pahuatlan. Jaques Galinier. op. cit. 383-384

En 2009 los Danzantes de Toliman fueron nombrados como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco [<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00011&RL=00175>].

Algunos de los grupos más conocidos en los últimos años son: los Danzantes de Totonacapan, Zozocolco, Cuetzalan, Kgshi (danza de niños voladores), Caxhuacan, Huehuetlan, Tamaletoom (San Luis Potosí). Galinier. op. cit. p. 384. Johanna Broda. op. cit. p. 39- 41.

¹⁹⁷ Guy Stresser-Péan. *El Sol-Dios y Cristo. La cristianización de los indios de México vista desde la sierra de Puebla*. México: FCE-CONACULTA- CEMCA, 2011. p. 258-259. *Cft.* José Antonio Cruz Rangel. op. cit. p. 300-305.

¹⁹⁸ Ídem. p. 266



Fig. 114 La danza del volador. Bordados de Tenango de Doria, Hidalgo. Fuente: Los Tenangos. Mitos y ritos bordados. Arte textil hidalguense. p. 66 y 81.

Al relacionar el sacrificio de sangre [de animales y a veces también de seres humanos] con el merecimiento propiciatorio del perdón, la obtención de algún bien o la acción de gracias. En el cristianismo es dogma fundamental, la creencia de que la redención del género humano se ha obtenido por el sacrificio sangriento, humano y divino, de Jesús. Éste, en la última cena, transmitió a sus discípulos conmemorar su sacrificio, consumiendo el pan y el vino transformados en su cuerpo y sangre. Es justo esta similitud la que permitió asociar el sacrificio de Cristo con el sacrificio de animales o seres humanos, relacionados con acontecimientos importantes, celebrados de forma ritual a lo largo del año. De esto hay testimonios abundantes, tanto en monumentos, como en antiguos libros indígenas, y expresiones de quienes los contemplaron en los primeros años de la Conquista.

En el caso de los pueblos otomíes del sur de la Huasteca, el ciclo de rituales católicos converge con las fiestas prehispánicas, en especial las relacionadas con el culto a los muertos o el carnaval.

El carnaval, visto como “rito de transformación” y manifestación del inframundo, en donde la imagen del diablo es de suma importancia al representar al dueño de la noche, y la muerte es sacrificio. El ritual del “Palo Volador” como símbolo de la oposición entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, acompañado de connotaciones sexuales que expresan la regeneración cósmica. En este punto los viejos tienen un papel fundamental en la recreación de la vida y la fertilidad agrícola.

La danza de San Miguel aún conserva viva la memoria de su origen, mencionando que “Dios creó un juego para que los diablos pudieran jugar. Ellos no pudieron seguirlo porque Él se había elevado al cielo”.¹⁹⁹

En otra de sus acepciones, se tiene la creencia de que:
Los viejos caen al suelo a causa de sus pecados.
El “Malinche” subió al cielo.
(Los “viejos”) regresaron sobre la tierra sagrada para implorar su perdón.
Dios hablo para perdonar a los que quedan en la tierra.²⁰⁰

En el pueblo de Santa María Apipilhuasco (Veracruz), todo comienza con el corte del palo ocho días antes de la fiesta, una vez que se tiene listo es recibido con aguardiente, en este periodo debe evitarse cualquier contacto con él. Terminado esto es transportado al pueblo, en donde ya se ha escogido el sitio para la erección del palo, que “será relleno con diversos objetos: un pollo, una gallina negra, velas, aguardiente, cempasúchiles y figurillas recortadas de papel de colores, esta tarea es ejecutada por el líder del grupo de danzantes, que dirige a las ofrendas un discurso propiciatorio”.²⁰¹

El día de carnaval, los danzantes llevan a cabo un ritual de purificación en el sitio que será levantado el Xócotl. Antes de empezar el ascenso el líder de los voladores coloca una vela en cada uno de los cuatro rumbos cardinales y rocía aguardiente al pie del palo. Los primeros en subir son “dos diablos vestidos de rojo, así como un payaso ataviado con una amplia bata y tocando un tambor, toman alegremente el lugar sobre el marco. El último en subir es el danzante del “tecomate” (punta del mástil), el “Malinche”. Este porta un vestido con holanes encima de su pantalón, un rebozo, así como un sombrero de charro sobre la cabeza. Su rostro está cubierto por una máscara de cartón.

Sentado en el tecomate, el “Malinche” escupe aguardiente a los cuatro puntos cardinales, a la postre comienza una danza con los pies juntos y después se sienta cuidadosamente. Mientras el que dirige la danza, marca el ritmo de la acción tocando el tambor y la chirimía al pie del palo. Es en este punto que los cuatro danzantes se lanzan hacia atrás, se dejan caer a lo largo de las cuerdas, dando vueltas alrededor del palo hasta llegar al suelo. En este momento el “Malinche” empieza a bajar por la escalera de bejuco, fijada a lo largo del palo.

¹⁹⁹ Ídem. p. 394.

²⁰⁰ Ídem. De nueva cuenta encontramos una alusión directa al juego de contrarios, la lucha eterna entre Cristo y demonios, pero sobre todo la exaltación del sacrificio y la participación de las aves, ya que, en la mayoría de los casos, se menciona la utilización de plumas blancas que por lo regular eran de garza.

²⁰¹ Galinier. op. cit. p. 395

Ocho días después de la clausura del carnaval, el palo es retirado de su sitio, y es colocado en un lugar bajo el resguardo de las autoridades hasta el año siguiente. Cuando el palo queda fuera de uso, es vendido como leña”.²⁰²

Otra de las variantes del Volador se realiza en la comunidad de Huehuetlilla, cerca de Pahuatlan. Muestra una mezcla entre la danza prehispánica del volador combinada con folclore moderno, dedicada a Virgen de Guadalupe. El ritual es precedido por una danza “*acatlaxqui*” y los siete danzantes del Volador hacen equipo con los de la “danza de los carrizos”. Su vestimenta consiste en una túnica cubierta de plumas, el rostro está oculto por una máscara, cuya abertura imita el pico de un ave de rapiña, en la parte posterior son colocadas plumas de faisán. La danza se limita a las acrobacias de los danzantes sobre el palo, al son del tambor y de la chirimía, y culmina con el descenso por las cuerdas enrolladas

En la lámina XXVII del Códice Azcatitlan, encontramos una escena que confirma la práctica del palo volador en el contexto de una festividad cristiana, el bautizo. La presencia de nueve frailes en la escena nos remite a la adaptación de la festividad del juego del volador, al nuevo calendario ritual. El motivo central ilustra al árbol sagrado pintado de la forma convencional que representa el Xócol en los códices. En la parte alta se encuentra un danzante visto de frente, con los brazos extendidos, cubierto por un taparrabo, sobre un elemento mecánico que permite girar al resto de los danzantes. En la mano derecha sostiene el *aztaxelli*.²⁰³ Del mástil descienden amarrados con una cuerda, cuatro danzantes desnudos, transformados en ángeles por las alas de pluma blanca que llevan en la espalda, evocando el vuelo del alma en torno al Xócol.²⁰⁴ Ambos elementos nos recuerdan a la garza (numen acuático) y su relación con la pureza, el buen cristiano.

En su estudio, Barlow menciona que:

Durante el ritual de El Volador, escalan un elevado poste **personajes disfrazados de aves**. Éste cuenta en su cima con un cilindro, entorno del cual eran enrolladas cuerdas cuyas extremidades pasan a través de los hoyos de un bastidor rectangular de madera. Mientras uno de los personajes

²⁰² Ídem. p. 393

²⁰³ En la *Lámina 5* del códice Azcatitlan, se encuentra la cabeza de un guerrero acompañado del adorno de garza o *aztaxelli*. Códice Azcatitlan. op. cit. p. 56. Sahagún describe a este adorno como “un manajo de plumas blancas del ave llamada *áztlatl*, atadas de dos en dos, y todos los hilos de se juntaban y los ataban”. Sahagún. op. cit. p. 243. En el Lienzo de Tlaxcala, estos ornamentos atavían la cabeza de los guerreros tlaxcaltecas. (Lám. 2, 4, 5, 13, 13 v, 15, 20, 21, 22, 24, 26, 29, 31, 33, 35, 37, 38, 39, 40, 42, 50, 54, 57, 60, 71). *Lienzo de Tlaxcala*. Ed. Mario de la Torre. México: Edición particular de Cartón y Papel de México, S.A. de C.V., 1983. (Colección, CPM)

²⁰⁴ Las aves y los dioses tienen una relación simbólica con los hombres, en virtudes y defectos. Símbolo de espiritualidad y del alma. Alicia Albornoz. *El espíritu en los nombres indígenas de México-Tenochtitlan. El lenguaje de los símbolos*. México: EÓN/Lasa, 2009. p. 117

Alessandra Russo. “A tale of two bodies. One aesthetic condensation in the Mexican colonial graffiti of Actopan, 1629”. en *RES: Anthropology and aesthetics* 49-50. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology and the Harvard Art Museums, 2006. p. 78-79

baila en la cima del poste, cada uno de los demás se ata alrededor de la cintura el extremo de una de las cuerdas y se lanza al vacío. Sostenido por las cuerdas que se desenrollan poco a poco, descienden describiendo círculos cada vez más grandes entorno al palo.²⁰⁵



Fig. 115 Danza del volador. Lamina XXVII: Escenas del comienzo del periodo colonial y de la evangelización, códice Azcatitlan. Fuente: Códice Azcatitlan. Fac-similé. Introducción de Michel Graulich.

Jaime Lara propone que la Lamina XXVII del Códice Azcatitlan, es posible encontrar elementos de la Danza del Xócotl huetzi, transformada en “la danza de los ángeles voladores”, esta última cargada con un simbolismo católico:

An early Christianization of the Mexica’s sacred tree or pole took place in the dance of the Flyers, a ceremony related to the sacrifice. In pre-Hispanic time, four *voladores* (flyers) danced on top of the pole accompanied by a fifth person, a musician, forming a human quincunx. To the sound of the drum and the flute, they descended by hanging from ropes and attached to their ankles. The ropes unwound from the *axis mundi* and the dancers gradually made their descent to earth. **The colonial missionaries baptized the spectacle by adding angel wings to the dancer and reinterpreting the ritual as a descent of angels from the Christian heaven and God.** The Nahuas, of course, had had sacred birds and birdmen, who were the syncretized why the Judeo-Christian intermediaries we call angels [...]²⁰⁶

²⁰⁵ Códice Azcatitlan. op. cit. p. 144. T.1

²⁰⁶ Jaime Lara. *City, temple, stage. Eschatological architecture and liturgical theatrics in the New Spain*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2004. p. 153 y 208. El subrayado es mío

Sin embargo, ambas festividades se realizaron a la par en el Médico prehispánico, cada una fue incluyendo elementos nuevos en su ejecución que de alguna manera recuerdan su relación con rituales asociados a la petición de lluvia y fertilidad.²⁰⁷

La importancia de esta danza quedo de manifiesto en los grafitis de los conventos de Actopan, Tepeapulco,²⁰⁸ son un claro ejemplo de las huellas dejadas por artistas desconocidos, como una forma de expresión y asimilación de las tradiciones prehispánicas con las festividades cristianas, que comparten características en la forma y el estilo.



Fig. 116 a) Graffiti danza del volador. Convento de Actopan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2014. b) Graffiti danza del volador. Convento de Tepeapulco, Hidalgo. Localizado en el claustro alto, es un elemento que se repite continuamente, cada uno es diferente. Foto: Proyecto La mazorca y el niño dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2014.

²⁰⁷ Guadalupe Castro. op.cit. p. 41

²⁰⁸ Para el caso de Actopan, Alessandra Russo propone que los grafitis pudieron ser “pintados entre 1620 y 1629, con base en las inscripciones encontradas en los muros. Para el caso de Tepeapulco, se aprecia que la superficie sobre la cual fueron elaborados los *graffitis*, es la misma que en la pintura mural. Fechándolos a finales del siglo XVI, [y] continúan por un periodo relativamente largo en que se llevó a cabo la secularización de los conventos, aproximadamente a principios del siglo XVII y terminada en la segunda mitad del XVIII”. Alessandra Russo. “Lenguaje de figuras y su entendimiento...” *Preparación de un estudio sobre los graffitis en los conventos de la época colonial*. en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM-IIE, 1998. Vol. XX, núm. 73 Pascual Tinoco. op. cit. p. 125-131

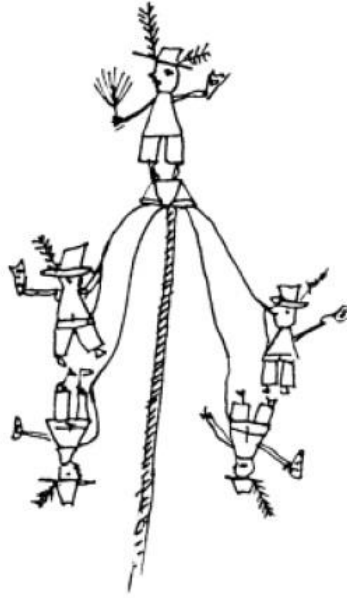


Fig. 117 Dibujo Danza del volador. Fuente: Alessandra Russo. *Lenguaje de figuras y su entendimiento...* p. 190.

En ambos casos, encontramos la representación de la danza del volador, en la que los personajes principales distan de ser “ángeles” y se representan como nobles españoles, portando un sombrero con plumas [blancas], ejecutando el jugo del volador,²⁰⁹ para recrear el continuo ciclo vital que les permite controlar o advertir algunos cambios estacionales. La presencia de la garza y la serpiente representarían la unión entre la Madre Tierra y el Padre Sol, como veremos más adelante.

Conjunto 10: Motivos celestes y Serpientes Sagradas

En el recodo que se forma en la barranca al seguir el camino de los sacerdotes registrados en el conjunto anterior, se registraron restos de pintura que antecede la presencia del plano celeste en la barranca. Dentro de la cosmovisión otomí, Francisco Luna menciona que:

Entonces el *Yozipa* emergió del interior de la Tierra,
 fue que vino a salir en el centro, en donde se cruzaron sus caminos,
 en el *Ponti'u*, vino a brotar en el mismo lugar donde penetró.
 Aquí donde salió se sentó en su sitial,
 se sentó con gran majestad, con gran garbo.
 Y de aquí, de su sitial, del centro **de su trono,**
manan dos ríos, dos corrientes, una es de fuego
y se hunde en el interior de la tierra
 y esta lumbre viene a parar
 en el centro del interior de la Tierra.

²⁰⁹ Por la forma y características, sugiero que se trata de **plumas de garza**.

**Y la otra corriente es de agua azul, pues es de agua celeste
y se dice que esta corriente va a parar en el paraíso.**

Y estando aquí, en el Centro del Mundo,
en su sitio, fue que se levantó,
fue que se irguió en toda su inmensidad
y fue que habló y su palabra se oyó
como el trueno que retumba más allá de las aguas y del horizonte,
toda la inmensidad retumbó con su palabra
y toda la Tierra y los cielos se estremecieron.
Verdaderamente portentosa es su voz.
Y fue entonces que se produjo un gran viento,
un gran viento muy fuerte, muy recio,
por los cuatro rumbos del Universo
y entonces fue que bajan a la Tierra **dos grandes serpientes**,
tan grande es su tamaño que abarcan toda la inmensidad del cielo.
Entre viento que baja remolineando,
es que bajan las dos grandes serpientes,
**una de color rojo es la Gran Serpiente Celestial de Fuego,
Fuego Celeste es su Fuego y es llamada Mäkäzibi,
Fuego Sagrado es su nombre y trajo el calor y el viento
y vino a bajar por el Sur.**

**Y la otra Gran Serpiente es de color azul
y trajo la lluvia y el viento de lluvia. Serpiente de Agua es,
Agua Celeste es su agua y Viento Celeste es su viento,**
es la llamada **Sagrada Serpiente Negra de las Aguas Celestiales**
que se le llama **Bok'yä** y vino a bajar por el Norte.

**Entonces es que se juntan y andan dando giros por toda la faz de la Tierra.
Agua Celeste y Fuego Celeste se juntan y se entrelazan
y es que provocan los vientos y la lluvia, el calor y el frío,
andan remolineando, dando giros por toda la faz
de Nuestra. Madre, la Sagrada Tierra [...]**

Y así cuando se juntan y se entrelazan,
se enroscan en espiral, ya suben, ya bajan,
una entra por un lado y la otra por el otro,
es como si se enfrentaran y entonces producen los fuertes vientos
y la lluvia que cubre todo el cielo, aquí es que se les llama **Kenhe**,
Gran Serpiente Celestial que cubre toda la inmensidad del cielo.

Y así cuando terminaron su trabajo
sobre la superficie de la Tierra,
en el espacio superior de la Tierra y en el cielo,
**la Gran Serpiente de Fuego subió al cielo,
a su casa, a su morada y su lugar es el Cielo del Sol,
su trabajo es ser la Gran Cargadora del Sol.**

**Y la Gran Serpiente de Agua Celestial
fue que subió al cielo nocturno y se guareció en la Luna,
en su interior, en su seno fue que se acurrucó.
En el interior de la Luna tiene su echadero.**²¹⁰

La ritualidad del sitio me permite encontrar una dinámica al interior de El Boyé; no siempre son visibles o al alcance del espectador los lugares seleccionados para pintar, creando espacios abiertos o cerrados con el objeto de resguardar el conocimiento al que no todos pueden acceder o entender.

²¹⁰ Francisco Luna. El Dios caminante... op. cit.

10 a *Zidada Hyadi* (Sol)

Al seguir el curso sinuoso de la barranca, la vertiente del *Huisfhí* se abre a ambos lados de la cañada. La parte alta de la barranca forma pequeños nichos naturales, aprovechados hábilmente para aludir al plano celeste. A los cuales se puede acceder al trepar por las rocas. Cubierto parcialmente por árboles de la vista del espectador, la figura del Sol está rodeada de rocas con residuos de pintura difíciles de identificar por escurrimientos y repintes (Figs. 114 y 121).

El señor Marciano registro la imagen del sol con ojos, nariz y boca, acompañada de una línea curva, y cinco motivos geométricos. Este conjunto se encuentra en una de las cavidades rocosas antes mencionadas, el astro solar está protegido de forma parcial por un techo y por un árbol que crece al pie del tablero (Fig. 115).

El pintor supo aprovechar la forma natural del abrigo, la presencia de repintes manifiesta la importancia y el uso continuo del conjunto en cuestión. El motivo solar acapara la vista desde lejos, conformado por un círculo de gran tamaño, rodeado por veintidós líneas. Al interior ojos, nariz y boca dan un aspecto estilizado al rostro (Fig. 116).

Este tipo de representaciones solares es poco común en la tradición prehispánica, pero frecuentes en las imágenes que se tienen en oratorios, capillas de linaje o humilladeros de lugares cercanos (Fig. 117). Las diferentes tonalidades de blanco, indicarían que la imagen del Sol o *Zidada Hyadi* el “venerable padre Sol” fue repintada y reinterpretada en la figura del Dios-Sol como una forma de representar a Cristo y su asociación con el ciclo vital del Sol.²¹¹

A la derecha del Sol, se identifica una línea ondulada, no cuenta con cabeza o cola. Sin embargo, su forma nos recuerda a *Mäkäzibi*, “la Gran Serpiente Celestial de Fuego, Fuego Sagrado es su nombre y trajo el calor y el viento y vino a bajar por el Sur”.²¹² Y que pareciera ascender al techo de la roca. Esta representación de la Serpiente de Fuego se caracteriza por el cuerpo ondulante o en forma de rayo.²¹³ Desafortunadamente el motivo se encuentra repintado, por tanto es difícil determinar hasta donde se prolonga (Figs. 116 y 118).

De frente, apenas visible el trazo grueso de una B. El tamaño es similar al motivo principal y la serpiente. Debajo de los motivos antes mencionados, se encuentran restos

²¹¹ David Wright. “Zidada Hyadi. El venerado Padre Sol en la Parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo”. en *Arqueología Mexicana*. México: Raíces, 2005. Vol. XIII, número 73. Otomíes un pueblo olvidado. p. 39

²¹² Si descomponemos “el termino *K'enhe*, la primera parte *K'en* deriva de *K'eña* o serpiente en ñähñü, mientras que el vocablo *he* hace la referencia a lo “que se extiende en todo alrededor”, es decir, invade el cielo”. Vanya Valdovinos. op. cit. p. 44

²¹³ Francisco Luna. Comunicación personal.

de una cruz con base triangular. Por encima de la cruz, la silueta de un arco segmentado de forma irregular, unidos en la base por una línea (Fig.118).

En la parte inferior del Sol, se identifica la representación estilizada de la Serpiente de Agua, el cuerpo segmentado conserva el cuerpo reticulado, con un punto en el interior, de la Bok'yä descienden varios colgajos, que representan la lluvia que cae (Fig. 119).

El conjunto completo al situarse en la parte alta de la barranca es una clara alusión al plano celeste. En la parte alta se sitúa al Sol y la *Mäkäzibi*, esta unión nos recuerda que cuando la “se produjo un gran viento muy fuerte, muy recio, por los cuatro rumbos del Universo y entonces fue que bajan a la Tierra dos grandes serpientes, tan grande es su tamaño que abarcan toda la inmensidad del cielo. Una de color rojo es la Gran Serpiente Celestial de Fuego. Y la otra Gran Serpiente es de color azul y trajo la lluvia y el viento de lluvia. Serpiente de Agua”.²¹⁴ La primera “subió al cielo, a su casa, a su morada y su lugar es el Cielo del Sol, [y] su trabajo es ser la Gran Cargadora del Sol”.²¹⁵

Complementando el cielo, la imagen de la Serpiente de las Aguas Celestiales” o *Mäkä Bok'yä*, con su cuerpo reticulado y colgajos pareciera serpentear la roca en dirección a la Luna (Fig. 119). La representación de las dos Serpientes Sagradas es poco usual y lo comparte con El Ríto. Ambas representaciones aluden a númenes acuáticos que se encargan proveer de lluvia a la tierra, en mayor o menor cantidad y forma (Figs. 120 y 121).

La presencia de superposiciones en todo el conjunto corrobora la ocupación continua del sitio. El Sol, deidad masculina por excelencia, se encuentra sujeta a un ciclo vital que se consume diariamente. Nace en el Este y muere en el Oeste. Por la mañana riega con su brisa fresca la tierra que se va secando conforme asciende, al medio día se encuentra en el centro del mundo (sol en plenitud) preparándose para el sacrificio continuo, el descenso a la obscuridad.

A partir de la conquista el Sol y Cristo se funden una sola imagen, que da origen a un culto paralelo entre la cosmogonía de los otomíes y el culto católico, en donde cumple con las mismas características de nacer en la encarnación del “Niño Dios”, al crecer se transforma en el sol radiante, presente en los altares. El Cristo crucificado responde al sacrificio, que da origen a la vida.²¹⁶

²¹⁴ Francisco Luna. *El Dios Caminante* op. cit.

²¹⁵ *Ibíd.*

²¹⁶ Galinier. op .cit. p. 258-259



Fig. 118 Vista general Conjunto 10 a *Zidada Hyadi* (Sol). Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo.
Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012.

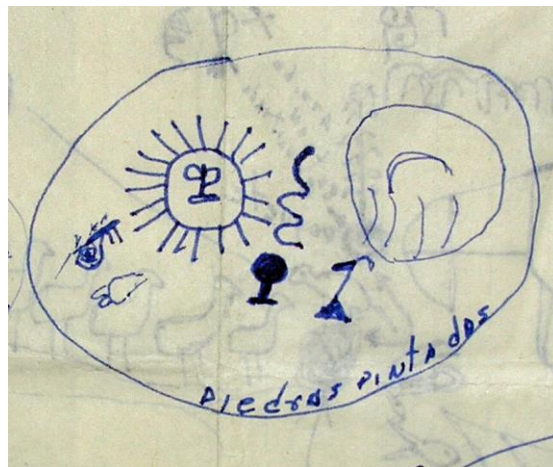


Fig. 119 Calca del Conjunto 10 a *Zidada Hyadi* (Sol), elaborada por el señor Marciano. Proporcionada por el señor Francisco Luna Tavera. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012.

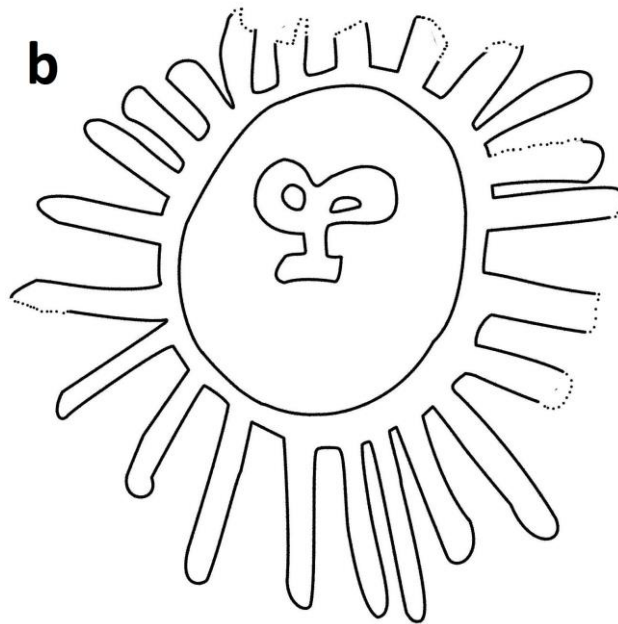


Fig. 120 a) Detalle Conjunto 10 a *Zidada Hyadi* (Sol). Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2014. b) Reconstrucción del Sol. Conjunto 10 a *Zidada Hyadi* (Sol). Edición: DPS, 2013.

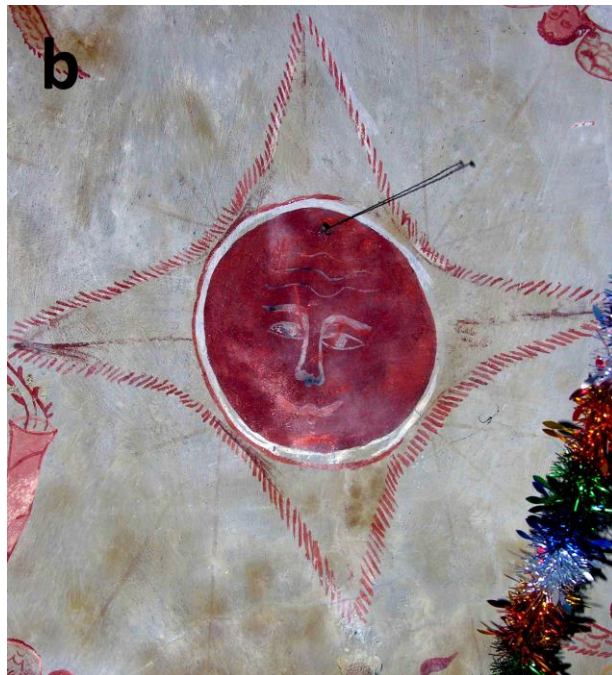


Fig. 121. a) Detalle del sol y la luna, al centro la representación del águila bicéfala. Capilla de San Pablo Oxtotipan, Alfajayucan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2008. Edición: DPS, 2014. b) Detalle del Sol. Capilla familiar *Los Olvera*, San Miguel Tolimán, Querétaro. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2007. Edición: DPS, 2012.

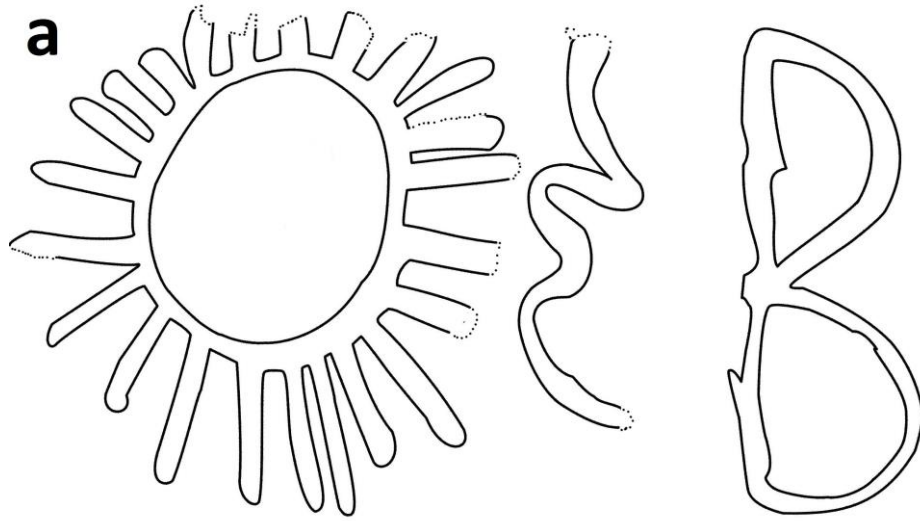


Fig. 122 a) Dibujo Conjunto 10 a *Zidada Hyadi* (Sol). Edición: DPS, 2012.

