



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**ESPACIOS, IMÁGENES Y RITUALES
EN EL DEVENIR DE LA IDENTIDAD OTOMÍ**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
BEATRIZ ISELA PEÑA PELÁEZ

TUTOR PRINCIPAL
DRA. MARIE ARETI HERS STUTZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
DRA. EMILIE ANA CARREÓN BLAINE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. DANNA ALEJANDRA LEVIN ROJO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA – AZCAPOTZALCO
DRA. CLARA BARGELLINI CIONI
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DR. FÉLIX ALEJANDRO LERMA RODRÍGUEZ
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

CIUDAD DE MEXICO, ABRIL 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A **Don Pancho**, *badi* y *uema* (Francisco Ramiro Luna Tavera)

En este viaje camine por los caminos que usted me señaló, recorrí el territorio otomí del Bajío y el Mezquital, dialogué con hombres y mujeres sabios de las comunidades, pero nada de ello hubiera tenido sentido sin su compañía y análisis permanente, aunque me hizo falta discutirlo con usted, estoy cierta de su presencia en cada paso y cada página escrita.

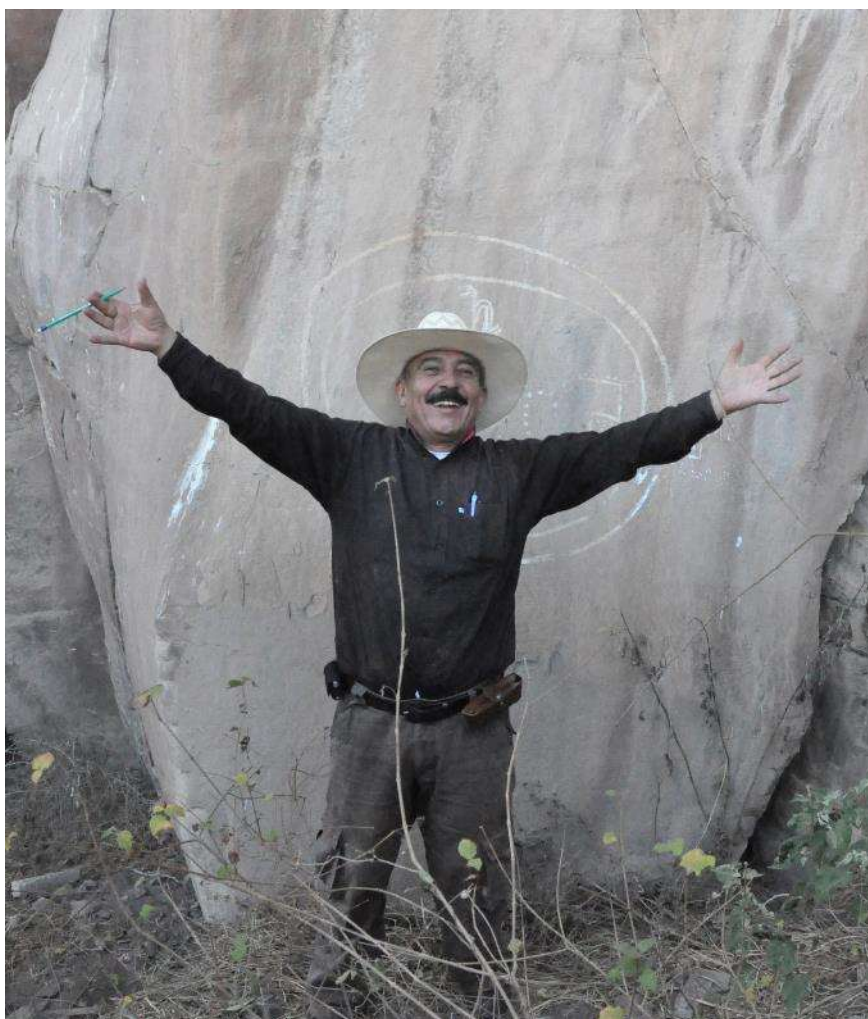


Imagen 1 Don Pancho en El Tendido, , Danzibojay Huichapan

Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí; continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM.



Imagen 2 Códice “La combi blanca”

Obra elaborada por Don Pancho para la Dra. Marie Areti Hers.



Imagen 3 Mtra. Tita Gerlero en clase del Seminario Monográfico de Pintura Mural, impartida en el Claustro Bajo del exconvento agustino en Malinalco, Foto BIPP, 2012.

A Tita

(Elena Isabel Estrada Cuesta de Gerlero)

Entender el arte no fue tarea difícil
con tan grata compañía,
tus enseñanzas germinaron en mi alma;
pese a que estés lejos siempre te tengo presente
en mis sentimientos y pensamientos.

Siempre estás conmigo; gracias por el diálogo analítico
y el infinito cariño que es mutuo.

A la Doc, Marie Areti Hers

Este trabajo es posible gracias a su apoyo y compañía. Paso a paso recorrió conmigo los caminos del Mezquital y del Bajío; me enseñó a escuchar el decir de mis interlocutores, a dialogar con ellos y a hacerlos mis compañeros; a entender las imágenes en un acercamiento profundo a las comunidades y los espacios, mostrándome la importancia de los cerros, los animales, las aves, las nubes y la belleza de estos escenarios donde la pintura cobra vida.

Me enseñó a mirar y a disfrutar; fue mi mentora, amiga y guía; la admiro y respeto profundamente,

espero contar con su compañía en los viajes por emprender.



**Imagen 4 Dra. Marie Areti Hers en actividad con una comunidad de El Mezquital
Foto Carlos Hugo 2007, Proyecto *La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí; continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM.**

A mi familia

Soy una suma de experiencias, producto de una hermosa familia a la que amo y respeto, por ustedes sigo construyendo caminos a transitar para trascender: Jorge y Cristina, padres comprometidos y amorosos; Norma y Oscar, mis hermanos, mis almas gemelas, mis complementarios y mis opuestos; Marco, mi compañero e interlocutor, apoyo y cómplice tolerante, pero férreo detractor y dura resistencia; Héctor, instigador para descubrir el sentido de la vida; y Maximiliano, una apuesta por el futuro y el compromiso de ser camino.

A las comunidades del Bajío y el Mezquital

El motivo inicial de mi camino y el fin de este trabajo son ustedes, las comunidades que viven su cultura día a día; este trabajo tiene sentido por ustedes. En cada frase escrita pensé en los queridos habitantes de Ixtla -niños, jóvenes y adultos- y en mis amigos de la Congregación de Cieneguilla, de Tolimán y del Mezquital; ustedes son mi motivo y fin: para ustedes cada palabra escrita y cada paso dado.

Agradecimientos

Agradezco al Programa de Posgrado de la UNAM y al apoyo que CONACyT brinda para desarrollar estas investigaciones. Agradezco también al Proyecto Papiit IN403616, *El arte rupestre y la voz de las comunidades*, por apoyar el espacio académico y respaldar los recorridos necesarios al acopiar las imágenes y los pensamientos que se integran a este trabajo, así como ser sede del *Coloquio Casa de los Abuelos*. A Jon Harman por permitirme hacer uso de su programa DStretch en las imágenes, lo cual ayudó a clarificarlas.

A Don Francisco Luna Tavera (Don Pancho) y a la Dra. Marie Areti Hers (la Doc), quienes me acompañaron en cada paso dado. Don Pancho me ofreció un acervo por descubrir, senda que recorrí acompañada con la Dra. Hers, quien caminó conmigo, me sostuvo en momentos complicados, me motivó a continuar y estuvo junto a mí frente a los paneles con arte rupestre, como en los murales de las capillas, las fiestas y el ritual, y en mi acercamiento continuo al atrio del templo de la Congregación Otomí de San Ildefonso Cieneguilla analizando cada detalle y elemento presente.

A Emilie Carreón por cuestionar mis pasos, mis interpretaciones y los recursos empleados; me ayudó a tomar distancia de mi objeto de estudio, a buscar los medios para comprenderlo lo mejor posible y a reorganizar el trayecto de viaje, además de compartir cada espacio y momento, apoyándome en los más difíciles, empujándome en la investigación y compartiendo conmigo los festivos. A Tita Gerlero, quien participó de mi locura por caminar en el Bajío para comprender el sentido de las figuras del atrio, de las capillas y de las barrancas. A Danna Levin por su encomiable apoyo, acompañando mis pesquisas, guiando mi escritura y fortaleciendo mis argumentos con su interlocución permanente y con sus aportaciones a este trabajo. A la Dra. Clara Bargheleni por sus cuestionamientos que me hicieron repensar y delimitar mi objeto de estudio, además de sus aportaciones críticas en las diferentes temáticas. A Félix Lerma, por el diálogo y sugerencias al definir los recursos metodológicos de este viaje, el cual enriqueció con su visión.

A todos mis maestros por su conocimiento y apoyo. A Linda Báez por acercarme a Warburg, por sus investigaciones y ser un ejemplo a imitar. A la Dra. Raquel Pineda por sus argumentos que me llevaron a construir rutas para analizar las capillas de linaje otomí. A Fernando Berrojalbiz por abrir mi horizonte de conocimiento y análisis. A la Dra. Deborah Dorotinsky por sus consejos y apoyo en el seguimiento de mi programa de posgrado. Al Instituto de Investigaciones Estéticas por ser sede de nuestros estudios e investigación; a todos los auxiliares de esta sede académica, quienes nos apoyaron en las investigaciones desde la biblioteca, la hemeroteca, la fototeca y los servicios de cómputo y registro digital, entre otros espacios. Gracias a Héctor Ferrer y a Gabriela Sotelo por su apoyo permanente, en cada paso y tropiezo fueron de gran ayuda. Al Mtro. Gabriel Ramos por su orientación al ser nuestro enlace con CONACyT. Al Dr. Erik Velásquez por dar continuidad a la fase final del proceso doctoral. A Mary Ruiz y a Rocío Gress por conducirme a repensar las capillas en diálogo con Sudamérica y ampliar mi análisis.

Agradezco a los miembros del Seminario las charlas continuas, éstas fueron de gran ayuda al delimitar la ruta de avance y al desarrollar este trabajo. Reconozco el apoyo que me brindó Domingo España en todo el viaje y al ‘d-stretchar’ mis imágenes; de Nicté-Loi al trabajar las imágenes; las argumentaciones con ambos me ayudaron a volver a mirar y redefinir lo visto. A Francisco Rivas por el diálogo, sus aportaciones a la investigación y al analizar cada imagen. A María Rivas, Alfonso Vite, José Luis Jardines y Daniel Herrera por la constante interlocución; a Citlali Coronel, Fernando Navarrete y Adriana Ramírez por su apoyo al enfrentar los retos tecnológicos y de diseño; a Vania Valdovinos, Ana Díaz, Hébert Pérez y todos los demás por participar en mayor o menor medida de este trabajo, porque cada comentario que hicieron fue tomado en cuenta.

Agradezco el apoyo y la compañía al recorrer los caminos y encontrar respuestas a mis preguntas, a las comunidades de San Miguel Ixtla, San Miguel Tolimán, la Congregación de San Ildefonso Cieneguilla y

los diferentes espacios que recorrí en el Mezquital. En particular al Comité de Capillas, a Adelita Martínez, a Pergentino González y su familia, a José de Jesús Mendieta, a los ahora jóvenes que participaron de los Vigilantes de las Capillas y a todos los que con sus preguntas me llevaron a buscar respuestas fuera de Ixtla. A Pablo Félix y a su hermosa familia que me compartió su saber heredado y me abrió un espacio tan cálido; a Zeferino Aguilar y Javier Velázquez por introducirme a comprender el sentido de las imágenes del atrio. A don Anselmo Luna, quien caminó conmigo y me hizo mirar el paisaje como un gran *uema* que tiene mucho que contar sobre la historia de los otomíes, además de compartirme su experiencia como principal y *badi*; a Erasmo Luna, que ha participado de tantas investigaciones y aun con limitaciones físicas lo sigue haciendo.

A los maestros Abel Huizache y Paula Cerrito que aman tanto su cultura que han dejado huella en cada camino transitado, y que en esta investigación participaron elucidando mis dudas; gracias también a Erasmo Huizache Cerrito por compartirme sus fotos y participar de mis búsquedas y proyectos. Agradezco la interlocución permanente del Padre Bernardo Guízar, quien participó del análisis y del proceso de comprender el devenir de las imágenes otomíes en el atrio. A Leticia López y Sergio Miranda por su ánimo y por el trabajo en el Mezquital. A la Mtra. Raquel Pérez, gran defensora de su lengua y tradición. Asimismo, agradezco la interlocución de otros proyectos que caminan las mismas rutas, como los emprendidos por Fernando López y Carlos Viramontes, entre otros; de ellos agradezco en lo particular al Seminario de estudios Otopames del IIA-UNAM, en especial a las Doctoras Yolanda Lastra, Verónica Kugel y Lourdes Báez. También agradezco a todos los que hicieron posible el “Coloquio la Casa de los Abuelos, *Ra ngü r'a yu xita*”, que fue un objetivo colateral de este viaje y un objetivo directo del Proyecto Papiit IN403616.

Agradezco a Juan José Beltrán y a Verónica Roque por su amistad y por compartir conmigo su interés en las capillas y en la conservación; así como por llevarme a Cieneguilla y a Tierra Blanca. También agradezco a los amigos con otros intereses académicos, con quienes esgrimí algunos juicios en el diálogo continuo y la retroalimentación que me lleva a continuar mi desarrollo académico y de crecimiento personal: Maricela Dorantes, quien comparte un viaje paralelo al mío; Edgar Sandoval y Ricardo Laviada, quienes constantemente estimulan la discusión y el diálogo; a Raymundo Mier por motivarme a vivir un proceso fenomenológico que me hace cuestionarme sobre mi existir, devenir y conocer el mundo.

A mi familia que participa de mis pesquisas: a Norma, que me acompaña en mi diario descubrir, te amo, respeto y admiro. A Marco, quien optó por ser parte de una aventura compartida, donde cada uno es tan grande como puede ser y el otro siempre está para apoyar el caminar del otro, todo mi amor. A Héctor, que día a día cuestiona la vida y me conduce en el espacio de la crítica y el conocimiento, te quiero. A Oscar, que lucha minuto a minuto por ser mejor, dar todo lo que tiene y sabe para mejorar los espacios por los que transita, siendo gran padre, buen hermano, gran amigo, magnífico profesionalista y pilar de nuestro trío, te quiero y admiro. A mi compañera pequeña, que me recibe con amor y solo me pide amarla para darme todo su cariño, confianza y fe, mi Turquita. A Max, quien emprende el camino profesional y se acerca al arte desde la arquitectura, haciendo converger las rutas donde transitamos al futuro, para ti mi cariño y amor. A Vero, una hermana amorosa, gracias por ser parte de esta familia genial.

A Rosa, Alberto, Iveth y Ernesto, quienes amplían mi familia y participan de mis avances y logros. A Edith, Liza, Mathi, Sam, Miriam, Kei y los demás por interesarse en mis investigaciones. A Raquel, Sonia, Moi, Haydeé, Paco, Carlos, Diego y Oswaldo, por la cercanía y los ricos espacios de diálogo, y porque comparto con ustedes el sueño de Moisés.

Antes y siempre agradezco a Dios por la vida, el razonamiento y por la oportunidad de seguir siendo, de seguir aprendiendo, de compartir lo que descubro y de mirar al sol, la luna, las estrellas, las nubes, el firmamento, las montañas y la vida; y por poder sentir y dar amor.

Resumen

Este texto cuenta de un viaje para descubrir el sentido de las imágenes del atrio del templo de San Ildefonso y María en San Ildefonso Cieneguilla Tierra Blanca Guanajuato. Para esto, es necesario caminar por los caminos del Bajío y el Mezquital, entrelazando destinos, que van del siglo XXI al Posclásico, y aun antes. Un trayecto delineado por las imágenes, donde las voces de los abuelos se manifiestan en sus herederos del linaje, consanguíneo o comunitario; pero siempre anclado a la vida comunitaria, donde tiene lugar y sentido el ritual, en el que se activan las imágenes que fueron registradas en las rocas de barrancas, cerros y mojoneras, en los muros de capillas y templos, y en otros soportes que van de los textiles a los sellos en las tortillas, entre otros muchos más que definen “el arte de vivir otomí”, como el atrio mismo.

Abstract

This work talk about a trip to discover the meaning of the images in the Atrium of the Temple of San Ildefonso y María in San Ildefonso Cieneguilla Tierra Blanca Guanajuato. For this, it is necessary to walk along the Bajío and Mezquital paths, intertwining destinations, which go from the 21st century to Postclassic, and even earlier. A trip following the trails traced by the images, where the voices of the grandparents emerge by their heirs of the lineage, consanguineous or communitarian; but always anchored to the community life, where the ritual takes place and make sense, in which the images that were recorded in the rocks of hills, mountains and mojoneras are activated, as well as those that are in the walls of chapels and temples, and in other supports as textiles or tortillas sealed, among many others that define "the art of living Otomi" as the Atrium itself.

Résumé

Ce texte raconte un voyage pour découvrir la signification des images de l'atrium de temple San Ildefonso et Maria à San Ildefonso Cieneguilla Tierra Blanca Guanajuato. Pour cela, il est nécessaire de marcher le long des routes du Bajío et du Mezquital; aller des destinations entrelacées. Elles vont du 21ème siècle au Période Postclassique, et même avant. Un parcours tracé par les images, où les voix des grands-parents se manifestent dans leurs héritiers de lignage, de consanguinité ou de communauté; mais toujours ancré dans la vie de la communauté, où se déroule et se ressent le rituel, dans lequel sont activées les images enregistrées dans les rochers des ravins, des collines et des mojoneras, dans les murs des chapelles et des temples et dans d'autres supports activés des textiles aux tortillas scellés, parmi beaucoup d'autres qui définissent "l'art de vivre Otomi" comme l'atrium lui-même.