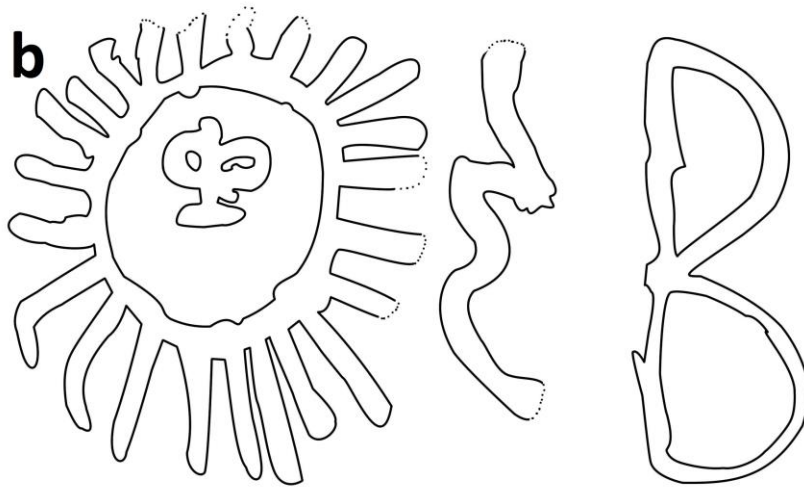


Fig. 123 b) Dibujo Conjunto 10 a *Zidada Hyadi* (Sol), con repinte. Edición: DPS, 2012.

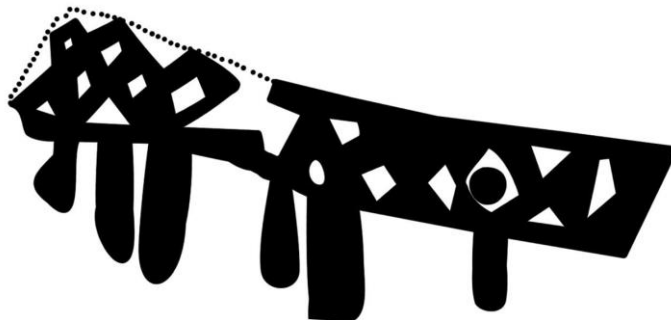


Fig. 124 Dibujo Conjunto 10 a *Zidada Hyadi* (Sol). La Bok'yä. Edición: DPS, 2012.

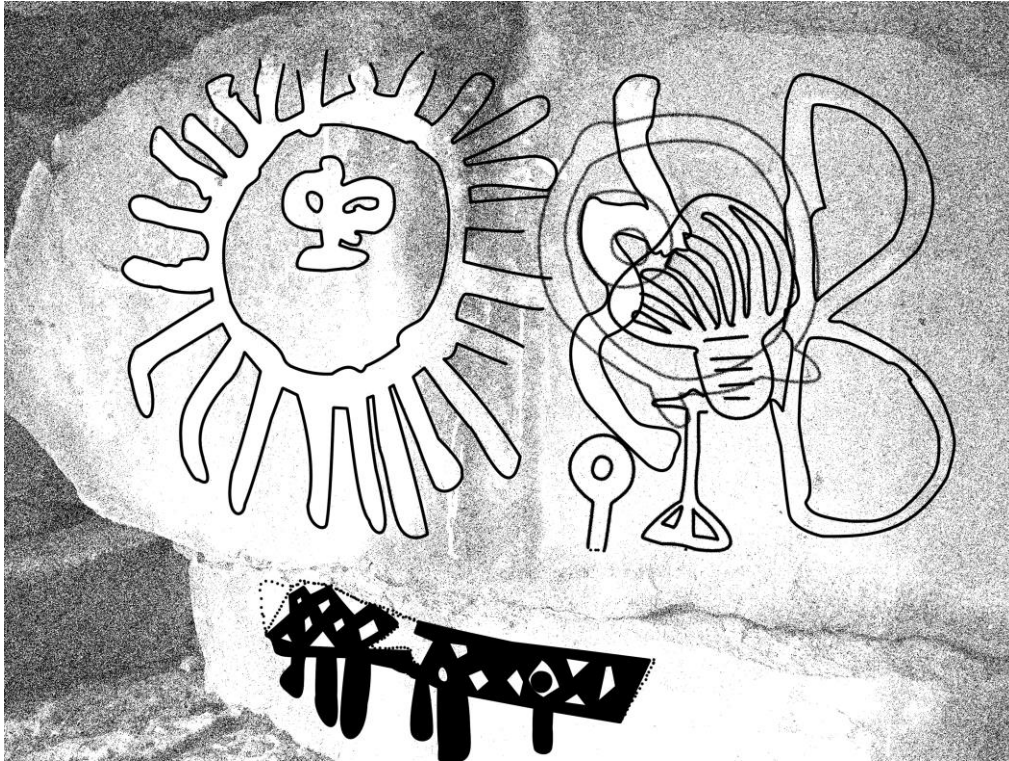


Fig. 125 Reconstrucción del Conjunto 10 a Zidada Hyadi (Sol). Edición: DPS, 2014.

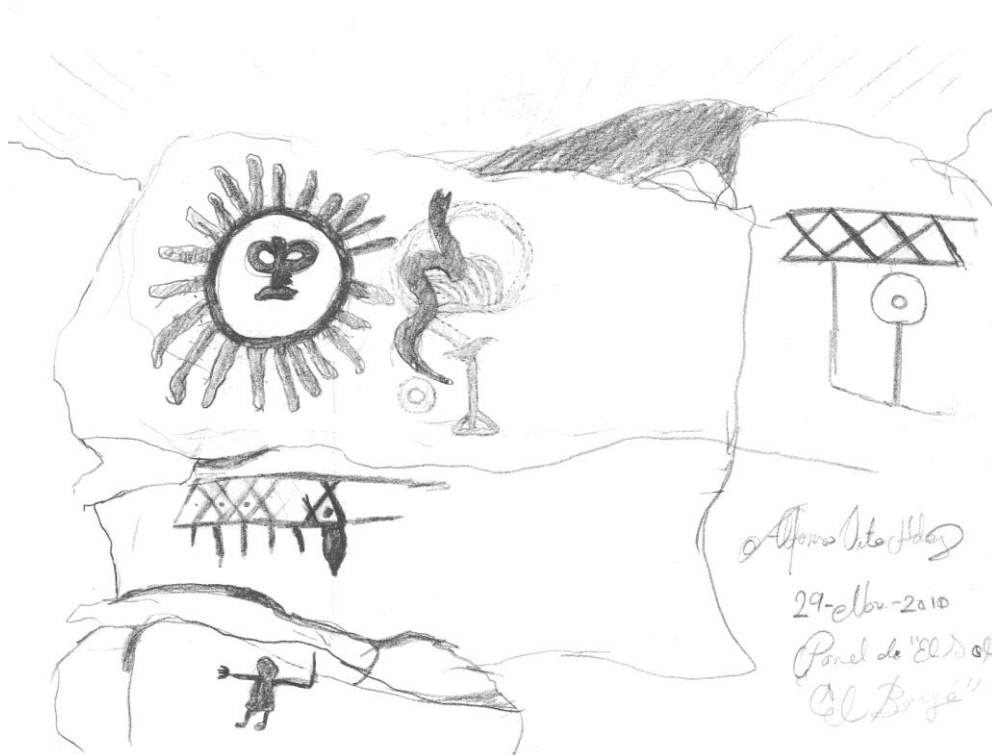


Fig. 126 Dibujo *in situ*. Conjunto 10 a Zidada Hyadi (Sol). Elaborado: AVH, 2010.

Serpiente de lluvia

En un hueco situado a la izquierda del Sol, se encuentra la representación poco usual de la Serpiente de Lluvia. El cuerpo lo forma una banda, de la que penden líneas con un círculo que se pueden asociar con las gotas de lluvia.

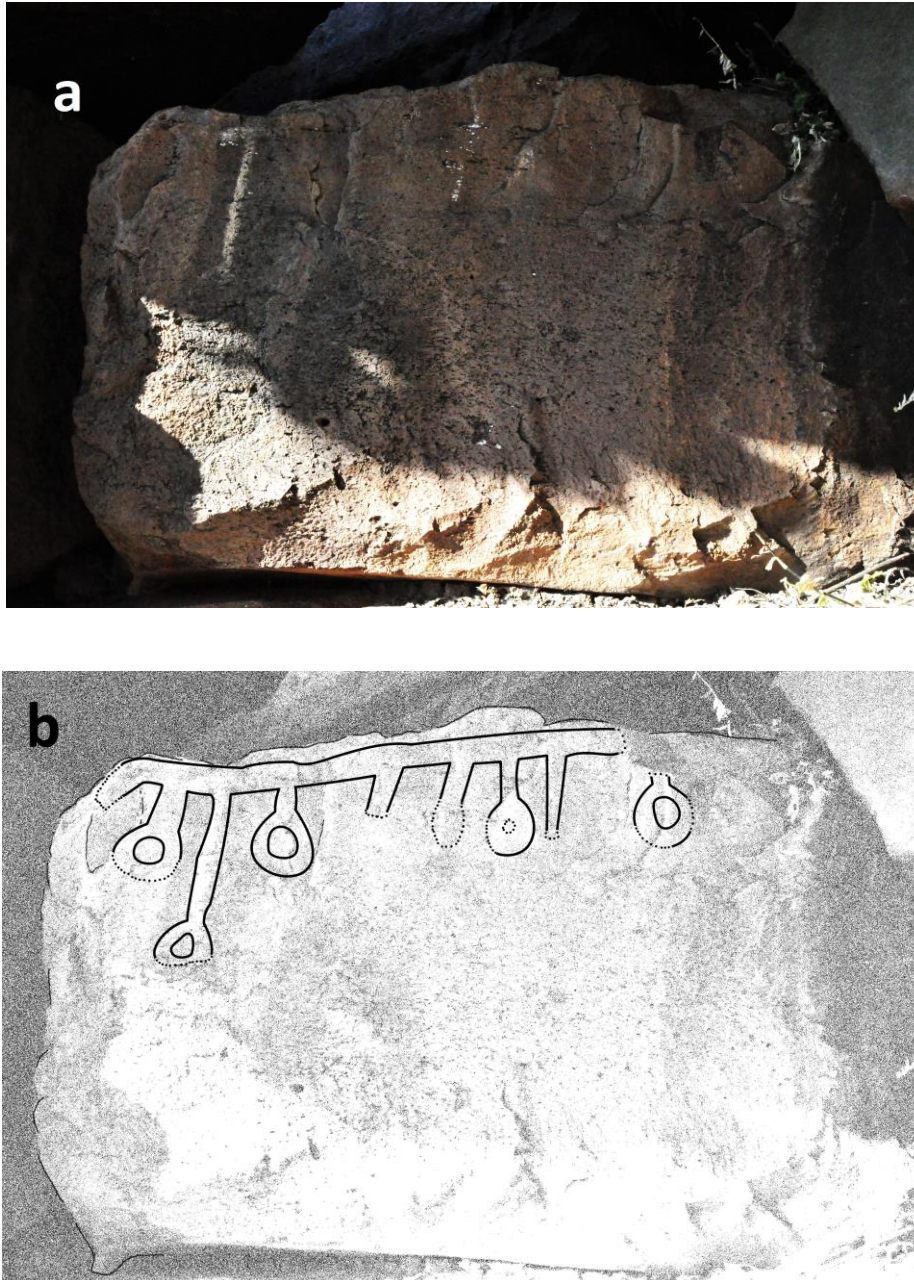


Fig. 127 a) Detalle de la serpiente izquierda del Conjunto 10 a *Zidada Hyadi* (Sol). Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2012. b) Dibujo serpiente izquierda del Conjunto 10 a *Zidada Hyadi* (Sol). DPS, 2012. b) Dibujo serpiente izquierda del Conjunto 10 a Sol. Edición: DPS, 2012.

El estado de conservación es regular, a causa de las filtraciones y escurrimientos provenientes de la parte alta de la barranca (Figs. 122). Este motivo es similar al que se encuentra en el sitio de arte rupestre El Cajón, ubicado en un techo (Fig. 123).



Fig. 128 Detalle de Serpiente. Sitio de arte rupestre El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2012.

10 b Zänä (Luna)

Cerca del conjunto anterior, la superposición de cantos forma un nicho, en el que se identifica dos tonalidades de blanco (Fig. 124). La calca del conjunto muestra dos motivos: la luna en cuarto creciente y un línea ondulada, acompañada de la glosa “piedra sola” (Fig. 125).

El motivo central está formado por medio círculo pintado totalmente de color blanco, con una leve comisura en su centro, representando a la luna en cuarto creciente. Con signos de repintes. Al extremo derecho del observador una línea serpentea el contorno de la roca. Por la forma se puede relacionar con una serpiente, con la cola en forma de abanico, la cual asciende al borde de la roca. En este caso encontramos la representación de la “Gran Serpiente que llena todo el espacio” o *Mäkä K’enhe*, en este caso en compañía de la luna (Fig. 126).

Un motivo similar se encuentra en el sitio de arte rupestre El Tendido, en este caso la luna en cuarto creciente es de grandes dimensiones (Fig. 127).

El numen lunar tiene una relación estrecha con la fertilidad y la abundancia, divinidad acuática, asociada con ciclos cosmogónicos, agrícola y humano. El cuarto creciente o pequeña luna, se relaciona con la ascensión a la bóveda celeste. Su forma recrea la entrada al inframundo y las cuevas de donde surge toda forma de vida. La luna se relaciona también con el hogar de la Serpiente de Agua “que subió al cielo nocturno y se guareció en la Luna, [y] en su interior, en su seno fue que se acurrucó. En el interior de la Luna tiene su echadero”.²¹⁷ Razón por la cual se encuentra pintada más abajo a este ofidio que da la vida al cerro y a los montes, al campo, a los animales y a la humanidad.



Fig. 129 Detalle de la Luna, Conjunto 10 b *Zānā* (Luna). Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2013.

²¹⁷ Francisco Luna. *El Dios caminante*. op. cit.

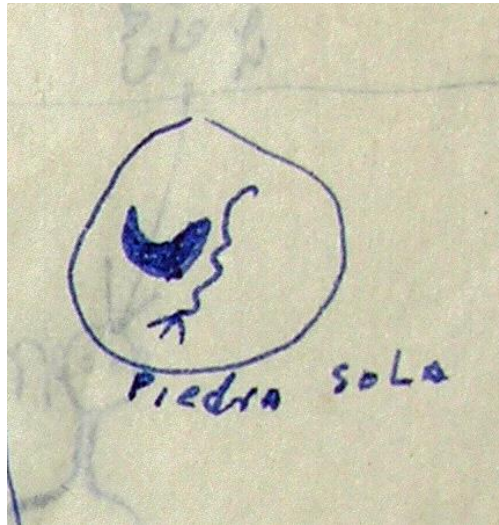


Fig. 130 Calca del Conjunto 10 b *Zänä* (Luna), elaborada por el señor Marciano. Proporcionada por el señor Francisco Luna Tavera. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012.



Fig. 131 a) Detalle de la Luna Conjunto 10 b *Zänä* (Luna). Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2012.

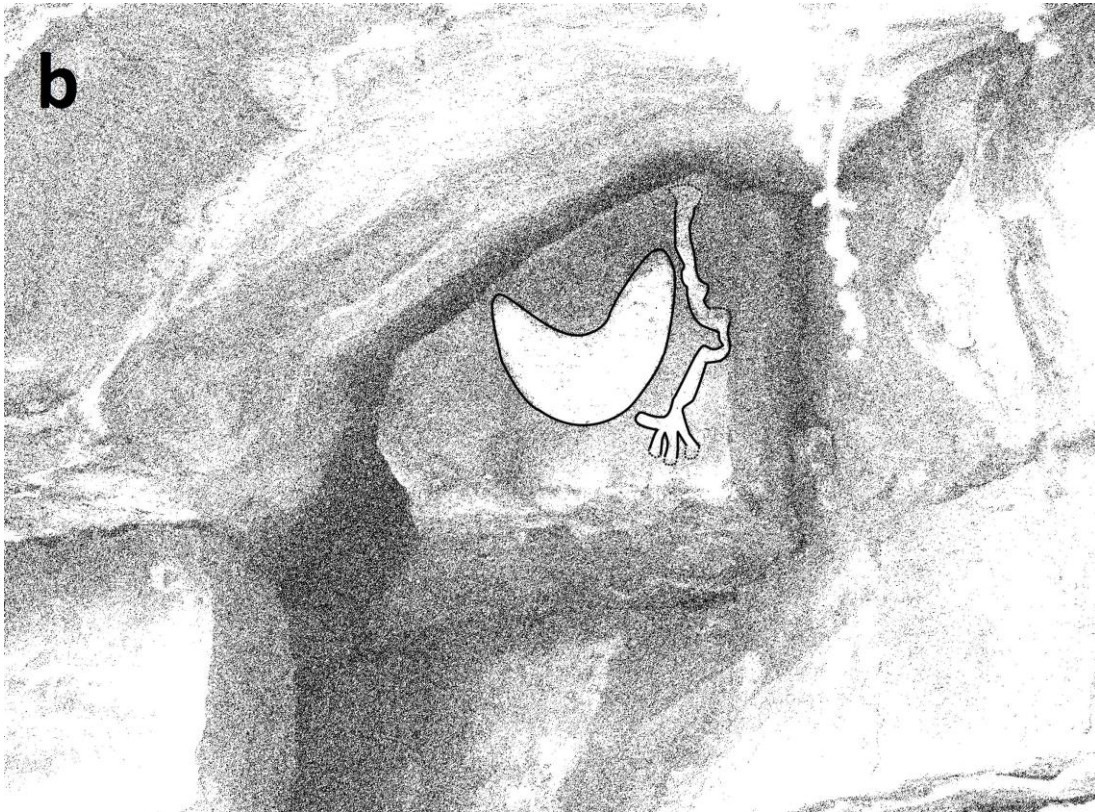


Fig. 132 b) Dibujo del Conjunto 10 b *Zänä* (Luna). Edición: DPS, 2013.



Fig. 133 Detalle de la Luna. Sitio de arte rupestre El Tendido, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2007. Edición: DPS, 2013.

Serpiente de Agua II

La base del nicho está formada por un friso alargado, el cual muestra restos de pintura a base de líneas continuas entrecruzadas, flanqueadas por un par de bandas, que dan forma a la Serpiente de Agua. Desafortunadamente se encuentra segmentada, impidiendo verla con mayor detalle (Fig. 128).

En el pensamiento otomí, el cielo representa el último nivel en donde habita Dios-Cristo-Sol, el Señor del mundo, y la Virgen, acompañados por los santos, niños muertos y chamanes transformados en arcoíris, estrellas, planetas y aves míticas.²¹⁸

Este ascenso a la bóveda celeste se representa por la forma escalonada de la barranca. El espacio está adaptado para que una sola persona pueda estar de frente a los motivos y de la misma forma no cubra el campo visual de las personas que se encuentran en la explanada que se abre en la parte baja de los conjuntos; emulando la danza de las Serpientes de Agua, antes mencionada.



Fig. 128 Detalle de la Serpiente de Agua. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2012.

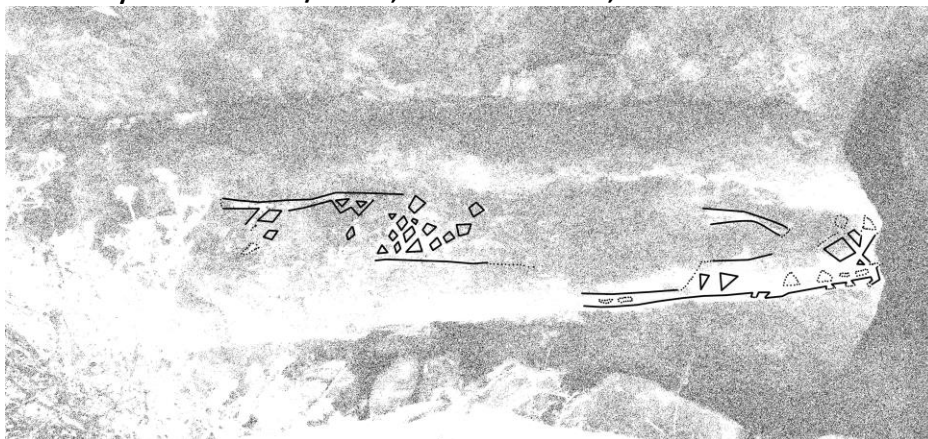


Fig. 134 Dibujo de la Serpiente de Agua, izquierda del Conjunto 10 b *Zänä* (Luna). Edición: DPS, 2013.

²¹⁸ Galinier. op. cit. p. 526-527

Conjunto 11: Escudos

A unos metros de los motivos celestes, conservando el mismo patrón de distribución que el conjunto anterior. Por la altura pudieron ser pintados con ayuda de un andamio o descendiendo por la parte alta de la barranca y situarse en las rocas que forman la base del nicho natural (Fig. 130).

En lo alto del abrigo rocoso se encuentra una covacha formada por tableros que la dividen de forma natural en dos secciones. En la primera, se aprecia un friso plano, protegido por un techo que lo protege de forma parcial. Al centro, se advierten dos motivos. De derecha a izquierda el primer motivo consiste en un círculo rodeado por doce líneas, a manera de colgajos. El interior muestra restos de líneas rectas y curvas. La forma nos recuerda la representación de un escudo, acompañado de una cruz, sostenida por una base semicircular. Los motivos presentan una superposición de pintura, el trazo es grueso y poco cuidado (Fig. 131).

El tablero subsecuente muestra una forma ligeramente redondeada, por lo que el techo no lo protege totalmente. En este segmento se registró un círculo, rodeado por trece líneas. Al interior siete puntos blancos distribuidos de forma irregular, ocho puntos de diferente tamaño se alternan entre los colgajos del escudo y los motivos serpenteantes que se extienden a lo largo de roca (Fig. 132).





Fig. 135 a) Vista general del Conjunto 12 Escudos. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2014. b) Fig. 136 Detalle del Conjunto 12 Escudos. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2014.

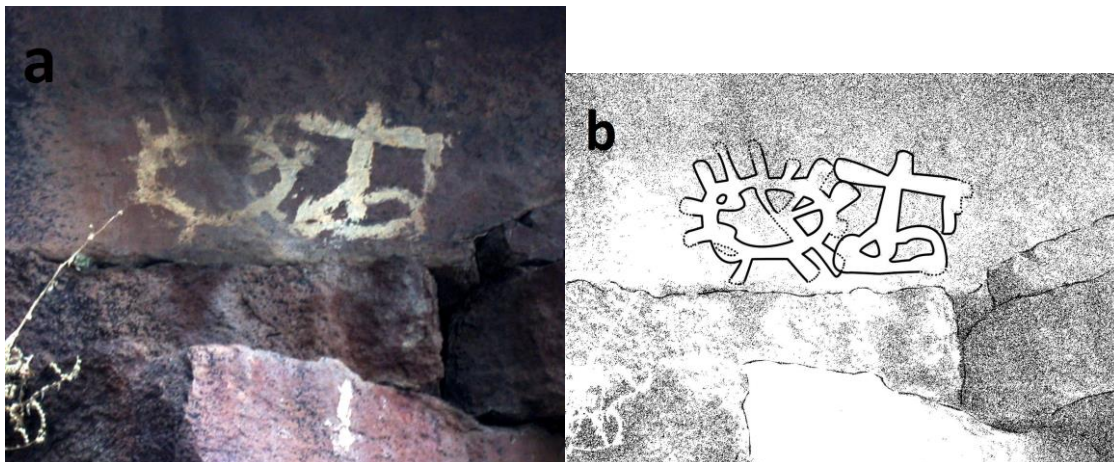


Fig. 137 a) Detalle de Escudo y Cruz. Conjunto 12 Escudos. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2012. b) Dibujo Escudo y Cruz. Conjunto 12 Escudos. Edición: DPS, 2013.

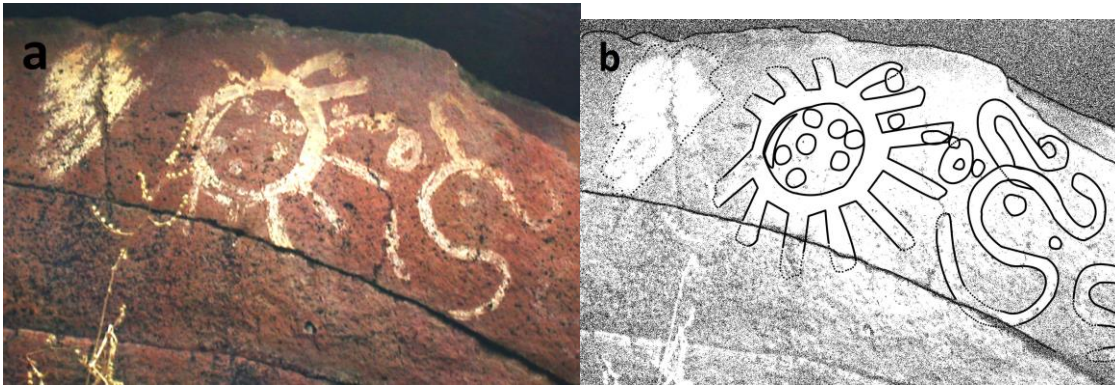


Fig. 138 a) Detalle de Escudo con puntos. Conjunto 12 Escudos. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2014. b) Dibujo Escudo con puntos. Conjunto 12 Escudos. Edición: DPS, 2013.

Conjunto 12. Bok'yä-Iglesia

Aguas abajo, de frente a los escudos se ubica en siguiente conjunto. Para acceder a este conjunto es preciso rodear el estanque formado por agua que retiene el dique, al cual se puede acceder en época de secas.

Al cruzar la barranca ascendemos hasta encontrarnos frente al abrigo formado por lajas superpuestas, en donde se forma un pequeño recodo, marcado por la presencia de un árbol (Fig. 133). El primer motivo que salta a la vista es la representación estilizada de la Serpiente de Agua, el cuerpo reticulado muestra en la parte baja segmentos filiformes, poco visibles a causa de los escurrimientos y sales minerales de la roca, simulando el ascenso de la serpiente por la barranca. Se registraron resto de pintura en rocas aledañas, difíciles de identificar (Fig. 134).



Fig. 139 Vista general del Conjunto 13 Bok'yä-Iglesia. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2014.



Fig. 140 a) Vista general Bok'yä. Conjunto 13 Bok'yä-Iglesia. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2014.



Fig. 141 b) Dibujo Bok'yä. Conjunto 13 Bok'yä-Iglesia. Edición: DPS, 2013.

Iglesia

A unos metros, aguas arriba siguiendo la forma natural del recodo antes mencionado, se encuentra un árbol rodeado por varias rocas. El tronco sostiene una roca plana que se mantiene resguardada por rocas alrededor (Fig. 135). En la parte central se identifica la imagen de una iglesia vista de frente, con dos campanarios, uno de ellos cuenta con restos de pintura en su interior que pudieran señalar la presencia de una campana. El techo de la construcción es a dos aguas (Fig. 136).

En la parte central de la fachada se encuentra una cruz sobre un altar. Los restos de pintura, sugieren que la iglesia se encontraba delimitada por un recuadró a manera de atrio (Fig. 137).



Fig. 142 Vista general de la Iglesia. Conjunto 13 Bok'yä-Iglesia. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2012.



Fig. 143 Detalle de la Iglesia. Conjunto 13 Bok'yä-Iglesia. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2012.

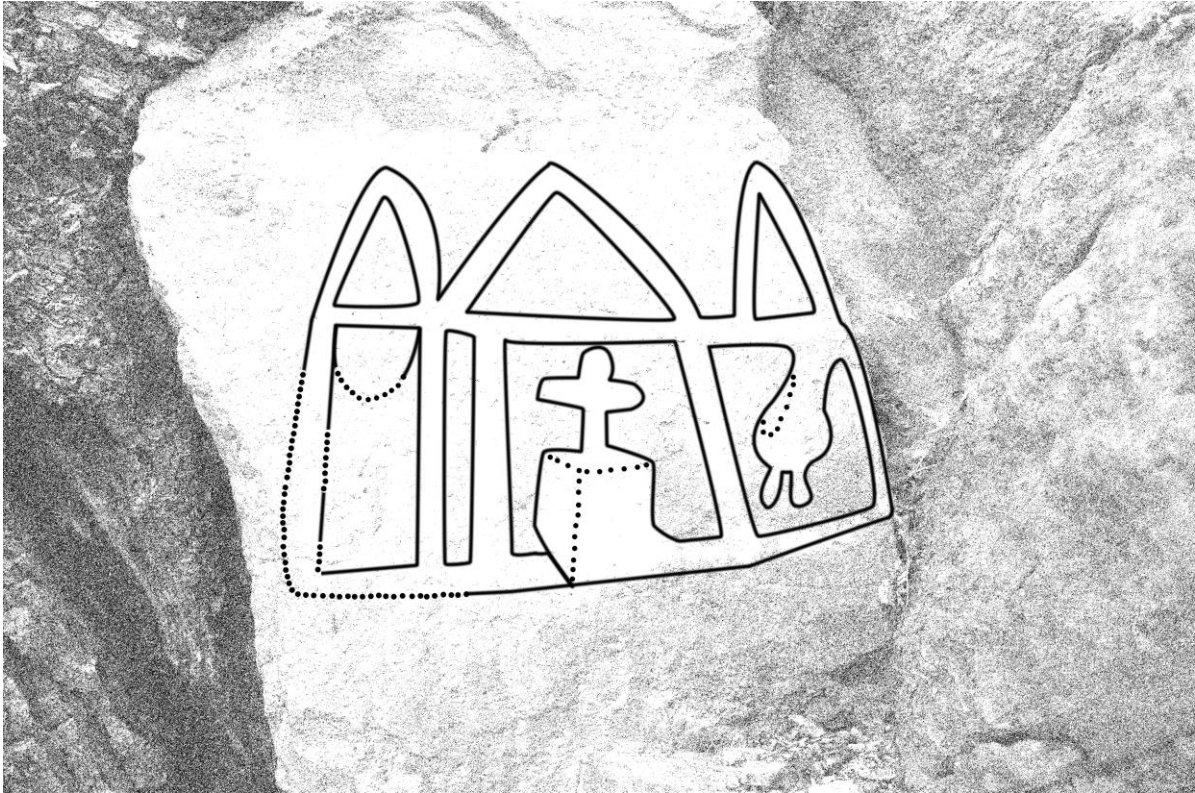


Fig. 144 Dibujo Bok' yä. Conjunto 13 Bok' yä-Iglesia. Edición: DPS, 2014.

5.4. Boyé III

Tomando como referencia el dique desbastado, continuamos el descenso por el camino serpenteante del Huisfhí o *Taxangú*. Algunos metros aguas abajo Sobre la ribera derecha, se encuentran tres conjuntos de pinturas de color blanco.

El último conjunto es considerado hasta ahora el límite del sitio. Se encuentra a varios metros aguas abajo, ubicado en lo alto de la barranca, haciéndolo visible desde lejos. Posiblemente fue pintado con la ayuda de un andamio, desafortunadamente un escurrimiento impide ver el total de la composición (Mapa. 8).

Conjunto 1: Iglesia

A la margen del arroyo se encuentra una covacha rodeada por un estanque pequeño, para acceder a ella es necesario que la creciente del río sea baja (Fig. 138).

Para acceder a la parte en donde se encuentra el conjunto, es necesario arrastrarse hasta llegar a la sección más amplia (Fig. 139), en la parte alta del techo es posible identificar la mitad de una iglesia. La parte visible muestra una construcción con una nave a dos aguas, con una cruz en lo alto de la misma, custodiada por dos torres o campanarios,

de techumbre triangular. Al parecer fue intencional el mostrar el dibujo incompleto al no encontrar restos de pintura en el contorno de la roca (Fig. 140).



Fig. 145 Vista general Conjunto 1 Iglesia. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2013.



Fig. 146 Detalle Conjunto 1 Iglesia. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2013.

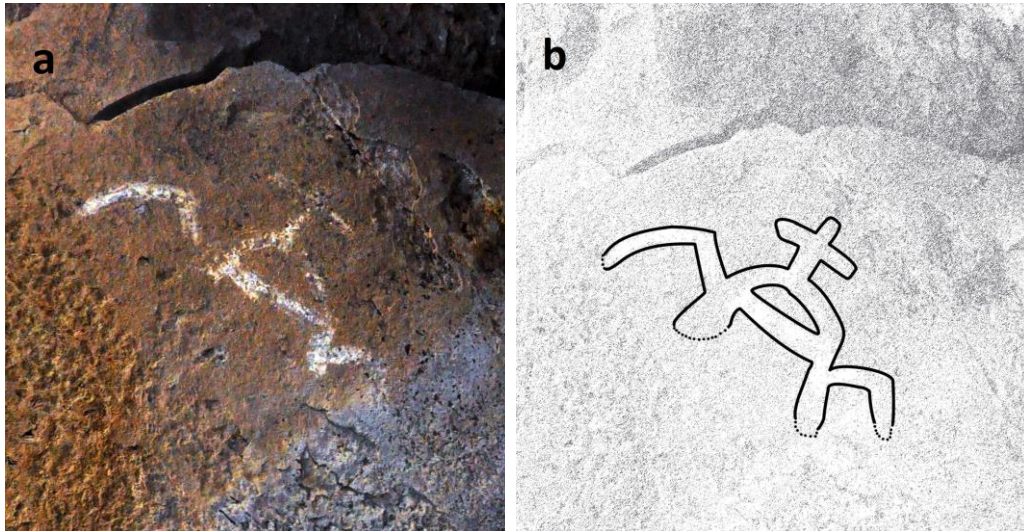


Fig. 147 a) Detalle Conjunto 1 Iglesia. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2013. b) Dibujo Conjunto 1 Iglesia. Edición: DPS, 2013.

Conjunto 2: Escudo

A unos metros del conjunto anterior, en lo alto del abrigo, encontramos apenas visible un círculo con un arco en su interior, formando un ovoide con un pequeño círculo interno y tres más en la parte inferior, rematando con cuatro colgajos (Fig. 141). Por la altura, debió ser pintado con ayuda de un andamio. A causa de los escurrimientos y desprendimientos de roca no sabemos si existía algún otro motivo (Figs. 142 y 143).



Fig. 148 Vista general Conjunto 2 Escudo. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2013.

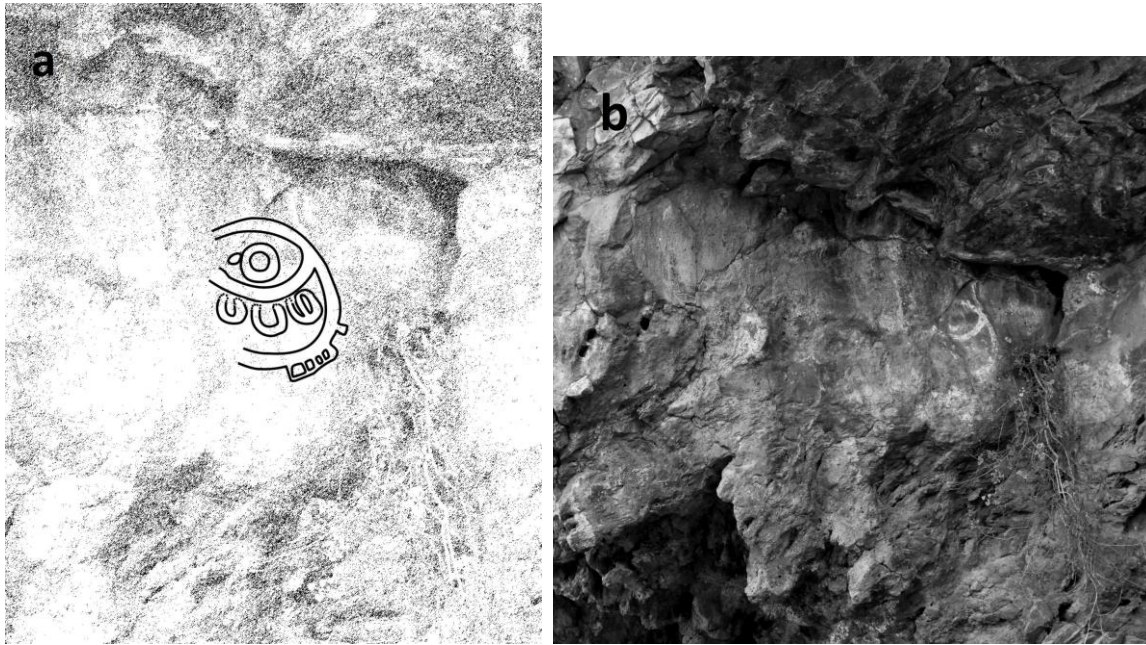


Fig. 149 a) Detalle Conjunto 2 Escudo. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2013. b) Dibujo Conjunto 2 Escudo. Edición: DPS, 2013.

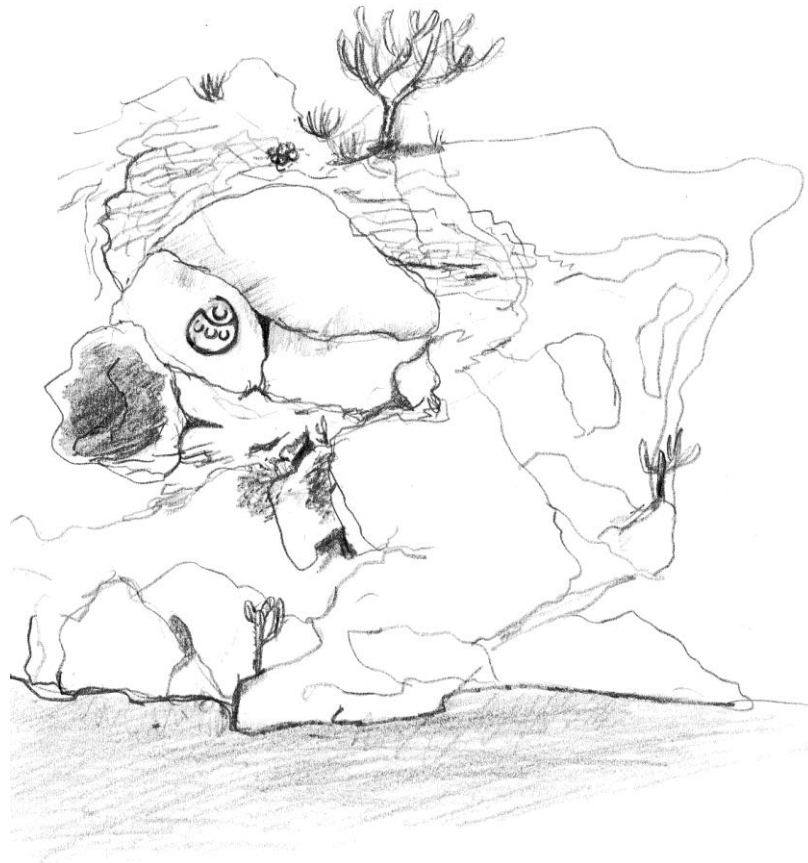


Fig. 150 Dibujo *in situ* del Conjunto 2 Escudo. Elaborado: AVH, 2010.

Conjunto 3. Escudo de grandes dimensiones

Aguas abajo, siguiendo el cauce del río, se encuentra en lo alto de la cañada un tablero protegido por una saliente (Fig. 144), un círculo de grandes dimensiones, dividido en cuatro segmentos irregulares. La línea horizontal está formada por una sucesión de rectángulos de diferentes tamaños, con tres arcos remarcados. El diámetro vertical está punteado, y se encuentran puntos diseminados sin orden aparente. La parte baja del escudo cuenta con colgajos de diferente tamaño y grosor, lo que añade movimiento a la escena (Figs. 145).

De lado izquierdo se identifica un personaje visto de frente. El rostro y el cuerpo fueron pintados en tinta plana. El brazo izquierdo se dobla a la altura del codo para sostener un bastón. El brazo derecho enfatiza la mano en la que se pintan cuatro dedos, mientras la muñeca tiene una par de círculos, con la finalidad de tomar el escudo y no se confunda con el resto de los colgajos (Fig. 146). Un escurrimiento atraviesa la parte derecha, lo que impide ver con claridad el cuerpo del segundo personaje, esta imagen nos recuerda a un motivo similar de la barranca de Nimacu, en donde se muestran un escudo, flanqueado por un par de personajes (Fig. 147).



Fig. 151 Vista general Conjunto 3 Escudo de grandes dimensiones. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2014.



Fig. 152 Detalle Conjunto 3 Escudo de grandes dimensiones. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2010. Edición: DPS, 2013.

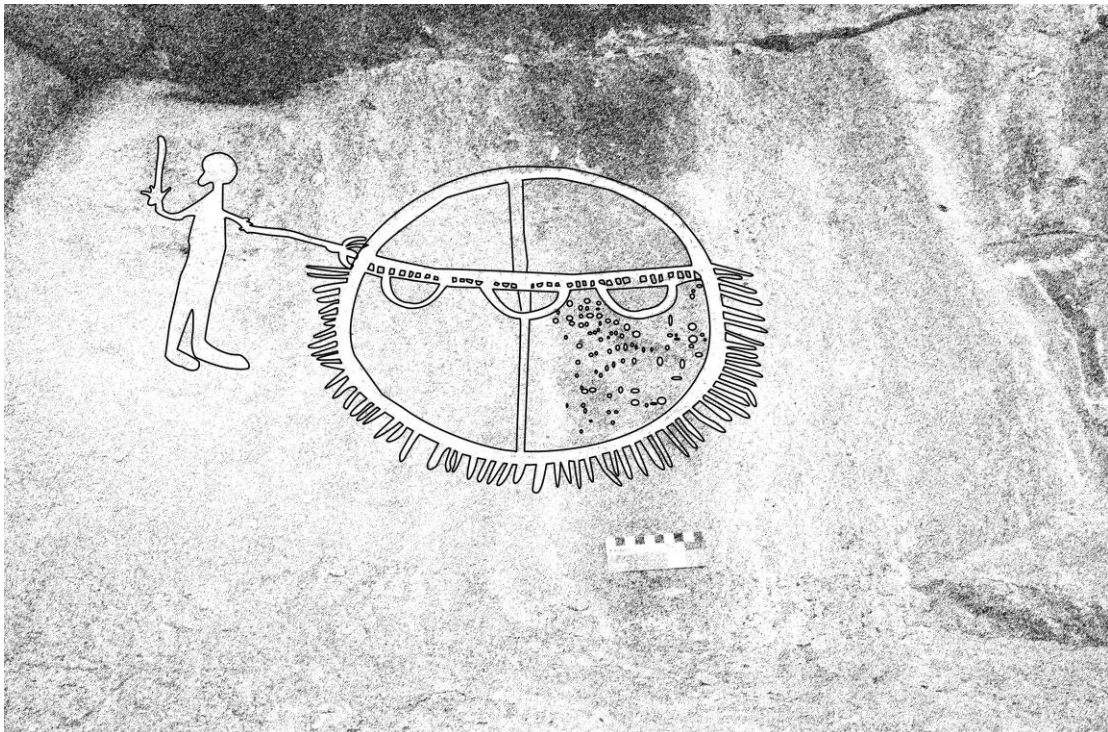


Fig. 153 Dibujo Conjunto 3 Escudo de grandes dimensiones. Edición: DPS, 2013.



Fig. 154 Vista general del Escudo. Sitio de arte rupestre Nimacu, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2013.

Retorno a la negrura de lluvia

*Santísima Tierra, me acompañas de tarde y de mañana
a donde estoy parado, donde camino, me acompañas, Santa Tierra.
Ahí va el Santísimo Sacramento del cielo
que alumbra nuestro buen camino, nuestra puerta,
nuestros pasos, donde estoy parado de tarde y de mañana.
Bendita Tierra me das mis bienes, mi caridad, mi pedazo de tortilla,
mi trago de agua con que me ayudas, mi vida,
mi buen camino, mi puerta [...]*

Valente Ramírez, Cruz de Palmar, San Miguel de Allende, Guanajuato²¹⁹

Los otomíes del Mezquital cuentan con una larga tradición ritual y oral que resguarda celosamente la historia de su origen. En la actualidad los diferentes matices internos de cada comunidad presentan la posibilidad de establecer una relación con las escenas pintadas a lo largo de las barrancas.

Para entender este pensamiento complejo es necesario integrar al estudio del arte rupestre la historiografía, la tradición oral, las fiestas, las danzas, la pintura conventual y de capillas que reflejan la cosmovisión de este pueblo, reinterpretadas de generación en generación en las que pervive el culto a la Sagrada Serpiente de las Aguas Celestiales y al venado.

El arte rupestre como fuente histórica

¿Cómo fechar el arte rupestre?

Como mencionamos, en la actualidad, mucho se ha discutido sobre la pertinencia de tomar el arte rupestre como una fuente histórica. La discrepancia entre las metodologías aplicables al estudio de la pintura rupestre no ofrecen una datación precisa para cada sitio en particular. En este punto los trabajos arqueológicos ofrecen la posibilidad de atribuirlos a determinado grupo indígena que habite la región estudiada.

La diversidad de sitios registrados a lo largo del Mezquital en las diferentes etapas del proyecto *La mazorca y el niño Dios*, dejó de manifiesto la diversidad iconográfica de

²¹⁹ Valente Ramírez, Cruz de Palmar, San Miguel de Allende, Guanajuato. *Apud.* Yolanda Lastra. *Los otomíes...* op. cit. p.

cada sitio. La estrecha relación que se establece entre los lugares seleccionados, el uso de la roca, la técnica y presencia de repintes o motivos añadidos me permitieron establecer una asociación iconográfica con el objeto resolver los problemas de temporalidad en El Boyé.

Si bien el sitio cuenta con motivos de filiación prehispánica que marcan una ocupación que va de los periodos Posclásico Tardío al Novohispano y moderno, presenta características únicas que lo diferencian de otros sitios de la región. Estas diferencias resultan fundamentales para entender el significado del sitio, y su relación con rituales asociados a la petición de lluvia, la fertilidad y el sacrificio.

Pese al trabajo realizado queda pendiente la pregunta que gira en torno a la escena de las garzas flechadas, en sustitución del venado y su relación con las deidades acuáticas; y su representación simbólica en los grafitis conventuales que presentan diferentes ejemplos de la danza del volador. El material consultado me permitió proponer la interpretación del sitio El Boyé y la función que pudieron tener.

El significado del santuario

Tal como vimos, el arte rupestre de los otomíes del Mezquital es una expresión viva que se encuentra inmersa hasta nuestros días en el ámbito ritual, cultural y artístico de la región. Como mencionamos, los otomíes utilizaron estas expresiones como una forma de registrar su pensamiento histórico y religioso, de modo que se puede comparar El Boyé con un libro o documento inédito para indagar en el pensamiento de sus creadores.

Este conocimiento se extendió de la barranca a los espacios familiares creados en la época colonial, hoy conocidos como capillas familiares o de linaje, en donde comulga la religión católica y la mesoamericana, resguardando la pervivencia de su saber a través de las imágenes y las festividades que celebran los otomíes del Mezquital,²²⁰ en donde recrean su visión del mundo, la reacción que se gestó paulatinamente con la incursión del régimen colonial y la postura que este grupo mantuvo frente a los cambios político-religiosos.²²¹ 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.²²²

²²⁰ Raquel Pineda Mendoza. *Arquitectura religiosa doméstica en el Estado de Hidalgo*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. México: FF y L-UNAM, 2005.

²²¹ Isela Beatriz 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. México: FF y L-UNAM, 2012.

²²² Idem. p. 4 y 5.

Estas mismas concepciones se encuentran en El Boyé, en donde se entreteteje el cristianismo otomí; un claro ejemplo es la iglesia pintada en el conjunto 1. El pintor muestra una ejecución cuidadosa y planeada, el uso de la perspectiva permite tener una vista en planta del conjunto conventual e iglesia de un pueblo, ¿qué pueblo?, no lo sabemos con certeza, pudiera tratarse de Huichapan pero las modificaciones y agregados arquitectónicos impiden saber con certeza si se trata del mismo lugar.²²³

Lo que sí queda claro, es la intención de pintar el plano de un pueblo, en el que se detalla minuciosamente el campanario, el pórtico de dos pisos, la fachada adornada con un frontal, y su cruz atrial (Fig. 24).²²⁴ Como vimos, las características presentes en el conjunto nos remiten a las festividades del *Corpus Cristi* y la participación de El Boyé, reconocido por las garzas en una de las festividades más emblemáticas del pueblo otomí. Este conjunto en particular bien pudo ser pintado en la última etapa de ocupación del El Boyé como santuario (siglo XVIII) y escapó al ojo del señor Marciano, probablemente por la capa de pintura que cubre de forma parcial el conjunto.

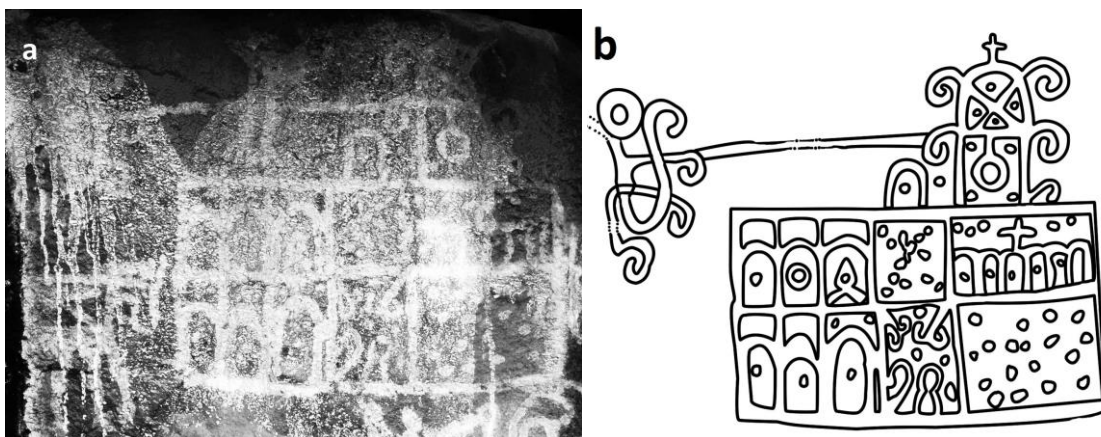


Fig. 155 a) Detalle Iglesia, conjunto 1 Fiesta en El Boyé Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2012. b) Detalle Iglesia, conjunto 1 Fiesta en El Boyé. Dibujo: DPS, 2012.

Una imagen similar se encuentra en la pintura que acompaña el proceso inquisitorial “sobre [los] naturales del pueblo de San Lorenzo [Huitzilapan] del Curato de Lerma [...]”,²²⁵ iniciado diciembre de 1817 y culminado en 1819. El expediente contiene

²²³ Este complejo arquitectónico fue construido por los franciscanos a mediados del siglo XVI, posteriormente ha sido modificado a largo de la historia Huichapan. Hoy día alberga al centro del atrio la Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe, a la izquierda la Capilla de la Tercera Orden, y a la derecha la Parroquia de San Mateo Apóstol. Justino Fernández. *Catálogo de construcciones religiosas del Estado de Hidalgo*. México: Gobierno del Estado de Hidalgo, 1984. p. 335-340. Vol. I

²²⁴ Descripción detallada, capítulo 5. Boyé II, conjunto 1.

²²⁵ AGN. *Bienes Nacionales*, leg. 663, exp. 19, foja: carátula, 1 r.

San Lorenzo Huitzilapan se ubica en Lerma, Estado de México. Dicho municipio fungió como frontera entre otomíes, nahuas y matlazincas. “Hacia 1534 era un corregimiento sufragáneo de la Alcaldía Mayor de Metepec, hasta que entre 1611-1612, Martín Reolín de Varejón de acuerdo con la Corona la instituyó como

una “pintura sobre supersticiones en San Lorenzo del curato de Lerma. Edo. de Méx.”,²²⁶ en la que es posible identificar datos e imágenes relacionadas con la vida ritual de este pueblo otomí.²²⁷

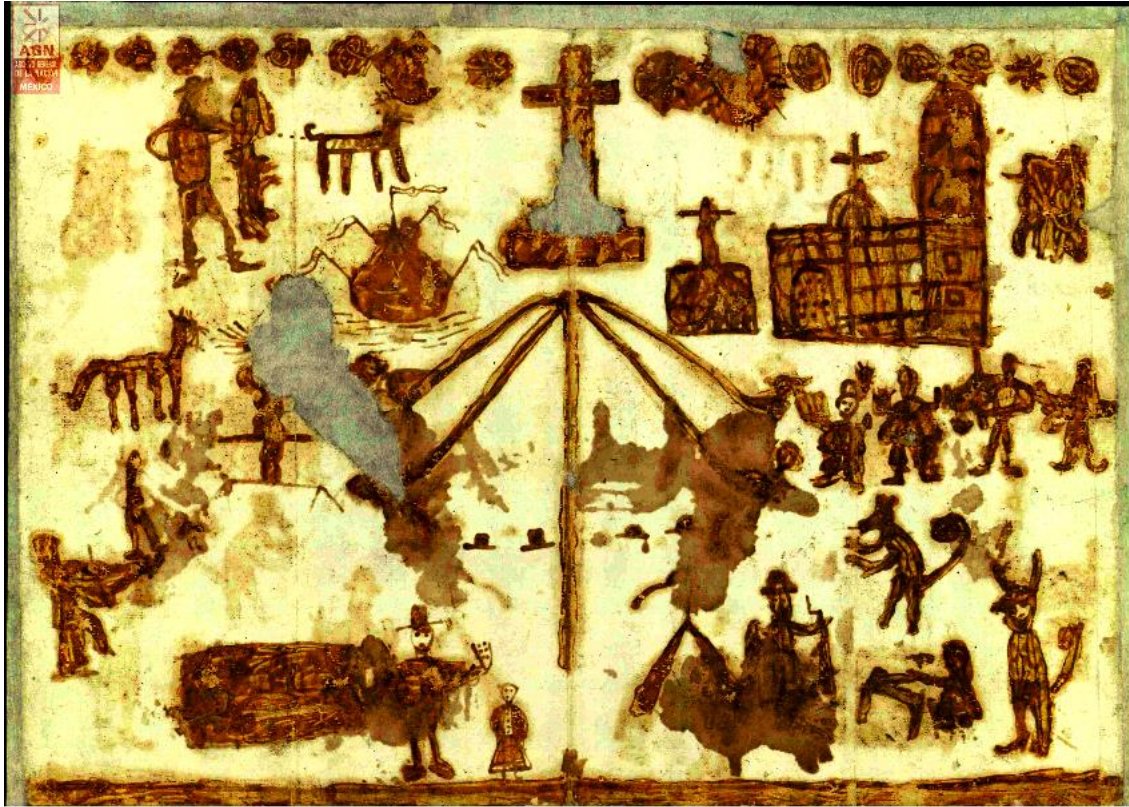


Fig. 156 En esta pintura se ilustra la transformación y pervivencia de la danza de los ángeles o volador. Al centro, la imagen del Xócotl, del que descenden cuatro personajes con alas. Enmarcado por una iglesia con campanario, cruz atrial y un altar. Fuente: Archivo General de la Nación. Bienes Nacionales, leg. 663, exp. 19, f. 6. Pintura sobre supersticiones en San Lorenzo del curato de Lerma. Edo. de Méx. 1817.

ciudad de Lerma, cuya jurisdicción incluía a Tarasquillo, para 1768 era una subdelegación de la intendencia de México. En el aspecto eclesiástico, en el siglo XVI era visita del curato de San Lorenzo Huitzililapa, [...] pertenecía a la alcaldía mayor de Tenango del Valle desde 1645”. José Antonio Cruz Rangel. *La religiosidad indígena de impronta mesoamericana en la colonia. Una Estructura de poder y control social*. Tesis para optar el grado de Doctor en Historia y Etnohistoria. México: ENAH, 2010. p. 218

²²⁶ MAPILUS. <http://www.agn.gob.mx/mapilu/index1.htm>

En el cuerpo del documento no se advierte al lector de la pintura, sin embargo la temática que muestra se relaciona directamente con las creencias de los otomíes y los acontecimientos narrados. Ver también, *Boletín del Archivo General de la Nación*. Tercera serie, tomo II. No. 4, 1968. La pintura del documento se utiliza para ilustrar la publicación, bajo la descripción “Bandera de papel pintada, utilizada con fines rituales y terapéuticos en el pueblo de San Lorenzo Huitzililapan, estado de México. (Origen probable: Ciudad de México.) 1817. Archivo General de la Nación, México: Ramo Bienes Nacionales, vol. 663, exp. 19, foja: 6”.