ITINERARIO DE VIAJE

I. Atrio de San Ildefonso y María (9)

Planear el viaje (11)

Imágenes (14)

II. Migrar al noroccidente (26)

Rastreando el devenir otomí durante el periodo prehispánico (26)

Los otomíes en la Conquista y la conformación del Virreinato (28)

Conquistadores nunca conquistados e indios conquistadores de indios (34)

Andanzas de los principales otomíes conquistadores del norte (37)

Apuntes (50)

Imágenes (53)

III. La ruta y las fuentes (58)

Caminos y asentamientos hacia el norte (58)

Congregación indígena Otomí de San Ildefonso Cieneguilla, Tierra Blanca Guanajuato (59)

Alfajayucan, Huichapan y Tecozautla: el Mezquital Hidalgo (61)

San Miguel Tolimán, Querétaro (62)

San Miguel Ixtla Guanajuato (63)

Mis fuentes (65)

Francisco Luna Tavera (65)

Otras voces de hombres y mujeres sabios del Mezquital, Tolimán, Cieneguilla e Ixtla (66)

La flor tutu y los rumbos del universo (72)

Imágenes (75)

IV. Uemas y Xitas, “Los Antiguas” (82)

Los antiguas: antepasados y ancestros de los otomíes (82)

Apuntes (87)

Imágenes (89)

V. Relación Ancestro–Cristo–Venado (93)

Sidada Kristo: uema y xita (93)

Cristo y el venado (95)

Yozipa y Cristo sol (98)

Cristos de caña en tierras otomíes (103)

Síntesis (108)

Imágenes (110)

VI. Linajes y la reconquista del norte (119)

Nuevos linajes, fundaciones y apropiación de la tierra (119)

Capillas de linaje y familiares, calvarios y cruces de ánimas (121)

Capillas de linaje, familiares y comunitarias (123)

Linajes y capillas (131)

Calvarios o humilladeros, capillitas chiquitas o calvaritos, y cruces de ánimas (134)

Acotaciones (139)

Imágenes (141)

VII. Comunidad y mayordomías (152)

El frontal, chimal o *k'ami* y otros elementos de la religiosidad otomí (152)

Velaciones y fiestas en la Congregación de Cieneguilla (163)

Peregrinación y cohesión comunitaria (165)

Recuperación de la velación a San Isidro en Ixtla (167)

Comunidad y ritual en programas pictóricos y el mosaico (169)

Las imágenes de la mayordomía en el mosaico de Cieneguilla (169)

La fiesta de la Santa Cruz con la capilla de San Diego (170)

Comunidad y mayordomías (175)

Imágenes (176)

VIII. Sentido y movilidad del acervo iconográfico otomí (196)

El tránsito de las imágenes y la construcción de sentido (196)

Imágenes, iconografía y soportes (198)

Tortillas selladas y de colores (203)

Imágenes retóricas: lengua y paisaje (207)

Combate y sacrificio, ¿los grandes ausentes? (209)

Combate y sacrificio en el Mezquital y otros espacios (210)

Cieneguilla, ¿combate y sacrificio ausentes o sublimados? (216)

¿Ausencia de violencia y sacrificio en Cieneguilla o la dualidad y la complementariedad como figuras que la subliman? (218)

Confluir el tiempo y el papel de las imágenes (220)

Imágenes (223)

IX. Narrar con Imágenes (237)

La fiesta de San Miguel en Tolimán (238)

Capilla de San Diego (242)

Capilla de Los Luna (247)

Capilla de Los Olvera (250)

Capilla de Zozea (253)

Capilla *Ndödö* Chica (254)

Capilla de Santo Tomás (261)

Activar las imágenes: Semana Santa en Tepetitlán y los murales de Las Cuatro Esquinas (264)

Narrar con imágenes (270)

Imágenes (273)

X. Coda (322)

Ajö ge dada ne nönö, Dios es Padre y Madre: la construcción de una teogonía otomí (322)

Regreso al atrio (326)

Recuperar la tradición como iniciativa comunitaria (329)

Entender el atrio (332)

Reflexiones en torno al atrio y su mosaico (334)

El acervo del viaje (337)

Lógica de las imágenes (338)

Sobre la estructura de la investigación en curso (342)

Mis apuntes finales (344)

Imágenes (347)

XI. Bibliografía (355)

XII. Apéndice: Puntualización de espacios y actores (363)

Congregación Otomí de San Ildefonso Cieneguilla (363)

San Miguel Tolimán (364)

Otros espacios en el Estado de Querétaro (364)

El Mezquital, Hidalgo (365)

San Miguel Ixtla, Apaseo El Grande Guanajuato (366)

Otros compañeros de viaje (367)

I. Atrio de San Ildefonso y María

Hace unos años (en 2013) llegué a Cieneguilla con dos amigos restauradores y mi hermana: Verónica Roque, Juan José Beltrán y Norma Peña. Veníamos de Ixtla, donde ellos trabajaban en un proyecto de restauración de las capillas de San Miguel Ixtla del INAH,¹ en el que yo aplicaba un modelo histodidáctico de conservación para niños y de recuperación de la memoria de los adultos. Los cuatro llevábamos un buen rato trabajando y estudiando las capillas otomíes² desde diferentes aristas, trabajo que nos apasiona. Juan José Beltrán había trabajado en algunas capillas de Tierra Blanca, y refería semejanzas y diferencias con las de Ixtla, por lo que planteamos un viaje para conocerlas. Recorrimos diferentes inmuebles de Tierra Blanca y de Cieneguilla, donde está el templo de San Ildefonso y María. Al entrar en el atrio de dicho templo, había tantas figuras sobre el piso que era imposible no mirarlas y cuestionarme sobre ellas, un complejo mosaico con imágenes en piedra de diferentes tonalidades, que resultaban sorprendentes. Algunas de ellas me recordaban la pintura mural de las capillas, otras el arte rupestre del Mezquital. Una explosión de referentes icónicos que me hacía viajar mentalmente a otros sitios y, surgían cuestionamientos sobre ¿qué hacen estas imágenes aquí?, ¿por qué en el atrio?, ¿cuándo fueron creadas y por quién?, ¿con qué fin? Busqué respuesta en mis acompañantes, pero estaban tan sorprendidas como yo, excepto Juan José que ya las conocía y había ahondado en su sentido, aunque con escasa respuesta. Pregunté a algunas personas que estaban en el atrio, quienes dijeron que fue creado por miembros de la comunidad entre 2002 y 2004. Te invito a mirar el mosaico...

El atrio está delimitado por el templo al norte, y por una barda perimetral con puertas al este, oeste y sur; esta última es la principal, y a la derecha de su puerta está el nombre del templo en otomí y español (I.1), “*Ndö nijö de Ndö Poncho në Iya*” - “Templo de San Ildefonso y María”. Al entrar por ella se ve al fondo el templo, entre éste y nosotros está el mosaico, que comienza a nuestros pies, donde nos rodean tres semicírculos concéntricos (I.2), seguidos de tres árboles talados. Justo delante de nosotros hay cuatro aves en piedra blanca (I.2), al centro, con la frase en español y otomí: “Dios es padre y madre”, “*Hot Sidada ne hot Sinoño*”. Unos pasos adelante topamos con una flor de cuatro pétalos bilobulados con una “X” al centro (I.3). Luego encontramos diez rostros de diferentes tamaños y tonos (I.3), que me recuerdan el arte rupestre del Mezquital y la sierra hidalguense. En seguida están las figuras de una estructura abovedada y una canasta (I.4);

¹ Proyecto de Conservación y Restauración de las Capillas Familiares de San Miguel Ixtla, Gto, de la CNCPC del INAH; a cargo de Renata Schneider de 1996 a 2007 y de Norma Peña de 2007 a 2015.

² Las capillas a que me refiero son inmuebles erigidos por y para otomíes, las que analizaré más adelante (cap. VI).

y luego una figura a modo de virgulilla que se repite en cuatro direcciones formando un cuadrado (I.4-5), en su interior hay dos cuadros en tierra, y después lo que parece un bastón de mando con una pequeña figura que no identifiqué, y un sahumero encendido a la derecha (I.6). Entre el bastón y la puerta oeste, a la izquierda, hay un sol con cara (I.7); y al este una cara grande que pienso es la luna (X.12). Al dirigirme a las esquinas junto al templo observé un rectángulo en cada extremo que encierra nueve figuras acompañadas de un nombre (I.11); según Juan José Beltrán son los signos de las comunidades de la Congregación³.

En este punto, giré hacia la puerta sur del atrio y noté varias aves blancas de gran tamaño (I.8), cuatro al este y cinco al oeste, en la misma línea que están el sol y la luna, separados de la barda perimetral por una franja con bancas de cemento. Reparé en figuras que están entre las aves y las imágenes del camino central: dos series de rombos terminados en triángulos con el vértice hacia la entrada (I.10), en cuyo interior está un personaje con mitra y báculo al oeste (I.9), y la Guadalupana al este (I.10). Al ser el atrio del templo de San Ildefonso y María y tener la Virgen de Guadalupe en el triángulo este, el personaje a la izquierda debe ser San Ildefonso. Volví a girar hacia el templo, y noté que en su entrada hay otros semicírculos con la misma frase y las cuatro aves (I.13). La fachada del templo tiene modelos que parecen serlianos, pero con un círculo al interior de los tetraedros (I.12), que semejan flores de cucharilla (I.14),⁴ como las tres pintadas en la torre campanario. Al entrar al templo esperaba continuar con la explosión de imágenes, pero no fue así; es un sitio agradable, con esculturas y algunos lienzos con temas guadalupanos, relativos a san Ildefonso y a santa Lucía (I.16) de los siglos XVIII al XXI. En el primer altar del lado izquierdo observé ofrendas con canastas y arreglos florales (I.16-17).

Al salir hacia el atrio llamaron mi atención un par de edificaciones abovedadas que están a los lados de la puerta sur: una capilla (I.18-19) y un pequeño calvario,⁵ el cual mira de frente al templo (I.19 y I.21). La capilla es similar a las que había visitado, con base rectangular y bóveda de cañón corrido (I.18), que al interior se divide con un arco soportado por pinjantes, tiene buena condición estructural y estado de conservación, sin pintura mural; su arco de entrada en toba de cantera rosa tiene una piedra cuadrangular con grabados inserta en la dovela central, y en lo alto hay una flor de cuatro pétalos con círculos concéntricos al centro y la periferia, grabada (I.20). El

³ La Congregación Otomí de San Ildefonso Cieneguilla toma su nombre de la integración -congregación- de las 19 comunidades en el siglo XVIII, luego de comprar sus tierras y recuperar su libertad (estará en el cap. III).

⁴ Las flores de cucharilla (I.14) son elementos ornamentales de los pueblos otomíes elaborados con hojas de sotol, que es una agavácea nativa de América (VII.3); estas hojas tienen una base blanquecina y la parte verde tiene espinas en las orillas (VII.2). Para elaborar las flores y otras estructuras, se retiran del tallo (VII.3) y son entretrejidas dando forma a flores (I.15) y otros objetos rituales ornamentales (en la figura I.15, Don Pancho, de Ixtla, elabora una flor).

⁵ Calvarios o humilladeros son pequeñas construcciones ubicadas frente a las puertas de capillas otomíes (cap. VI).

calvario (I.21) mide 1m de profundidad, 1m de ancho y 2m de alto, con pintura en sus tres muros y la bóveda, creada en 2004 y firmada por “García Amador” (I.22); es por tanto una obra contemporánea otomí, como el atrio. En su muro testero se lee “Dios es ...” (I.21), frase que se continúa en la parte baja de los muros oeste -derecho a la vista- y este -izquierda- que respectivamente dicen “Padre” y “Madre” (I.22). Bajo el texto del testero hay un rombo que asemeja un bordado con flores en las esquinas (I.21). En el muro oeste hay tres cruces pintadas con flores de cucharilla y bastones que marcan objetos y espacios sagrados (I.22). Al este solo hay una cruz adornada con collares de flores en el entrecruce, flores dobles de cucharilla y una banda blanca en los extremos del travesaño (I.22 derecha). En el interior hay dos cruces de madera, que en los travesaños dicen “nönö-Eva” y “dada-Adan” (I.21); y una cruz de carrizos.

Al salir del atrio me quedé en la puerta observando una vez más el mosaico y cuestionándome sobre la lógica de las imágenes y por qué están en el lugar en que se ubican, es enigmático..... Por la dificultad para realizar un buen registro fotográfico, debido al brillo del sol sobre las piedras y sus dimensiones, opté por dibujarlo para clarificar lo que veía y tratar de entenderlo (I.23), iniciando así este viaje al cual te invito. En mi propósito inicial de explorar los espacios, las imágenes y los rituales en el devenir de la identidad del pueblo otomí, este singular atrio ofrece un inesperado itinerario de viaje que lleva del siglo XXI al XVI, en constante ida y venida, así como a través de los caminos del Mezquital y el Bajío hacia el Zamorano.

Planear el viaje

El complejo mosaico que acabo de describir no es invento de una persona; su ubicación e imágenes permiten afirmar que es acto político de una comunidad. En este reconozco figuras que he visto en el Mezquital y el Bajío⁶; por ello planteo una ruta de viaje para clarificar su sentido. En su curso, es esencial contar con las voces de los creadores de esta obra, la retroalimentación de otros espacios y de sus hombres y mujeres de conocimiento. Las figuras son, por tanto, la base del trayecto y determinan los puntos del itinerario a seguir. Para analizar el programa de este mosaico planteo una propuesta singular por el manejo de espacio y tiempo en continuo ir y venir, en la que mi fuente primaria sigue un modelo etnográfico, aunado al estudio de las imágenes desde su potencia y valor,

⁶ La región en análisis comprende el semidesierto queretano - Tolimán, Colón, San Antonio de la Cal y Cadereyta-, los Valles Centrales -Ezequiel Montes, Tequisquiapan y San Juan del Río-, la Sierra Gorda guanajuatense -Xichú, Santa Catarina, Cieneguilla, Tierra Blanca-, los Altos -Dolores Hidalgo y San Miguel de Allende- y el Bajío -Cd. de Querétaro, los Apaseos, Celaya, Cortazar, Villagrán, Juventino Rosas, Comonfort y otros-; en este trabajo suelo integrarlos como “Bajío”, sin el afán de dirimir la diferencia regional, sino recuperando al Bajío en su ascepción en los siglos XVI-XVII [Ver: Ariane Baroni Boissonas, *La formación de la estructura agraria en el Bajío colonial, siglos XVI y XVII* (México: CIESAS – Cuadernos de la Casa Chata, 1990.); o refiero al semidesierto queretano y la Sierra Gorda guanajuatense como las comunidades en los caminos de el Zamorano.

por estar en uso. La singularidad de las figuras del mosaico justifica un análisis no delimitado a un solo tipo de soportes, técnicas o figuras, sino a las necesarias para seguir su flujo, que dio lugar a esta obra de arte contemporáneo comunitaria en el siglo XXI.

Planteo probar que los asentamientos otomíes del Mezquital, el Bajío y los caminos hacia el Zamorano son comunidades de campesinos acostumbrados al autogobierno ejercido por negociación. En ellas las voces del pasado quedaron impresas como imágenes, permanentes o efímeras, que abarcan formatos que van del arte rupestre a este mosaico. En estas imágenes se manifiesta la participación comunitaria que funde como acto político el contenido expresado en obras de arte sobre diferentes soportes, el pensamiento, las creencias, los reclamos comunitarios y el devenir de los otomíes que salieron de Xilotepec en diferentes momentos, parcialmente documentados en el siglo XVI, además de las de siglos previos y posteriores.

La ruta a seguir obedece la lógica marcada por las imágenes; pero no tanto por su orden en el atrio como por las dudas que me generaron y cómo construyen sentido. De inicio, me pregunto ¿cuál es la particularidad de la comunidad de Cieneguilla que en 2002 proyectó este programa en imágenes? En respuesta regreso al Mezquital durante las primeras décadas del siglo XVI para clarificar la migración que dio lugar al poblamiento de la frontera norte del Virreinato –actuales Guanajuato, Querétaro e Hidalgo. Al rastrear las rutas migratorias otomíes desde el Señorío de Xilotepec en el primer medio siglo del Virreinato, articulo el segundo capítulo (Migrar al noroccidente), donde abordo las andanzas de los principales otomíes (líderes de las comunidades y/o cabezas de los linajes, referidos como “caciques” en documentos virreinales) más relevantes. Identificadas las condicionantes del poblamiento del Bajío, el semidesierto queretano y la Sierra Gorda guanajuatense, definiré los espacios a visitar en mi ruta y presentaré a los hombres y mujeres de conocimiento que caminaron conmigo; ellos preservan y transmiten el saber aprendido de sus antepasados. Algunos son *badis*⁷, otros son *xitas* -abuelos- o miembros representativos de las comunidades (cap. III La ruta y las fuentes). Los elementos recogidos en esta pesquisa me llevan a la flor tutu que relaciono con la figura que está sobre el piso del atrio en su extremo sur.

Al cuestionarme si las figuras y programa iconográfico del atrio son resultado del saber oral y la memoria o son una creación reciente, cómo y por qué fueron seleccionadas para integrar este mosaico; respondo ahondando en la presencia de la voz de los antepasados (cap. IV *Uemas* y *Xitas*, “los antiguas”) y sus representaciones en las barrancas del Mezquital. Al pensar en los ancestros y en la figura de Cristo que pueden observarse en arte rupestre y pintura mural de algunas capillas de

⁷ *Badi* es “el que conoce” u “hombre de medicina”, reconocido por la comunidad y validado con un proceso ritual.

linaje, desarrollo un análisis sobre la relación entre ambos y su vínculo con el venado (cap. V Relación ancestro-Cristo-venado). Luego analizo la presencia y continuidad de los ancestros en las comunidades, su relación con los hombres, los elementos iconográficos y rituales que les refieren y, en particular, su vínculo con las capillas otomíes (cap. VI Linajes y la reconquista del norte). Mis preguntas sobre la relación que las imágenes, el atrio y las capillas guardan con el ritual, la permanencia de la tradición y la vivencia del catolicismo, me conducen al seno de la organización comunitaria, donde se desarrollan mayordomías, velaciones y peregrinaciones (cap. VII Comunidad y mayordomías), formas en las que se organizan los linajes de las comunidades. Luego abordo algunas imágenes identificadas en mi viaje por las diferentes comunidades y que considero como representativas de la ritualidad otomí (cap. VIII Sentido y movilidad del acervo iconográfico otomí). En este punto, la pregunta que guía mi análisis es ¿por qué usar tan diversos soportes y llevar las imágenes de las rocas a los muros, y de ahí a las tortillas?; y exploro la presencia o ausencia del combate y el sacrificio en el discurso del atrio y de las capillas de la Congregación de Cieneguilla. Al sumar el acervo iconográfico virreinal integrado hasta este punto, con el construido por las investigaciones en arte rupestre del Mezquital de los miembros del Seminario sobre temas otomíes que coordina la Dra. Marie-Areti Hers,⁸ ahondo en el sentido de los programas pictóricos de las capillas, para lo cual selecciono una muestra que me permite explicar la forma en que se “narra con imágenes” (cap. IX).⁹

Mi viaje concluye en el atrio de Cieneguilla (cap. X) con un análisis, primero, sobre la dualidad y los conceptos teogónicos de una vertiente cristiana otomí que me permita comprender las imágenes del mosaico. Finalmente explico mis reflexiones sobre el viaje y la lógica de las imágenes. Espero me acompañen en este trayecto, para que juntos nos acerquemos a la ritualidad y la vida cotidiana en Cieneguilla y los poblados de El Mezquital y El Bajío. Durante la travesía entretejeré distintos relatos para definir la permanencia de los sistemas de imágenes y modelos iconográficos en la práctica otomí del cristianismo. Para comenzar, dirijámonos al siglo XIV, antes de la llegada de los españoles al Continente americano, y analicemos qué ocurre en Xilotepec y quiénes son esos “otomíes” de dicho Señorío. Mi objeto de estudio es el programa en imágenes de este atrio, como acto político comunitario ligado a la historia otomí y de Cieneguilla; un relato de migración que nos lleva a Xilotepec en el siglo XVI.

⁸ La Dra. Hers ha coordinado este Seminario por varios años, siendo objeto de tres proyectos Papiit: *La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí, continuidad viva del Mezquital* (2010-2013); *Arte y comunidades otomíes: metamorfosis de la memoria identitaria* (2014-2015); y *El arte rupestre y la voz de las comunidades* (2016-2018).

⁹ Es importante tener en cuenta que la alta especificidad identificada en las plantas y animales, así como en los instrumentos musicales, implican que estos temas sean abordados en otro análisis, que pretenda su identificación.



Imagen I.1 Entrando al atrio (Norma Peña), puerta sur, templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto, Foto BIPP 2013.



Imagen I.2 Vista general del atrio y el templo de sur a norte, templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Guanajuato, Foto BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen I.3 Flor y Caras, atrio del templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2013.



Imagen I.4 Alcancía y canasta, atrio del templo de San Ildefonso y María Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2013.



Imagen I.5 Entrada al templo desde el atrio, templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades IIE-UNAM*.



Imagen I.6 Bastón con campana y sahumero, atrio del templo San Ildefonso y María Cieneguilla Gto., Fotos BIPP 2013.



Imagen I.7 Sol, atrio del templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2013.

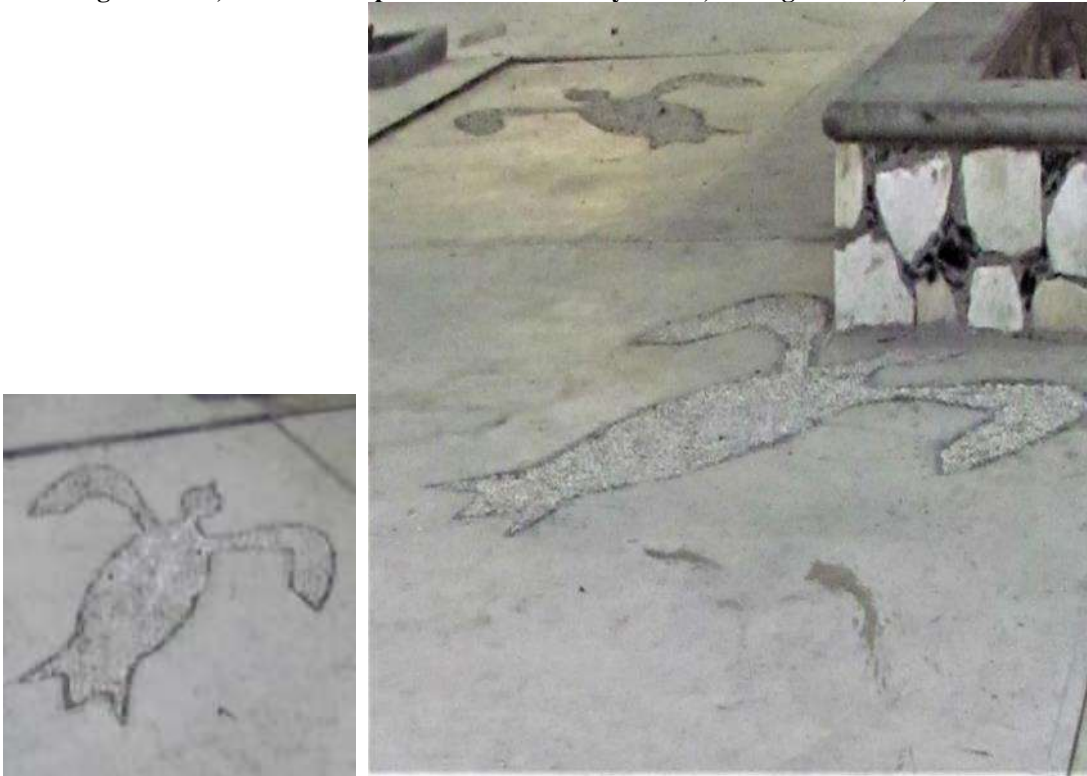


Imagen I.8 Aves, atrio del templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Fotos BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen I.9 San Ildefonso, atrio del templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen I.10 Virgen de Guadalupe y figura romboidea, atrio del templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen I.11 Detalle de las figuras enmarcadas en cuadros, esquinas norte del atrio del templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Fotos BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen I.12 Vista general y detalle del exterior del templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2018 Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen I.13 Entrada al templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen I.14 Flores de cucharilla doble y simple, Fotos BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen I.15 Pasos que sigue Don Pancho (Ixtla) al elaborar una flor de cucharilla (durante la velación a San Isidro), San Miguel Ixtla Gto, Foto BIPP 14 mayo 2015.



Imagen I.16 Vista general del interior del templo de San Idefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen I.17 Ofrendas en canastas y símbolos de las mayordomías, templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen I.18 Capilla, templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen I.19 Visión lateral de la entrada al atrio (sur): calvario, semicírculos de la entrada y capilla, templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen I.20 Dovela central del arco de acceso a la capilla, templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.

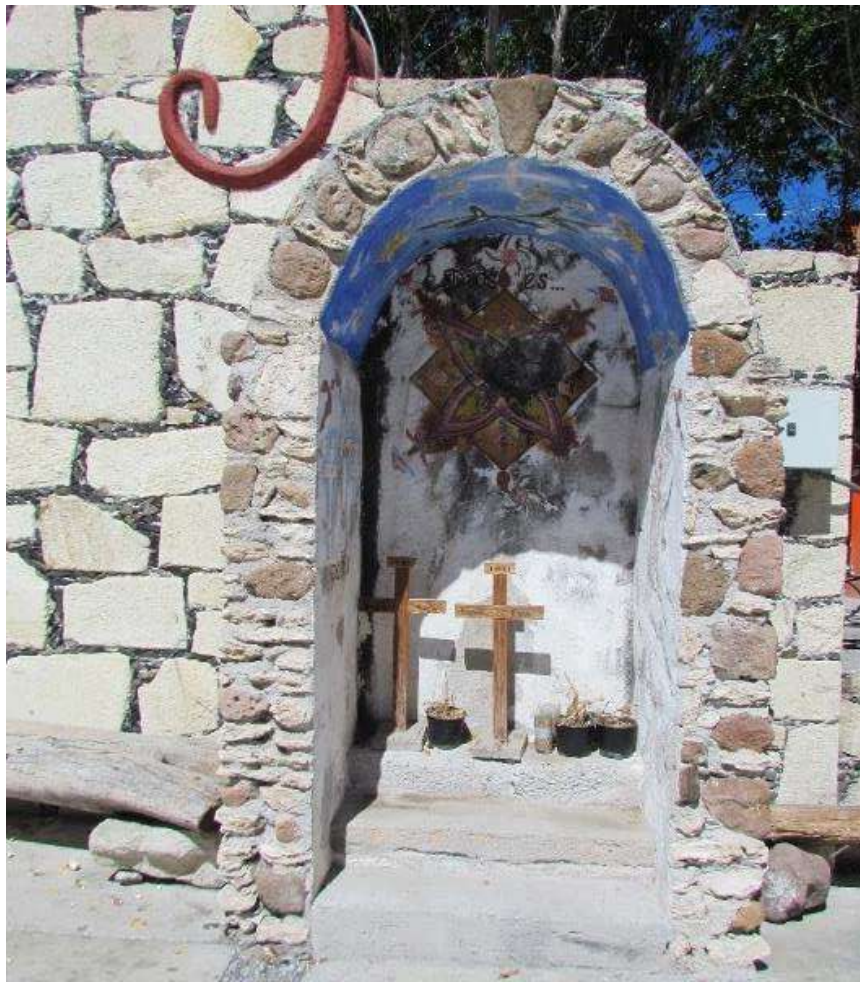


Imagen I.21 Vista general del Calvario, templo de San Ildefonso y María Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen I.22 Calvario: muros laterales, templo de San Ildefonso y María Cieneguilla Gto., Fotos BIPP 2013.

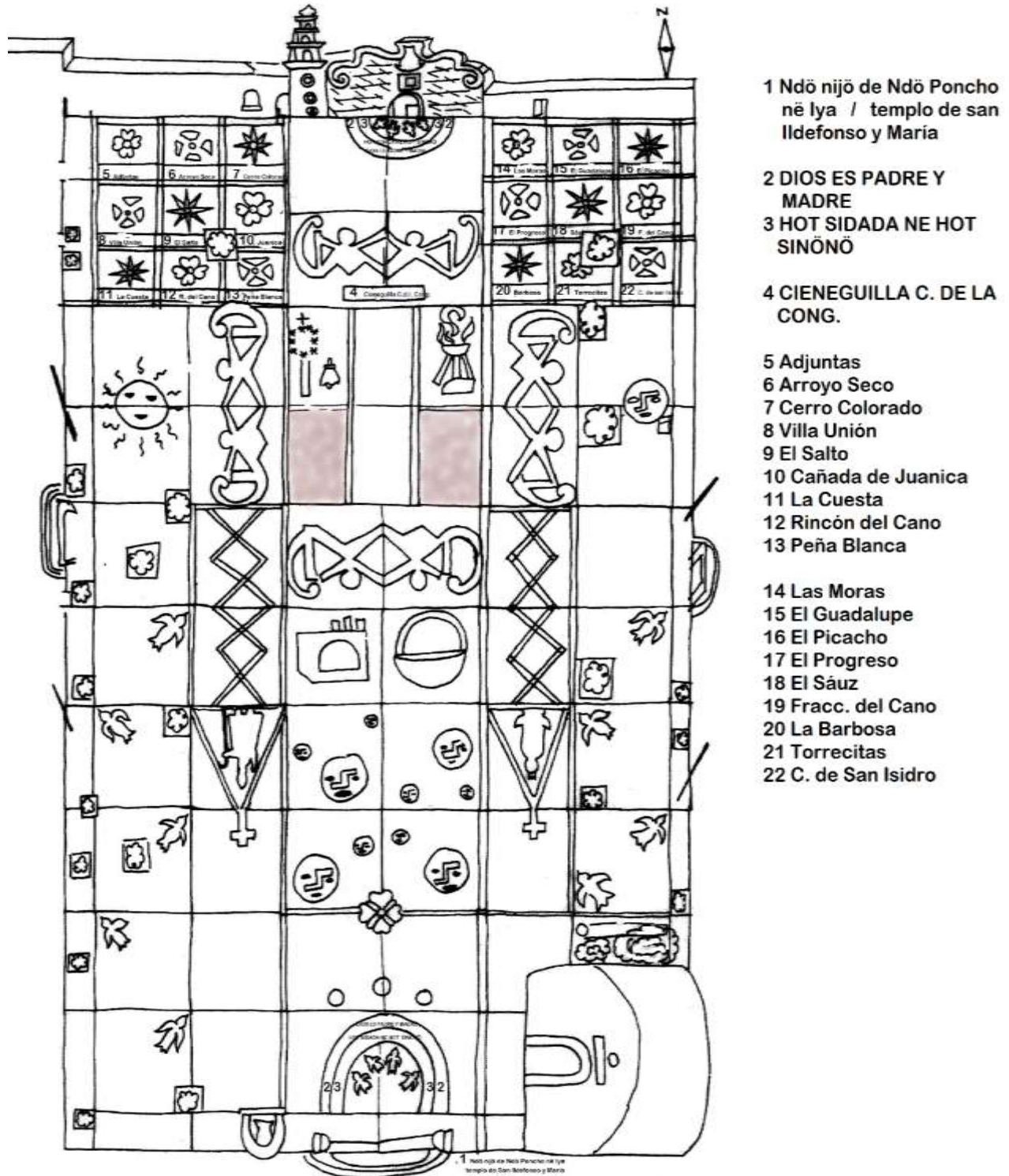


Imagen I.23 Levantamiento del atrio, templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Tierra Blanca Gto.,
Dibujo: BIPP 2019, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.

II. Migrar al Noroccidente

Al iniciar el siglo XVI, el Señorío de Xilotepec era frontera entre el estado mexica y el territorio “pame-chichimeca”,¹⁰ tributaba a Tlacopan, que estaba gobernada por un *huey tlatoani mexica*.¹¹ En 1526 fue incorporado a la encomienda de Xilotepec, a cargo de Juan Jaramillo.¹² Pero, el tránsito otomí no comenzó en el siglo XVI, sino desde el inicio de la vida agrícola en Mesoamérica, cuando se identifican los primeros vestigios de su existencia entre los grupos otomanges de Tehuacán.¹³ Ahí comienza el rastreo de su continuo andar, que les llevó a grandes asentamientos a los que se incorporaron y a otros que fundaron. Migrantes al norte y al sur en diferentes momentos, como otros pueblos americanos quienes intercambiaban derechos de asentamiento por servicios de defensa y/o de pueblo frontera, donde ejercían el comercio¹⁴.

Rastreado el devenir otomí durante el periodo prehispánico.

Los especialistas identificaron rastros de grupos otomanges en Tehuacán, alrededor del año 3000 aC. Después, hacia el 300 dC, la presencia otomí es clara en la sociedad multiétnica teotihuacana; e innegable en Xicocotitlán, “Tula legendaria de los Toltecas”, al sur del Mezquital entre el 900 y 1200 dC.¹⁵ Al caer Tula, en 1150, los otomíes¹⁶ fueron el grupo preponderante en el Mezquital, donde permanecieron negociando tributaciones y servicios defensivos para la interacción pacífica

¹⁰ La referencia a “chichimecas” correspondía a los grupos asentados al norte del antiguo Imperio Mexica y ahora Virreinato de la Nueva España; integrando diferentes etnias como pames, guamares, jonaces, guachichiles y otros; incluso otomíes. Su uso varía según la fuente, pretendiendo unificarlos como “indios rebeldes y nómadas”, en nada ligados a los mesoamericanos, en una continuidad discursiva a la que refieren los “informantes mexicas tenochcas”.

¹¹ Wright, La conquista del Bajío y los orígenes de San Miguel de Allende, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia, correspondiente de la Real de Madrid* (México: AMH 36 (1993), 257. Carrasco, *Los otomíes, cultura e historia prehispánica de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana* (México: Gob. Edo. México, 1979), 42.

¹² Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Historia de la nación Chichimeca* (México: Linkgua digital, 2014), 138-139, 234.

¹³ Pablo Escalante Gonzalbo, Fuentes para la Historia Otomí (tesis de licenciatura, México: FFyL UNAM, 1986). Pablo Escalante G., Un milenio de lucha cotidiana, apuntes para la historia otomí, en *Imágenes de lo cotidiano: anuario conmemorativo del V Centenario del Descubrimiento de América* (México: UAM-A, 1989), 28-29.

¹⁴ F. López Aguilar, *Símbolos del tiempo, inestabilidad y bifurcaciones en los pueblos de indios del Valle del Mezquital* (México: CECA Hidalgo, 2005), 46. F. Lerma, N. Hernández & D. Peña, Un acercamiento a la estética del Arte Rupestre del Valle del Mezquital, México. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol.19 N°1* (Santiago de Chile, 2014), 54-55. Alfonso Vite H., *El mecate de los tiempos. Continuidad en una comunicación hñāhñü del Valle del Mezquital* (tesis de licenciatura, México: FFyL UNAM, 2012), 25-27. Heidi Chemin Bässler, *Las capillas oratorios otomíes de San Miguel Tolimán* (México: Fondo Editorial de Querétaro, 1993), 23.

¹⁵ Escalante, *Fuentes para la Historia Otomí*. Escalante, *Un milenio de lucha cotidiana*, 28-29. López, *Símbolos del tiempo*, 46. Lerma, Hernández & Peña, *Estética del Arte Rupestre del Mezquital*, 55. Vite, *El mecate de los tiempos*, 25-27. David Charles Wright Carr, El papel de los otomíes en las culturas del Altiplano Central: 5000 aC-1650 dC. En *Otopames, Memoria del primer Coloquio* (México: UNAM-IIA, 2002), 323.

¹⁶ Wright recupera la autodenominación que los pueblos otomíes hacen de sí mismos: *hñāhñües* en el Mezquital, *ñāthos* en Toluca, *ñāñhos* en Santiago Mezquititlán, *ñ'yūhus* o *ñühüs* en la Sierra norte de Puebla y *ñühmüs* en Tlaxcala [Wright, *Hñāhñü, Ñuhu, Ñhato, Ñuhmu*, precisiones sobre el término “otomí” en *Los Otomíes, un pueblo olvidado; Arqueología mexicana 73* (México: INAH, 1993)]. Debido a que la ruta que planteo atraviesa al menos el camino de los *hñāhñües*, *ñāñhos* y *ñ'yūhus*, opto por referirlos con el genérico que les integra a todos: “otomí”, sin pretender reducir sus diferencias que les distinguen, sino para entenderlos desde una visión más amplia.

con la Triple Alianza y los pueblos al norte,¹⁷ en especial en Alfajayucan. Su fiereza al combatir les ganó afectos y la desconfianza de los mexicas.¹⁸ De Alva Ixtlilxóchitl narra que alrededor de 1379, los asentamientos otomíes de Xiquipilco, Xilotepec y Xicocotlán, fueron enfrentados y vencidos por el ejército que comandó Acamapichtli, tlatoani mexica que los hizo tributarios. Pero no hubo sometimiento y paz perpetua, sino negociación y resistencia, pues al entronarse Ahuizotl hubo otra guerra entre mexicas y otomíes.¹⁹ Al ser pueblos-frontera, recibían el impacto de las invasiones y eran los primeros en tener contacto con ideas y productos del exterior. Para ellos, tributar a los dueños de las tierras era un acto de justicia por permitirles asentarse en ellas, no un pago o intercambio; mientras conservaban libertad de acción y asociación, sin crear deudas o compromisos. Por ello, se asentaron en una franja que dividía el Imperio mexica de “las tribus chichimecas, con fundaciones en Tecozautla, Átlan, Huichapan y Alfajayucan; ‘pueblos-fuerte’ *donde los soldados otomíes contenían las incursiones chichimecas*”.²⁰ En el Bajío dependemos de la arqueología, que plantea su constante movilidad y les ubica en sitios también ocupados por otros grupos. Algunas sugieren presencia otomí en el Bajío desde el siglo VI, pero sin ocupación continua, en especial cerca de sitios ceremoniales como Cerrito y Cañada de la Virgen.