²²⁷ Ver también: Gerhard. op. cit. p. 172-174

Tanto el documento como la pintura son un claro ejemplo de los cambios que se suscitaron en las creencias religiosas.²²⁸ En este nuevo orden, se gestó un cristianismo en el que convergen los dioses antiguos y los santos cristianos. Muestra de ello son las diligencias llevadas a cabo en Huitzilapan, por la acusación que el presbítero José María de la Cruz Manjarrez presenta al provisorato.²²⁹

Los acontecimientos se llevaron a cabo la noche del domingo catorce de diciembre de 1817. Bajo la sospecha de cultos idolátricos, el presbítero se dirigió a la casa de los indios Domingo Francisco, Antonio Francisco y Juan Francisco, en donde se realizaba una ceremonia.²³⁰ En dicho lugar estaban rindiendo culto a unos ídolos:

[...] en un cuarto. Cuyo centro era un Altar en que estaban colocadas las imágenes de **Nuestro Señor Jesucristo y María Santísima** con varias **crucos a los costados**. El pie de este lo formaban dos mesas cubiertas de tamales, patos cocinados, tasas de champurrado, platos de huevo frito, frutas, y pulque que bebían a cada paso. En medio de esto, estaba colocado un chiquigüite que contenía los muñecos de barias representaciones hasta de perros y gallos, que descansaban en algodón y lanas de colores y jugando los hombres y las mujeres que estaban sentados, de tres en tres, tomaban por su orden el Chiquigüite y dos banderitas, que al son de una guitarra que el indio fiscal tocaba, bailaban, inclinaban la cabeza, doblaban las rodillas y cantando suplicaban a **Llémixiuntte**, dios de los montes, que por los méritos de sus anteriores no les mandase trabajos y que los vieses como a hijos. Hacían promesas y votos de serles constantes, con tales visajes que omito por la decencia. Luego que me hice cargo de todos, los di el alto, amarré [a] los hombres que tengo encerrados en casa del gobernador, cogí los muñecos, los tamales y todo y para que no se me fuguen los principales, que son Domingo Francisco, Antonio Francisco y Juan Francisco Hermanos les puse grillos. Todo lo que en cumplimiento a los Sagrados Cánones e pongo a Vuestra Señoría para que determine lo que halle por conveniente. La ubicación de esta auxiliar entre los montes, la ninguna gente de razón que tiene, carecen de maestros de escuela que los eduque; puede ser motivo de su mucha ignorancia o libertad en la idolatría, y otros excesos de que está lleno este pueblo [...].²³¹

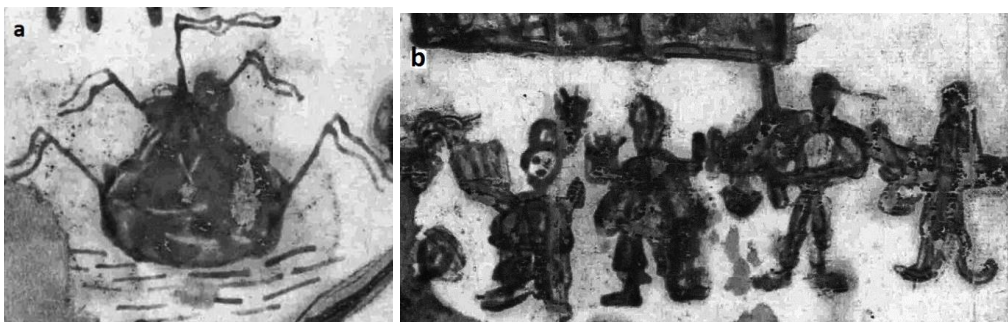


Fig. 157 a) Detalle de lo que puede ser el chiquigüite con las banderas. b) Detalle de los músicos. Fuente: Archivo General de la Nación. Bienes Nacionales, leg. 663, exp. 19, f. 6. Pintura sobre supersticiones en San Lorenzo del curato de Lerma. Edo. de Méx. 1817.

²²⁸ La pintura se encuentra separada del cuerpo documental, por lo que su consulta es digital. Sin embargo, por las rupturas, los dobleces que presenta y la superposición de imágenes sugiere que fue doblada por la mitad. Al centro de la pintura se identifican dos faltantes que impiden ver de forma parcial los motivos.

²²⁹ Ver: Etehelia Ruiz Medrano. *Mecico's Indigenus...* op. cit. p. 159-161

²³⁰ Entre los detenidos se encontraron a fiscales, topiles, ex gobernadores, y algunos confesaron ser carboneros.

²³¹ AGN. *Bienes Nacionales*, leg. 663, exp. 19, foja: 1v-2. La paleografía es mía.

El documento y la pintura en cuestión muestran coincidencias con la pintura rupestre y la cosmovisión del pueblo otomí. Al parecer el pintor combinó diferentes perspectivas para representar en una sola vista el complejo arquitectónico. La iglesia vista de frente, el campanario, el pórtico reticulado, la fachada adornada con motivos circulares, y el atrio o plaza del pueblo con su cruz atrial adornada, sugiere la representación de un pueblo en fiesta, similar al visto en el conjunto 1.

El cuerpo del campanario está formado por siete secciones. Las primeras albergan un cuadrado, a manera de ventana. En la parte superior círculos suspendidos que semejan las campanas. Entre el conjunto conventual e iglesia se encuentran dos bóvedas de diferente tamaño, coronadas por una cruz.

El pórtico se presenta como una sucesión de retículas de diferentes dimensiones. La fachada de la iglesia se sitúa de lado a izquierdo. En la parte alta, se marcan dos niveles con recuadros; de nueva cuenta, la presencia de los pequeños puntos llama la atención, en esta ocasión en la puerta principal de la iglesia.

La cruz atrial presenta los mismos motivos circulares que la fachada de la iglesia, lo que sugeriría se trata de elementos decorativos.



Fig. 158 a) Fachada de la iglesia de San Lorenzo Huitzililapan, Lerma, Estado de México. Foto: Daniela Peña Salinas, 2013 b) Detalle de la iglesia. Fuente: Archivo General de la Nación. *Bienes Nacionales*, leg. 663, exp. 19, f. 6. Foto: DPS, 2013.

Entre otras coincidencias encontradas en la pintura del AGN, está la representación de la cacería del venado, las cruces de diferentes tamaños y ornamentos, motivos celestes (soles y lunas), un animal (posiblemente de carga) en dirección a la danza de los ángeles, esa misma danza que parece ser una evolución de la danza del volador, la presencia de dos personajes transformados uno en animal y otro en Diablo.

La comparación entre el arte rupestre de El Boyé y el documento sobre San Lorenzo Huetzilapan me permite entender algunos de los complejos procesos que perviven al interior de este grupo; quizá lo más importante son las tradiciones con una larga duración en las que es posible identificar los cultos asociados a la petición de lluvia, el sacrificio, y la danza como elementos centrales. No es extraño entonces que para principios del siglo XIX se conservaran los cultos paralelos al Dios del Monte y a la Virgen, la Santa Cruz y a Cristo. En la actualidad este tipo de ceremonias se conservan vivas en San Pablito Pahuatlán, Puebla, San Bartolo Tutotepec, Hidalgo; en donde el “costumbre” es similar al narrado en el documento antes mencionado.

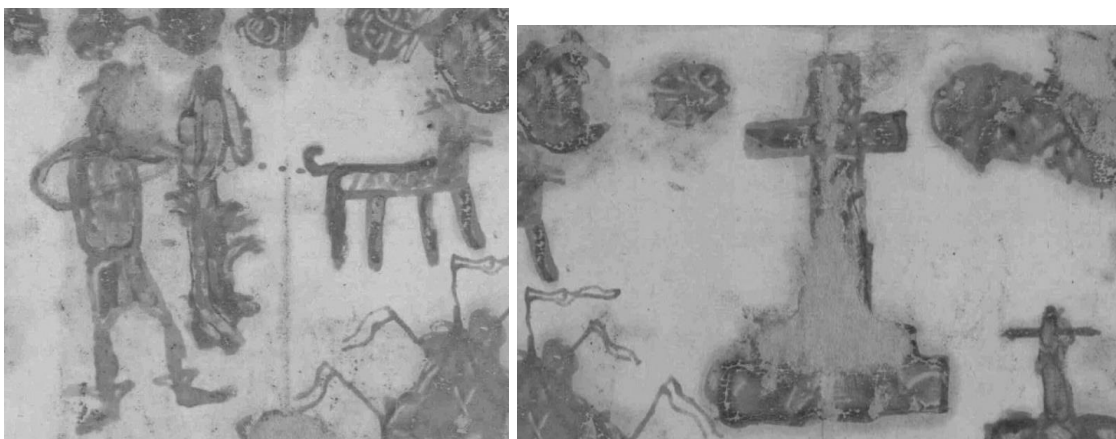


Fig. 159 a) Detalle del venado flechado. b) Detalle cruz con adornos. Fuente: Archivo General de la Nación. *Bienes Nacionales, leg. 663, exp. 19, f. 6*. Foto: DPS, 2013. b) Fachada de la iglesia de San Lorenzo Huitzilapan, Lerma, Estado de México. Foto: DPS, 2013.

El Boyé, una historia contada a través de sus pinturas

A pesar de que la barranca de El Boyé es conocida por los vecinos de la comunidad, la mayoría ignora el significado de las pinturas. Algunos interesados en preservar en la memoria estas pinturas se preocuparon por dejar testimonio de ellas, como es el caso de don Marciano, quien dibujo la mayor parte de los motivos registrados en este trabajo. El Boyé vocablo otomí que significa “*negrura de lluvia*”, o “*lugar donde llueve mucho*” comienza en la pared que bordea la presa del mismo nombre, alimentada por la vertiente

del arroyo Terrero hasta la confluencia con el Huisfhí. El acceso al sitio es posible cuando la creciente de los arroyos es baja.

Por su ubicación, a las afueras de Huichapan y sobre el antiguo camino real, el sitio debió tener gran importancia en la vida ritual y política de los grupos encargados de elaborar las pinturas. Con base en material arqueológico registrado a cien metros del sitio “es muy posible que la concentración corresponda a un asentamiento de carácter doméstico ocupado entre el Azteca tardío (III-VI) es decir entre finales del periodo prehispánico e inicios de la colonia.”²³²

La ausencia actual de estructuras visibles puede ser efecto del alto grado de modificación del entorno. A 250 m. al suroeste del sitio se encuentran “una serie de alineamientos (restos de estructuras o terrazas) medianamente conservadas asociados con abundante material cerámico [...] La cerámica asociada a estas estructuras es fundamentalmente colonial moderna, presentándose en alta densidad y buen estado de conservación”.²³³

La forma natural del paisaje me permitió registrar pintura en tres áreas de concentración Boyé I, Boyé II y Boyé III (Mapa 4). Por la forma del vaso de la presa y los restos de pintura encontrados en rocas alledañas, existe la posibilidad de que esta sección fuera más grande, desafortunadamente se conserva solamente y de forma parcial un edificio almenado (Fig. 13).²³⁴

En El Boyé II se concentra la mayor cantidad de conjuntos. Siguiendo la forma sinuosa de la barranca el primer conjunto se localiza a pie de camino (Fig. 22). Desde el puente Los Tigueres se abre la barranca y con ella el corazón del sitio enmarcado por el estanque y la cueva. Las pinturas reciben la luz a lo largo del día creando un efecto óptico que varía acorde a la hora, época del año y ubicación del espectador (Mapas 6 y 7).

La mayor parte de motivos registrados están relacionados con la representación de la Serpiente de Agua, la cacería de las garzas, la festividad del Xócotl Huietzi y los danzantes. La presencia de escudos e iglesia engalanada, sugiere la participación El Boyé en la fiesta de un pueblo más grande. La presencia de la garza se presenta como una forma de legitimar el sitio, como el lugar de las garzas y hogar de la Bok'yä.

En la última sección, la concentración de pintura es menor, entre los motivos registrados se encuentran escudos de diferentes medidas, que aluden a la presencia de diferentes grupos en un mismo lugar (Mapa 8).

²³² Fernando López. *Informe cuarta temporada...* (ver apéndice)

²³³ Idem.

²³⁴ La descripción completa del sitio se encuentra en el capítulo 5

Propuesta cronológica para El Boyé

Las pinturas muestran la forma particular de concebir el tiempo del grupo que ocupó la barranca. El siguiente cuadro recoge de manera sistemática elementos que me han permitido entender la organización y distribución de los conjuntos, así como la posible filiación temporal.

Cronología Boyé I	
Edificio y Cruz	<p>*Filiación: Indeterminada No hay evidencia suficiente para fechar los motivos.</p>
Conjunto Arquitectónico	<p>* Filiación: Prehispánica La presencia del templo doble, sugiere haber sido pintado antes de la llegada de los españoles.</p>
Cronología Boyé II	
Conjunto 1 Fiesta en el Boyé	<p>* Filiación: Colonial El uso de la perspectiva en la representación de la iglesia. La iconografía sugiere la celebración de una fiesta católica (Corpus Cristi). Presencia del gallo, corazones, animales de carga. Aparecen puntos dispersos a lo largo de la construcción. Presencia del cacique. Posiblemente es el último conjunto que se pintó en el sitio, en donde se busca plasmar a la garza como topónimo del pueblo. Presenta una capa de pintura blanca que cubre la mayor parte de motivos.</p>
Conjunto 2 Reunión de barrios	<p>* Filiación: Colonial Localizado en la parte alta del estanque de mayor tamaño. La manufactura es burda a causa de su ubicación. La presencia de elementos como el gallo sugiere que fue pintado en la colonia.</p>
Conjunto 3 Xócotl huetzi	<p>* Filiación: Indeterminada La escena probablemente fue pintada en dos etapas. En la primera el personaje visto de frente con tocado y bastón. El uso de la línea de suelo que une al Xócotl huetzi con los guerreros pudiera sugerir que fue pintado en una segunda etapa, junto con el jinete.</p>
Conjunto 4 Cacería de las garzas	<p>* Filiación: Indeterminada El pintor aprovecho la forma de la roca y el estanque para crear un efecto de movimiento y realismo. La presencia del canino y el tamaño inusual de la garza son recursos expresivos que no se encuentran en otro sitio. "Sustitución del venado por la garza"</p>
Conjunto 5 La Cueva	<p>* Filiación: Prehispánica El trazo es similar en los tres motivos, no presentan repintes.</p>

	Elementos de tradición prehispánica.
Conjunto 6 “Mapa de la cueva”	* Filiación: Indeterminada Plumas atadas en forma de aztaxelli. El “Mapa” presenta repintes en la parte central. El pintor supo aprovechar la forma natural de la roca para generar dar perspectiva al motivo. “el pez es un elemento poco usual”
Conjunto 7 Sobre la cueva	
7a La Sagrada Serpiente de Agua	* Filiación: Prehispánica Presenta la imagen de la serpiente con cuerpo reticulado y colgajos. Tal pareciera que la presencia de la Sagrada Serpiente de las Aguas Celestiales emergiera de la cueva y serpenteara la barranca.
7b Maíz	* Filiación: Prehispánica El tragaluz de la cueva presenta residuos de hollín. La imagen del maíz en la oquedad da la impresión de emerger de las fauces de la tierra. La temática sugiere rituales de petición de lluvia y fertilidad que se complementan con el resto de los conjuntos.
7c Motivos filiformes	* Filiación: Prehispánica Se aprovechó la forma de la roca para dar volumen a los motivos que aún se conservan.
7d Motivos vegetales	* Filiación: Prehispánica Los motivos hacen alusión al ciclo agrícola.
7e Plantas	* Filiación: Prehispánica Restos de líneas que aprovechan la forma de la forma de la roca
Conjunto 7 f Guerreros	* Filiación: Indeterminada Por los repintes y superposición de motivos, se pudo haber pintado en dos etapas. En la primera etapa el guerrero, escudos, soles y motivos desvanecidos. En la segunda, se repinta el guerrero, y la línea de suelo surge del motivo no identificado y continua por el borde de la roca, las volutas similares a las encontradas en los conjuntos 1 y 2
Conjunto 8 Procesión	* Filiación: Indeterminada La presencia de la Serpiente de Agua pudiera sugerir que fue pintada en tiempos prehispánicos, sin embargo los guerreros pintados de frente, en actitud de caminar. El trazo es similar al de los danzantes. Las volutas o corazones son similares a las encontradas en otros conjuntos.
Conjunto 9 El Hemiciclo	
El artífice supo aprovechar la forma natural del hemiciclo, dotando de dinamismo a los danzantes y representación de la Serpiente de Agua.	
Conjunto 9 a Los danzantes	* Filiación: Indeterminada La presencia de motivos de tradición prehispánica y colonial sugiere que fue pintado en dos etapas. En una primera etapa la mayor parte de motivos fueron pintados. En la segunda etapa se repintaron los danzantes, se agregó el blasón y el ave. Presencia de grafitis en uno de los techos

Conjunto 9 b Uema	* Filiación: Indeterminada Los restos sugieren que fue repintado
Conjunto 9 c Garzas	* Filiación: Indeterminada Utiliza la perspectiva para crear profundidad, las garzas van de mayor a menor. La línea de piso es marcada por la Serpiente de Agua
Conjunto 10 astros y serpientes	
Ubicado en la parte más alta de la barranca	
10 a Zidada Hyadi (Sol)	* Filiación: Indeterminada Ubicado en la parte más alta de la barranca (nivel celeste), flanqueado por la imagen de la serpiente. Basándose en los repintes, se pueden identificar por lo menos tres etapas. En la última etapa se repinta el Sol, ojos y nariz
Conjunto 10 b Zänä (Luna)	* Filiación: Prehispánica Luna en cuarto creciente Representación de Serpiente con cola de abanico y Bok'yä "Tal pareciera que la serpiente desciende de lo alto de la barranca y recorre los conjuntos principales"
Conjunto 11 Escudos	* Filiación: Indeterminada Presencia de repintes "presencia de puntos dispersos"
Conjunto 12 Bok'yä- Iglesia	* Filiación: Indeterminada La Serpiente y motivos circundantes pudieron ser pintados en un primer momento. La imagen de la Iglesia muestra una constricción más tardía.
Cronología Boyé III	
Conjunto 1 Iglesia	* Filiación: Colonial Construcción incompleta
Conjunto 2 Escudo	* Filiación: Prehispánica
Conjunto 3 Escudo de grandes dimensiones	* Filiación: Prehispánica Fue elaborado para ser visto desde lejos. El personaje visto de frente

Las imágenes registradas en El Boyé cuestionan la visión tradicional de la historia. La idea de que a la llegada de los españoles, los naturales se convierten al catolicismo y abandonan sus tradiciones es poco perceptible en el discurso del sitio.

La constitución de un catolicismo otomí es una prueba fehaciente de la nueva constitución identitaria, expresada en un discurso que se enriquece y complementa.

Muestra de ellos son las superposiciones que varían el color, la forma y el contenido de los conjuntos registrados. En algunos casos se completan escenas ya existentes.

Esta es una de las razones que me impiden saber con certeza en qué momento se comenzó a pintar el sitio. Lo que sí está claro es la importancia que tuvo El Boyé desde la época prehispánica, reafirmada durante la Colonia; en donde se dejó testimonio en varios conjuntos de la participación activa de El Boyé en la vida política y religiosa.

La casa de la Sagrada Serpiente de las Aguas Celestiales

El poder de la Sagrada Serpiente de las Aguas Celestiales, mejor conocida como *Mäkä Bok'yä* representa un fenómeno de larga duración, presente en la cosmovisión de los pueblos panmesoamericanos, adaptado y transformado al interior de cada pueblo. Numen tutelar de la lluvia, transporta en ollas el agua que fecunda la tierra.

Es la encargada de atraer consigo las nubes, la tormenta, la nieve, el granizo, y toda forma de líquidos. Dentro de la cosmovisión que se relata en *Ndä Kristo: rä Äjuä Nehhñu. Cristo: El Dios caminante*, se menciona que:

Canto VII.

Entonces el *Yozipa* emergió del interior de la Tierra,
fue que vino a salir en el centro, en donde se cruzaron sus caminos,
en el *Ponti'u*, vino a brotar en el mismo lugar donde penetró.

Aquí donde salió se sentó en su sitial,
se sentó con gran majestad, con gran garbo.
Y de aquí, de su sitial, del centro **de su trono,**
manan dos ríos, dos corrientes, una es de fuego
y se hunde en el interior de la tierra

y esta lumbre viene a parar
en el centro del interior de la Tierra.

Y la otra corriente es de agua azul, pues es de agua celeste
y se dice que esta corriente va a parar en el paraíso.

Y estando aquí, en el Centro del Mundo,
en su sitial, fue que se levantó,
fue que se irguió en toda su inmensidad
y fue que habló y su palabra se oyó
como el trueno que retumba más allá de las aguas y del horizonte,
toda la inmensidad retumbó con su palabra
y toda la Tierra y los cielos se estremecieron.

Verdaderamente portentosa es su voz
Y fue entonces que se produjo **un gran viento,**
un gran viento muy fuerte, muy recio,
por **los cuatro rumbos del Universo**
y entonces fue que **bajan a la Tierra dos grandes serpientes,**
tan grande es su tamaño que abarcan toda la inmensidad del cielo.²³⁵

²³⁵ Francisco Luna. op. cit. El subrayado es mío.

El fragmento anterior narra como las Serpientes Sagradas recorren la bóveda celeste para atraer la lluvia. Si nos detenemos a observar el paso de la época de lluvias encontramos que cuando la tormenta es muy fuerte el cielo suele ponerse de color negro, las nubes parecen dar vueltas, los rayos y relámpagos emulan la danza de las serpientes antes mencionadas.

Si relacionamos estos fenómenos naturales con las historias que se cuentan en la región, es factible pensar que la representación constante de *Mäkäzibi*, *Mäkä 'Bok'yä* y *Mäkä Kenhe* a lo largo de la barranca guardan una estrecha relación con el significado de Boyé en otomí.²³⁶ Así la “negrura de lluvia” o “lugar donde llueve mucho” haría referencia a la casa de la Serpiente de las Aguas Celestiales, la cual recoge el agua contenida en el interior de la tierra (cuevas o montes) para surcar el cielo.²³⁷

En este caso la Serpiente de las Aguas Celestiales emerge de la cueva, desciende a la tierra para atender los rituales de petición de lluvia que hace el Pueblo de las Garzas, enmarcados por el Xócotl huetzi, y la danza para surcar el cielo en compañía de la Luna y el Sol, lugar de descanso de *Mäkäzibi* “la Gran Serpiente Celestial de Fuego”, *Mäkä 'Bok'yä* “la Serpiente de las aguas celestiales” y *Mäkä Kenhe*; las tres serpientes riegan el líquido vital que fecunda la tierra, trae consigo la tormenta con sus rugidos y sus rayos, las nubes, la nieve, el granizo, y otras forma de líquidos que dan lugar al ciclo agrícola representado en el conjunto 7.

²³⁶ Ver: Conjunto 10

²³⁷ Color negro, también podría tener asociación con el origen cósmico del agua, de naturaleza femenina e infra-mundana. La movilidad producida por el serpeo bien puede implicar un continuo de tiempo (estaciones) y espacio (inframundo, *tlactípac*, cielo bajo), dando pie al desenlace de encadenamientos: la lluvia. Recuerda también la constante asociación de agua-cueva. Juan Mauel Romero. Comunicación personal, 2014.



Fig. 160 Croquis general del conjunto 7. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital, IIE/UNAM, 2005. Edición: DPS, 2013.

El enigma de las garzas

¿Quiénes eran los habitantes de El Boyé, el pueblo de las garzas?

La imagen de la garza en El Boyé aún es un misterio. Al analizar el origen, significado e historia de la imagen de la garza y su relación con la ciudad mítica de Aztlán (lugar de las garzas o lugar de la blancura) surgen algunas hipótesis.

Entre los otomíes la garza se relaciona con el espíritu de los antepasados y su presencia en los meses de marzo y abril anuncia la llegada de las lluvias y la abundancia en las cosechas.²³⁸

En la búsqueda de una palabra en otomí que haga alusión a garza me di cuenta que en la actualidad no existe. La única referencia que tenemos de garza en otomí proviene

²³⁸ Comunicación personal Ángela Salazar, El Boxo, Cardonal Hidalgo, 2013

del vocabulario trilingüe de Urbano, quien la registra como *nonxinccu*.²³⁹ En algunos diccionarios Otomí- Español la palabra garza se diferencia por el uso de s en lugar de z; en cuanto al significado de blancura si encontramos referencias.²⁴⁰ Con estos datos me acerque a Francisco Luna, Ángela Salazar y Mario Ramírez quienes coinciden en que actualmente no tienen una palabra otomí para esta ave.²⁴¹

La ubicación de Boyé al pie del Coatepec, lugar relevante en la historia de los aztecas sea quizá una pista para entender su relación con las garzas.

La garza como símbolo de identidad

Las mayoría de las fuentes consultadas coinciden en que la historia de los aztecas tiene como punto de partida su salida de Aztlán,²⁴² junto con otros calpullis guiados por su dios tutelar Huitzilopochtli,²⁴³ “para asentarse en la región prometida, la cual conocerían por una señal”.²⁴⁴ A lo largo de la peregrinación surgen varios momentos en los que algunos grupos decidieron separarse para seguir su propio camino.²⁴⁵

²³⁹ Alonso Urbano. *Arte breve de la lengua otomí y vocabulario trilingüe: español- náhuatl -otomí*. Edición Rene Acuña. México: UNAM-IIF, 1990. p. 222.

²⁴⁰ Ewald Hekking, et. al. *Diccionario español-otomí de Santiago Mezquititlan*. México: UAQ, 1989. p. 106. Buscando una palabra relacionada con garza o blancura encontré dos termino *t'axi* “blanco” y *t'axki* “blancura”. Idem. p. 44

Luis Hernández Cruz. et. al. *Diccionario del Hñähñu (otomí) del Valle del Mezquital, Estado de Hidalgo*. México: Instituto Lingüístico de Verano, A.C., 2010. Segunda versión electrónica. <http://www.sil.org/mexico/otopame/mezquital/S045a-DicOtomíMezq-ote.htm>. Consultado: Mayo de 2013

En este último, no se encuentra ninguna alusión a garza, pero si para “blanco” *nt'axi*, *t'axi*. p. 417

²⁴¹ Comunicación personal 2013.

²⁴² Lienzo de Tlaxcala. op. cit. Crónica Mexicayotl. op. cit. María Castañeda de la Paz. *Pintura de la peregrinación de los culhuaque-mexitin. (El mapa de Sigüenza): análisis de un documento de origen tenochca*. Zinacantepec, Estado de México: El Colegio Mexiquense A. C.-COANCULTA-INAH, 2006

²⁴³ Fernando Alvarado. op. cit. p. 16-22.

Garza en náhuatl se conoce como *áztatl* “la blanca”. Sahagún. op. cit. p. 1250

²⁴⁴ Silvia Limón. op. cit. p. 63

²⁴⁵ Torquemada cuentan que:

había un árbol muy grande y muy grueso donde [Huitzilopochtli] les hizo parar; al tronco del cual hicieron un pequeño altar, donde pusieron el ídolo, [...] Estando comiendo hizo un gran ruido el árbol y quebró por medio. Espantados los aztecas del súbito acaecimiento [...] los caudillos de la familia consultando a los que ahora se llaman mexicanos, les dijo despedid a las ocho familias y decidles que sigan su viaje [...]

Juan de Torquemada. *Los veinte y un libros y rituales de monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra*. Ed. Miguel León Portilla. México: UNAM-IIH, 1975. p. 113-114. Vol. I (Serie de Historiadores y Cronistas de indias, 5)



Fig. 161 Aztlán. Fuente: Pintura de la peregrinación de los Cunhuaque-Mexitin (el Mapa de Sigüenza)

Los aztecas tardaron mucho tiempo en llegar al centro de México al establecerse por días o años en diferentes lugares. Uno de estos lugares es el Coatepec, tierra habitada por otomites. En este lugar “la réplica del modelo mítico fue tan exacta, que fue confundida con la tierra prometida. Esta situación provocó dentro del grupo emigrante disensiones importantes que trajeron como consecuencia el sacrificio de los que pretendían quedarse y la destrucción de la laguna”.²⁴⁶

Pensando en esta ausencia u olvido de garza entre los grupos otomíes, deja abierta la posibilidad de que El Boyé haya sido pintado por algún grupo azteca que se quedó en la región.²⁴⁷ De ahí la insistencia en recordar su origen a través de la imagen de la garza o el *aztaxeli*, al mismo tiempo que su incorporación a la cultura de los pobladores de la región.

La presencia de la garza flechada en El Boyé sugiere una relación con la imagen del sacrificio del venado. En otros sitios como el Cajón, Zendo, o Nimacu muestran al venado flechado, representado como un animal con cornamenta y cuerpo moteado, frente a personajes con arco y flecha.

Dentro de la cosmovisión otomí, el venado (*Mäkä Fantō Makunda*) recuerda al “Venado Sagrado Hermano Mayor”,²⁴⁸ el primer ser creado que piso la tierra. Tras la persecución del Sol transfigurado en Cristo, el venado es capturado y sacrificado en su lugar.

Entonces el Gran Sacrificador, el llamado *Teteña*,
apresta su cuchillo y de un sólo tajo le rebana todo el cuello [...]

²⁴⁶ Silvia Limón. op. cit. p. 100-101. Alfredo López Austin, et. al. *Monte sagrado. Templo Mayor*. México: INAH-UNAM-IIA, 2009 p. 15

²⁴⁷ Aztlán, lugar ocupado por los mexicanos, del que les vino el nombre de aztecas. Cecilio A. Robelo. *Diccionario de mitología náhuatl*. México: Editorial innovación, 1980. p. 28

²⁴⁸ Francisco Luna. op. cit.

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 da su fuerza**, le da su poder **a la Sagrada Tierra**
y al Sagrado Grano de Maíz. Así que si la tierra de la milpa ya perdió su fuerza,
ya se agotó, ya no da maíz, por la fuerza de la sangre del Hermano Venado
la milpita vuelve a dar fruto, nos vuelve a dar nuestros alimentos.
La sangre es buen abono [...] ²⁴⁹

En El Boyé las garzas son flechadas por el cazador, sustituyendo al venado en su sacrificio, para regar con su sangre la tierra. La relación de la garza con la fertilidad está presente en su asociación con el agua, el ciclo lunar y la riqueza de sus plumas utilizadas por los dioses y sacrificados.

A la llegada de los españoles, la garza es exaltada por sus virtudes y es pintada en los muros de diferentes conventos, entre ellos Actopan. En la pintura mural de Actopan encontramos la imagen de la garza en el claustro. La primera representación de esta ave flanquea el monograma de María, haciendo alusión a las virtudes del buen del buen cristiano, por su “preferencia [a] los lugares solitarios, [...] emblema vivo del silencio, porque la reflexión conduce al hombre a la sabiduría”. ²⁵⁰



Fig. 162 Fragmento de pintura mural, Actopan Hidalgo. Monograma de la virgen María flanqueado por Garzas y motivos fitomorfos. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital, IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2014.

²⁴⁹ Ídem.

²⁵⁰ Charobbeau-Lasay. op. cit. p. 580



Fig. 163 Detalle de la garza rodeada de elementos fitomorfos. Convento de Actopan Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital, IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2014.

En la cenefa del mismo claustro encontramos la imagen de la garza sobre una flor, rodeada de motivos fitomorfos, alternando la presencia de músicos y hombres flechados. La combinación de estos elementos sugiere una escena de sacrificio ritual.



Fig. 164 Fragmento de pintura mural. En la cenefa se encuentra la imagen de la garza rodeada de elementos fitomorfos, músicos y personajes estacados. Actopan Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital, IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2013



Fig. 165 Detalle garza sobre flor. Convento de Actopan Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital, IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2013

La garza y el volador

Entre los usos de la pluma de la garza se tiene la elaboración de ornamentos para los dioses y sacerdotes, armas, o escudos de guerreros. A la llegada de los españoles, la danza del volador es adaptada al nuevo escenario ritual gestado durante la Colonia, considerada como la comunión entre el hombre y Dios. El uso del *aztaxeli* en la danza el volador es transformado en un sombrero con una pluma (de garza), tal como muestran los grafitis de Actopan y Tepeapulco.

En una de sus acepciones se relaciona con los guerreros y sacerdotes que se transforman en garzas en el campo de batalla o en los rituales realizados en honor a Otontecutli.

Cruz Rangel hace hincapié en la inconformidad de algunos frailes que estaban en desacuerdo con la vigencia de la danza del volador, al asociarla con rituales “a su juicio demoniacos y [aconsejaron] su proscripción a las autoridades que los escucharon y lograron reprimirlo temporalmente, porque resurgía como ceremonia religiosa o, en algunos lugares, como mero espectáculo”.²⁵¹ Para 1700 se publica una orden para los indios de Xochimilco y sus alrededores para continuar con “**la costumbre de bailar en voladores y que no se les impida.** [...] No habiendo grandes inconvenientes en las costumbres inmemoriales de los indios que no se opusiere a nuestra Santa fe Católica **en las fiestas titulares de algunos pueblos, el bailar en voladores,** y porque al presente se temen el que se les impida, y en atención a estar dispuesto por la ley [...]”.²⁵² Galinier menciona que “Dios inventó el Volador para distraer a los diablos, mientras Cristo proseguía su ascensión al cielo”.²⁵³

²⁵¹ José Antonio Cruz. op. cit. p. 300

²⁵² AGN. Indios, vol. 47, esp. 149. f 302f-302v. La paleografía es mía.

²⁵³ Galinier. op. cit. p. 394

Retomando la pintura de San Lorenzo Huitzilapan, se registra la continuidad en la celebración de la “danza de los ángeles” ejecutada en la plaza del pueblo, frente a la iglesia lo cual “le otorga un carácter mágico”.²⁵⁴ La escena confirma la práctica del palo volador en el contexto tardío de una festividad cristiana. La presencia de la iglesia rodeada de diferentes personajes alude a la cacería ritual, las danzas y música son parte fundamental en los convites en honor al señor del monte.²⁵⁵

El motivo central ilustra al árbol sagrado similar al que se representa en las láminas antes mencionadas. Del mástil descenden amarrados con una cuerda, cuatro danzantes transformados en ángeles por las alas que llevan en la espalda, evocando el vuelo del alma en torno al Xócotl. A los pies de los danzantes se encuentran alineados cuatro sombreros, que probablemente llevaban los danzantes al momento de bailar en lo alto del palo.²⁵⁶ Probablemente, estos dos elementos terminaron asimilándose o formando un nuevo concepto, mezcla del sacrificio del venado o garza con el del Cristo.

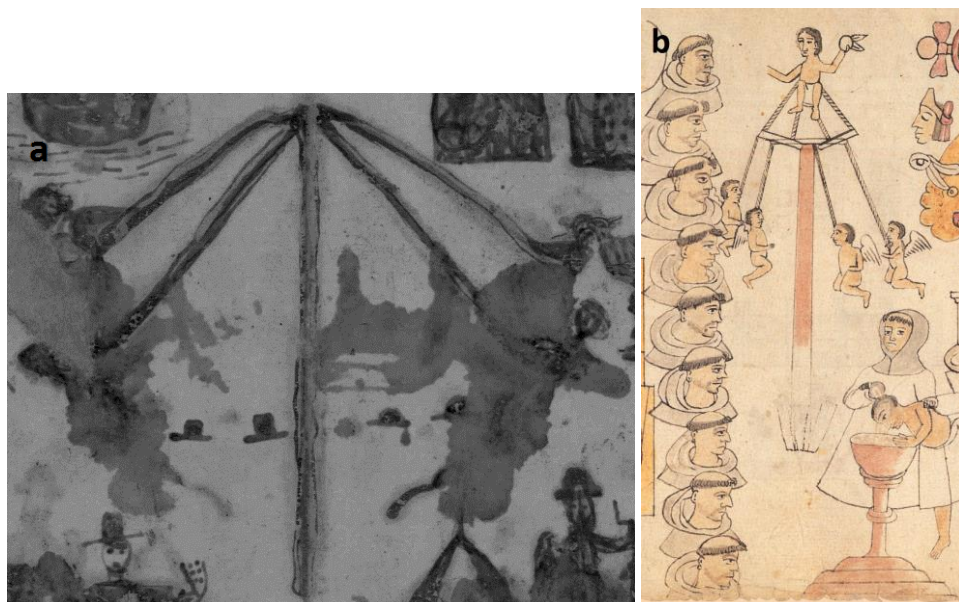


Fig. 166 a) Detalle de la “danza de los ángeles”. Fuente: Archivo General de la Nación. *Bienes Nacionales, leg. 663, exp. 19, f. 6*. Edición: DPS, 2014 b) Detalle de la Danza del volador. Lamina XXVII: Escenas del comienzo del periodo colonial y de la evangelización, códice Azcatitlan. Fuente: Códice Azcatitlan. Fac-similé.

Hasta aquí ha llegado el trabajo realizado a lo largo de estos años en El Boyé. Uno de los aspectos notables en el sitio es la relación que tienen las pinturas con los rituales asociados al sacrificio, representado de forma atípica dentro de la tradición blanca al

²⁵⁴ *Ibíd.*

²⁵⁵ AGN. Bienes Nacionales, vol. 663, exp. 19, f 2-4

²⁵⁶ Este documento e imagen permiten entender las complejas festividades que conserva hasta el día de hoy el pueblo otomí. Sin embargo dejamos para futuras investigaciones la riqueza y datos que proporciona este documento.

sustituir la imagen del venado flechado por la garza en una codificación más compleja que me ha llevado a rastrear a la garza y sus diferentes usos en el ámbito ritual, asociada comúnmente con el agua. Reinterpretada en la Colonia con el juego del volador vestido de español con un sombrero con plumas emulando el *aztaxeli* o tocado del dios del agua, de los sacerdotes, los guerreros, o sacrificados.

Aún quedan incógnitas por resolver y la revisión de nuevos materiales que han ido apareciendo a lo largo de este proyecto y que quedaron fuera por cuestiones de tiempo, pero que en un futuro serán retomados para continuar con el trabajo de la historia del pueblo otomí, transgredida, marginada y olvidada hasta nuestros días.

Tal como hemos visto, podemos hablar de un pensamiento complejo del pueblo otomí que se expresó en las rocas, de su cosmovisión y forma de vida ritual que han traspasado las fronteras del tiempo, convirtiéndose en un símbolo de identidad y orgullo.

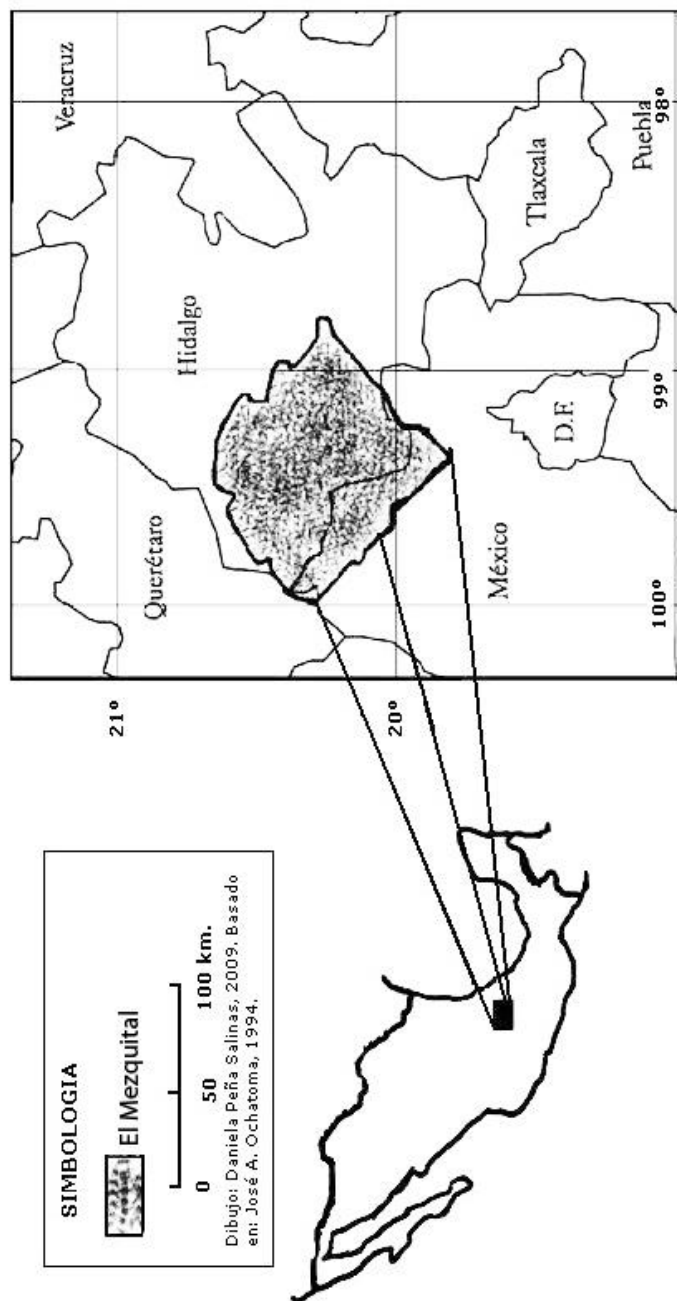
Desafortunadamente, el desinterés de las nuevas generaciones ha causado que El Boyé corra peligro; al ser un lugar de fácil acceso se han registrado grafitis, basura y la presencia de visitantes sin supervisión ha generado que se remarquen algunos motivos, y por ende peligre la conservación del santuario.



Fig. 167 Detalle de los daños que han sufrido las pinturas. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Proyecto La mazorca y el niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital, IIE/UNAM, 2011. Edición: DPS, 2013

Es así como la negrura de lluvias se hace presente y es la respuesta a don Marciano, a don Víctor Uribe, al pueblo de El Boyé y a las personas que aun dudan del valor histórico, social, cultural y ritual del arte rupestre.

MAPAS



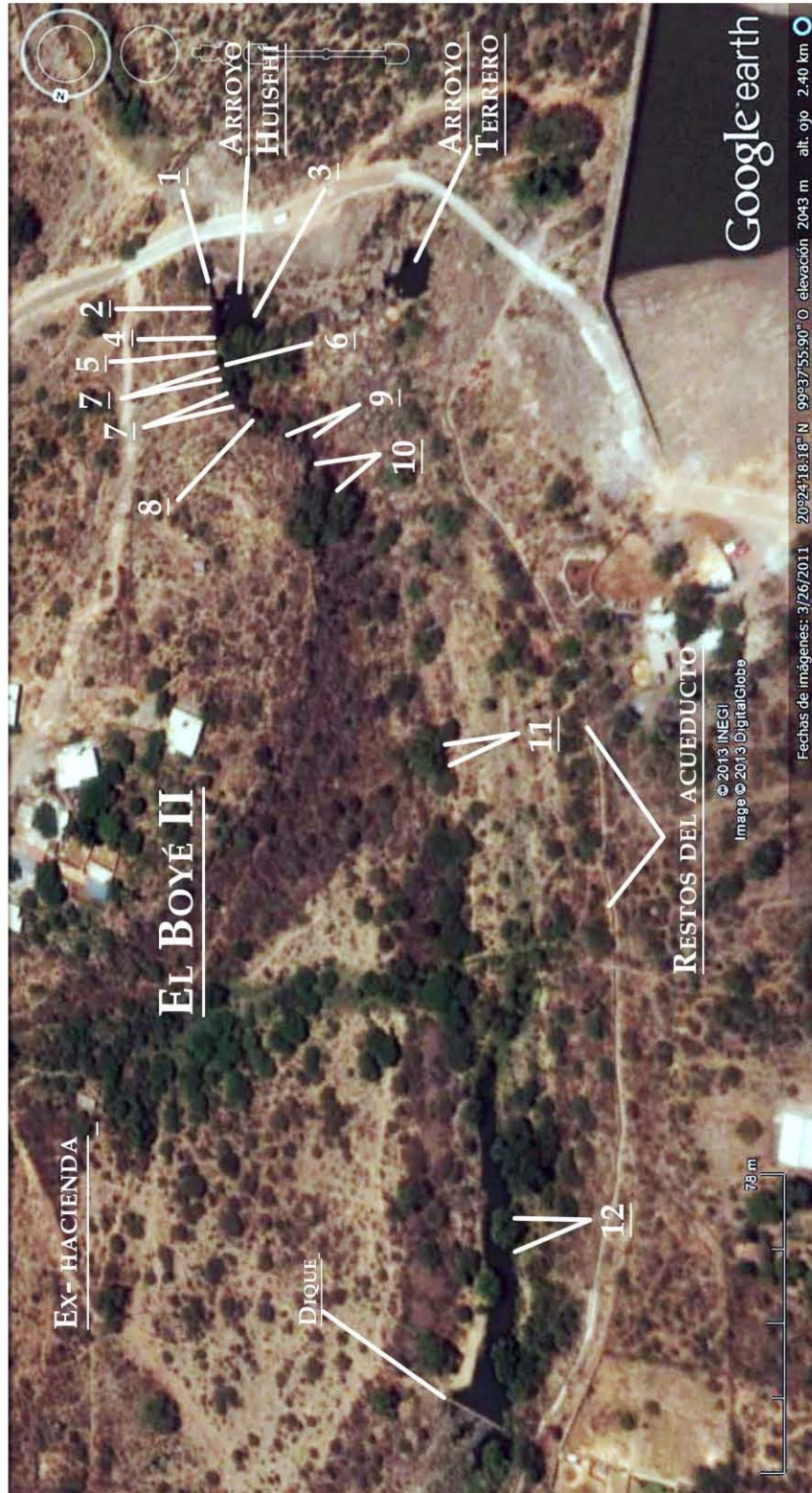
Mapa 1 Ubicación de El Mezquital. Mapa base: José A. Ochatoma, 1994. Dibujo: DPS, 2009.



Mapa 4 Ubicación de las tres áreas de concentración de pintura del sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Imagen tomada de Google earth, abril de 2013. Edición: DPS, 2013.

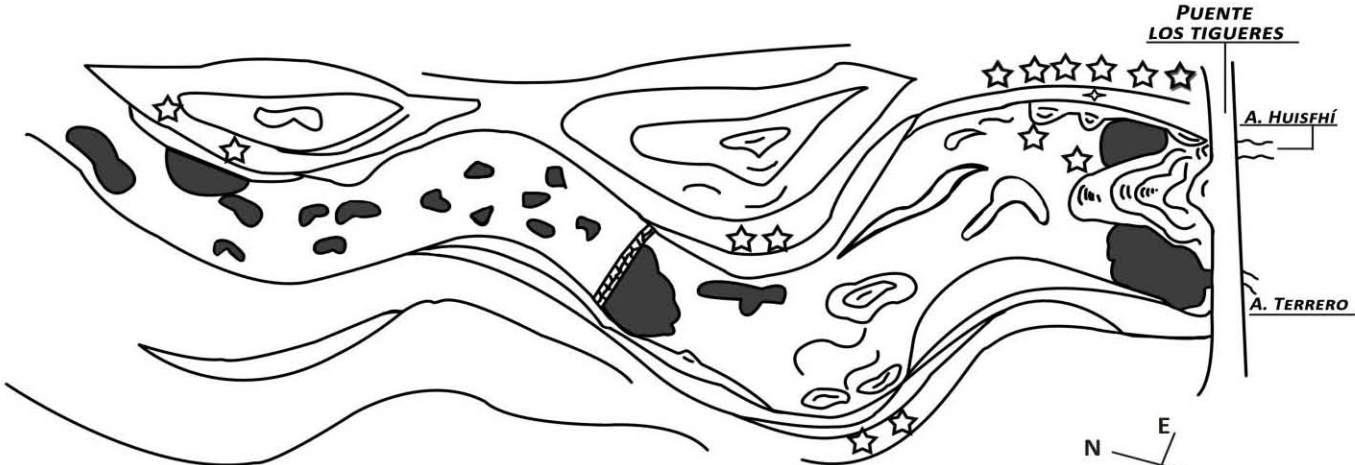


Mapa 5 Mapa de El Boyé I. Imagen tomada de Google earth, abril de 2013. Edición: DPS, 2013.



Mapa 6 Mapa de El Boyé II. Imagen tomada de Google earth, abril de 2013. Edición: DPS, 2013.

CROQUIS DE EL BOYÉ



SIMBOLOGÍA

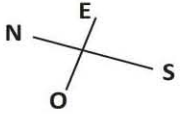
DIQUE [hatched symbol]

CUEVA [four-pointed star symbol]

CUERPOS DE AGUA [solid black rectangle symbol]

PINTURA RUPESTRE [star symbol]

Mapa elaborado in situ, 2007. Daniela Peña Salinas, Alfonso Vite H.



Mapa 7 Croquis de El Boyé II. Dibujo: AVH y DPS, 2007. Edición: DPS, 2013.



Mapa 8 Mapa de El Boyé III. Imagen tomada de Google earth, abril de 2013. Edición: DPS, 2013.

Apéndice

En este apartado retomo la transcripción literal de los trabajos citados en el capítulo 3, Historiografía de El Boyé como marco de referencia para compararlo con mi propuesta de registro.

Proyecto Valle del Mezquital

En el cuarto informe de campo del *Proyecto Valle del Mezquital* Fernando López y Patricia Fournier registran el sitio de arte rupestre El Boyé.²⁵⁷

Sitio 373

Abrigo el Boyé I, II y III

Lat. 20° 24' 17''

Long. 99° 37' 49''

Altitud 2040 msnm

UTM 2256300 N

434160 E

El sitio se encuentra sobre el arroyo Boyé en la comunidad del mismo nombre, municipio de Huichapan. La vegetación es de matorral crasicaule conviviendo con bosque de galería, el cual cuenta con especies arbóreas como el pirul. La pedregosidad es abundante con afloramiento de rocas ígneas. Sobre el cauce en las zonas secas hay una gran cantidad de cantos rodados. La erosión predominante es hídrica en cárcavas.

El sitio consiste en abrigos rocosos y cuevas con pintura rupestre y material arqueológico. Se registró en tres sectores.

BOYÉ I.- Es un abrigo con pintura rupestre ubicado en la pared este de la barranca. El abrigo presenta fuertes derrumbes debido al intemperismo. Su longitud máxima es de aproximadamente 15 m con orientación N-S. Se registraron 10 conjuntos de pintura.

Conjunto 1.- El motivo principal lo compone un conjunto de 18 individuos unidos de las manos. Sobre ellos se encuentra una banda con líneas diagonales cruzadas formando X. Debajo de estos se encuentra un grupo de tres individuos de perfil y sentados que sostienen algo parecido a un bastón. Frente a ellos se encuentra un conjunto de 6 semicírculos. A la extrema derecha hay otra banda, también con líneas diagonales cruzadas en su interior, pero con líneas verticales debajo de estas. Sobre este conjunto a aproximadamente 2 m. se encuentran unos trazos indefinidos (Imagen 1).

Conjunto 2.- Es un grupo de 4 garzas dibujadas de perfil, debajo de ellas se encuentra una banda con seis líneas diagonales cruzadas formando 3 X (Imagen 2).

Conjunto 3.- Es un sol con ojos y nariz. A su lado hay un trazo no definido (Imagen 3).

Conjunto 4.- El único trazo definido es una luna que a su lado tiene una figura indefinida. Debajo hay una línea quebrada (Imagen 4).

Conjunto 5.- Se trata de 4 motivos geométricos no definidos, excepto por el tercero de derecha a izquierda, que consiste en un círculo con líneas radiales externas que a su interior contiene 7 círculos.

Conjunto 6.- Son manchones de pintura, solo se identifica en la parte superior una banda con líneas cruzadas diagonales formando X.

²⁵⁷ Fernando López. *Informe de la cuarta temporada...* op. Cit. p. 67-71

Conjunto 7.- Círculos concéntricos con radiales, como rueda de carreta; flores, soles o estrellas, una cruz al centro, en la parte superior izquierda una planta de maíz, motivos simbólicos.

Conjunto 8.- Son tres X con una línea en la parte superior. A la derecha se encuentra un motivo indefinido.

Conjunto 9.- Es la representación de una planta de maíz.

Conjunto 10.- Es una escena de caza. Se ve a un hombre de perfil con arco y flecha, un animal semejante a un coyote, del que solo se distingue su cabeza y la parte trasera de su cuerpo, y cuatro garzas de perfil.

En este abrigo no se encontró material cultural alguno.

Boyé II.- Se trata de un abrigo rocoso con cinco pinturas rupestres realizadas en con color blanco, que describen a continuación de sur a norte.

La primera de ellas es una iglesia con dos torres y una cruz sobre un altar en el interior.

La segunda se encuentra más hacia el norte y más abajo en relación al anterior; es una luna creciente.

La tercera consiste en una serie de motivos lineales: cuatro líneas paralelas horizontales que encierran una serie de "X", otros motivos lineales que ya casi no se distinguen.

La cuarta es una media elipse cortada por una línea recta perpendicular formando una especie de letra "D". La quinta es un recuadro abierto por la parte superior, que tienen una especie de V en el interior, el resto de lo motivo se encuentra en mal estado de conservación por lo cual ya no se distingue bien.

Boyé III.-Este sitio consiste en un abrigo rocoso con material arqueológico en su superficie interior y terraza adyacente. Aproximadamente a 50 m de él se encuentran dos pinturas rupestres. Una es un semicírculo con un arco en su interior formando un ovoide con un pequeño círculo en su interior y dos más en la parte inferior. La segunda es una especie de signo de "mayor qué".

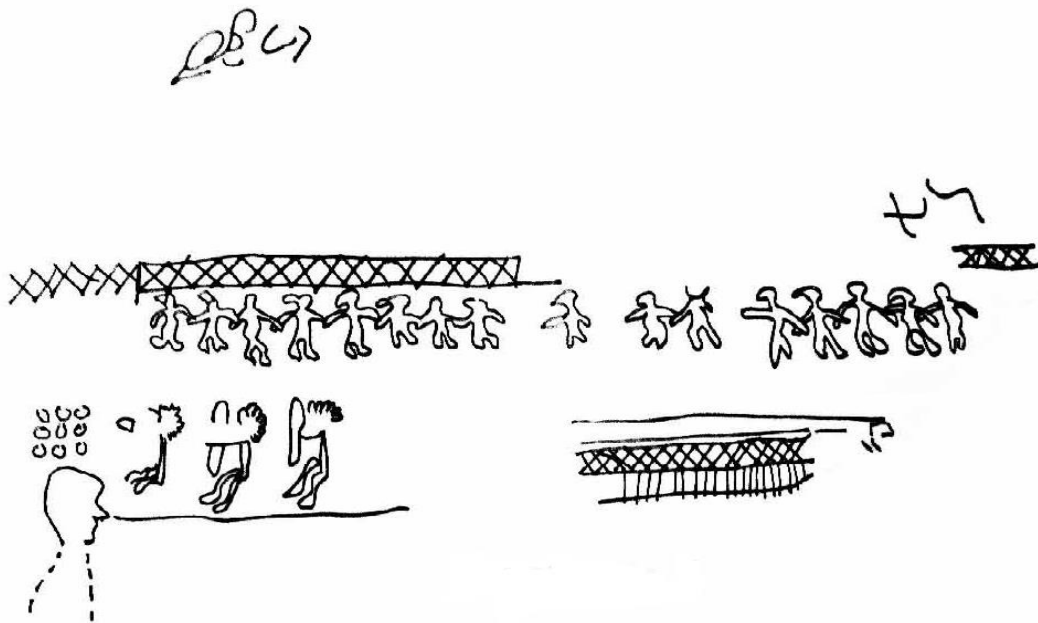


Imagen 1 Sitio 383, Boyé I. Conjunto 1. Fuente: Fernando López Aguilar. Informe de la cuarta temporada de trabajo de campo. Proyecto Valle del Mezquital. 1991.

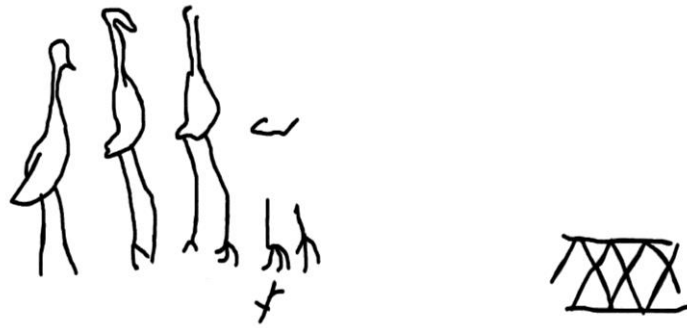


Imagen 2 Sitio 383, Boyé I. Conjunto 2. Fuente: Fernando López Aguilar. Informe de la cuarta temporada de trabajo de campo. Proyecto Valle del Mezquital. 1991.