En Cerrito, Querétaro, la primera ocupación se establece entre 500 aC y 200 dC, y continúa del 200 al 650 dC, cuando los arqueólogos identifican materiales teotihuacanos;²¹ aunque es hasta el epiclásico que se desarrolla la fase constructiva. El mayor poblamiento del valle, entre 900 y 1200, se caracterizó por el uso del centro ceremonial en relación con otros espacios cercanos, como el “Cuicillo del Conejo” en el límite de Ixtla. Alrededor de 1160 hay datos de importante presencia tolteca en el sitio, la cual decreció con la caída de Tula, sin abandonarlo por completo. Entre 1200 y 1521 tuvo un uso ceremonial limitado a los pueblos asentados a su derredor -otomíes, pames y purépechas. La evidencia ubica a los otomíes hasta el 1200, pero pudo haber grupos antes, porque se reporta la existencia permanente de un patrón de asentamiento con distribución semidispersa, consistente en unidades habitacionales de producción agrícola y redistribución y/o comercio en la periferia del Centro ceremonial y del Cerro Gordo o *Shind’o*.²² En el centro religioso de Cañada de

¹⁷ Rosa Brambila Paz, La frontera septentrional de Mesoamérica. En *Historia Antigua de México* (México: INAH-UNAM-Porrúa, 2005), 113-143. Carrasco, *Los otomíes*, 42-43. M.A. Hers, *Los toltecas en tierras chichimecas* (México: IIE-UNAM, 1989). Lerma, Hernández & Peña, *Estética del Arte Rupestre del Mezquital*, 55.

¹⁸ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* (México: Porrúa, 1960), 211.

¹⁹ Según Brambila Paz [“Noticias del Códice” (17)], los otomíes fueron sometidos en el reinado de Ahuizotl (1486-1502). Reyes Retana, “El Códice de Jilotepec” (173-174)] dice que pudo ser en 1379 bajo Acamapichtli, según Chimalpahin, o entre 1427-1428 conforme la *Matrícula de Tributos (Códice Moctezuma)* y el *Códice Mendoza*.

²⁰ Chemin, *Capillas oratorios otomíes*, 23.

²¹ D. Valencia, A. Bocanegra, *El Cerrito, Santuario prehispánico de Querétaro* (México: Estado de Qro., 2013), 29.

²² Valencia & Bocanegra, *El Cerrito*, 29-33,35.

la Virgen, sobre la cuenca del Río Laja, la evidencia arqueológica plantea posible presencia purépecha y otomí, con ocupación en tres fases del 540 al 1050. En el templo rojo del complejo B, hay pintura mural en la cúspide: franjas de diferentes colores, interpretadas como los siete espacios del pensamiento otomí...²³

Para los otomíes [...] el universo estaba conformado por siete niveles. Más precisamente 3+1+3, donde existen tres cielos superiores, reflejo de los tres cielos inferiores, en medio de los cuales se encuentra el mundo de los hombres. La presencia de este número también está en el Complejo A, pues el basamento piramidal se conforma de siete cuerpos [...]. También, el mural al interior del templo de Cañada de la Virgen nos recuerda la forma en que se dividía en niveles el cosmos. Se trata de siete líneas horizontales que decoran el cuarto donde descansan los restos de uno de los habitantes más distinguidos de esta ciudad, el Jerarca.²⁴

Para Zepeda son “*elementos iconográficos con contenido religioso para perpetuar el culto ancestral*”, pues en el templo rojo - complejo B- estaba el entierro de un personaje envuelto en petate, fardo funerario fechado con C-14 entre 640 y 720 –segundo periodo de ocupación.²⁵ Estos hallazgos ubican a los otomíes en esta cañada desde al menos el siglo VIII, y sustentan el culto a los ancestros en asociación con fardos funerarios. La presencia otomí en el Mezquital y el Bajío tuvo un modelo de asentamiento irregular, de tipo agrícola, con centros civiles o religiosos de pequeñas dimensiones, o bien con viviendas en la periferia de algún centro preexistente. Un patrón de ocupación y reocupación de sitios en diferentes momentos que pone en cuestión la tesis de una conquista a la llegada de los españoles y plantea una reocupación otomí de sitios que habitaron sus antepasados. Aunque son escasos los sitios ceremoniales vinculados con los pueblos otomíes, y estos son de menor dimensión que los grandes centros del clásico, se ha establecido su presencia en Pahñú, donde hay grandes edificios con tablero escapulario y terracedo del cerro, además de una gran cruz de piedra. Asimismo hay otros centros de filiación otomí como Zidada, Taxangú y Zethé; además de la Tula chica del epiclásico y su presencia en la Tula tolteca.²⁶

Los otomíes en la Conquista y la conformación del Virreinato

A la llegada de los conquistadores europeos había gran descontento contra los mexicas; diferencias aprovechadas por los españoles para construir alianzas con los pueblos indígenas. Los otomíes

²³ Gabriela Zepeda García Moreno, *Cañada de la Virgen, refugio de los muertos y los ancestros, San Miguel de Allende* (México: Instituto Estatal de Cultura de Guanajuato, 2010), 27, 67-68, 103, 80-81.

²⁴ Rossana Quiroz Ennis, *El cerro y el cielo* (México: INAH, 2010), 23.

²⁵ Zepeda, *Cañada de la Virgen*, 79, 81, 86.

²⁶ Estos sitios se caracterizan por su distribución espacial conforme a los rumbos del universo “reitera la cosmogonía prehispánica”, con la “pirámide principal” al norte [López, Millán y Bambrila, *El Valle del Mezquital. Arqueología, etnografía y etnohistoria* (México: ENAH). Cit.pos. Félix Lerma, en asesoría sobre este trabajo, 2019.

radicados en Tlaxcala intercambiaban derechos de asentamiento por servicios defensivos, por lo que en un primer momento combatieron contra los conquistadores en nombre de los tlaxcaltecas,²⁷ para luego ser sus aliados contra los mexicas en nombre de los Señores de Tlaxcala. A ellos se sumaron otros contingentes otomíes después de la “noche triste”, la epidemia y el entronamiento de Cuauhtémoc;²⁸ procedentes del Mezquital y de poblados como Teucalhuicacan, Atizapán²⁹ y otros “venidos del norte”, quienes ofrecieron suministros para continuar la lucha y atender a sus heridos³⁰ además de integrarse a sus ejércitos y participar en la planeación estratégica para rodear los Lagos de la Cuenca de México hacia Tlaxcala y burlar la defensa mexicana de Tenochtitlán.³¹ El triunfo de Cortés en tan corto tiempo solo se explica como “triunfo de la diplomacia”, pues fue a partir de los vínculos creados en el Nuevo Mundo como integró un ejército vasto para enfrentar a los mexicas tenochcas.³² La alianza entre otomíes y conquistadores se mantuvo después;³³ mas no todos confiaban en los europeos, por lo que solo algunos se quedaron en el Señorío de Xilotepec para preservar sus privilegios como élite indígena,³⁴ mientras otros en su mayoría comerciantes, cobradores de tributos, guerreros y artesanos optaron, por migrar al noroccidente para observar y decidir cómo participar en la nueva organización.³⁵ Lo que supieron los españoles de los otomíes fue dicho por informantes mexicas tenochcas y tlatelolcas que los denostaban. Esto era lo que los frailes sabían de ellos, y estos como los conquistadores encomenderos los asociaban más con los chichimecas que con los residentes de Tenochtitlán, como muestra el Códice Florentino, donde se les refiere como torpes, inhábiles y perezosos...³⁶

Los otomíes desu condicion: eran **torpes**, toscos, e inabiles [...] suelen ser codiciosos de dices: y ansi las cosas que les parescen bonicas, y graciosas codician las tanto que aunque no las ayan menester las compran [...] eran muy perezosos: aunque eran rezios para mucho, y trabaiadores en **labranzas**: no eran muy aplicados a ganar de comer, y usan de continuo el trabajo ordinario, Porque en acabando de labrar sus tierras, andauan hechos holgazanes, sin ocuparse en otro exercicio de trabajo: salvo que andauan caçando conejos, liebres, codornices, y venados: con redes, o flechas, o con liga, o con otras corcherias que usavan para caçar. Tambien agujerauan los magueyes para que manase la miel para beuer, o para hacer pulque, o emborrachándose cada día, o visitando las bodegas de los taberneros: y todo esto era el pasa tiempo dellos.

²⁷ Escalante, *Fuentes para la historia otomí*. Escalante, *Un milenio de lucha cotidiana*, 31.

²⁸ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (México: Porrúa, 1979), 1204.

²⁹ Sahagún, *Historia de las cosas de la Nueva España*, 1204.

³⁰ J. de Torquemada, *Monarquía Indiana*, lbo. IV cap. LXXXVIII (México: Humanidades UNAM, 1995), 267, 312.

³¹ Torquemada, *Monarquía Indiana*, 267, 312.

³² Philip W. Powell, *La guerra chichimeca (1550-1600)* (México: FCE, 2014), 9.

³³ David C. Wright C., La colonización de los estados de Guanajuato y Querétaro según las fuentes históricas, en *Contribuciones a la arqueología y etnohistoria del Occidente de México* (México: El Colegio de Michoacán, 1994). Lerma, Hernández & Peña, *Estética del Arte Rupestre del Mezquital*, 55.

³⁴ Wright, *Colonización de Guanajuato y Querétaro*; M. Cristina Quintanar M., Pames, otomíes y españoles en los Valles Centrales Queretanos, en *digitalCIENCIA@UAQ* 7[2]2014, (México: Facultad de Filosofía UAQ), 12.

³⁵ Cfr. Quintanar, *Pames, otomíes y españoles en Querétaro*, 12.

³⁶ *Códice Florentino* (facsimil digital), México: Gobierno de la República, Libro 10º, f.120

Y al tiempo, que el mayzal estaba crecido, y empeçava adar maçorcas: començavan luego a coger de las menores, para comer, y para **comprar** carne, o pescado, y el vino dela tierra, para beber: y los chiles verdes, que se davan en tiempo del verano: y quando el mahiz estaba ya sazonado, gastauan lo que podían de las maçorcas **grandes**: para comprar con ellas, lo que avian menester, y para comer las cozidas, y hacer del las tortillas, y tamales: y ansi al tiempo de la cosecha, no cogían, sino muy poco: por aver lo gastado, y comido antes que se sazonasie y luego que avian cogido lo poco, compravan gallinas y perrillos, para comer: y hazian muchos tamales colorados del dicho mahiz: y hechos, hasian banquetes, y combidavuan se unos a otros: y luego que avuan comido, bevian su vino: y ansi se comían en breve, lo que avian cogido de su cosecha.³⁷

No obstante, reconocían la organización sociopolítica jerarquizada y compleja de los otomíes con vestimenta diferenciada y especializada para hombres y mujeres según sus tareas y papel en la sociedad, su variada alimentación y economía agrícola; creyentes del *Yozipa*, al que veneraban y hacían sacrificios; modelo educativo similar al Calmécac y arquitectura ritual de “*calidad especial*”, edificada con materiales vegetales.³⁸ Los otomíes ocupaban la región de Alfajayucan, parte del Señorío de Xilotepec; y luego de la caída de Tenochtitlán, el Mezquital era un espacio seguro que, por su distancia, ofrecía el mismo beneficio que sitios más septentrionales, donde podrían observar y decidir cómo sumarse a la nueva organización,³⁹ por lo que regresaron a sus asentamientos en dicha región. De 1521 a 1525 las relaciones entre españoles y otomíes fueron de beneficio y dependencia mutua, sin embargo en 1526 al establecerse la encomienda de Xilotepec a cargo de Juan Jaramillo, se rompieron porque el Señorío fue incluido como tributario de la Corona.⁴⁰ Para los conquistadores, la concesión de esta encomienda era parte del acuerdo de colaboración y del programa de reorganización del territorio en su favor. Los indios en cambio la recibieron como traición, lo que propició nuevas migraciones, tanto al momento de establecerse la encomienda, como tiempo después en reacción a los abusos de los encomenderos que fueron posibles por la deficiente regulación del modelo por las instituciones de la Corona.⁴¹

Algunos otomíes integraron los contingentes indígenas que lideraron la conquista de tierras “chichimecas” para la Corona, logrando la fundación de Acámbaro, San Juan del Río y Querétaro, en un primer momento que concluyó en 1532; luego ‘pacificaron’ Tierra Blanca y Xichú (hoy Villa Victoria) al noreste de Guanajuato; y continuaron a Puxunguía y Tolimán.⁴² Los pueblos otomíes

³⁷ *Códice Florentino*, Libro 10° fs. 127, 127v, 128, 128v

³⁸ *Códice Florentino*, Libro 10°, fs.125v, 126, 126v. *Códice Florentino apud* David C. Wright C., Manuscritos otomíes del Virreinato, en *Códices y documentos sobre México* (México: INAH, 1997), 438-439.

³⁹ Escalante, *Un milenio de lucha cotidiana*, 32. Quintanar, *Pames, otomíes y españoles en Querétaro*, 12.

⁴⁰ Ixtlilxóchitl, *Historia de la nación Chichimeca*, 138-139,233-234.

⁴¹ Escalante, *Un milenio de lucha cotidiana*, 32. Quintanar, *Pames, otomíes y españoles en Querétaro*, 12, 14.

⁴² San Pedro Tolimán se fundó en 1532 por otomíes procedentes de Xilotepec y Tula, a las órdenes de Nicolás de San Luis Montañez, Francisco Sánchez y Fernando Mendoza de Luna [Chemin, *Capillas oratorios otomíes*, 23-24].

se organizaban en torno al linaje,⁴³ encabezado por ‘principales’,⁴⁴ que eran cabezas de familias patrilineales. Al quedarse los principales en Xilotepec, los migrantes fundaron nuevos linajes, dando lugar al surgimiento de nuevos principales⁴⁵ de los que hay relatos escritos y orales.⁴⁶ El más documentado es Hernando de Tapia, Conní. Algunas migraciones solo ocurrieron de Xilotepec a Alfajayucan, que era parte de dicho Señorío; y de ambos lugares salieron migrantes hacia el Bajío, donde replicaron los nombres de poblados del Mezquital, como Alfajayucan en Querétaro y el Barrio de los Tecozautla en Tolimán, entre otros.

Los otomíes que se quedaron en Xilotepec, para la segunda década del siglo XVI eran tributarios de la Corona por encomienda, y al desaparecer esta institución, a través de la figura del Virrey; los de Tlaxcala y Tepeaca, aliados de tlaxcaltecas que participaron en toda la Conquista, conservaron cierta independencia, que se perdió al paso del tiempo por la cristianización. Los otomíes del Valle de Toluca y Meztitlán fueron inicialmente integrados a diferentes encomiendas y, posteriormente, al repartimiento; fueron estos grupos los que sufrieron en mayor medida el abuso de los encomenderos y quienes más padecieron las epidemias. Los de la región tarasca se dividieron y algunos se unieron a los pueblos ahí asentados, mientras otros migraron al sur de Jalisco, uniéndose con los que huían de Toluca.⁴⁷ Mientras los que se asentaron en el Mezquital o migraron al Bajío preservaron cierta independencia bajo la figura de negociación y a partir de los privilegios ganados en la reconquista de dichos territorios.

La conquista espiritual, iniciada por los franciscanos y continuada por ellos y los agustinos para la región bajo análisis, ocurrió en paralelo a la encomienda. Aunque cristianizar naturales implicó su occidentalización, para los otomíes de la región en análisis, no fue un proceso de sometimiento con aceptación pasiva,⁴⁸ sino un ejercicio de negociación como la acostumbrada desde el periodo prehispánico, analizando sus opciones y optando por la mejor al anticiparse a cualquier imposición. Cada orden mendicante tenía su modelo de cristianización, siendo el

⁴³ Linaje refiere grupos de parentesco con “*filiación unilineal*”, que procede de un antepasado común, patrilineal por vía masculina y matrilineal por la femenina [Lorena Campo, *Diccionario básico de Antropología* (Quito: Abya-Yala, 2008), 107. Murdock *apud* Thomas Barfield (edit.), *Diccionario de Antropología* (E-book, Siglo XXI, 2000), 382.].

⁴⁴ Me refiero a las cabezas de linaje como “principales” -no ‘caciques’-, en una tradición apegada a las comunidades.

⁴⁵ Quintanar, *Pames y otomíes en Qro*, 14.

⁴⁶ Algunos investigadores nulifican documentos por inconsistencias o por redactarse después de lo referido, pero aun en los falsificados o con discrepancias en fechas, hay datos que permanecieron en las comunidades por medio de la oralidad, los que permiten dar seguimiento a las migraciones. Para ello, se revisa el contenido y se contrasta con otras fuentes, obteniendo los datos comprobables y analizando los falsos para identificar por qué se incluyeron.

⁴⁷ Escalante, *Un milenio de lucha cotidiana*, 31-32. Quintanar, *Pames, otomíes y españoles en Qro*, 12.

⁴⁸ Powell, *La Guerra Chichimeca*, 20. Lerma, Hernández & Peña, *Estética del Arte Rupestre del Mezquital*, 55. Hers, Vite & Valdovinos, Arte rupestre en el Mezquital: identidad y dominio territorial en tiempos coloniales, en *La vitalidad de las voces indígenas, Arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*, México: IIE-UNAM.

franciscano el más incluyente, mientras agustinos y dominicos tendían a la intolerancia. Aun así, todos los misioneros formaron un frente común en defensa de los indígenas y en oposición a los conquistadores, los que deseaban disfrutar de los beneficios de la tierra ganada con la conquista al estilo de “señores feudales”, dando lugar a todo tipo de abusos y maltrato.