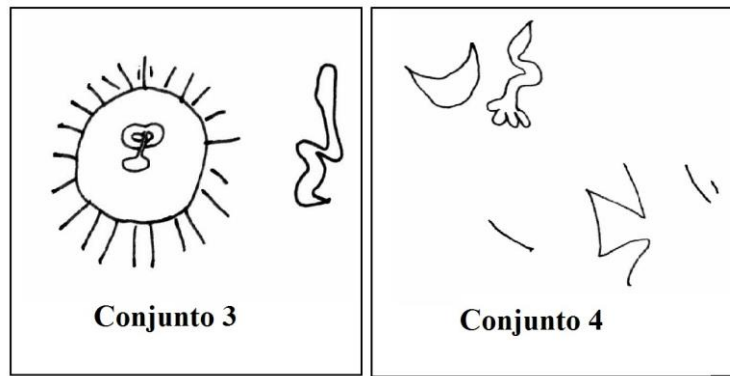


Imagen 3 Sitio 383, Boyé I. Conjunto 3. Fuente: Fernando López Aguilar. Informe de la cuarta temporada de trabajo de campo. Proyecto Valle del Mezquital. 1991. Conjunto 4. Fuente: Fernando López Aguilar. Informe de la cuarta temporada de trabajo de campo. Proyecto Valle del Mezquital. 1991



Imagen 4 Sitio 383, Boyé I. Conjunto 5. Fuente: Fernando López Aguilar. Informe de la cuarta temporada de trabajo de campo. Proyecto Valle del Mezquital. 1991

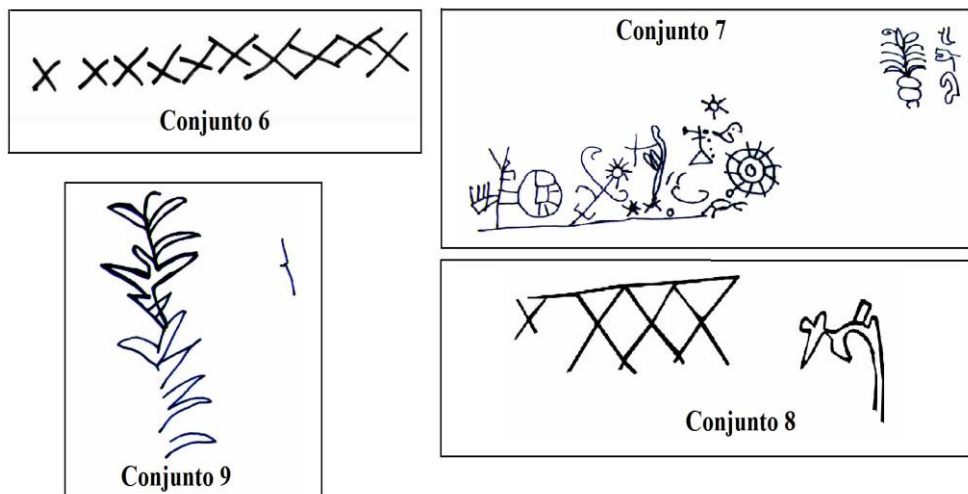


Imagen 5 Sitio 383, Boyé I. Conjuntos 6, 7, 8 y 9. Fuente: López Aguilar Fernando. Informe de la cuarta temporada de trabajo de campo 1991.

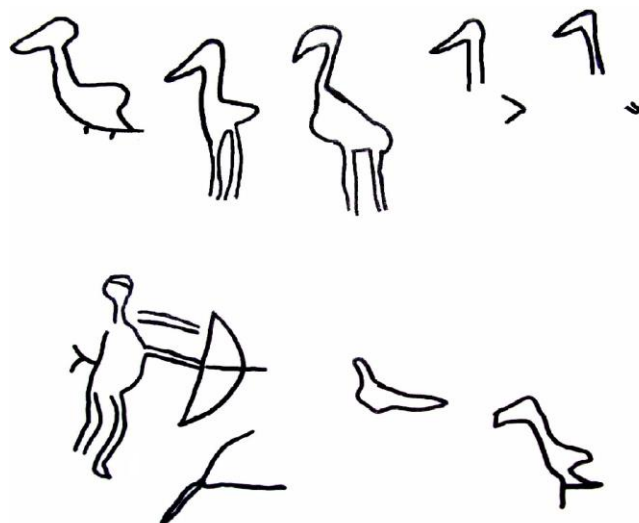


Imagen 6 Sitio 383, Boyé I. Conjunto 10. Fuente: López Aguilar Fernando. Informe de la cuarta temporada de trabajo de campo 1991.



Imagen 7 Sitio 383, Boyé III. Fuente: López Aguilar Fernando. Informe de la cuarta temporada de trabajo de campo 1991.

El Boyé, apuntes arqueológicos

Estructuras Boyé

Los trabajos realizados en el sitio arrojaron la presencia de material arqueológico catalogado en el proyecto como el sitio 374.²⁵⁸

Sitio 374

Lat. 20° 24' 13''

Long. 99° 37' 41''

Altitud 20150 msnm

UTM 2256200 N

434350 E

Se localiza al este del arroyo el Huisfí, 250m al suroeste del sitio el Boyé (373) y a 100m al este de la concentración CXXXVIII, sobre el borde de una mesa de origen volcánico sobre la que se encuentra la comunidad de El Boyé.

El sitio está compuesto por una serie de alineamientos (restos de estructuras o terrazas) medianamente conservadas asociados con abundante material cerámico. El material constructivo de los muros son rocas careadas de basalto sin cementante visible. Tiene una altura promedio de 30 cm. y corren semi paralelos en un eje variable. El mayor de ellos mide 5 m. mientras que el menor mide 1m.

La cerámica asociada a estas estructuras es fundamentalmente colonial moderna, presentándose en alta densidad y buen estado de conservación. Los tipos más representativos son Mayólicas, Porcelana China, Azteca Colonial, Vidriado Verde Colonial, Rojo colonial, Cardonal, rojo Colonial, Rojo Moldeado, Santuario Rojo Moldeado, Anaranjado y vidriado Verde. Hay así mismo tiestos de comales de ollas monocromas. La lítica es escasa y consiste en fragmentos de navajillas prismáticas, lascas pequeñas y artefactos diversos sobre obsidiana verde.

La distribución y características de los materiales y los alineamientos parecen evidenciar la existencia de unidades habitacionales ocupadas sobre la primera fase de la colonia. La posición de la concentración hacia el borde de la mesa y la forma como se presenta el material puede indicar que se trata de un basurero.

Sitio de concentración No. CXXXVIII

Se localiza sobre la ribera este del *Huisfí*, aproximadamente a 100 m al sureste del sitio El Boye (373), sobre un terreno irregular de origen aluvial y pendiente medianamente inclinada, que limita al este con el desplante de la mesa de origen volcánico sobre la que se encuentra la comunidad de El Boye y que se extiende hasta la margen del arroyo. El paisaje natural, compuesto por un suelo arenoso con alta predregosidad (cantos rodados de basalto), que sostiene una vegetación de cactáceas (nopales, choyas, mamullarías), matorrales espinosos (uña de gato), vegetación arbórea (mezquites y pirules) y algunos arbustos y pastos, se encuentra altamente modificado, tanto por proceso erosivos fuertes producto de la erosión hídrica laminar y en cárcavas, como por la actividad doméstica de algunas habitaciones cercanas.

El material arqueológico es relativamente abundante y se concentra en un área aproximadamente de 75 m de radio; su estado de conservación es deficiente presentándose en fragmentos de cerámica encontrados pertenecientes a ollas o cajetes monocromos de función doméstica. Dentro de los tipos identificables son abundantes el Azteca anaranjado monocromo y, en menor grado, el rojo Texcoco. Hay así mismo Rojo moldeado. Por lo que respecta a la lítica, la mayor parte está realizada sobre obsidiana verde. Los artefactos más comunes son las navajillas prismáticas, generalmente con algún tipo de modificación. Es probable que estas fueran producidas en este

²⁵⁸ Ídem. p. 69-70.

lugar puesto que se localizaron fragmentos de núcleo. Sobre el mismo material también existen gran cantidad de lascas y artefactos como raspadores. El sílex blanco es muy escaso. Por las características del material es muy posible que la concentración corresponda a un asentamiento de carácter doméstico ocupado entre el Azteca tardío (III-IV). La ausencia de estructuras visibles puede ser efecto del alto grado de modificación del entorno.²⁵⁹

Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital

El trabajo de José Alberto Ochatoma se apoya en los resultados contenidos en el *Proyecto Valle del Mezquital*. Retoma la clasificación y descripción de los motivos más representativos del sitio de arte rupestre El Boyé.²⁶⁰

Sitio No 373

Abrigo el Boyé I, II y III Localidad El Boyé, Municipio de Huichapan

Lat. 20° 24' 17''

Long. 99° 37' 49''

Altitud 2040 msnm

**Coordenadas UTM 2256300 N
434160 E**

El sitio se encuentra sobre el arroyo Boyé en la comunidad del mismo nombre, Municipio de Huichapan. La vegetación es de matorral crasicaule conviviendo con bosque de galería, el cual contaba con especies arbóreas como el pirul. La pedregosidad es abundante con afloramiento de rocas ígneas. Sobre el cauce en las zonas secas hay una gran cantidad de cantos rodados. La erosión predominante es hídrica en cárcavas. El sitio consiste en abrigos rocosos y cuevas con pintura rupestre y material arqueológico. Se registró en tres sectores:

Boyé I.- Es un abrigo con pintura rupestre ubicado en la pared este de la barranca. Con una longitud aproximada de 15 metros con orientación N-S, en el que el autor registra diez conjuntos.

Conjunto 1.- El motivo principal lo compone un conjunto de 18 individuos unidos de las manos. Sobre ellos se encuentra una banda con líneas diagonales cruzadas formando X. Debajo de estos se encuentra un grupo de tres individuos de perfil y sentados que sostienen algo parecido a un bastón. Frente a ellos se encuentra un conjunto de 6 semicírculos. A la extrema derecha hay otra banda, también con líneas diagonales cruzadas en su interior, pero con líneas verticales debajo de estas. Sobre este conjunto a aproximadamente 2 m. se encuentran unos trazos indefinidos (Imagen 9).

Conjunto 2.- Es un grupo de 4 garzas dibujadas de perfil, debajo de ellas se encuentra una banda con seis líneas diagonales cruzadas formando 3 X.²⁶¹

Conjunto 3.- Es un sol con ojos y nariz. A su lado hay un trazo no definido.

Conjunto 4.- El único trazo definido es una luna que a su lado tiene una figura indefinida. Debajo hay una línea quebrada.

²⁵⁹ Ídem. p. 149-150.

²⁶⁰ José Alberto Ochatoma. op. cit. p. 163-165.

²⁶¹ En su trabajo Ochatoma menciona que:

[no se encuentran] mayores referencias acerca de su contenido simbólico tanto en el aspecto universal como en el caso de mexica y otomí prehispánicos por lo tanto solo mencionaremos los datos que aporta Galinier para los otomíes actuales.

Considerada como compañera eventual de la lechuza, es conocida entre los mestizos con el nombre de la “bruja”: su largo pico le permite chupar la sangre de los recién nacidos. A semejanza de los nahuales, las garzas tienen un poder mágico de transformación, obtenido por el desprendimiento de su pierna o de la rodilla. El relato hace pensar que –la- metamorfosis de la garza en bruja conduce a resultados diversos ya que suele ser relacionada con el fuego, ya que la transformación ocurre siempre cerca del fogón. Galinier. op. cit. p. 84-45

Conjunto 5.- Se trata de 4 motivos geométricos no definidos, excepto por el 3º de derecha a izquierda, que consiste en un círculo con líneas radiales externas que a su interior contiene 7 círculos.²⁶²

Conjunto 6.- Son manchones de pintura, solo se identifica en la parte superior una banda con líneas cruzadas diagonales formando "X".

Conjunto 7.- Círculos concéntricos con radiales, como rueda de carreta, flores, soles o estrella, una cruz al centro, en la parte superior izquierda una planta de maíz, motivos simbólicos.

Conjunto 8.- Son 3 X con una línea en la parte superior. A la derecha se encuentra un motivo indefinido.

Conjunto 9.- Es la representación de una planta de maíz.

Conjunto 10.- Es una escena de caza. Se ve a un hombre de perfil con arco y flecha, un animal semejante a un coyote, del que solo se distingue su cabeza y la parte trasera de su cuerpo, y cuatro garzas de perfil.

En este abrigo no se encontró material cultural alguno.

Boyé II.- Abrigo rocoso con 5 motivos pintados hechos con color blanco que describe de sur a norte.

Conjunto 1.- Una iglesia con dos torres y una cruz.

Conjunto 2.- Es una luna en cuarto creciente.

Conjunto 3.- Consiste en una serie de líneas paralelas, que forman una serie de X.

Conjunto 4.- Es una media elipse cortada, que forma una especie de D.

Conjunto 5.- Es un recuadro abierto en la parte superior, con una especie de V en el interior.

Boyé III.- Este sitio consiste en un abrigo rocoso con material arqueológico en su superficie interior y en la terraza adyacente. Aproximadamente a 50m.

Conjunto 1.- Es un semicírculo con un arco, con un pequeño círculo en su interior y dos más en la parte inferior.

Conjunto 2.- Es una especie de signo de mayor que.

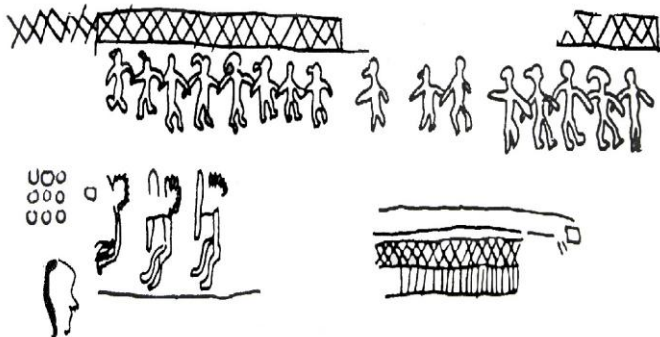


Imagen 8 Sitio 383. Las danzas. Fuente: José Alberto Ochatoma Paravicino. Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital. p. 96

²⁶² El autor relaciona el conjunto 5 con la imagen del Sol:

El sol no es más que una figura [...] del panteón, pero como en otros lugares de Mesoamérica, simbolizaba la reunión entre la imagen del dios único y la de la Santísima Trinidad. No obstante, las características "solares" de la imagen del dios (masculinidad, superioridad, pureza), no están ligados a una sola y única deidad que estaría ubicada en el ápice del panteón y de los espacios celestes. En este sistema cosmogónico bipolar, el sol tiene como complemento un principio femenino, el astro lunar, cuyos rayos evocan de cierta manera a la virgen María.

El sol es percibido como un elemento de fecundidad. Al igual que el hombre está sometido a un ciclo de desarrollo que lo lleva del nacimiento (este) a la muerte (oeste) [...] Tanto el movimiento del sol como su muerte aluden a esa inmersión en el elemento acuático circunterrestre, "el agua grande". Así por la mañana el sol sale húmedo [...] luego se va secando poco a poco hasta el mediodía. Si no penetra en el medio acuático la humanidad desaparecería.

A partir de la conquista se combina con la imagen de Cristo, a tal grado que hoy en día ambos personajes son indisolubles. Ochatoma. op. cit. p. 73-74

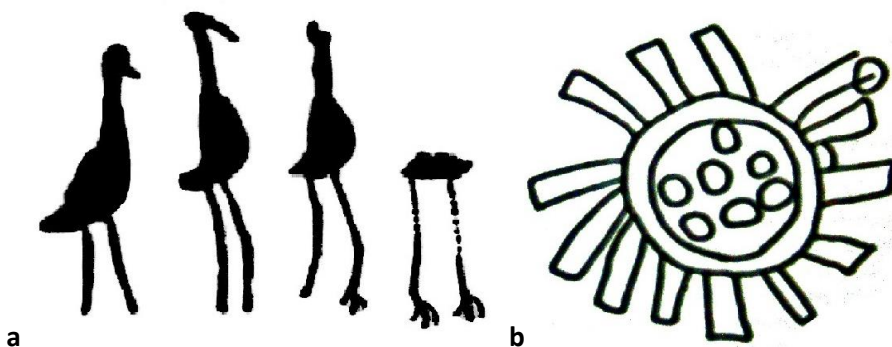


Imagen 9 Sitio 383. a) Las garzas. Fuente: José Alberto Ochatoma Paravicino. *Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*. p. 84. b) El sol. Fuente: José Alberto Ochatoma Paravicino. *Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*. p. 73

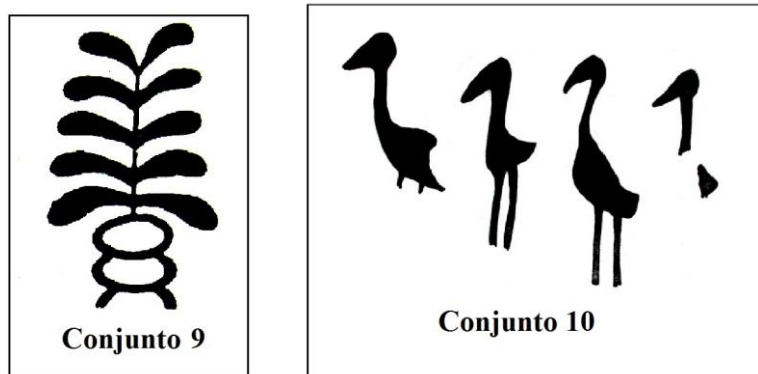


Imagen 10 Sitio 383. Conjunto 9, La vegetación. José Alberto Ochatoma Paravicino. *Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*. p. 88. Conjunto 10, Las garzas. Fuente: José Alberto Ochatoma Paravicino. *Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*. p. 84

Contenido simbólico de las pinturas rupestres del Valle del Mezquital

A partir de los datos del *Proyecto Valle del Mezquital* Carlos Montoya Illera muestra, ilustra y describe diez conjuntos del sitio 373.²⁶³

Conjunto 1.- En la parte superior izquierda del conjunto se localiza una banda de líneas entrecruzadas a manera "X", unidas entre sí; dos terceras partes de este motivo están encerradas por un rectángulo. En el extremo derecho, opuesto al anterior y al mismo nivel, aparece un tramo corto con el mismo motivo.

Por debajo del motivo anterior se encuentra un grupo de 16 personajes alineados sobre un eje horizontal, divididos en cuatro grupos: el grupo de la izquierda lo componen ocho individuos de pie, tomados de la mano; el segundo grupo, a la derecha del anterior lo conforma un individuo parado, con las manos extendidas hacia los lados; el tercer grupo, a la derecha del anterior está compuesto por dos personajes de pie, tomados de las manos, y el último grupo está integrado por cinco individuos parados y tomados de las manos. Algunos de los personajes tienen la cabeza en forma circular y provista de un elemento frontal, semejante a un pico de ave. Estos cuatro grupos de personas están dispuestos a un mismo nivel y ocupan casi toda la longitud del conjunto.

²⁶³ Carlos Humberto. op. cit. p. 163-166

La esquina inferior izquierda del conjunto está ocupada por un grupo de tres individuos esquematizados, no muy bien conservados, en el que se aprecia que se desplazan de derecha a izquierda, portando un elemento vertical en sus manos y la cabeza cubierta por un tocado; frente a ellos se encuentra un grupo de nueve círculos simétricamente dispuestos en hileras de tres, en sentido horizontal y vertical.

En el sector inferior derecho aparece un diseño similar al de la esquina superior izquierda, con líneas diagonales entrecruzadas, formando especies de "X", pero a diferencia de los de la parte superior, estos están complementados con dos líneas horizontales paralelas en la parte superior, éstos están complementados con dos líneas horizontales paralelas en la parte superior y con líneas verticales y horizontales en la parte inferior.

La cabeza de un último personaje visto de perfil, aparece en la esquina inferior derecha (Imagen. 1).

Conjunto 2.- Grupo conformado por cuatro representaciones ornitomorfas, dispuestas en fila y encaminadas de izquierda a derecha. Aunque con algunas diferencias individuales, en general las cuatro aves tienen el cuerpo dispuesto en forma vertical, con vientre curvo y lomo recto, cuello delgado dispuesto verticalmente y rematado por una cabeza en forma circular, en dos casos son pico alargado y pico dispuesto hacia el frente. Las patas del animal son largas, delgadas, rectas o angulares y en dos casos terminadas en tres dedos alargados. Las características morfológicas de estas aves nos permitieron identificarlas como garzones blancos (*Casmerodius albo*) o como ibis (*Eudocimus albo*). En el extremo inferior derecho se encuentra una banda de líneas entrecruzadas, a manera de "X", complementadas con líneas horizontales en sus partes inferior y superior (Imagen. 2).

Conjunto 3.- Motivo circular con 22 líneas radiales, simétricamente dispuestas en la periferia. En el interior está ocupada en su parte central por un motivo compuesto de un elemento recto central perpendicular a una pequeña banda horizontal inferior y con dos arcos laterales en la parte superior; este diseño representa un rostro estilizado que le da características antropomorfas al círculo. A su derecha se localiza un motivo vertical compuesto de curvas y rectas en trazo continuo (Imagen. 3).

Conjunto 4.- Conjunto de cinco motivos geométricos: El primero, en la parte superior izquierda del conjunto es un semicírculo con la abertura hacia arriba, el centro ensanchado y los extremos agudizados.

A la derecha del anterior se localiza una línea ondulada, dispuesta verticalmente y terminada en su extremo inferior en cuatro elementos.

La parte inferior tiene un motivo consistente de una línea quebrada de cinco elementos, dispuesta verticalmente, y flanqueada por dos rectas verticales e inclinadas (Imagen 3).

Conjunto 5.- Conjunto formado por cuatro motivos alineados. El tercero de izquierda a derecha es una representación geométrica compuesta de dos círculos concéntricos; de la periferia del círculo externo se desprenden radialmente 13 elementos, a manera de bandas anchas, que abarcan la totalidad del perímetro; el círculo central contiene siete pequeños círculos distribuidos irregularmente. Lo que se conserva de los tres motivos restantes se componen de líneas curvas irregularmente trazadas sin que aparentemente respondan a una forma específica (Imagen 4).

Conjunto 6.- Banda horizontal compuesta por líneas diagonales entrecruzadas formando una sucesión de 10 elementos en forma de "X" (Imagen 5).

Conjunto 7.- Conjunto de figuras antropomorfas y motivos geométricos dispuestos sobre una línea horizontal (Imagen 5).

El motivo de la izquierda representa una figura antropomorfa simplificada, en posición de pie, portando en ambas manos, estas consistentes de dos rectas horizontales paralelas, un elemento circular en el que se inscribe un motivo rectangular con líneas diagonales, verticales y horizontales que se proyectan hasta hacer contacto con el círculo; el personaje tiene adherido a su cintura, por la parte posterior, un elemento triangular con el vértice hacia abajo y de cuya parte superior se desprenden cuatro líneas verticales; su cabeza se complementa con un elemento angular cuya cobertura está orientada hacia arriba. A continuación del personaje anterior encontramos otra figura antropomorfa igualmente estilizada cuya cabeza está representada por un círculo con 9 líneas radiales proyectadas hacia afuera, su posición es inclinada y cerca de él, por encima de su cabeza aparece un pequeño motivo *cruciforme*; continuado hacia la derecha aparecen una serie de

motivos geométricos pequeños de forma circular con líneas radiales, un elemento vertical cuya altura supera a las de las figuras antropomorfas, una línea curva irregularmente dispuestas, y, en la parte más elevada del conjunto, un pequeño círculo con seis líneas radiales simétricas. El último motivo que observamos a la derecha se conforma por tres círculos concéntricos, del que se encuentra al medio se desprenden radialmente 10 líneas rectas que atraviesan el círculo externo.

En la esquina superior derecha y algo retirado del resto del conjunto se ubica un elemento geométrico consistente de un eje vertical que reposa sobre tres círculos superpuestos; del eje se desprenden hacia los lados pequeñas líneas curvas; este motivo representa una planta de maíz (*Zea maíz*). A la derecha de este motivo están tres elementos hechos a base de rectas y curvas.

Conjunto 8.- Motivos geométricos a base de líneas diagonales que se entrecruzan para dar forma a cuatro líneas diagonales que se entrecruzan para dar forma a cuatro motivos en forma de “X”, unidos por una línea horizontal en la parte superior (Imagen 5).

Conjunto 9.- Representación de una planta de Maíz (Imagen 5).

Conjunto 10.- Presenta dos niveles; en el superior se encuentran cinco motivos ornitomorfos en fila; del motivo de la izquierda se conserva la cabeza, el cuerpo y el inicio de las extremidades; los dos motivos siguientes conservan la cabeza y una pequeña parte del cuerpo. Al igual que en el conjunto 2, se trata de una representación de garzones blancos (*Casmerodius albo*) o ibis (*Eudocimus albo*).

Por debajo se encuentran la representación antropomorfa en la que el individuo se desplaza de izquierda a derecha portando en sus dos manos, proyectadas hacia adelante, un elemento conformado por una línea curva que está unida por sus extremos a una línea vertical y es atravesado al centro por una horizontal. Inmediatamente delante de éste motivo se conservan restos de la pintura de un motivo zoomorfo del que sólo se identifican su cabeza y la parte posterior. El extremo derecho está ocupado por un motivo trazado con líneas curvas del que no es posible identificar forma aparente. Evidentemente se trata de la representación de un individuo que, portando arco y flecha, apunta a un objeto que tiene al frente (Imagen 6).

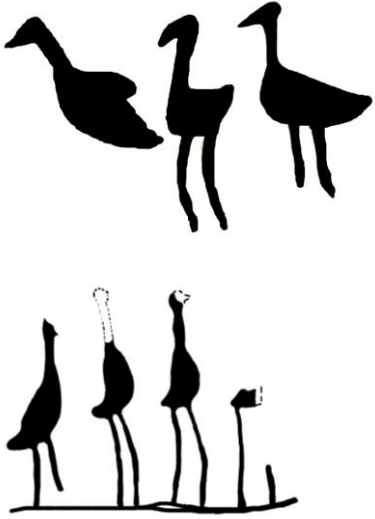
Las pinturas rupestres en el Estado de Hidalgo


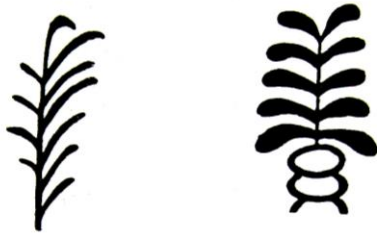

El trabajo de Carmen Lorenzo se enfoca en un registro temático dividido en dos secciones.²⁶⁴ En la segunda sección, se muestran algunos dibujos aislados del sitio de arte rupestre El Boyé. Para efecto de este trabajo he ordenado los datos en un cuadro:²⁶⁵


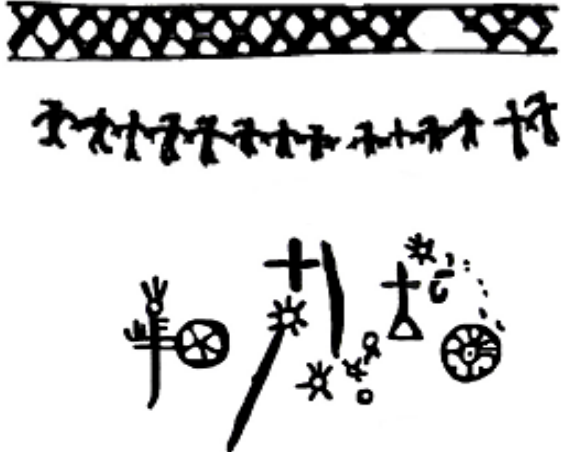
Región	IV
Municipio/ Localidad	Huichapan, Boyé (presa)
Color	Blanco
Localidad	Peña
Asociación	Fuente de agua
Conservación/ Factor/ Ambiente	Malo
Dibujos geométricos	Círculos

²⁶⁴ Carmen Lorenzo Monterrubio. *Las pinturas rupestres en el estado de Hidalgo Regiones IV...* op. cit. p. 20 Tomo I

²⁶⁵ Ídem. p. 35-158

Dibujos geométricos/ Círculos	Concéntricos
Dibujos geométricos/ Círculos	Decoración Interior
Dibujos geométricos	Ondulaciones
Dibujos geométricos/ Cruces	<p>Cruces: Algunas de estas representaciones tienen un basamento o pedestal, su base varia de forma, cuadrada, rectangular o circular, en algunos casos con elementos en su interior o base cuadrada. Hay cruces sencillas con líneas dobles y otras poseen pequeñas rayas en sus brazos.*</p> <p>Base Triangular Fuente: Ídem. p.138.</p>
Dibujos geométricos	Volutas
Dibujos naturalistas/ zoomorfas	Figuras Especie pluma
Dibujos naturalistas/ zoomorfas	<p>Aves: En las pinturas rupestres se refleja un interés hacia los animales y su representación, como parte importante en la vida cotidiana de los pueblos, ya que servían como alimento y compañeros.</p>  <p>Fuente: Ídem. p. 64, 110.</p>
Dibujos naturalistas/ zoomorfas	Figuras Pez

	 <p>Fuente: Ídem. p. 109.</p>
<p>Dibujos naturalistas/ Flora</p>	<p>Plantas: Se representan dentro de elementos vegetales. Aparecen indicando el tallo como una línea larga vertical y hojas extendidas lateralmente, o bien, formando vainas o frutos.</p>  <p>Fuente: Ídem. p. 119, 120.</p>
<p>Dibujos naturalistas/ Elementos astronómicos</p>	<p>Luna en U: Representada en forma de U, de C invertida y C, en pocos casos indicando una cara. En la mayoría de los casos se encuentran al sol y la luna junta; frecuentemente se le relaciona con animales.</p>  <p>Fuente: Ídem. p. 123,131.</p>
<p>Dibujos naturalistas/ Elementos astronómicos</p>	<p>Estrellas: Son dibujadas de diversas maneras, con simples puntos, y algunas veces con rayos.</p> <p>Fuente: Ídem. p. 123.</p>
<p>Dibujos naturalistas/ Figuras Humanas</p>	<p>Hombre con sol Hombres en fila Hombres en actitud de caza: Se localizan en numerosas representaciones relacionadas con la caza de animales, principalmente vendos, y que portan arcos y flechas. Generalmente las flechas apuntan directamente al animal. Hombres montando animales: La presencia de hombres montando animales, remite a una época tardía, es decir posterior a la conquista. Estos motivos son diversos y pueden tener en las manos lanzas, flechas o simplemente llevar las riendas del animal. Hombres con atributos animales: son frecuentes las escenas de hombres que parecen llevar máscaras de cabeza animal, o con atributos de alas, que hacen referencia a animales, lo que hace referencia a su</p>

	<p>participación en ceremonias o ritos importantes.</p> <p>Hombres esquematizados: pertenecen a figuras humanas realizadas con base en trazos geométricos de líneas, círculos o cuadrados, algunos son líneas indicando el cuerpo, los brazos y piernas; en otros casos se muestra el cuerpo, un rectángulo o un círculo. Generalmente estas figuras no presentan ningún tipo de movimiento, se representan de frente y en pocos casos se indican detalles como ojos, nariz y boca, incluso los dedos de los pies y manos.</p> <p>Hombres con sol o escudo: Representaciones humanas que portan ruedas o círculos que podrían representar escudos.</p> <p>Fuente: Ídem. p. 60-62.</p>
<p>Dibujos naturalistas</p>	<p style="text-align: center;">Grecas/ Rombo</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p>Fuente: Ídem. p. 158.</p>
<p>Otros</p>	<p>Escenas: Se incluyen paneles, que abarcan conjuntos de motivos, que vistos aisladamente no tienen un significado especial. Tomando en consideración la posición, distribución, y la lógica del conjunto. Existen escenas de caza, guerra, ceremoniales.</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p>Fuente: Ídem. p. 62, 85.</p>
<p>Otros</p>	<p>Instrumentos: Varios de los motivos humanos aislados o en escenas se encuentran portando algún tipo de instrumento.</p>



Fuente: Ídem. p. 62, 90.

Cuadro 3. Sitio de arte rupestre El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Cuadro elaborado por Daniela Peña Salinas, 2012. Basado en Carmen Lorenzo. Las Pinturas rupestres en el estado de Hidalgo. Regiones IV, VI y VII, 1992.

Catálogo del patrimonio cultural del Estado de Hidalgo. Región IV

MONUMENTOS ARQUEOLÓGICOS²⁶⁶

Clave: 1329005 | 6.0.0. 028

Municipio: Huichapan

Localidad: Boyé

Categoría de la población: Ranchería

Nombre del monumento: Pinturas rupestres

Localización: A 50 m. al norte de la presa Boyé, en una peña que mira al suroeste

Descripción general:

Las pinturas están realizadas en color blanco. Un panel sobre una pared rocosa plana, cubierta por un pequeño techo que sirve de resguardo, tiene las siguientes figuras: 18 hombres tomados de la mano, con una especie de pluma que sale de la cabeza. Esta línea mide aproximadamente 1.80 m. de largo; arriba en el techo existen unas grecas en forma de cruz. A la derecha aparecen dos hombres sentados, y un tercero apenas perceptible, que pidieran sostener arcos y grecas en forma de rombo. Todo este conjunto mide de largo 3.20 m. aproximadamente. Abajo en una gran piedra existen cuatro formas zoomorfas, cada una con dos largas patas y cuello. Más allá un par de volutas encontradas, grecas en forma de X y dos especies de plumas. Arriba de un pequeño abrigo, en la pared suroeste, existen formas circulares, humanas y posiblemente de plantas; sus trazos son sencillos y esquemáticos, incluso motivos astronómicos, con un pequeño sol y una media luna. Siguiendo el cauce del río existen otras pinturas, como soles con rayos, volutas encontradas, motivos ondulantes, círculos con decoración interior y una forma de animal, donde sólo se ven sus patas delanteras y su cabeza.

Observaciones: Este lugar pudo estar asociado, según los motivos que presentan las pinturas, a actividades de culto (por ejemplo de fertilidad de la tierra), y de astronomía (por la presencia de soles). Existe un pequeño túnel asociado, formado por el abrigo rocoso.

Fecha de registro: marzo 5, 1991.

²⁶⁶ Ídem. p 131.

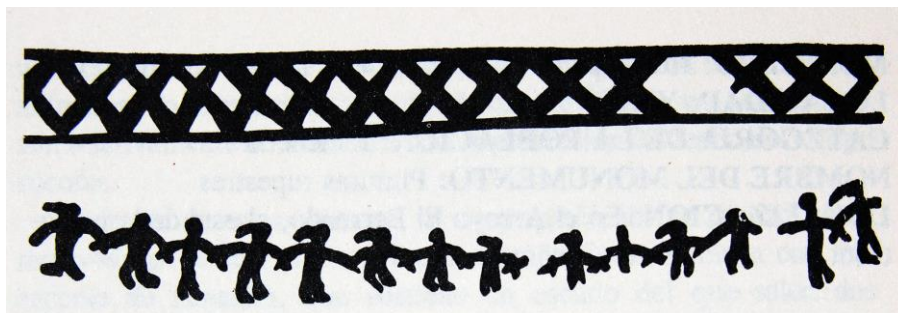


Imagen 11 Hilera de hombres tomados de las manos y grecas. Fuente: Antonio Lorenzo Monterrubio, *et al.* Catálogo del patrimonio cultural del Estado de Hidalgo: Región IV. p. 131.



Imagen 12 Una serie de motivos en color blanco. Fuente: Antonio Lorenzo Monterrubio, *et al.* Catálogo del patrimonio cultural del Estado de Hidalgo: Región IV. p. 131.

Pintura rupestre del estado de Hidalgo

El catálogo de Acevedo dedica un apartado al sitio de arte rupestre de El Boyé.²⁶⁷

Las pinturas se localizan a 50 m al norte de la presa Boyé, en una peña que mira al suroeste todos los elementos encontrados son en color blanco y de trazo sencillo y esquemático. Los motivos son esencialmente figuras humanas y zoomorfas, grecas, cruces y elementos astronómicos. Sobre una pared rocosa plana sobresale la representación de dieciocho figuras humanas tomadas de la mano, y encima de ellas, en un pequeño techo natural que sirve de protección a la pared, hay una banda formada por una sucesión de grecas en forma de X. Las pinturas están afectadas principalmente por factores climáticos.

Este lugar probablemente se asocia con actividades de culto a la fertilidad de la tierra y a fenómenos astronómicos. Existe un pequeño túnel en el abrigo rocoso, aunque en su interior no se hallaron elementos pintados.

Los signos abstractos y figurativos se alternan. Círculos y líneas forman cruces, escudos y extraños personajes. Dos de ellos parecen enfrentarse, pues la verticalidad de uno frente a la diagonalidad del otro produce la impresión de una lucha entre ambos. El dinamismo de esta escena sintetiza la enorme capacidad expresiva de sus autores con el mínimo de recursos. Las imágenes parecen indicar la celebración de rituales comunitarios al interior de la oquedad. Una cenefa de líneas

²⁶⁷ Arturo Otilio Acevedo Sandoval. *op. cit.* p. 99-102.

cruzadas en forma de X, pintada en blanco sobre negro de humo, delimita el espacio superior del abrigo rocoso. Abajo, varios hombres esquematizados se toman de las manos, reproduciendo tal vez una danza.

Se distinguen pájaros de largas piernas, o quizás serán hombres personificando a tales animales. La sustitución de figuras humanas por aves se puede encontrar en el dibujo que un anciano otomí hizo acerca de la danza del “voladores”. Igualmente, en la pintura rupestre de El Cajón, del mismo municipio de Huichapan, se sustituyen los brazos de un personaje por alas mientras su rostro presenta el pico de un ave. Existen informes de que en diversos puntos de Mesoamérica, durante los periodos prehispánicos y colonial, hubo danzas ejecutadas sobre zancos, cuyos bailarines eran símbolos de las fuerzas celestes encarnadas en aves.



Imagen 13 Sitio de arte rupestre Boyé, Municipio de Huichapan, Hidalgo. Fuente: Arturo Otilio Acevedo Sandoval. Pintura rupestre del Estado de Hidalgo. p. 100.

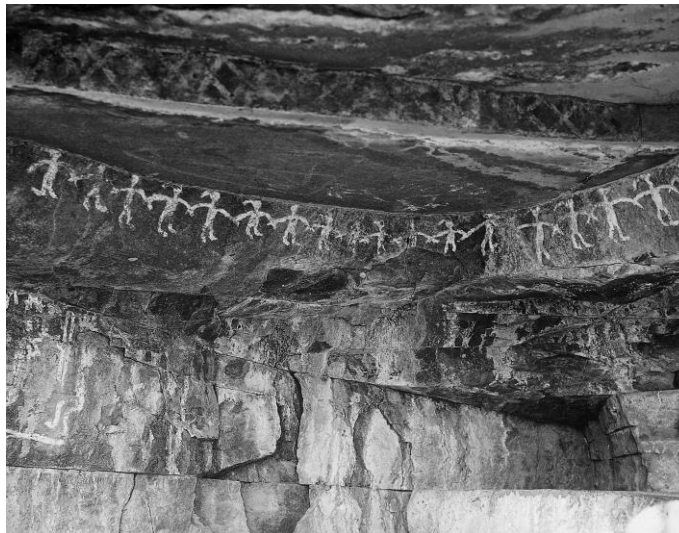


Imagen 14 Sitio de arte rupestre Boyé, Municipio de Huichapan, Hidalgo. Fuente: Arturo Otilio Acevedo Sandoval. Pintura rupestre del Estado de Hidalgo. p. 101.



Imagen 15 Sitio de arte rupestre Boyé, Municipio de Huichapan, Hidalgo. Fuente: Arturo Otilio Acevedo Sandoval. Pintura rupestre del Estado de Hidalgo. p. 102.

Bok'yä, la Serpiente de Lluvia en la tradición Ñahñü del Valle del Mezquital

Boyé, danza²⁶⁸

El panel de la danza ocupa una covacha en lo alto de la barranca de contorno semicircular, la cual se divide en capas rocosa horizontales. Tres son los niveles marcados en el friso, cubierto parcialmente por una techumbre, Cada nivel muestra elementos distintos, que en conjunto permiten una lectura completa del panel.

El techo muestra rastros de pintura que quizá corresponden a motivos celestes. Por desgracia, el deterioro no permite ver más que fragmentos y huellas de pintura.

En la parte superior del conjunto, sobre la primera sección del friso, se encuentra una banda con líneas quebradas que se entrecruzan para formar rombos. Esta imagen -una estilización de la serpiente de lluvia- no muestra el ofidio completo, pero nos da los elementos suficientes para asociar a esta banda con la iconografía de la Serpiente de Lluvia. Aparentemente, todo el friso estuvo cubierto por la banda, testimonio de ello, son los restos de pintura que aún se conservan a lo largo del mismo.

La existencia de un cielo pintado sobre la serpiente, nos permite suponer que el ofidio, aunque está en un plano celeste, no se encuentra en la parte más alta del mismo, el numen se ubica en una sección baja del cielo, es decir, donde la lluvia se gesta.

Debajo de la banda, existe un espacio que está ocupado por una serie de antropomorfos. Son 18 individuos que portan tocados; entrelazan sus brazos, y logran un efecto visual semejante al arriba observado: una franja, donde los personajes dan forma al característico entrecruzado del cuerpo de Bok'yä. Así, la banda guarda correspondencia estructural con el dibujo superior. Ambas composiciones, tienen como base el trazo en "X". Arriba tenemos el movimiento de la Bok'yä y abajo, la danza que completa el cuadro.

El siguiente plano -al centro de la roca- hacia la izquierda se observan nueve semicírculos, alineados en tres hileras de tres medios círculos cada una, posiblemente, se trata del mismos elemento antes mencionado, la luna o los contenedores de agua.

²⁶⁸ Elda Vanya Valdovinos. op. cit. p.70-77

A la derecha, en procesión, hay tres personajes antropomorfos muy deteriorados. Los cuerpos de estos personajes, adquieren forma a partir de una banda vertical. De ella, surgen las piernas semiflexionadas, como si los personajes estuvieran a punto de sentarse o en movimiento. Sobre las cabezas es difícil hablar, no existe sino manchas de pintura, tan solo se aprecian vestigios de los tocados que corona a cada personaje. El tercer individuo –de izquierda a derecha- porta frente a él un arco, y por los residuos de pintura, es probable que los otros dos personajes también tuvieran un arco frente a ellos. La procesión se dirige hacia la izquierda, hacia el exterior y está sobre la línea del suelo.

Al otro extremo del nicho rocoso, aparece una imagen ya conocida: sí, otra vez la serpiente. Se dibuja por medio de una banda horizontal con líneas diagonales entrecruzadas dentro de la misma. Aparece muy desvaída. Apenas se observan las líneas verticales que penden de ellas. Ubicada en la región inferior derecha del panel, ostenta los colgantes tal como en las otras pinturas de la zona se indican, los cuales señalan la caída del agua desde el interior del ofidio hacia los campos.

La idea del agua es señalada en la escena a través de la imagen de Bok'yä, figura presente tanto en el plano celeste como terrestre; esta se convierte en el marco de los elementos centrales, es decir, los personajes unidos por los brazos, que posiblemente sean partícipes de algún ritual. Abajo, los personajes en procesión, con arco y tocado se dirigen hacia los semicírculos, probables receptores de agua.

Los elementos lunares son la asociación más sugerente de este panel; doce figuras lunares -de las que ahora se rescatan nueve- destacan en la escena.

Los personajes entrelazados participan en una danza ritual. Los antropomorfos cercanos a los semicírculos dan la impresión de bailar, impresión acentuada por la línea de suelo.

Lo antes dicho, apoya la asociación de esta escena con la fertilidad y la lluvia. Dos veces aparece la serpiente, una como marco de la danza, arriba de la escena del conjunto, y la otra, a nivel telúrico con objetos que recolectan el agua.

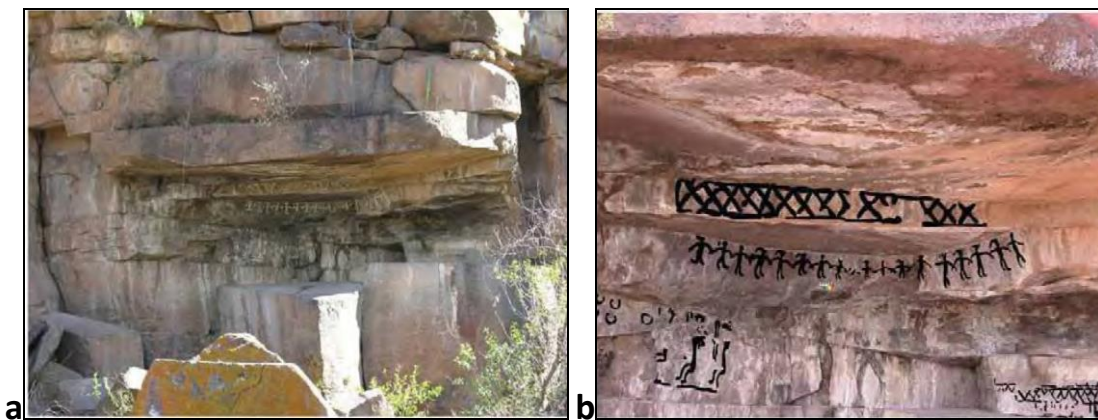


Imagen 16 Boyé, danza. a) Panel de la danza, Boyé. Fuente: “Bok'yä, La Serpiente de Lluvia en la tradición Nähnü del Valle del Mezquital”. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios, IIE/UNAM, p. 73. b) Detalle del Panel de la danza. Fuente: “Bok'yä, La Serpiente de Lluvia en la tradición Nähnü del Valle del Mezquital”. Edición: Vanya Valdovinos. p. 73.

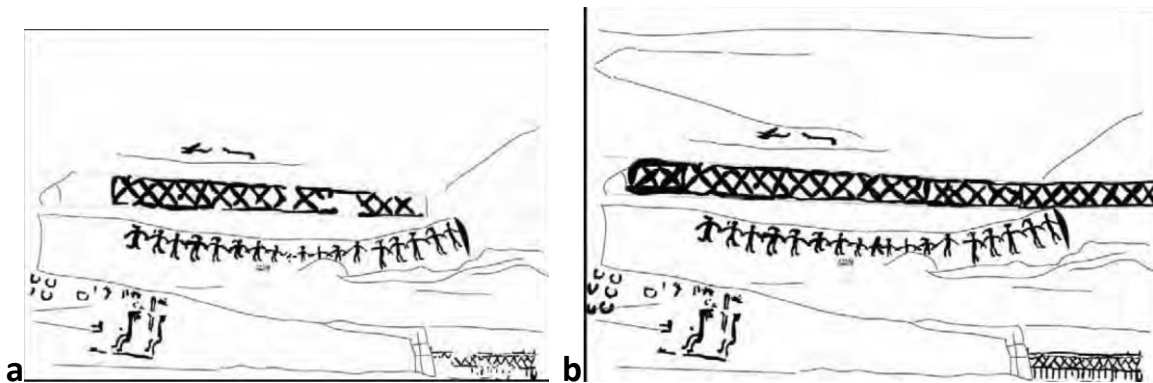


Imagen 17 a) Dibujo del Panel de la danza, Boyé. Fuente: “Bok’yä, La Serpiente de Lluvia en la tradición Ñähñü del Valle del Mezquital”. p. 74, b) Reconstrucción del Panel de la danza. Dibujo: Vanya Valdovinos. Fuente: “Bok’yä, La Serpiente de Lluvia en la tradición Ñähñü del Valle del Mezquital”. p. 73

Boyé, sol/Luna-Serpiente/Templo

El panel se encuentra en la derecha de la barranca, aguas abajo del conjunto anterior, en una pequeña covacha ubicada en la parte superior de la cañada. La escena, compuesta por un círculo radiado de gran tamaño, es visible a la distancia. Aparentemente tiene varios repintes, gracias a los cuales mantiene su color, a diferencia de otros dibujos del mismo conjunto que son menos evidentes a simple vista. Frente a este panel, en una pared contigua aparece la figura de la Luna, la cual es el complemento del círculo radial o representación solar. La representación solar muestra ojos y boca que nos son comunes en dibujos de este tipo anteriores a la conquista. Es probable que el sitio fuera utilizado por un largo periodo, seguramente hasta época virreinal, como lo atestiguan, por ejemplo, escenas con personajes montados a caballo; así como el repinte de algunos dibujos que puede responder a la necesidad de conservar las pinturas de mayor importancia, las cuales, no perdieron vigencia en la ritualidad a pesar de los cambios sociales y políticos que implicaban un nuevo régimen. Debajo de este signo celeste, apenas perceptible, asoman los dos elementos de nuestro interés. De izquierda a derecha, se observa una franja horizontal con líneas quebradas internas, estas le dan forma a lo que algunas veces se presentó como un rombo. Al contrario del mismo existe un punto blanco. La franja, deja caer dos líneas diagonales convergentes que sostienen otra línea vertical, que puede ser uno de aquellos colgantes que transportan el agua, similares a los que otras imágenes de la región exhiben. A la derecha, una estructura muy desvaída aparece ante el espectador, se trata de un edificio rectangular, que se dibuja de frente y con un techo triangular. Es la silueta de un templo mesoamericano de doble techumbre. Nuevamente, aparece la serpiente y el templo en un mismo espacio.

La serpiente de lluvia y el templo son acompañados por la luna, el sol, y, un ave de largas extremidades inferiores y esbelta silueta, probablemente una garza, motivo que se repite en varios paneles del sitio.

El sol y la luna, son la pareja creadora, como ya se mencionó. Tienen gran relevancia en la cosmovisión otomí, son símbolos de la dualidad. Complemento del conjunto pictórico, es la figura de la Bok’yä. Ella aparece junto al templo, con una distribución espacial semejante a la que se registra en otros paneles: la serpiente a la derecha del conjunto y del templo hacia la izquierda del mismo. Otra vez nos topamos con este binomio; Bok’yä y la referencia al sacrificio se convierten en una constante iconográfica.

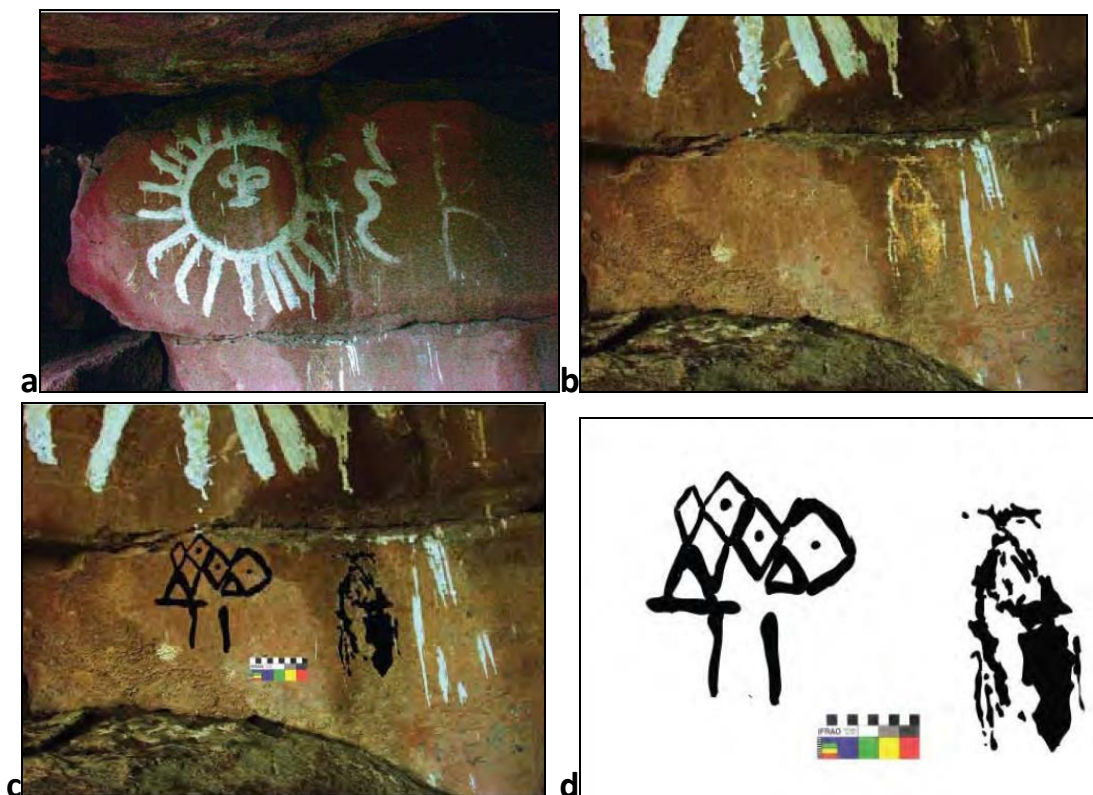


Imagen 18 a) Panel Sol, Boyé. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios, IIE/UNAM, b) Serpiente/Templo, Boyé. Foto: Proyecto La Mazorca y el niño Dios, IIE/UNAM, c) Dibujo Templo/Sol, Boyé. Fuente: “Bok’yä, La Serpiente de Lluvia en la tradición Ñähnü del Valle del Mezquital”. d) Dibujo Serpiente/Templo, Boyé. Fuente: “Bok’yä, La Serpiente de Lluvia en la tradición Ñähnü del Valle del Mezquital”. p. 77.

Aportaciones de Boyé

El sitio de Boyé, aporta a la iconografía de Bok’yä una nueva asociación: la danza. La serpiente en el ámbito celeste es el marco de la misma, la cual posiblemente sea dedicada al numen. Este ofidio no está solo, es acompañado por otra serpiente que aparece en la parte inferior del panel, donde se completa el ciclo, aquí se muestra a la figura en el momento en que carga sus odres de agua. Por otro lado, ofrece un ejemplo más de la serpiente con el templo en clara asociación al sacrificio.

OBRAS CITADAS Y CONSULTADAS

FUENTES DOCUMENTALES

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

Ramo: Bienes Nacionales, leg. 663, exp. 19

Ramo: Indios, vol. 47. Exp. 149 2f

BIBLIOGRAFIA

Albores Beatriz. "Ritual agrícola y cosmovisión. Las fiestas en cruz del Valle de Toluca, Estado de México". en *La montaña en el paisaje ritual. Estudios arqueológicos, etnohistóricos y etnográficos*. México: UNAM- UAP- CONACULTA- INAH, 2001.

Albornoz Alicia. *El espíritu en los nombres indígenas de México-Tenochtitlan. El lenguaje de los símbolos*. México: EÓN/Lasa, 2009.

Alvarado Tezozómoc Fernando. *Crónica Mexicáyotl*. México: UNAM/IIH, 1992.

Acevedo Sandoval Otilio Antonio. *Pinturas Rupestres en el Estado de Hidalgo*. México: UAEH, 2002.

Acuña René. *Relaciones geográficas del siglo XVI: México*. México: UNAM, 1985. III T. (Serie Antropológica, 63)

Alcántara Rojas Berenice. "Ventas al tormento. Los *exempla* medievales en el arte para la evangelización". en *Estética del mal: conceptos y representaciones. XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM-IIE, 2013.

Álvarez Ana María y María Rosa Avilés. "Documentos para la geografía histórica de las provincias en el Siglo XVI: Meztitlan y Jilotepec". en *Episodios Novohispanos*. México: INAH, 2000.

Ballesteros García Víctor Manuel. *Los conventos del Estado de Hidalgo. Expresiones religiosas del arte y cultura del siglo XVI*. Pachuca, Hidalgo: UAEH, 2000. (4,

Báez-Jorge Félix. *Los oficios de los dioses. Dialéctica de la religiosidad popular en los grupos indios de México*. México: Universidad de Veracruz. 1988

Benítez Fernando. "Los otomíes". en *Los indios de México*. México: Era, 1973

Bernal Pérez Felipino. *Diccionario Hñähñu- Español, Español –Hñähñu del Valle del Mezquital. Hidalgo*. Cardonal, Hidalgo: Hmuntś'a Hemi- Centro de Documentacion Hñähñu, 2001.

_____. "El libro de la infamia". en *Los indios de México*. México: Era, 1977

- Brambila** Paz Rosa. "El centro de los otomíes". en *Arqueología Mexicana*. México: Raíces, 2005. Vol. XIII, número 73. Otomíes un pueblo olvidado.
- _____. "Ángel María Garibay y el Códice de Jilotepec". en *Episodios novohispanos de la historia Otomí*. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2002. p. 163-207 (Biblioteca de los Pueblos Indígenas)
- Braniff** Beatriz. "La frontera septentrional de Mesoamérica". en *Historia Antigua de México*. México: INAH-UNAM-Porrúa, 1994. Vol. 1
- Breen** Murray William. *Arte rupestre del noreste*. Nuevo León, México: Fondo editorial de Nuevo León, 2007. (La historia en la ciudad del conocimiento)
- Broda** Johanna y Félix Báez-Jorge. *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México: CONACULTA- FCE. 2001
- Broda** Johanna y Beatriz Albores. *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígena de México*. México: El Colegio Mexiquense A. C.- UNAM, 2003.
- Carrasco** David, *Scot Sessions*. *Cave, city and eagle's nest and interpretive journey through the Mapa de Cuauhtinchan No. 2*. New México. University of New Mexico Press. 2007
- Carrasco** Pizana Pedro. *Los otomíes. Cultura e historia de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana*. Edición facsimilar, 1950. Toluca, Edo. De México: Gobierno del estado de México, 1979. (10,
- Casado** María del Pilar. *El arte rupestre en México*. México: INAH. 1990
- Castañeda** de la Paz María. *Pintura de la peregrinación de los culhuaque-mexitin. (El mapa de Sigüenza): análisis de un documento de origen tenochca*. Zinacantepec, Estado de México: El Colegio Mexiquense A. C.-COANCULTA-INAH, 2006
- Castro** de DeLaRosa Guadalupe. *Danza de voladores (From, fuction and symbolism of ritual dance in rural Mexico)*. Degree of M. A. in Antropology. Los Angles: University of California, 1983.
- Clavijero** Francisco Javier. *Historia antigua de México*. México: Porrúa, 1991. (Sepan Cuantos, 29)
- Códice Azcatitlan**. Facsímile. Introducción de Michel Graulich, trad. Leonardo Luján. París, Francia: Bibliothèque Nationale de France, Societé des Américanistes, 1995. II T
- Codex Magliabechiano*. Introducción Ferdinand Anders. Graz, Austria: Akademische Druck U. Verlagsanstalt, 1970.
- Códice Borbónico**. *El libro del ciuacoatl homenaje para el año del fuego nuevo: Libro explicativo del llamado Códice Borbónico*. Introducción. Ferdinand Anders, Maarten Jansen, Luis Reyes Garcia. México: FCE-Sociedad Quinto Centenario-Akademische Druck-Verlagsanstalt, 1991. Láminas. (Códices mexicanos)
- Códice Borgia**. *Los templos del cielo y de la oscuridad oráculos y liturgia: libro explicativo del llamado Códice Borgia*. Introducción. Ferdinand Anders, Maarten Jansen, Luis Reyes

García. México: FCE-Sociedad Estatal Quinto Centenario-Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1993.