Los primeros años de la Conquista fueron caóticos por la desorganización y el compromiso de la Corona con los “adelantados”;⁴⁹ pero no podía negarles derechos de tierra, por lo que traicionó los pactos de Cortés con los indígenas. Por otra parte, como Cortés se transformó en el ícono con mayor representatividad en el ejercicio de la autoridad en el Nuevo Mundo, la Corona intentó mermar su protagonismo enviando un visitador y un continuo –guardia personal del rey–, el primero murió en el viaje y el segundo, Nuño de Guzmán, fue nombrado gobernador de Pánuco y presidente de la primera Audiencia en 1528, convirtiéndose así en el principal rival de Cortés. En 1529, de Guzmán inició su primera expedición para combatir “indios chichimecas”; sometiendo a los purépechas y después a los grupos al noroccidente; posteriormente se dirigió hacia el reino de Michoacán, logrando el control de éste y hasta el sur de Chapala; en la segunda atravesó el Bajío y se adentró hasta perderse en los Altos -de Xalisco-, para luego dirigirse a Tonalá y de ahí a la costa, donde fundó Nueva Galicia. En esta empresa interactuó con Cristóbal de Oñate y con el contador Rodrigo de Albornoz.⁵⁰ Nuño de Guzmán actuó con crueldad y determinación, dejando a su paso desolación en los poblados indígenas de Michoacán y los actuales Jalisco, Nayarit y Sinaloa, eliminando sin piedad a mujeres y niños, arrasando los poblados conforme fundaba nuevos asentamientos.⁵¹ Sus violentas conquistas, entre 1529 y 1536, no produjeron grandes riquezas; a él siguieron el fraile Marcos de Niza y el capitán Francisco Vázquez de Coronado, quienes tampoco tuvieron los resultados anhelados, haciendo que las esperanzas de la Corona se desvanecieran paulatinamente.⁵² El maltrato excesivo ejercido por los adelantados que obtuvieron encomiendas fue mayor sobre los que consideraban “chichimecas”.

En respuesta al maltrato, los indígenas se rebelaron contra la encomienda, en especial los más discriminados, integrados a una confederación encabezada por cazcanes. Así inició la Guerra

⁴⁹ Los adelantados eran conquistadores que financiaron las campañas con sus propios recursos en espera de cobrar al tomar los terrenos y conquistar a los naturales [García Icazbalceta, 1ª Relación anónima de la Jornada que hizo Nuño de Guzmán a la Nueva Galicia, en *Colección de documentos para la Historia de México* (México:Porrua, 1971),288].

⁵⁰ Blázquez y Calvo, *Guadalajara y el nuevo mundo, Nuño Beltrán de Guzmán: semblanza de un conquistador* (Guadalajara: Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana”, 1992), 15,19,39-41,43,63,205,207,230-231.

⁵¹ En abril de 1533 la Real Cédula retiró a Nuño de Pánuco, en 1534 Cortés fue nombrado Marqués. En noviembre de 1535 de Mendoza entró a la Ciudad de México y en 1536 Nuño fue apresado y regresado a España para responder por el maltrato a los indios. [Blázquez & Calvo, *Guadalajara y el nuevo mundo*, 44].

⁵² Powell, *La Guerra Chichimeca*, 19.

del Mixtón, de 1541 a 1542, “vigoroso intento de los indios por arrojar a los españoles de sus puestos avanzados del noroeste”.⁵³ Francisco Sandoval Acaztlí menciona la participación de al menos un contingente que procedía de Xilotepec;⁵⁴ pero prácticamente no existen referencias documentales a su presencia en este conflicto, acaso porque pudieron participar con los contingentes de los espacios donde residían y fueron registrados como tales según la costumbre mesoamericana, omitiendo su origen real. La Guerra del Mixtón consistió en movilizaciones contra fundaciones españolas y de sus aliados, con ataques agresivos que sorprendían a los nuevos gobernantes del territorio. El levantamiento llevó al virrey Antonio de Mendoza a encabezar el combate a los alzados, obteniendo el triunfo para la Corona. Al fin de la fase reactiva del conflicto, hubo mayor irritación entre los indígenas, en la que se cristalizaron nuevos nexos entre grupos indígenas para defenderse de los invasores. En esta tensa paz se descubrieron vetas de plata en Zacatecas en 1546, lo que acarrió la construcción de caminos e incrementó los transeúntes a tierras chichimecas. El camino y las nuevas fundaciones fueron objeto de ataques de indios rebeldes, iniciando la Guerra Chichimeca en 1550.⁵⁵

Independiente a su postura en la Guerra del Mixtón, los otomíes tomaron distancia de los “*pames-chichimecas*” por sus incursiones violentas en poblados otomíes, como Querétaro y San Miguel el Grande. Los otomíes observaron lo ocurrido en el Mixtón, y frente al ataque de la confederación chichimeca en sus poblados negociaron con los españoles y participaron con ellos en la Guerra Chichimeca y la conquista del Septentrión. Powell refiere la reticencia española hacia los otomíes por lo poco que conocían de ellos y que sabían que no eran pueblos fáciles de conquistar, prefiriendo pactar.⁵⁶ Los otomíes conquistadores fundaron poblados como aliados de los españoles, pero hubo altibajos en sus relaciones porque los españoles olvidaban sus compromisos, pero los otomíes les recordaban los servicios brindados; así, mantuvieron una tributación acordada y participaron en empresas de conquista hasta el siglo XVIII.

Los conquistadores mesoamericanos colaboraron en la evangelización cristiana como parte de la alianza militar, situación apreciada por los franciscanos que veían “la pacificación militar”

⁵³ Segó, *Aliados y adversarios: Los colonos tlaxcaltecas en la frontera septentrional de Nueva España*, (México: Colegio de San Luis-Gobierno de Tlaxcala-CIH SLP, 1998), 27-28. Powell, *La Guerra Chichimeca*, 19.

⁵⁴ Danna A. Levin Rojo, *Indian Friends and Allies in the Spanish Imperial Borderlands of North America*, en Levin y Radding, eds. *The Oxford Handbook of Borderlands in the Iberian World* (NY: Oxford Univ. Press), en prensa.

⁵⁵ Segó, *Aliados y adversarios*, 29.

⁵⁶ Había privilegios que era mejor darles a que se los tomaran; un ejemplo es el caso del caballo: se sabe que desde los primeros años de la Conquista hubo contingentes indios que los robaban, una práctica que se hizo popular entre los chichimecas; pero fue iniciada por los que habitaban cerca de Querétaro, en su mayoría otomíes [Jiménez, *La colonización del Pueblo de Tlachco Querétaro en la Frontera de Chichimecas, 1531-1559*, en *El mundo de los conquistadores* (México: IIE UNAM-Sílex, 2015, 227-259), 228. Blanco, Parra & Ruiz, *Breve historia de Guanajuato*, (México: FCE-COLMEX-Historia de las Américas, 2000), 39].

como el paso previo para la conquista espiritual.⁵⁷ Al finalizar el siglo XVI los asentamientos otomíes del Mezquital y el Bajío eran estables e independientes; fundaciones de “indios conquistadores de indios”, no pueblos sometidos y conquistados, en continuidad de una práctica mesoamericana. Powell define a estos indios conquistadores como “indígenas americanos que viajaron lejos de sus hogares al servicio de una Corona distante y en pos de hacer realidad sus deseos”, fundaron poblados y linajes contraviniendo el “paradigma de la conquista” difundido en los relatos clásicos, según el cual vencedores europeos dominaron indios sometidos, quienes ya habían sido dañados por las epidemias;⁵⁸ su experiencia plantea en cambio una historia de migración, expansión, dispersión, conquista y reconquista de territorios.

Conquistadores nunca conquistados e indios conquistadores de indios

En la diáspora que dispersó las fundaciones otomíes de Xilotepec y el Mezquital al Bajío, los valles centrales de Querétaro y Guanajuato y hacia la Sierra Gorda, conquistando espacios de asentamiento, hubo contingentes independientes, aliados de los españoles, que decidieron por sí mismos asentarse en regiones limítrofes, aunque en nombre de la Corona; sus fundaciones pueden catalogarse como pueblos tapón que limitaron el avance chichimeca hacia el sur bloqueando su acceso a fundaciones mineras y estancias ganaderas. ¿Alianzas? Sí; no encomiendas u ordenanzas, sino pactos que dieron lugar a caudillos otomíes en reconquista del Septentrión virreinal en el siglo XVI; situación que se registró en las relaciones de méritos de los principales. Las andanzas de estos caudillos no siempre se registraron en el momento en que ocurrieron; a veces solo se narraron *a posteriori* por sus actores causando imprecisiones. La ausencia de referencias a algunos principales y eventos en los documentos oficiales, pudo resultar de que los pactos eran locales y quizá orales, mas no hay duda de que hubo “principales caudillos otomíes”, “indios conquistadores de indios”, fundadores de poblados que ampliaron la región de dominio de la Corona. Estas hipótesis que esgrimo no niegan la fuerte crisis que se vivió con la Conquista, la cual fue experimentada de forma diferente por cada grupo; algunos negociaron, como los casos que considero y planteo, pero otros pueblos indígenas fueron reubicados y/o sufrieron el embate de la dominación, e incluso la eliminación por acción directa o consecuencia de abusos de los encomenderos y aun de las enfermedades; también hubo quien aceptó la aculturación y la sustitución de los ídolos por la cruz sin pelear, mientras que la huida fue el recurso de algunos otros. La empresa de conquista europea

⁵⁷ Laura E. Matthew, *Memorias de Conquista, de Conquistadores Indígenas a Mexicanos en la Guatemala Colonial* (Guatemala: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, 2017), 177.

⁵⁸ Powell, *La Guerra Chichimeca*, 20, 64.

fue un proceso avasallador, pero estas crisis y coyunturas de dominación también acontecieron en el periodo precolombino, como muestra el arte que incorporaba modelos iconográficos de los grupos hegemónicos que dominaron ciertos periodos; tales como la presencia de figuras como la serpiente emplumada, entre muchos otros. Sin duda, el transe más significativo pudo ser el experimentada en el siglo XVI, debido a que la lucha por ostentar el poder se acompañó de transformaciones profundas que eran las directrices necesarias para la occidentalización que fue implementada como parte de la Conquista espiritual.

Algunos investigadores cuestionan la existencia de ciertos principales y/o las andanzas narradas en algunos textos, por la datación y discordancia con otras fuentes, siendo representativa la postura de Wright frente a documentos que considera apócrifos por datar del periodo entre 1690 y 1720, y tener el propósito de validar privilegios hereditarios ante nuevas normativas.⁵⁹ Para él son documentos creados para engañar al lector porque son presentados como del XVI y en su mayoría repiten otros textos o son producto de la tradición oral que mitificó el pasado, con referencias a la “guerra sagrada” y un glorioso pasado indígena.⁶⁰ Pese a que posiblemente se crearon para validar privilegios, posesión de tierras y asentamientos, no los considero como falsos porque fueron generados y usados para regularizar el patrimonio ante omisiones administrativas de los primeros años del Virreinato; por otra parte, son discursos que anclaron los relatos preservados por la oralidad, lo cual implica imprecisiones y exageraciones a tener en cuenta en su revisión pero no los invalida. Esta práctica escriturística fue común en toda Nueva España, como ocurre con los códices Techialoyan y otros; los Techialoyan son documentos tardíos elaborados en poblados del Valle de México para validar sus derechos sobre tierras comunitarias, planteando para ello vínculos de continuidad con el linaje de Moctezuma y/o la Malinche.⁶¹ Crespo y Cervantes asocian las relaciones de méritos con la expansión de la frontera norte del Virreinato, en coherencia con un caudillismo indígena que incorporó pueblos ya existentes más allá de sus límites, y que conquistó y fundó otros. Estas investigadoras cotejan la información de la fuente y la relacionan con otros referentes que la dan cierta credibilidad. En la variedad de caminos que abordan las fuentes indígenas desde una perspectiva distinta de la visión imperialista donde unos cuantos españoles

⁵⁹ Para el Dr. Wright son apócrifos: *Relaciones de Nicolás de San Luis, Real cédula de fundación de Querétaro, y Testimonio de los autos y diligencias hechas en el año de 1519 a 1531; la cédula real y merced para la posesión de las 500 varas de tierra del fondo legal en el Puerto de los Bárbaros; aparición de la santísima cruz y el santo Cristo de la conquista el día 14 de septiembre de 1531 años* [Wright, *Manuscritos otomíes del Virreinato*, 452 y 453].

⁶⁰ David Charles, Wright Carr, Códice Pedro Martín del Toro, trasunto, paleografía, en *Traducción de un manuscrito en otomí y español por Diego García de Mendosa Motecsuma* (México, ponencia, 2000). Wright, *Caciques Otomíes* (México: Edo. Qro, 1988). Wright, El papel de los otomíes en las culturas del Altiplano Central: 5000 aC-1650 dC, en *Coloquio de Otopames* (México: UNAM-IIA, 2002). Wright, *Manuscritos otomíes del Virreinato*, 14-15,45.

⁶¹ Ver: M. Dorantes, Título primordial de los reyes tlalanxayopanecan: análisis de imágenes (tesis de maestría, 2013).

conquistaron y sometieron a la numerosa población nativa, provocando el paulatino olvido de su cosmovisión, que fue supuestamente borrada por completo mediante una cristianización forzada, hay dos trabajos notables que, pese a ser de regiones ajenas a este análisis, aportan una visión crítica a la expansión de las fronteras virreinales, estos son los trabajos de Levin sobre Nuevo México y de Matthew para Guatemala.⁶²

Levin⁶³ cuestiona los paradigmas creados desde el siglo XVI durante la Conquista, hasta aquellos establecidos por los investigadores, que han fabricado el mito de una conquista europea de imperios americanos. Asimismo, analiza la construcción de paradigmas presentes en dicha visión, como la definición de Mesoamérica y sus fronteras casi inamovibles, la designación y clasificación de los grupos indígenas, y el sometimiento de los naturales. Levin analiza el sentido de los ‘indios amigos’ y de las ‘tropas auxiliares’ que participaron en las empresas de conquista, a veces encabezándolas y recibiendo a cambio mercedes y privilegios, como se registró en ‘hojas de méritos y servicios’, imágenes -documentos y pinturas- y algunos documentos administrativos del Archivo de Indias. La investigadora explica esta participación como resultado de alianzas que dieron causa a una vieja rivalidad entre los mexicas y poblaciones en todo el territorio que llegaron a controlar, las cuales han sido señaladas como colaboracionistas de la Conquista; pero se trató del derrocamiento de un imperio, donde participaron para obtener una mejor situación en relación con el grupo en el poder. Por otra parte, señala que la presencia de nombres en lenguas indígenas en la toponimia de los sitios fundados como parte de las conquistas “europeas” es testimonio del liderazgo de indios de diferentes grupos étnicos en aquella empresa. Un modelo de reconquista territorial de indios por indios, aunque en beneficio de la Corona, un nuevo aliado que ayudaría a vencer a los mexicas. Pese a que la investigación y revisión de documentos de Levin corresponde a la región del Occidente y Noroccidente, el análisis sobre los ‘indios amigos conquistadores de indios’ aliados de la Corona tiene paralelismo con lo acontecido en el Bajío, los Valles centrales y los caminos hacia la Sierra Gorda.

Matthew plantea para Guatemala el mismo modelo de conquista indígena: “indios conquistadores de indios”, que funcionó a partir de modelos prehispánicos de tránsito y alianzas para expandir los imperios. La propuesta de Mathew se suma a la de Levin en la ruptura de

⁶² Danna A. Levin Rojo, *Return to Aztlan, Indians, Spaniards, and the invention of Nuevo Mexico* (Oklahoma: University of Oklahoma Press: Norman, 2014). Matthew, *Memorias de Conquistadores Indígenas*. Ambos trabajos profundizan la hipótesis planteada por Powell [Powell, *La guerra chichimeca*] tiempo atrás; asimismo, hay otros autores que han desarrollado argumentos en el mismo sentido, cuestionando la Conquista y el establecimiento de un modelo de dominación territorial en América en manos de unos cuantos españoles, tal es el caso de Matthew Restall [Matthew Restall, *Los siete mitos de la conquista española* (México: Paidós, 2005)].

⁶³ Levin, *Return to Aztlan*.

paradigmas como la referencia a que unos cuantos españoles sometieron la población de todo un continente en un periodo corto y la ficción de unidad creada por los españoles al considerar a los diferentes grupos culturales que enfrentaron a su llegada a la masa continental de América como un solo imperio indígena bajo el control absoluto de los mexicas, a los que atacaron con apoyo de sus propios súbditos “traidores”.⁶⁴ Levin y Matthew destacan la participación de ‘indios conquistadores de indios’ que propiciaron la expansión del Virreinato mediante la negociación con los europeos esperando recibir tierras y otros privilegios en la región conquistada.

Tres caminos metodológicos para la recuperación de procesos históricos del siglo XVI y la lectura de relaciones de méritos generados en el Virreinato; el primero encabezado por Wright, quien se centra en documentos preservados en México y su cotejo contra los concentrados en el Archivo de Indias; el segundo, de Crespo y Cervantes, encaminado a probar en lo posible dichas relaciones; y un tercero desarrollado por Levin y Matthew, quienes modifican el paradigma del conquistador europeo frente al del indio conquistado y sometido, y sustentan la idea del “indio conquistador de indios” como agente fundamental en la reestructuración de las fronteras del Virreinato. Las relaciones de méritos en estas tres propuestas tienen tanta valía como otros documentos que permiten comprender un escenario convulso en el que las autoridades virreinales no tenían control de los hechos, y por tanto su registro era deficiente; desorden capitalizado por los herederos de los indios conquistadores para afianzar la propiedad de las tierras y sus privilegios. Revisar estos modelos me ayuda a plantear una postura crítica frente a los documentos, donde abordo recursos que la práctica historiográfica tradicional no necesariamente considera fuentes confiables, contruidos por las poblaciones indígenas con base en la memoria gloriosa de sus antepasados, que no es necesariamente falsa, y que demuestran que los indios conquistadores de indios participaron de la transformación de su mundo.

Andanzas de los principales otomíes conquistadores del norte

El principal otomí más documentado es Hernando de Tapia, referido por muchos como Conní o Conín. Su caso es relevante porque las fuentes indígenas que registran su actuación muestran la importancia que los otomíes otorgaron a su propia participación como aliados de los españoles en la expansión colonial registrada hacia el noroccidente del territorio dominado por los mexicas a principios del siglo XVI. Su relación de méritos, por ejemplo, refiere que como prueba de lealtad a

⁶⁴ Matthew, *Memorias de Conquistadores Indígenas*.

la Corona intentó envenenar a Martín Cortés Nezahualtecolotzin en 1536⁶⁵ para evitar su entronamiento, dato escasamente referido en crónicas españolas. Los documentos se refieren a Conín como líder de una migración prehispánica que salió de Xilotepec con dirección a tierras cercanas al Cerrito, entonces bajo el dominio pame-chichimeca. Algunos dicen que esta migración ocurrió al caer Tenochtitlán, pero otros ubican al personaje peleando con los otomíes de Tlaxcala durante la Conquista militar; unos más señalan que luego del primer contacto con Cortés, Conín migró a Xilotepec y después al norte.⁶⁶ Estas versiones parecen contradictorias, mas son posibles porque pudo migrar antes de la Conquista y haber sido requerido como apoyo de los otomíes en Tlaxcala, o quedarse en Xilotepec y movilizarse al caer Tenochtitlán.⁶⁷ Pese a estas imprecisiones, todos los documentos coinciden en que era comerciante en tierras chichimecas y que migró a Querétaro, como queda asentado aquí:

mercadeaba con los chichimecas bárbaros remontados en estas serranías y cañadas, trayendo sal, chiles, plumas de colores y otros objetos, recibiendo a trueque, pieles y objetos de obsidiana que aquí había en grande abundancia y otros productos de estos lugares, los cuales canjeaba por allá con buen lucro.⁶⁸

En las *Relaciones Geográficas de Querétaro* de 1582 se cuenta que al caer Tenochtitlán en 1521, el contingente de de Tapia evitó el control de los conquistadores al asentarse en los Valles centrales queretanos, donde negoció un acuerdo de “reciprocidad” con los pames, pero no como pago sino como retribución por permitirles asentarse en territorios a su control, aunado a reconocer que los “pames-chichimecas” ocupaban la “jerarquía más alta”; el tributo pactado consistía en maíz, frijol y chile.⁶⁹ En estas, se refiere que de Tapia fundó *Iztacchimecapan* en 1526 (hoy San Juan del Río). Pese a los acuerdos con los pame-chichimecas, tuvo diferencias con Mexici, cabeza del asentamiento en el cerro Techimacit, por lo que debió enfrentarlo y vencerlo el 24 de junio –día de San Juan Bautista– de 1531, año en que la Corona marca la fundación de la Villa San Juan Bautista *Iztacchimecapan* del Río; este lugar sirvió de sede al contingente de de Tapia en su avance hacia el valle de Querétaro. En ese mismo documento se indica que tanto en *Iztacchimecapan* como en *Créttaro*, de Tapia estableció un modelo sociopolítico y cultural mesoamericano como el que

⁶⁵ María Castañeda de la Paz, Historia de una casa real, Origen y ocaso del linaje gobernante en México-Tenochtitlan, en *La nobleza india del centro de México durante el periodo novohispano* (2011).

⁶⁶ Frías, *Grandezas Queretanas, I. Conin* (Querétaro: Imprenta de Demetrio Contreras, 1921), 6.

⁶⁷ Wright, Dos textos de un crítico otomí del XVIII (ponencia, Coloquio de Otopames, México: UAQ, 2003), 27.

⁶⁸ Frías, *Grandezas Queretanas, Conin*, 6-7.

⁶⁹ Escalante, *Un milenio de lucha cotidiana*, 32. Quintanar, *Pames y otomíes en Qro*, 14-15.

existía en Xilotepec, basado en el *altepetl* y la agricultura de milpa, además de servir como intermediarios comerciales en el *tianguiz*.⁷⁰

Algunas referencias de herederos de los chichimecas de Victoria Xichú, sugieren que “*conni*” no es el nombre de un individuo sino de un cargo, en voz “jonaz”, cuya función era servir de comerciante y/o negociador en tierras chichimecas, pero no encontré fuentes documentales que den sustento a esta afirmación.⁷¹ Aun si fuera verdad esto no altera la narrativa histórica, pues el personaje que se ostentaba como tal en la región de Querétaro durante la primera mitad del siglo XVI fue bautizado como Hernando de Tapia y después de su bautizo siguió fungiendo como comerciante, negociador con los pueblos chichimecas y conquistador de tierras en dicha región y más al norte; aunque refuerza su condición de *pochteca*, es decir de guerrero y comerciante.⁷² Frías plantea que la autonomía de de Tapia fue adquirida junto con su cristianización; a favor de este argumento Frías aduce que de Tapia conoció en Xilotepec al encomendero Hernán Pérez de Bocanegra, a su ayudante Sánchez de Alanís y al franciscano fray Alonso Rengel, con los que hizo amistad y lo convencieron de bautizarse, casarse por el régimen católico e iniciar “una empresa cristianizante”; pero tampoco hay sustento para este planteamiento. En cualquier caso, de Tapia es referido como “general en jefe del ejército conquistador”, en el que también participó su pariente político, San Luis Montañez, como “capitán general y jefe de operaciones”.⁷³

Las fuentes sobre la fundación de Querétaro⁷⁴ presentan a de Tapia como cabeza de los ejércitos otomíes en la batalla del Sangremal, que tuvo lugar el 25 de julio de 1531 entre estos y los pames que poblaban el lugar; en la batalla también participaron las huestes de la Corona, con el fin de tomar control de la región. Se cuenta que el combate fue acordado para realizarse cuerpo a cuerpo entre ambos grupos indígenas en la loma de El Sangremal, mas los documentos (II.3) y pinturas (II.2) muestran una escena con flechadores por ambos lados. El combate se tornó muy violento y agotador luego de once horas de enfrentamiento; los españoles que acompañaban a de Tapia

⁷⁰ Frías, *Grandezas Queretanas, Conin*, 8-9. de Erasso (escrib), *Testimonio de Cédula de fundación de Querétaro* (1761). Qro: Biblioteca Congreso (1892). *Real cédula de la fundación de Querétaro* (1541). Qro: Bibl. Congreso (copia s.XIX). Escalante, *Un milenio de lucha cotidiana*, 32. Quintanar, *Pames, otomíes y españoles en Qro*, 12-13.

⁷¹ Cit. pos. Elvia Bautista con base en la investigación que realiza con motivo de su tesis de maestría en la región de Victoria Xichú. Aunque no encontré fuentes que sustenten esta versión de la voz ‘conni’, consideré importante incluirla; si embargo no modifica o altera el devenir de quien así se ostentaba en la primera mitad del siglo XVI.

⁷² De Tapia es señalado por algunas otras fuentes como originario de Nopala, pudiendo ser también esta la sede alterna de la cual saliera con destino al occidente, y no de Alfajayucan o de Xilotepec, implicando así que también Nopala tiene un origen prehispánico, como los otros dos asentamientos.

⁷³ Frías, *Grandezas Queretanas, Conin*, 7, 9-10, 35.

⁷⁴ AGN, Tierras, vol. 417, exp. 1, 59 fs. (21b-22b, 108b-164b). *Documentos sobre el cacicazgo de Hernando y Diego de Tapia*, Querétaro México (1724). de Erasso. *Testimonio de cédula de fundación de Querétaro. Real cédula de la fundación de Querétaro*.

creyeron que estaban a punto de perder el control de la zona y los otomíes sentían que sería un combate a muerte porque la fuerza de ambos contingentes era equitativa.⁷⁵ En este punto hay tres visiones que cuentan el desenlace: Frías señala que los chichimecas estaban demasiado cansados y se dieron por derrotados; otros dicen que hubo una negociación pactada entre los líderes donde los chichimecas reconocieron la supremacía otomí y aceptaron someterse a ellos y la Corona, pero podrían habitar la zona con derechos similares a los otomíes; y otros narran ‘un gran eclipse’ y/o que ‘se abrió el cielo’ y apareció una gran cruz mientras descendía el señor Santiago a caballo, pacificando el campo y quedando como testimonio de la aparición una cruz de piedra.⁷⁶ Al aparecer la cruz y el apóstol, los chichimecas supuestamente se sometieron a de Tapia y al cristianismo, en la nueva fundación de *Créttaro*, oficialmente Santiago de Querétaro.⁷⁷

Las narraciones sobre la batalla del Sangremal, tanto míticas como realistas, presentan a de Tapia como el principal otomí que definió el futuro de Querétaro y de los demás principales que participaron en ella, porque luego de esta batalla fue evidente el control otomí de la región, y desde ahí continuó el avance al norte, pues de Tapia decidió mover a este sitio su residencia. Se dice que incorporó al Virreinato los asentamientos de Amealco, San Miguel el Grande, San Juan del Río, Apaseo el Grande, Apaseo el Alto, Acámbaro, Xichú y otros espacios. Al concluir la pacificación de Acámbaro regresó a Querétaro y fue nombrado “gobernador *ad perpetuum*” por el Virrey y la Real Audiencia; y se refiere que dejó a Montañez el mando y dirección del ejército, con don Pedro Martín del Toro.⁷⁸ Las objeciones a la veracidad de las Relaciones de de Tapia provienen de documentos que se escribieron poco después de su elaboración;⁷⁹ en especial el reclamo del cabildo de Xilotepec, que pretendía recuperar el control de Querétaro y los tributos asignados a de Tapia; por ello lo acusó de usurpador y de autonombrarse gobernador. El fallo de las autoridades favoreció a de Tapia, que conservó tributación, bienes, privilegios y mercedes de tierras para su linaje y de comandantes, generales, capitanes y otros principales de su ejército.⁸⁰ En *Documentos sobre el*

⁷⁵ *Documentos sobre el cacicazgo de Hernando y Diego de Tapia.* de Erasso. *Testimonio de cédula de fundación de Querétaro. Real cédula de la fundación de Querétaro.* Frías, *Grandezas Queretanas*, Conin, 9-10.

⁷⁶ Frías, *Grandezas Queretanas*, Conin, 10. *Documentos sobre el cacicazgo de Hernando y Diego de Tapia.* de Erasso. *Testimonio de cédula de fundación de Querétaro. Real cédula de la fundación de Querétaro.* Relaciones de Nicolás de San Luis, en *Crónica franciscana de Beaumont (1771-1780)* (copia: finales s. XVIII), apud Wright, *Manuscritos otomíes del Virreinato*, 452. Jesús Patlán, *Testimonio de los autos y diligencias hechas en el año de 1519 a 1531; cédula real y merced para la posesión de las 500 varas de tierra del fondo legal en el Puerto de los Bárbaros; aparición de la Sma. Cruz y sto. Cristo de la conquista el día 14 de septiembre de 1531 años*, San Miguel de Allende (copia mecanuscrita, 1947), apud Wright, *Manuscritos otomíes del Virreinato*, 453

⁷⁷ Frías, *Grandezas Queretanas*, Conin, 9-10.

⁷⁸ Frías, *Grandezas Queretanas*, Conin, I, VIII, 10-13.

⁷⁹ La ‘Información de méritos y servicios de Hernando de Tapia’ se redactó entre 1569 y 1571, seguida por el ‘Mandamiento del virrey’ donde se establece la herencia del cacicazgo en favor de su hijo, dictada en 1581, con la Medición de tierras de 1604, luego de la relación del ‘Pleito por tierras entre Bartolomé Sánchez y Diego de Tapia’, interpuesta por el primero, cabildo de Xilotepec en 1588, con resolución favorable para Diego de Tapia; [Cfr. *Documentos sobre el cacicazgo de Hernando y Diego de Tapia*].

⁸⁰ Wright, *Dos textos de un crítico otomí*, 27.

cacicazgo de Hernando y Diego de Tapia David Wright describe la relación de méritos y servicios, las ordenanzas del virrey sobre la herencia de su cacicazgo, el pleito de tierras entre Bartolomé Sánchez y Diego de Tapia con la medición de tierras para definir la magnitud de la herencia del último; y la versión original del documento, en la parte donde el caudillo conquistador –Hernando de Tapia– cuenta su experiencia, registrada por el escribano.⁸¹

Pese a la gran cantidad de documentos, referencias orales y secundarias sobre de Tapia, no he identificado muchas imágenes que lo rememoren; es hasta los movimientos indigenista y virreinalista de la segunda mitad del siglo XX cuando elaboraron las dos esculturas principales sobre Conní, como fundador de la Ciudad de Querétaro. La más conocida está en la entrada a la Ciudad de Querétaro, una escultura hierática de piedra que muestra un indígena fornido con *maxtli* y capa, banda con pluma en la frente y *macahuitl* en su mano derecha (II.1 izquierda). Mira al horizonte de pie sobre un montículo cuadrangular con escaleras a los lados; un migrante e “indio conquistador” ligado a “la cultura de las pirámides”. La segunda es metálica y fue colocada en la Plaza de los fundadores, que se ubica en el terreno que conformó la loma del Sangremal (II.1 centro). Viste a la usanza de los conquistadores europeos: calzas, armadura de placas y polainas. Un personaje de cuerpo esbelto, flemático, con cara de perfiles agudos y cabello corto pegado atrás, no un otomí. Ambas esculturas son producto de la construcción historiográfica de la fundación de Querétaro, desde los paradigmas indigenista y virreinalista respectivamente.

El segundo caudillo principal otomí más referido es Nicolás de San Luis Montañez, que se dice es heredero de “los antiguos señores de Xilotepec”,⁸² miembro de la élite tolteca y tenochca, y conquistador del Septentrión desde antes de la empresa hispánica. El acta de fundación de Acámbaro y su definitiva de poblado, de 1526, señala que él repartió los solares ubicados en la mitad otomí de este sitio y la separó de la mitad tarasca, trazando las calles frente a los principales de Santiago de Querétaro y de San Juan de Apaseo que aun no recibían merced de tierras ni acta de fundación pero estaban asentados ahí desde antes.⁸³ En algunos documentos y sus relaciones de méritos, es referido como el “principal capitán otomí” luego de 1550, nombrado “capitán general de los chichimecas” por Luis de Velasco en 1557 y asignado a la conquista del Septentrión junto con sus *mil indios de arco y flechas*.⁸⁴ Según sus Relaciones de méritos, Montañez participó del poblamiento del Bajío, el semidesierto queretano, los Valles centrales y la Sierra Gorda

⁸¹ Wright, *Manuscritos otomíes del Virreinato*, 451.

⁸² Wright Carr, *Dos textos de un crítico otomí*, 28.

⁸³ Marta Eugenia García Ugarte, *Breve historia de Querétaro* (México: FCE-COLMEX-Fideicomiso para la historia de las Américas, 1999), 49. Acámbaro, Gobierno municipal, *Fundación de Acámbaro*.

⁸⁴ Powell, *La Guerra Chichimeca*, 168-169.

guanajuatense.⁸⁵ Powell lo refiere como fundador de San Miguel el Grande, San Felipe, San Francisco Tolimanejo, San Luis de la Paz, Río Verde y Nueva Galicia.⁸⁶ Esto contradice la historia narrada por la Corona en documentos oficiales y las cartas de relación; en particular las enviadas por Nuño de Guzmán al rey, donde explica la conquista de Nueva Galicia y territorios intermedios. Chemin recupera a Powell e incluye la fundación de a Tolimán entre sus hazañas.⁸⁷

Wright considera que las relaciones de méritos de Montañez son apócrifas porque incluyen datos míticos procedentes de la oralidad, como la lucha sin armas en el cerro de Sangremal, la aparición de Santiago y de la “Santísima Cruz de Piedra” de Querétaro; aunado a la contradicción de otras fuentes oficiales.⁸⁸ Aun así, no descarta su existencia y su rango de capitán en la conquista de la frontera norte; sólo cuestiona las hazañas exageradas y la incorporación de un mito católico que sustenta la aparición de la cruz de piedra y del apóstol como medios para la resolución de la batalla en favor de los otomíes. Yo considero que sí existió y participó en la expansión de la frontera norte y conquista del Bajío –aunque no en la magnitud que cuentan las relaciones de méritos– pues es señalado en diferentes documentos fundacionales y meritorios, así como en distintos relatos orales; pero reconozco que esto no implica que en realidad existiera.

La representación visual más significativa que existe de Montañez es un cuadro de caballete del siglo XVIII que pertenece al Museo Regional de Querétaro (II.2 izquierda), retocado en 1867 por el “Bachiller Don Ignacio Montañez, profesor en Cirugia”. Esta obra narra la batalla del Sangremal conforme al mito religioso que fue preservado por tradición oral. En esta pintura el principal está de pie, de tres cuartos, entre una mesita y una ventana; varón de tez morena y rasgos mestizos con ceja muy poblada, bigote y barba, cabello lacio debajo de los hombros, recogido hacia atrás, mirada profunda y ceño firme. Viste como conquistador europeo con armadura de placas y polainas; usa botas bajas con encaje en la parte alta, capa atada con bonete; en la mano derecha porta un documento enrollado. Sobre la capa, en lo alto y a la derecha lleva una insignia roja. Sobre la mesa, a la izquierda del cuadro, está un yelmo calado. Por la ventana se ve un campo de batalla poco detallado, que en la parte baja muestra un jinete montando un alazán. El personaje lleva armadura a la usanza española, con su espada levantada en la mano derecha, avanzando hacia un campo con gran cantidad de heridos y muertos; al fondo, entre una nube blanca que baja al horizonte, cabalga un jinete en su caballo blanco, sobre él se observa una gran cruz en el cielo,

⁸⁵ Ana María Crespo & Beatriz Cervantes J., Raíz colonial de la tradición otomiana en la región Guanajuato-Querétaro, en *Estudios Históricos* (México: INAH), 87.

⁸⁶ Powell, *La Guerra Chichimeca*, 167-169.

⁸⁷ Chemin, *Capillas oratorio otomíes*, 23-24

⁸⁸ Wright, *Manuscritos otomíes*, 17.

rodeada de un halo de luz y nubes rojizas. En la parte baja y a la derecha hay una gran cédula ovalada con un texto que por el deterioro es poco legible.

El registro de esta obra en CONACULTA se hace con una fotografía de Rafael Doniz⁸⁹ (II.2 derecha) que muestra otro caballete, que parece ser una copia del XIX. En esta copia hay una mesa similar pero el remate del yelmo es diferente; el personaje está en el mismo sitio y viste semejante, pero tiene rasgos europeos que lo distancian de los otomíes. La escena en la ventana tiene mayor detalle, ligado a la leyenda oral: en la parte baja está el jinete montando el alazán, con armadura a la usanza española y espada levantada en la mano derecha, avanzando hacia el campo donde yacen muertos y heridos, mientras que sobre una barranca y en lo alto del cerro la lucha continúa. En lo alto, un jinete sin yelmo, sobre su caballo blanco descende de las nubes que semejan un rompimiento de gloria del que se asoma la gran cruz. La leyenda en el óvalo dice ...