Códice de Huichapan. Comentado por Alfonso Caso. México: Telecomunicaciones de México: 1992. Láminas.

Códice de Huichapan. Paleografía y traducción Lawrence Ecker. Ed. Yolanda Lastra y Doris Bartholomew. México: UNAM-IIA, 2003.

Cruz Rangel José Antonio. *La religiosidad indígena de impronta mesoamericana en la colonia. Una Estructura de poder y control social.* Tesis para optar el grado de Doctor en Historia y Etnohistoria. México: ENAH, 2010.

Crosby Harry. *The cave paintings of Baja California. The great murals of an unknown people.* San Diego, California: Sunbelt, 1997. Vol. II

Charbonneau-Lassay L. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media.* Barcelona: SOPHIA PERENNIS, 1997. p. 579-581, 628-646. Vol. II.

Chemín Bässler Heidi. *Las capillas oratorios Otomíes de San Miguel Tolimán.* Querétaro: CONACULTA-Dirección General de las Culturas Populares, Unidad regional- Querétaro, 1993. (Colección Documentos, 15)

Díaz Álvarez Ana Guadalupe, Roció Gress Carrasco, Félix Lerma Rodríguez, Raúl López Bajonero y Hébert Pérez Hernández. "La ambigüedad del "hombre negro" de Tunititlan: Tezcatlipoca, Judas y Crsito. en *Estética del mal: conceptos y representaciones. XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte.* México: UNAM-IIE, 2013.

_____. Roció Gress, Marie-Areti Hers y Francisco Luna Tavera. "El Cristo otomí: arte rupestre y sacrificio en El Mezquital". en *La vitalidad de las voces indígenas. Arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales.* En dictamen.

Dissanayake Ellen. *What is art for?.* Seattle: University of Washington Press, [1988] 1995.

Domínguez Martín, Laura Elena Sanjuán. "Concepciones sobre las pinturas rupestres en el sitio de Boyé, Huichapan, Hidalgo". en *Memorias electrónicas del Primer Ciclo de Conferencias de Estudiantes de Pintura Rupestre y petrograbados. Homenaje a Barbro Dalhgren.* México: ENAH, Febrero de 2006 (Memorias digitales)

Dow James W. *Santos y supervivencias: Funciones de la religión en una comunidad Otomí.* México: INI-SEP, 1974. p. 51-52 (2.2,

Dúran Fray Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme.* México: CONACULTA, 1995. (Cien de México)

Duverger Christian. *Agua y Fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI.* México: Landucci Editores- Océano de México, 2003. (4,

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. (Colección cultural del pasado)

Escalante Gonzalbo Pablo. *Fuentes para la historia otomí.* Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia. México: Facultad de Filosofía y Letras- UNAM, 1986.

- Esquivel** Macías Laura. *Arqueología de Baja California Sur: Un intento de sistematización*. México: INAH, 1990. (1. 6,
- Faba** Zuleta Paulina. *Imágenes de una memoria. Exégesis y representación del pasado entre los wixaritari (huicholes) de Nayarit y Jalisco*. México: UNAM-IIE-IIA, 2011. (1.3,
- Fernández** Justino. *Catálogo de construcciones religiosas del Estado de Hidalgo*. México: Gobierno del Estado de Hidalgo, 1984. Vol. I
- Florescano** Enrique. *Memoria mexicana*. México: FCE, 1994. (Obras de historia)
- Fournier** García, Patricia. *Los hñähñü del Valle del Mezquital: Maguey, Pulque y Alfarería*. México: INAH-ENAH, 2007. (3,
- Galí** Boadella Monserrat, ed. *III Coloquio MUSICAT: lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*. México: UNAM-BUAP- ICS y H “Alfonso Vélez Pliego”, 2008.
- Galinier** Jacques. *Los pueblos de la Sierra Madre. Etnográfica de la comunidad Otomí*. México: INI-Centre D’Estudies Mexicanes et Centramericaines, 1987.
- _____. *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales Otomíes*. México: UNAM-IIA-INI, 1990.
- García** Arranz José Julio. *Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996.
- Garibay** Ángel María. *Supervivencias de cultura intelectual precolombina entre los otomíes de Huixquilucan*. México: Instituto Indigenista Interamericano, 1957
- _____. “Cuando el tecolote canta el indio muere”. en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*. México: Sociedad Folklórica de México, 1954 a. Vol. 6, parte 2.
- Gelo** Yamil del Toro Eduardo y Fernando López. “Hualtepec, Nonohualtepec y Cohuatepec. Lecturas a un cerro mítico”. en *Arqueología*. México: INAH, 1998. Núm. 20, julio-diciembre.
- Gerhard** Peter. *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821*. México: UNAM-IIH-IG, 1986
- Gibson** Charles. *Tlaxcala en el siglo XVI*. Trad. Agustín Bárcena. México: FCE- Gobierno del Estado de Tlaxcala.
- Gress** Carrasco Rocío Margarita. *Voces de Roca: El arte rupestre del Valle del Mezquital como fuente histórica*. Tesis para optar el título de Licenciada en Historia, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2008.
- Graulich** Michel. *Mitos y rituales del México Antiguo*. Madrid: Ediciones Istmo- Colegio Universitario, 1990.
- Guerrero** Guerrero Raúl. *Alfajayucan, un pueblecito otomí*. Pachuca, Hidalgo: Casa Hidalguense de la Cultura, 1977 (Colección Toltecatl, 4)
- _____. *Apuntes para la historia del estado de Hidalgo*. Pachuca, Hidalgo: Compañía de Real del Monte y Pachuca, S. A., 1986.

Gutiérrez Martínez Ma. De la Luz. *Arte rupestre. Baja California Sur. La sierra de San Francisco. El cañón de Santa Teresa*. México: INHA, 1994.

González- Blanco Garrido Salomón. *Peregrinación Mexica*. México: Porrúa, 1987.

González Torres Yolotl. *La luna: cosmovisión mesoamericana y de otros pueblos del mundo*. México: Secretaría de Educación Pública, 1979.

_____. *El sacrificio humano entre los mexica*. México: INAH- Fondo de Cultura Económica, 1985.

_____. *Danza tu palabra. La danza de los concheros*. México: Plaza y Valdez-CONACULTA-INAH, 2005.

Graulich Michel. "El nacimiento del quinto sol". en *Mitos y rituales del México Antiguo*. Madrid: Istmo, 1990

Hekking Ewald, et. al. *Diccionario español-otomí de Santiago Mezquititlan*. México: UAQ, 1989.

Hernández Reyes Carlos. *III simposio Internacional Americano de Arte Rupestre*. México: Editorial Magisterio, 1973.

Hernández Mayorga Álvaro. *El Valle del Mezquital*. México: Instituto Federal de Capacitación del Magisterio, 1964. SEP. 70's, No. 24 (10,

Hernández Ortega Hortensia Nicté-Loi. *Imágenes del cristianismo otomí: el arte rupestre de El Cajón, Edo. de Hidalgo*. Tesis de Licenciatura en Historia. En preparación

_____, 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: IIE-UNAM. En prensa

Hers Marie-Areti. *Los Toltecas en tierras Chichimecas*. México: IIE- UNAM, 1989.

_____, et. al. "Arte rupestre: Identidad y dominio en tiempos coloniales". en *Vitalidad de las voces indígenas*. En dictamen.

_____. "Arqueología de Durango, destellos en el olvido". en *Arqueología del Occidente de México*. México: CONACULTA- INAH- Universidad de Colima, 2002.

_____. "El sacrificio humano entre los tolteca-chichimecas: Los antecedentes nortños de las prácticas toltecas y mexicas" en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. México: INAH-UNAM-IIH, 2010.

_____. "Aztlán y los lazos con el centro de México". en *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*. México: UNAM-IIE-INAH-CEMCA, 2013.

_____, Vanya Valdovinos & 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: IIE-UNAM. En prensa.

- Hidalgo, entre selvas y milpas...la niebla*. Monografía Estatal. México: SEP, 1989.
- Illera Montoya** Carlos Humberto. *Contenido simbólico de las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*. México: Tesis de maestría en arqueología- Escuela Nacional de Antropología e Historia. Diciembre de 1994. Tomo I. El análisis semiótico.
- _____. *Contenido simbólico de las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*. Tesis de Maestría en Arqueología. México: ENAH, 1994. Tomo II. Catálogo de pinturas.
- Johansson** Patrick. *Teatro mexicano: Historia y dramaturgia. Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos*. México: CONACULTA, 1992. T. I
- _____. *La palabra, la imagen y el manuscrito*. México: UNAM, 2004.
- Kirchhoff** Paul. *Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*. México: Sociedad Interamericana de Antropología y Geografía, 1943, p. 14-36
- Krickeberg** Walter. *Mitos y leyendas de los Aztecas, Incas, Mayas y Muiscas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Kubler** George. *Arquitectura Mexicana del siglo XVII*. México: FCE, 1983.
- Lara Cisneros** Gerardo. *El cristianismo en el espejo indígena: religión en el occidente de la Sierra Gorda, siglo XVIII*. México: UNAM-IIH-UAT, 2009.
- Lara** Jaime. *City, temple, stage. Eschatological architecture and liturgical theatrics in the New Spain*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2004.
- _____. *Christian text for Aztec. Art and liturgy in Colonial Mexico*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2008.
- Lastra** Yolanda. *Unidad y diversidad de la lengua. Relatos otomíes*. México: UNAM-IIA, 2001.
- _____. *Los otomíes. Su lengua y su historia*. México: IIA-UNAM, 2006. (2.1,
- Lawrence** Ecker. *Códice de Huichapan*. Paleografía y traducción. Ed. Yolanda Lastra y Doris Bartholomew. México: IIA-UNAM, 2003.
- Jerma** Rodríguez Félix Alejandro. "Códices sobre piedra: El arte rupestre de la barranca de Nimacú, municipio de Huichapan". en *1ra Jornada universitaria de Cultura Otomí-Hñähñu*. Ixmiquilpan Hidalgo: Universidad Tecnológica del Valle del Mezquital. Mayo de 2010.
- _____. & Nicté Loi Hernández Ortega y Daniela Peña Salinas. *Percibir y conocer: cambio y continuidad en la estética del arte rupestre del Valle del Mezquital, México*. En dictamen. *Lienzo de Tlaxcala*. Ed. Mario de la Torre. México: Edición particular de Cartón y Papel de México, S.A. de C.V., 1983. (Colección, CPM)
- Limón** Olvera Silvia. *Las cuevas y el mito de origen. Los casos Inca y mexicana*. México: CONACULTA., 1990
- Lockhart** James. *Los nahuas después de la conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México Central, siglos XVI-XVII*. México: FCE, 1992.

López Aguilar Fernando, Miguel Ángel Trinidad. *Proyecto valle del Mezquital. Informe de la primera temporada 1986–1987.* México: Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

_____ & Patricia Fournier G., Clara Paz Bautista. *Contextos arqueológicos y contextos momento. El caso de la Alfarería otomí del Valle del Mezquital.* en Boletín de Antropología American. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1989.

_____ & Patricia Fournier G., Clara Paz Bautista. *Proyecto Valle del Mezquital, Informe de la segunda temporada de trabajo de campo, 1988.* México: Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

_____ & Patricia Fournier G. *Informe de la tercera temporada de trabajo de campo 1989.* Proyecto Valle del Mezquital. México: Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

_____ & Patricia Fouernie. “Estudios de cultura material”. en *Pueblos sin historia. Las investigaciones sobre los Hñähñü del Valle del Mezquital.* México: ENAH, 1991

_____. “Estructura de las repúblicas de indios en los siglos XVI y XVII”. En *Nos queda la esperanza. El Valle del Mezquital.* México: CONACULTA, 1991.

_____ & Patricia Fournier G. *Informe de Informe de la cuarta temporada de trabajo de campo 1991.* Valle del Mezquital, Hidalgo. México: Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

_____ & Patricia Fournier G. *Informe de la quinta temporada de trabajo de campo. Proyecto Valle del Mezquital, Hidalgo.* México: Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

_____. “Historia prehispánica del Valle del Mezquital”. en *Simposium sobre arqueología en el estado de Hidalgo. Trabajos recientes, 1989.* Enrique Fernández, coord. México: INAH, 1994. (Serie Arqueología)

_____. *Informe técnico, sexta temporada: Proyecto Valle del Mezquital, Hidalgo.* México: Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

_____. *Informe de la séptima temporada de trabajo de campo. Proyecto Valle del Mezquital, Hidalgo.* México: Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

_____. *Informe de la octava temporada de trabajo de campo 1998. Proyecto Valle del Mezquital, Hidalgo.* México: Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

_____, & Patricia Fouernier . “El Valle del Mezquital. Encrucijadas en la historia de los asentamientos humanos en un espacio discontinuo”. en *Arqueología.* México: INAH. Núm. 20 (Segunda época, julio-diciembre de 1998).

_____, "El espacio Hñahñu: el impacto de la conquista en la sociedad indígena". en *Episodios novohispanos de la historia Otomí*. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2002. (Biblioteca de los Pueblos Indígenas)

_____. *Símbolos del tiempo. Inestabilidad y bifurcación en los pueblos de indios del Valle del Mezquital*. Pachuca, Hidalgo: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 2005

_____ & Patricia Fournier G. "Peregrinaciones otomíes. Vínculos locales y regionales en el Valle del Mezquital". en *Peregrinaciones ayer y hoy: arqueología y antropología de las religiones*. México: El Colegio de México, Centro de estudios de Asia y África, 2012

López Austin Alfredo. *Los mitos del Tlacuache*. México: Alianza Editorial Mexicana, 1990.

_____. *Tamoanchan y Tlalocan*. México: FCE, 1994.

_____. *Hombre-dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. México: UNAM-IIH, 1998.

_____ & Leonardo López Luján. *Monte sagrado. Templo Mayor*. México: INAH-UNAM-IIA, 2009.

Lorblanchet Michel. *Les orígenes de iárt*. Paris: Le Pommier-Cité des sciences et de l'industrie, 2006. Les orígenes de la culture. (1.1,

Lorenzo Monterrubio Antonio, Carmen Lorenzo Monterrubio y Arturo Vergara. *Catálogo del patrimonio cultural del Estado de Hidalgo: Región IV*. México: Gobierno del Estado de Hidalgo-Instituto Hidalguense de Cultura, 1998.

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

_____. *Las pinturas rupestres: En el estado de Hidalgo regiones I, II y III*. México: Instituto Hidalguense de Cultura, 1993.

_____. *Hidalgo: Diseño e iconografía. Geometrías de la imaginación*. Pachuca, Hidalgo: CONACULTA-Consejo Estatal para la cultura y las Artes Hidalgo, 2004.

Luna Tavera, Francisco Ramiro. *Ndä Kristo: rä Äjuä Nehhñu. Cristo: El Dios caminante. La historia otomí de la creación del mundo y el hombre*. En preparación. Texto proporcionado por el autor.

Martínez González Roberto. "La cueva del río San Jerónimo: Análisis e interpretación de su arte rupestre". en *Cuiculco*. México: ENHA, 2002. Mayo-agosto, año/vol. 9 núm. 25

Martínez del Rio Pablo. "Petroglifos y pintura rupestre". en *Revista de estudios universitarios*. México: UNAM, 1949. (1.9,

Moreno Alcántara Beatriz, et al. *Otomíes del Valle del Mezquital*. México: CDI, 2006. maps., retrs., tabs. (Pueblos indígenas del México contemporáneo)

Mendiola Galván Francisco. "El arte rupestre: una realidad gráfica del pasado en el presente". en *Expresión y memoria. Pintura rupestre y petrograbados en las sociedades del Norte de México*. México: INAH, 1999.

- Mendoza** T. Vicente. *Música indígena otomí: Investigación musical en el Valle del Mezquital, hidalgo, en 1936.* México: UNAM, 1933.
- Moreno** Alcántara Beatriz, et. al. *Otomíes del Valle del Mezquital.* México: CDI, 2006 (Pueblos Indígenas del México contemporáneo)
- Motolinía** Fray Toribio *El libro perdido. Ensayo de reconstrucción de la obra histórica extraviada de Fray Toribio.* México: CONACULTA, 1989. Vol. 1
- Noguez** Ramírez Xavier. "Los códices coloniales del Altiplano Central". en *Estado de México: tras la huella de su historia.* Toluca, México: Colegio Mexiquense de Cultura, 1996.
- Ochatoma** Paravicino José Alberto. *Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital.* México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1994.
- Olivier** Guilhem. "Huehucóyotl, El coyote viejo. El músico trasgresor ¿Dios de los otomíes o avatar de Tezcatlipoca?" en *2º Coloquio de Otopames.* México: 1998
- _____. *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca.* México: FCE, 2004
- _____. "Tláloc, el antiguo dios de la lluvia y de la tierra en el centro de México". en *Arqueología mexicana. Dioses de la Lluvia.* 2009. Vol. XVI-Núm. 96.
- _____. "El simbolismo sacrificial de los Mimixcoa: cacería, guerra, sacrificio e identidad entre los mexicas" en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana.* México: INAH-UNAM-IIH, 2010.
- _____. *El rol de los perros de cacería.* Texto proporcionado por el autor. 2012
- Olko** Justyna. "The repertory of elite apparel and insignian of rank". en *Turquoise dianems and staffs of office. Elite costume and insignian of power in aztec and early colonial Mexico.* Varsovia: Universidad de Varsovia-Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos- Centro de Estudios de la Tradición Clásica, 2005.
- 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. México: FF y L-UNAM, 2012.
- Peña** Salinas Daniela y Alfonso Vite Hernández. "Negrura de lluvia entre dioses. Imágenes, mitos y ritos de fertilidad en el arte rupestre del Valle del Mezquital: El caso de Boyé". en *Memorias digitales del Primer ciclo de conferencias de estudiantes de arte rupestre y petrograbados. Homenaje a Barbo Dalhgren.* México: ENHA. Febrero 2006.
- _____. "Caminos cruzados: Tras la huella del arte otomí en El Boyé". en *Memorias digitales del tercer Ciclo de Conferencias de Estudiantes de Pintura Rupestre y Petrograbados. Homenaje a William Breen Muray.* México: Facultad de Filosofía y Letras. Abril 2009.
- _____. "Códices sobre piedra: Boye, Municipio de Huichapan, Hgo". en *1ra Jornada universitaria de Cultura Otomí- Hñähñu.* México: Universidad Tecnológica del Mezquital. Ixmiquilpan Hidalgo. Mayo de 2010.

_____. "Retorno a la negrura de lluvias: Una mirada a la pintura rupestre de El Boyé". Ponencia presentada en el marco del Seminario permanente sobre Grupos Otopames. IIA-UNAM. Octubre de 2013.

Pérez Hernández Hébert, et.al. *La mazorca y el Niño Dios. El hombre negro de Tunititlán: Tezcatlipoca, Judas y Cristo.* Conferencia presentada en el 33 del Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. 1 de diciembre de 2009.

Pérez Lugo Luis. *Tridimensión cósmica otomí. Aportes al conocimiento de su cultura.* México: Plaza y Valdés, Editores. Universidad Autónoma de Chapingo, 2007.

Piño Lange Virve. *El peinado entre los mexicas: formas y significados.* Tesis de doctorado en antropología. Facultad de Filosofía y Letras- UNAM. México: Octubre de 1973.

Pineda Mendoza Raquel. *Arquitectura religiosa doméstica en el Estado de Hidalgo.* Tesis de doctorado en Historia del Arte. México: FF y L-UNAM, 2005.

Piqueras Céspedes Ricardo. "Los perros de la guerra o el "canibalismo canino" "Los perros de la guerra o el "canibalismo canino en la conquista"". en *Boletín americanista.* Barcelona: Facultad de Geografía e Historia. Sección de Historia de América. Núm. 56, 2006

Quiñones Keber Eloise. *Códice Telleriano- Remensis. Ritual, Divination and History in a Pictorial Aztec Manuscript.* Austin, Texas: University of Texas Press, 1995.

Reau Louis. *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los Santos A-F.* Trad. Daniel Alcobá. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-1998 Tomo II, Vol. 3

_____. *Iconografía del arte Cristiano.* Trad. José Sousa Jiménez. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2007.

Rivas Castro Francisco. *El paisaje ritual del Occidente de la Cuenca de México, siglos VII - XVI: un análisis interdisciplinario.* Tesis de Doctorado en Antropología. México: ENAH- INAH, 2006

_____. *El Tonacatepetl: "cerro de los mantenimientos", símbolo mesoamericano de larga duración en una lápida de estilo teotihuacano de Guerrero, y en una ceremonia contemporánea de ofrenda a los cerros de la región Ñahñöh de Tlalachco Estado de México.* Ponencia presentada en el Seminario Tláloc. IIE- UNAM. 2011. Texto proporcionado por el autor.

Robelo Cecilio A. *Diccionario de mitología náhuatl.* México: Editorial innovación, 1980. V.I

Ruiz Medrano Ethelia. *Mexico's indigenous communities: their lands and histories, 1500-2010.* Trad. Russ Davidson. Niwot, Colorado: University Press of Colorado, 2010.

Russo Alessandra. *Lenguaje de figuras y su entendimiento..." Preparación de un estudio sobre los graffitis en los conventos de la época colonial.* en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.* México: UNAM-IIE, 1998. Vol. XX, núm. 73

_____. "A tale of two bodies. One aesthetic condensation in the Mexican colonial graffiti of Actopan, 1629". en *RES: Anthropology and aesthetics* 49-50. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology and the Harvard Art Museums, 2006

Sahagún Fray Bernardino. *Códice Florentino*. México: Secretaria de Gobernación, 1979. III vol

_____. *Historia General de las Cosas de Nueva España*. México: CONACULTA, 2000. III Vol.

Sánchez Vásquez Sergio. "Wemas y cangandhos: Limpias con piedras en el Valle del Mezquital". en *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*. México: UNAM-IIH, 2004.

_____. "Peregrinaciones, espacios sagrados y santuarios: El ámbito nacional, regional y local en la cosmovisión otomiana del Valle del Mezquital". en *Peregrinaciones ayer y hoy: arqueología y antropología de las religiones*. México: El Colegio de México, Centro de estudios de Asia y África, 2012

Sanjuan Laura Elena y Martín Domínguez. "Concepciones sobre las pinturas rupestres en el sitio de Boyé, Huichapan, Hidalgo". en *Memorias digitales del Primer ciclo de conferencias de estudiantes de arte rupestre y petrograbados. Homenaje a Barbo Dalhgren*. México: ENHA. Febrero 2006

San Pablo Oxtotipan. Del autodidactismo a la autogestión. México: Fundación Friedrich Eber/ Servicios de educación de adultos, A.C., 1998

Séjourne Lautette. *Un palacio en la ciudad de los Dioses: Teotihuacán*. México: INAH, 1959.

Sotelo Santos Víctor. *Códices del Estado de Hidalgo*. México: UAEH-INAH, 2001.

Soustelle Jaques. *La familia Otomí-Pame del centro de México*. México: Instituto Mexiquense de Cultura- UAEM, 1993.

Stresser-Péan Guy. *El Sol-Dios y Cristo. La cristianización de los indios de México vista desde la sierra de Puebla*. México: FCE-CONACULTA- CEMCA, 2011.

Terán Elizondo María Isabel. *Irreverencia y desacralización satíricas. La relación del Corpus de la ciudad de Puebla, 1794*. Zacatecas, México: UAZ, 2011

Tinoco Quesnel Pascual, Elías Rodríguez Vázquez. *Graffitis novohispanos de Tepeapulco, siglo XVI*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-CONACULTA, 2006. (1.12,

Torquemada fray Juan de. *Monarquía Indiana*. México: Porrúa, 1986. (Biblioteca Porrúa).

Tranfo Luigi. *Vida y magia en un pueblo otomí del Mezquital*. México: INI-SEP, 1947.

Urbano Alonso. *Arte breve de la lengua otomí y vocabulario trilingüe: español, náhuatl, otomí*. Edición Rene Acuña. México: UNAM-IIF, 1990. 422p.

Valdovinos Rojas Elda Vanya. *Boky'ä, la Serpiente de Lluvia en la tradición Ñahñü del Valle del Mezquital*. Tesis para optar el título de Licenciada en Historia, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009.

Vázquez y de los Santos Elena. *Los Tenangos. Mitos y ritos bordados*. México: CONACULTA- Arte Popular de México, 2008.

Vergara Hernández Arturo. *Los Murales de Ixmiquilpan, “¿Reivindicación indígena o estrategia de dominación?”* Tesis para obtener el título de Doctor en Historia. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.

Viramontes Anzures Carlos. *Expresión y memoria. Pintura rupestre y petrograbados en las sociedades del Norte de México*. México: INAH, 1999

_____. *Gráfica rupestre y paisaje ritual. La cosmovisión de los recolectores de Querétaro*. México: INAH, 2005.

Vite Hernández Alfonso. “Arte rupestre en El Zapote, Alfajayucan. El Corpus Christi”. en *1ra Jornada universitaria de Cultura Otomí-Hñähñu*. Ixmiquilpan Hidalgo: Universidad Tecnológica del Valle del Mezquital. Mayo de 2010

_____. *El mecate de los tiempos. Continuidad en una comunidad hñähñü del Valle del Mezquital*. Tesis de Licenciatura en Historia. México: Facultad de Filosofía y Letras- UNAM, 2012.

Wright Carr David C. *Conquistadores otomíes en la guerra chichimeca*. Querétaro, México: Gobierno del Estado de Querétaro, 1988.

_____. “Lengua, cultura e historia de los otomíes”. en *Arqueología Mexicana*. México: Raíces, 2005. Vol. XIII, número 73. Otomíes un pueblo olvidado.

_____. “Hñähñu, Ñuhu, Ñhato o Ñuhmu. Precisiones sobre el término “Otomí”. en *Arqueología Mexicana*. México: Raíces, 2005. Vol. XIII, número 73. Otomíes un pueblo olvidado.

_____. “Zidada Hyadi. El venerado Padre Sol en la Parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo”. en *Arqueología Mexicana*. México: Raíces, 2005. Vol. XIII, número 73. Otomíes un pueblo olvidado.

LIBROS O ARTÍCULOS EN PÁGINAS WEB

Corpus Christi. <http://es.catholic.net/celebraciones/120/301/articulo.php?id=1214>.

Consultada agosto de 2012

Diccionario digital de la Real Academia Española. <http://www.rae.es/rae.html>

Mendiola Galván Francisco. *Arte rupestre: epistemología, estética y geometría. Sus interrelaciones con la simetría de la cultura*. Ensayo de explicación sobre algunas ideas centrales de Adolfo Best Maugard y Beatriz Braniff. En <http://rupestreweb.tripod.com/mendiola2.html>. 2002

Hernández Cruz Luis. et. al. *Diccionario del Hñähñu (otomí) del Valle del Mezquital, Estado de Hidalgo*. México: Instituto Lingüístico de Verano, A.C., 2010. Segunda versión

electrónica. <http://www.sil.org/mexico/otopame/mezquital/S045a-DicOtomiMezq-ote.htm>

MAPILUS. <http://www.agn.gob.mx/mapilu/index1.htm>

Ornitología. <http://www.damisela.com/zoo/ave/otros/ciconi/ardei/day/alba/index.htm>

<http://www.naturalezadearagon.com/fauna/avesclasificacion.php>. Agosto 2 de 2011

<http://es.catholic.net/celebraciones/120/301/articulo.php?id=1214>. Consultada agosto de 2012

UNESCO. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00011&RL=00175>