[*In Dei domine*] / El General **Don** Nicolás Mon/tañez Yndio Cazique, y **Señor que** fue de Tula, / Caballero del orden de Santiago, que con / el auxilio de 33 Caciques Cabos prinsipa/les de Tula y Xilotepec, y de 25000, Yndios / Combatientes, y 300 Caballos, el día 23 de / Junio de 1531, dio la famosa Batalla ha un / Exercito de mallor numero de Indios Barba/ros de la Nacion Chichimeca en el Campo y / Cerro de SanGremal, donde oy se venera el Co/legio de los Apostolicos Misioneros de la Santa / Cruz de Queretaro; durando el sangriento Comba/te onze horas con igual furia de uno y otro / campo, hasta **que** por ultimo se aclamo la Victoria / por el exercito Christiano, con auxilio del Patron / de las Españas el Apostol **Señor** Santiago y de la / **Santísima** Cruz **que** visiblemente se vio en el Cielo, la **que** copiada se hallo despues entre las lajas pies / de los montes de aquel circuito, i oy se benera / Milagrosa en esta Ciudad en el espresado Co/legio, como a quien se deve la Conquista / i Poblacion Discrepcion Panegirica / del **Padre Francisco** Xavier de Santa / Gertrudis impreso el / Año de 1722.

Ambos caballetes muestran la aparición de Santiago Apóstol en el Sangremal (II.2), como mediador que culminó la batalla y selló el acuerdo entre caudillos otomíes y conquistadores, enfrentando a los chichimecas que, ante la aparición de la cruz y el apóstol Santiago, aceptaron hacer un acuerdo y terminar el combate, que ya había dejado muchas víctimas. Los jinetes en el combate son Montañez en lo bajo y Santiago cerca de la cruz, que se dice es la cruz de piedra del Sangremal hoy preservada en la capilla que ahí se erigió. Una narración en imágenes que integra la versión del combate y del acuerdo de paz como consecuencia de la aparición divina del apóstol y de la cruz que les fue legada y que fortaleció la identidad de la recién fundada Ciudad de Querétaro. Además de estos dos cuadros, hay una escultura metálica de este principal que data de finales del siglo XX, colocada en la Plaza de Fundadores en el Sangremal (II.1 derecha). Montañez viste en

⁸⁹ Rafael Doniz, Retrato de don Nicolás de San Luis Montañés, en CONACULTA - Museo de Querétaro (México: CONACULTA, Revisado en <https://i.pinimg.com/originals/ec/b4/de/ecb4de08580712d94ec3c436701d16d1.jpg>).

forma similar a los caballetes, aunque con calzas de piso en lugar de botas; un personaje hispánico, semejante al de la escultura que se hizo de de Tapia, aunque más robusto.

Pedro Martín del Toro, otro “indio conquistador de indios”, principal de Apaseo, es el tercer caudillo otomí más mencionado en documentos de fundación y conquista en la frontera norte del Virreinato en el siglo XVI, tanto en los redactados cerca de su ocurrencia, como en los posteriores; quizá es el indio conquistador más representado en imágenes. Además de sus relaciones de méritos existe un códice sobre este principal (y su trasunto) que lo ubican en reducciones de indios y fundaciones de poblados en el Bajío, los valles centrales, el semidesierto y los caminos hacia la Sierra Gorda. También lo refieren documentos que no son específicamente sobre él, como el Códice Chamacuero -documento tardío.⁹⁰ Del Toro fue un principal otomí de la región de “Apatzeo”, que combatía con Montañez y de Tapia. Señalado como “Capitan desta Conquista de los Uachichile [...] chichimecos”, combatió, sometió indios, fundó poblados y formalizó otros ya existentes para la Corona.⁹¹ En el Códice *Pedro Martín del Toro* se narran sus andanzas en paralelo a las de de Tapia y Montañez; datos relacionados con referencias en el trasunto anexo, en documentos complementarios y en el *Códice Chamacuero*.⁹² En este códice hay amplias referencias a del Toro en texto e imágenes; en él, Montañez, del Toro, de Tapia, Juan de la Cruz y Juan Martín Huachichile son referidos como *gobiphoxxavi* y *nanà* (capitanes).⁹³ En el documento se narran andanzas de varios principales otomíes y su genealogía, los linderos de tierras de fundaciones del Bajío (en especial Comonfort, antes Chamacuero, los dos Apaseo y Querétaro) y los Valles Centrales (San Miguel el Grande, San Juan del Río y Tequisquiapan).⁹⁴

La Cédula e imagen sobre la Conquista de Querétaro (II.3) muestra a Martín del Toro liderando a los otomíes en su enfrentamiento con los guachichiles.⁹⁵ La foja se divide en segmentos separados por líneas horizontales; su fragmento superior muestra el espacio, entre barrancas y matorrales; estos se acompañan de un breve texto que parece estar en otomí. En el segmento intermedio, hay un par de troncos con ramas en las que crecen nopales a la izquierda, donde emergen

⁹⁰ Francisco Martín de la Puente, *Códice Pedro Martín del Toro*, México, AGN tierras Vol.1783 exp.1 (1650-1696), fs. 16v-24v. Diego García de Mendoza Motecsuma, *Códice Pedro Martín del Toro: trasunto*, México, AGN tierras Vol.1783 exp.1 (1703), fs. 26v -36v. El Códice Chamacuero es un documento datado en el siglo XVII, con andanzas del XVI, modelo al que ajusta las imágenes, aunque no la letra; preservado en el Archivo Histórico de la Biblioteca “Luis González”, pendiente de ser paleografiado [AHB-LG, *Códice Chamacuero*, México, COLMICH].

⁹¹ AHB-LG, *Códice Chamacuero*.

⁹² Wright, *Manuscritos otomíes del Virreinato*, 451-452.

⁹³ AHB-LG, *Códice Chamacuero*, f. 9b.

⁹⁴ AHB-LG, *Códice Chamacuero*; Wright, *Manuscritos otomíes del Virreinato*, 447.

⁹⁵ Cédula e imagen sobre Pedro Martín del Toro y la conquista de Querétaro por parte de los indios. Museo Regional de Querétaro, INAH; fotografía BIPP, 2017, *Proyecto Papiit Arte Rupestre y la Voz de las comunidades*.

en lo alto un par de cabezas de víbora aladas con la lengua bífida y sobre ellas está el cuerpo de otra serpiente con crótalo; ambos quizá símbolos de guerra; dos flechas atraviesan los troncos hacia el borde izquierdo de la foja. Inmediatamente a la derecha se observa a Pedro Martín del Toro, vestido con faldellín y media armadura, sombrero con plumas, huaraches y pulseras en los tobillos; lleva un carcaj con flechas colgado a la espalda y porta en una mano una larga y deformada flecha que choca con otra también muy larga que porta el capitán de los guachichiles, enfrentándolo de pie en el lado opuesto; detrás de las flechas que chocan se ve un as de flechas con un arco, y debajo de éstas, una corona y el cuerpo del capitán guachichil, con las piernas flexionadas y ahora muerto. Éste porta faldellín y huaraches, una banda en la cabeza con plumas, un ancho brazalete del lado derecho, pulseras en los tobillos, carcaj con flechas y arco; tiene el pecho descubierto y con pintura de guerra en la cara; una flecha le atraviesa el abdomen, otra el hombro izquierdo y una más en el tórax medio. En el extremo superior derecho de este fragmento se lee “San Juan de **Dios** Aulan”, indicando el sitio donde ocurrió el combate, quizá refiriendo a Iztachichimecapan que fue renombrado San Juan del Río, o bien en la rivera del río San Juan; y continúa: “**F/** dio de medina Fuente a Sangreberey guadiana de Tierra Dentro”, acaso refiriendo el combate en el Sangremal. Asimismo, se señala que del Toro es “**F/ Capitán** general don cornristador De mas **que 75** De yndio muacinpihile”, señalándolo como conquistador de más de 75 guachichiles. Es interesante la forma en que se muestra esta parte de la escena: una narrativa en imágenes que primero muestra al jefe guachichil de pie enfrentando a del Toro e inmediatamente después en el piso, muerto con la aclaratoria escrita “cayo murió señor mar din”, mientras que vivo le refieren como “Capitan Don mar diñ”. El segmento inferior de la foja muestra a del Toro en la esquina superior izquierda, montando un caballo ataviado con collares; bajo el caballo se lee “caballo De gicrusa de milcon”. El caudillo lleva una banda con plumas en la frente; debajo está un indígena con faldellín y camisa de manga larga, huaraches, adorno en la rodilla izquierda, banda en la cabeza con pluma atrás y decorado oval al frente, carcaj con flechas y entre sus manos lleva una bandera que ondea. Delante de estos personajes hay líneas de tres guerreros con armadura, huaraches, banda con plumas y carcaj con flechas que sostienen con la mano izquierda el arco y un as de flechas y, en la derecha una flecha que apuntan en diferentes direcciones. Esta foja narra el combate entre otomíes y guachichiles; del Toro enfrentó al capitán guachichil y ganó la contienda para la corona; triunfo celebrado por los flecheros con un ondeo de bandera. Con el caballo, señala este privilegio asociado a del Toro.

En la foja 8b del Códice Chamacuero (II.4) se narra en imágenes que del Toro recibió cargos y privilegios. Se le muestra con traje a la usanza española, jubón y ropilla café en la moda de la primera mitad del siglo XVI, con valona blanca, calzas y capa, sombrero y calzas⁹⁶ y adornos en las rodillas; es pintado con barba, como los jueces y los frailes. Del Toro posa su mano derecha sobre un espacio que pareciera ser administrativo, porque tiene mesas con plumas y tinteros; esto podría referirse a un acuerdo o un cargo administrativo, mientras que con la izquierda señala una capilla de linaje, en relación con su estirpe. En extremo superior izquierdo de la foja un juez autoriza la posesión y uso de caballo y por debajo de esta figura se lee “*Don pedro Martín de toros Cacique y Señor de los otomites*”.

La foja 7b de este documento (II.6) tiene una figura con cuatro escenas que muestran combatientes de diferentes grupos: la primera se ubica en el borde derecho, la segunda ocupa la mitad derecha, la tercera en el extremo izquierdo, y la cuarta hacia abajo. En el extremo derecho hay tres personajes que ascienden una pendiente, los dos de abajo llevan túnica de frailes; el de abajo lleva en sus manos un arco y en la espalda carcaj con flechas y una bandera con 12 cuadros, el siguiente lleva un machete a la cintura; arriba de ellos hay dos mujeres con huipil y falda, la de abajo asciende con arco y carcaj con flechas, la de arriba mira a la izquierda y enfrenta un personaje con *maxtatl*, quien la señala con una navaja. La segunda escena, en la línea superior del cuadrículado, muestra dos personajes con *maxtatl* que miran a la izquierda (de espaldas al que confronta a la mujer), llevan en la espalda carcaj y una bandera con cuatro cuadros el primero y 12 el segundo; ambos presentan al frente el arco junto con las flechas con la punta hacia abajo. En la siguiente línea hay otros tres personajes con *maxtatl* que llevan su carcaj con flechas en la espalda; el del frente presenta hacia adelante su arco con las flechas hacia abajo, el siguiente tiene el arco al frente y la flecha se dirige hacia atrás -con las plumas hacia el arco y la punta rozando el límite trasero del cuadro donde está el personaje-; el individuo de la derecha muestra sus puños cerrados al frente con los brazos extendidos y en la espalda, junto al carcaj, lleva un objeto cuadrangular con perforaciones redondas. En la tercera línea hay dos personajes con *maxtatl*: el de atrás lleva a la espalda un objeto cuadrangular con orificios, su carcaj con flechas está sobre el piso, sus manos presentan al frente un canasto donde lleva un ave -quizá tributo-; el del frente presenta el arco y dos flechas con la punta hacia abajo y una tercera inclinada en dirección inferior e izquierda, hacia sí mismo; de frente a este -a la izquierda y viendo hacia la derecha- hay dos personajes en los

⁹⁶ AHB-LG, *Códice Chamacuero*, f. 9b. Ruth de la Puerta Escribano, La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras, en *Ars Longa* (17) (España: Universidad de Valencia, 2008), 76-77.

siguientes cuadros, el primero -derecha- solo tiene el tronco desnudo, lleva en la espalda su carcaj con una flecha, sus brazos se extienden al frente presentando su arco y una flecha con la punta hacia abajo; el otro usa pantaloncillos y camisola, capa cuadriculada sobre el hombro derecho y sombrero, lleva colgado al frente un tambor cuadrado que toca con baquetas que carga con sus dos manos, detrás de él se ve sobre el piso un carcaj con flechas y una bandera con 15 cuadros. En la línea inferior solo hay un personaje con *maxtatl*, bandera y carcaj con flechas a la espalda, presentando al frente su arco y dos flechas en dirección hacia abajo.

En la escena de la izquierda hay cuatro personajes, dos en lo alto y otros dos hacia abajo que conectan esta escena con la de los chichimecas en el cuadriculado. Los últimos son un individuo con *maxtatl* que lleva en la espalda lleva un carcaj y una bandera, quien presenta al frente su arco y flechas con la punta hacia abajo; frente a éste, está un personaje que toca el tambor y lo voltea a ver; quien lleva ropilla, calzón, jubón y calzas, zapato y tocado con dos plumas al frente; junto al tamborilero dice “Capitan de cuerpo y gobernador de **la** frontera”. En lo alto de esta escena se observan algunos objetos cortados por el deterioro del documento, que solo me permiten distinguir un carcaj con flechas, un ave, un objeto que no identifico, un arco y una flecha larga que está en posición horizontal, bajo la cual hay una corona con una cruz en lo alto. Debajo de esto y a la izquierda está un personaje barbado con cabello largo que usa pantaloncillo, botas, jubón y capa, que está por sentarse en una silla; tiene en ato su mano derecha con el índice levantado, junto a él está una corona con una cruz, y un texto que dice “corona”, y se relaciona con el texto: “**Juan Jamarillo** era / Gattzoni”. Hacia la derecha está otro personaje vinculado con un texto que ha perdido su inicio y continúa: “gano **San** miguel gran-de / De Al frontera”; el individuo lleva sombrero pantaloncillo a las rodillas, calzado negro, jubón y capa, empuña en su mano derecha una espada, cuya funda carga al cinto, y en la izquierda un chimal redondo -escudo-, junto a él hay otra corona, hacia lo alto de la ilustración -detrás de su espalda- dice “Don PeDro **Martín** del Toro / caapitan general” y debajo de él continua: “gano en zelaya Tescale-ra”.

En la parte baja de la ilustración está un templo mostrado desde diferentes ángulos -como desdoblado-: a la izquierda se muestran cuatro espacios delimitados al exterior con una barda gruesa con círculos al interior, mostrando las piedras de una barda de tecorrall, con una gran “x” en su interior -que en la topografía antigua indicaba tierra de labor-; estos fueron pintados en verde y están ligados al templo como jardín, huerta y atrio el contiguo a la edificación pues tiene dos puertas con las que se conecta con esta. Al interior del atrio se lee: “al 16 octubre / [ilegible y superpuesto con florituras (10076 a ~~zazayg~~)] / nos**otros** / 10079 años”; y al interior del templo dice “templo /

san Lucas / se poblo capitán / **al mismo** na Gattzoni / capi-tan / gene-ral” y continúa fuera del inmueble con otro texto que se lee “**capitan** de cuerpo su sobrino don pedro **Martín del toro**”. El inmueble tiene al frente una entrada con arco doble, marcando sus dovelas en toba de cantera; en lo alto presenta dos cruces, una de ellas sobre una cúpula redondeada y la otra sobre una base recta que seguramente indica el remate de la fachada. Hacia la derecha hay dos torres, y en la que está hacia abajo se observan diferentes cuerpos (cinco) y se corona con una cruz con base circular, tiene una campana en el espacio más alto, y de ella sale una cuerda que jala un individuo que está parado sobre la bóveda del templo (que en el dibujo está marcado en la pared derecha del mismo), quien se acompaña del texto “soy gicapitán de cuerpo”.

En esta ilustración se muestra a los chichimecas con *maxtlatl*, repartidos en los cuadros de la segunda escena, con sus armas depuestas, quizá indicando que al negociar con los otomíes y, al aceptar a los frailes y por tanto la religión, ganaron el derecho de tierras; uno de ellos presenta un tributo en lugar de armas, que ha dejado detrás de sí, indicando que fue un proceso de negociación más que un enfrentamiento. Una negociación que sometió voluntades y disminuyó los grupos de “indios alzados”, en la que los otomíes fungieron de emisarios de la Corona, por ello vistieron a la usanza española y se relacionan con puestos administrativos marcados en la silla -vinculada a Jaramillo-, y con la fundación del templo. En el documento se identifica a Pedro Martín del Toro como Capitán general y Gattzoni, igual que a su sobrino. El texto indica que la imagen refiere el triunfo otomí en San Miguel el Grande y Celaya. En las demás fojas de este códice hay múltiples referencias a sus hazañas y privilegios, en especial el caballo, como en las fojas 16 y 20 (II.5, II.7), ejemplos que se repiten constantemente en el documento. A estos caudillos se suman otros principales, de los cuales también hay referencias y relaciones de méritos como Juan Jaramillo, Juan Alexo y Juan Ximenes de Guizar y de Mota; contemporáneos a de Tapia, Montañez y del Toro, indios conquistadores de indios que participaron en la expansión de la frontera virreinal. Al observar estas ilustraciones del Códice Chamacuero (II.4-7) en relación con la foja sobre la conquista de Querétaro (II.3), se hace evidente un estilo común en la representación, pudiendo indicar un mismo ilustrador -parece la misma mano-, o la existencia de un modelo estilístico.

En el Códice de Jilotepec se describe la genealogía de los gobernantes del Señorío, y las andanzas de Juan Valerio Bautista de la Cruz.⁹⁷ A esta generación de caudillos combatientes por la Corona, siguieron otras; de la segunda resaltan Diego de Tapia, hijo de Conní, Baltazar Martín y el sobrino de del Toro, entre otros. Esto continuó hasta el siglo XVIII; en un censo de este siglo en la

⁹⁷ Wright, *Manuscritos otomíes del Virreinato*, 448.

Ciudad de Querétaro se registraron más de 200 “caciques combatientes”, los que también aparecen en las relaciones de méritos, códigos y otros documentos.⁹⁸ Los principales caudillos fueron pintados sobre rocas, muros de las capillas y otros soportes, junto con los fundadores de los linajes que participaron como flecheros y que compartieron sus privilegios y mercedes de tierras de forma proporcional. Estos privilegios fueron representados en las imágenes de estos caudillos, tanto los de mayor rango como de los flecheros y tamborileros, quienes también fundaron nuevos linajes. En la capilla de Don Blas en Santiago Mexquititlán se pintó al principal del linaje (II.8),⁹⁹ con vestimenta a la usanza española de principios del siglo XVIII, con su tambor, como tamborilero de combate, quien se acompaña de un perro que le hace fiestas y un felino que intenta trepar a un Mezquite, en un referente toponímico del poblado.

Los principales fueron pintados en murales de capillas como patrocinadores de la fiesta y para referir el linaje. El jinete, en tanto, es un tema recurrente en el arte rupestre de El Mezquital; en ocasiones el caballo sustituye o se asocia con el venado,¹⁰⁰ aunque en el sitio de El Cajón evoca un animal peligroso, como un felino o un moloso. En un caso, el jinete porta un escudo y se ubica frente a otro de gran tamaño, evocando el cariz guerrero del personaje (II.9), en otro aparece dispuesto en una oquedad de la roca cuyo contorno está marcado en blanco con una serie de dientes que le subrayan como poderoso antepasado que emerge de la tierra. Pero la asociación más común es con la fiesta del *Xócotl huetzi*,¹⁰¹ en la que individuos ascienden a un palo alto; en ella el jinete aparece como principal patrocinador de la fiesta, y el caballo es atributo.¹⁰² Aunado a los muros de las capillas y algunas rocas de las barrancas, hay otros soportes como cestas, bordados y sellos de

⁹⁸ García, *Historia de Querétaro*, 48-49.

⁹⁹ Imagen recreada en el Museo Regional de Querétaro, en la sala sobre capillas otomíes.

¹⁰⁰ El venado es una figura altamente codificada en la tradición rupestre del Mezquital, y en ocasiones el caballo participa de ella [Cit.pos. Marie Areti Hers, en asesoría personal].

¹⁰¹ El *xócotl huetzi* es la festividad prehispánica en honor de *Xiuhtecuhtli*, dios del fuego, que corresponde al X mes, documentada por Sahagún. Para su festividad, el mes previo se buscaba el árbol *xócotl*, cuya punta era vestida en forma de ídolo -la cabeza se elaboraba con tres tamales-; luego se alzaba con ayuda de cuerdas y se fijaba en la tierra. El día de la fiesta se danzaba a su derredor, un día después llevaban ahí a los cautivos a sacrificar -los arrojaban a las brasas y aun vivos les extraían el corazón que depositaban a los pies de *Xiuhtecuhtli*. Comían, danzaban y cantaban; finalmente llevaban a los mancebos al árbol *xócotl* para que subieran a él; el primero en llegar arriba tomaba la imagen del dios y le quitaba los tamales para desmenuzarlos y aventarlos a los de abajo [Sahagún, *Historia de las cosas de la Nueva España*, 86, 128-131. Vite, *El mecate de los tiempos*, 227-230]. *Xiuhtecuhtli*, dios del fuego, se relaciona con *Otontecuhtli*, señor de los otomíes, del fuego y ‘primer señor de los antepasados’ [Florescano apud Vite, *El mecate de los tiempos*, 233-235]; *Xócotl*, en tanto, es un dios mazahua, integrado al panteón mexica; relacionado con la deidad otomí [Cit.pos. Félix Lerma en asesoría sobre este trabajo, 2019]. El palo de *xócotl* es el eje cósmico porque representa el centro del universo; como tal se planta en la tierra como centro de las ceremonias y las danzas [Vite, *El mecate de los tiempos*, 236]; un *kut’a* que intercomunica supramundo, tierra e inframundo. Vite estableció la relación entre el venado y el *xócotl huetzi* en diferentes paneles del Mezquital, que él relaciona con el culto al fuego, a los antepasados y a la tierra entre los otomíes; esta fiesta tiene función renovadora relacionada con los muertos: “la deidad representada en lo alto bajaba al inframundo como el fuego del sol para revitalizar la tierra y dar consistencia al cosmos” [Vite, *El mecate de los tiempos*, 238-239]. Esta festividad continuó en el periodo virreinal y después como ‘palo encebado’; y aun se realiza en comunidades como Torrecita en Cieneguilla.

¹⁰² Cit.pos. Dra. Marie Areti Hers, en asesoría sobre personajes montados en la pintura rupestre del Mezquital.

las tortillas, en los que se pinta y graba a estos principales.¹⁰³ Una tortilla sellada procedente de la región de Comonfort (II.10), por ejemplo, muestra un personaje indígena, probablemente un fundador del linaje, ancestro y quizá un caudillo conquistador.

Apuntes

El desplazamiento de la frontera norte fue un proceso gradual y continuo en el siglo XVI, mas no es mérito directo de los conquistadores europeos, sino continuidad de la vida de los indígenas americanos, como reajuste ante la caída de Tenochtitlán y frente a la integración de un nuevo poder hegemónico, que congregó la oposición al imperio que subyugaba a sus tributarios. Un proceso donde “indios conquistadores de indios” participaron de un nuevo orden y organización en los cuales ellos ganaron cierta independencia. La situación que vivían los pueblos otomíes durante el dominio del Imperio mexica tenochca era poco favorable, como la de muchos otros; y frente a una nueva situación política que transformó el antiguo imperio en un Virreinato, este grupo pretendía lograr el mayor beneficio. Los otomíes no se asumían como sometidos o conquistados, o al menos procuraron mantener frente a los españoles su papel de tributarios por justicia y no por imposición, tal como lo habían conseguido frente a los grupos hegemónicos en el periodo prehispánico, cuando conquistadores indios liderados por otomíes que migraron desde el Mezquital poblaron los actuales estados de Querétaro y Guanajuato. Dicha negociación, sin embargo, no era una estrategia exclusiva de los otomíes, porque aun los vencidos por los conquistadores europeos, los mexicas, participaron de ella y fueron miembros de los contingentes que participaron de ampliar la zona conquistada, movilizandando las fronteras del virreinato; como se observa en la conquista de Guatemala, entre otros sitios fronterizos, en la que participaron como aliados de los españoles quichés, tlaxcaltecas, xochimilcas y mexicas tenochcas entre otros grupos. Los trabajos arqueológicos en sitios de el Mezquital y el Bajío modifican la percepción de los límites de Mesoamérica y su ocupación, pues demuestran que las fronteras se movieron constantemente y que al norte del río Lerma hubo diferentes momentos de ocupación y reocupación, tanto por grupos agricultores como por cazadores-recolectores. Los estudios en Cañada de la Virgen hacen evidente la presencia otomí desde al menos el siglo VII.¹⁰⁴

Las referencias a la ocupación de Querétaro por otomíes posterior a la caída de Tenochtitlán parecen originarse en la convicción de los frailes respecto a su huida ante la dominación de los

¹⁰³ El sello de las tortillas es una práctica común en cierta región de Guanajuato, la que antiguamente se realizaba en gran parte de la región en análisis; este tema se aborda con mayor detalle en el capítulo VIII de esta tesis.

¹⁰⁴ Zepeda, *Cañada de la Virgen*, 67-68.

líderes del imperio; pero no tienen fundamento. Es probable que ya hubiera grupos otomíes viviendo en Querétaro con anterioridad, como se revisó para el caso de Cerritos y de Cañada de la Virgen.¹⁰⁵ Investigaciones en curso procuran elucidar la existencia de asentamientos otomíes durante la era precortesiana, que fueron reconquistados en el siglo XVI, como Cañada de Juanica. La migración a los territorios de los actuales estados de Querétaro y Guanajuato ocurrió al menos desde la diáspora teotihuacana, en el epiclásico temprano, en un modelo de ocupación-abandono-migración-retorno y reocupación que tuvo lugar desde este periodo hasta el siglo XVIII, en migración continua de ida y vuelta entre éstos y el Mezquital; y no a partir de la caída de Tenochtitlán como se argumenta en algunas fuentes.¹⁰⁶ Considero posible que, a la llegada de los españoles a América, hubiera grupos habitando diferentes espacios de los actuales Querétaro y Guanajuato, mientras que en Alfajayucan había una sede alterna del Señorío de Xilotepec, desde donde hubo contingentes que migraron, algunos por cuenta propia y otros en alianza con los españoles y como parte de la expansión al norte. La supuesta “huida al norte” de los otomíes ante el avance español y el cerco a Xilotepec que señalan algunos investigadores,¹⁰⁷ pudo ocurrir mas no considero que fuera propiamente una “huida”, sino un tránsito como el acostumbrado desde el periodo prehispánico;¹⁰⁸ quizá como estrategia para poner distancia entre ellos y el nuevo grupo poderoso, dándoles tiempo a observar los hechos desde lejos para definir cómo interactuar con los recién llegados y qué postura adoptar ante la cristianización, misma que implicaba una substitución cultural. En asentamientos otomíes recién fundados o preexistentes se incorporaron otros grupos, propiciando el intercambio y enriquecimiento cultural; lo que incrementó con las “reducción de indios”. Sin embargo, se recrudeció la relación conflictiva entre “chichimecas” y conquistadores; mientras los otomíes optaron por negociar con los poderosos y obtener privilegios como validar la tierra que ya poseían, usar caballo, armas de fuego y vestimenta española, entre otros. Los chichimecas decidieron mantenerse al margen del nuevo orden y resistir. Aunque los otomíes, como la mayoría de los pueblos mesoamericanos, se transformaron en tributarios de la Corona, no son realmente conquistados, porque negociaron una tributación por derecho.

La conquista militar dio paso a la cristianización, que implicó una occidentalización. Para los otomíes la evangelización fue conducida por los franciscanos, primero, y compartida con los

¹⁰⁵ Zepeda, *Cañada de la Virgen*, 67-68, 103.

¹⁰⁶ López, *Símbolos del tiempo*, 46. Lerma, Hernández & Peña, *Estética del Arte Rupestre del Mezquital*, 55. Vite, *El mecate de los tiempos*, 25-27. Wright, *Otomíes en las culturas del Altiplano Central*, 323. Brambila, *Frontera septentrional de Mesoamérica*, 113-143. Carrasco, *Los otomíes*, 42-43. Hers, *Toltecas en tierras chichimecas*.

¹⁰⁷ Wright, *El papel de los otomíes*, 329-330.

¹⁰⁸ Aunque para algunos de ellos, como de otros grupos, fuera un medio para distanciarse de lo que temían.

agustinos después. La toma de iniciativa por los otomíes al negociar la tributación permitió que ésta fuera menor que la de otros habitantes indígenas del Virreinato.¹⁰⁹ Los otomíes fundaron “consejos de indios” que imitaban los cabildos españoles, siendo ésta paralelamente una forma de resistencia y una estrategia para dar sustento al reconocimiento como pueblos de fundaciones preexistentes, como San Miguel el Grande, Santiago de Querétaro, San Juan de Apaseo, Xichú y Puxinquía, entre otras.¹¹⁰ Mientras, continuaba el poblamiento al otro lado del Lerma, entre los ríos San Juan y Turbio, zona conquistada y poblada por caudillos otomíes como Montañez,¹¹¹ del Toro y de Tapia. Algunas fundaciones supuestamente coloniales, como Alfajayucan, referida en 1558, son muy anteriores según datos arqueológicos, que ubican asentamientos de grandes dimensiones en la zona desde al menos el siglo séptimo, y quizá antes. La fundación de San Pedro y San Miguel Tolimán está registrada en 1532 y 1536, respectivamente; la edificación del convento de San Pedro inició en 1538 y concluyó hasta 1730 pero el asentamiento obtuvo denominación de poblado apenas en 1766.¹¹² La fundación de Santo Tomás Apóstol de Tierra Blanca está registrada en julio de 1536 y se señala que fue realizada por San Luis Montañez, quien repartió la tierra y dividió San Ildefonso Cieneguilla de Tierra Blanca.¹¹³ El documento de reconocimiento del “Pueblo de Ystla” refiere una solicitud para reducir indios en 1547, momento en el que ya había un asentamiento en el sitio y en el que las autoridades de Apatzeo pedían por seguridad de sus tierras. Debido a la concentración que ya existía en el sitio se aceleró su nombramiento como pueblo, que se otorgó en enero de 1551.¹¹⁴

Todos estos poblados tienen como elemento común a las capillas, que permiten pensar en la posibilidad de identificar vínculos entre ellos como una estrategia para reconstruir las rutas de las imágenes y/o las relaciones que los conectan. Mi selección de los espacios a visitar en este viaje, que defino en el siguiente capítulo, corresponde a estos vínculos. Sobre esta base también definí qué personas habrán de guiarme en este recorrido de espacios y conocimiento, son habitantes de dichos sitios que constituyen el soporte de las voces de los ancestros, personas que ofrecerán recursos de la memoria y dialogarán con las imágenes bajo análisis.

¹⁰⁹ Wright, *El papel de los otomíes*, 330.

¹¹⁰ Wright, *El papel de los otomíes*, 330.

¹¹¹ Crespo & Cervantes, *Raíz colonial de la tradición otomiana*, 87.

¹¹² Chemin, *Capillas oratorios otomíes*, 23-24. Ayuntamiento Tolimán, *Tolimán* (México: Gobierno Municipal de Tolimán, publicación digital recuperada de www.tolimán.gob.mx en enero 2018)

¹¹³ CDI, *Cieneguilla, Victoria* (Guanajuato: Gobierno estatal-CDI).

¹¹⁴ B. Isela Peña Peláez, *Ystla y sus capillas familiares* (tesis de licenciatura, México: FFyL-UNAM, 2010), Anexo I.



Imagen II.1 Esculturas de Hernando de Tapia: en piedra, carretera México-Qro; y en metal, Plaza de los Fundadores; y escultura en metal de San Luis Montañez (derecha), Plaza de los Fundadores, Qro; Fotos BIPP marzo 2019 y febrero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen II.2 Caballete de Nicolás de San Luis Montañez, anónimo, Museo regional de Querétaro INAH. Foto BIPP febrero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM; y “Retrato de don Nicolás de San Luis Montañez” Foto de Rafael Doniz, CONACULTA.¹¹⁵

¹¹⁵ Rafael Doniz, Retrato de don Nicolás de San Luis Montañez, en CONACULTA - Museo de Querétaro (México: CONACULTA, Revisado en <https://i.pinimg.com/originals/ec/b4/de/ecb4de08580712d94ec3c436701d16d1.jpg>).



Imagen II.4 Códice Chamacuero, foja 8b¹¹⁶



Imagen II.5 Códice Chamacuero¹¹⁷

¹¹⁶ AHB-LG, Códice Chamacuero, f. 9b.

¹¹⁷ AHB-LG, Códice Chamacuero, fs. 16.

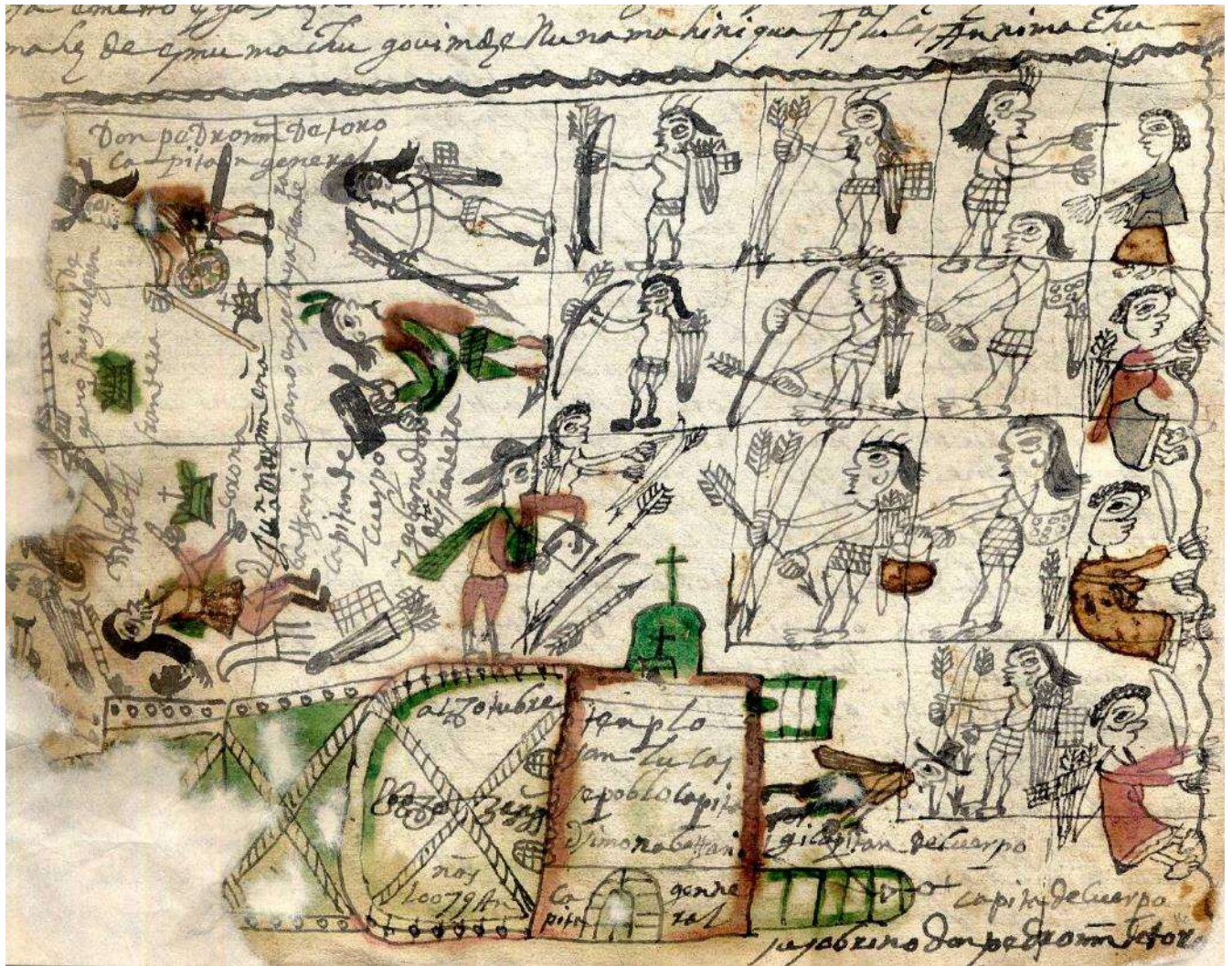


Imagen II.6 Códice Chamacuero, foja 7b¹¹⁸



Imagen II.7 Códice Chamacuero¹¹⁹

¹¹⁸ AHB-LG, Códice Chamacuero, f. 7b.

¹¹⁹ AHB-LG, Códice Chamacuero, fs. 20.



Imagen II.8 Principal otomí, capilla de Don Blas, Santiago Mexquititlán, Museo Regional de Querétaro INAH;
Foto BIPP 2018, Proyecto Arte rupestre y la voz de las comunidades IIE-UNAM.



Imagen II.9 Caballo montado por un caudillo otomí, Panel bajo el puente, Mandodó Tezoquipan, Alfajayucan,
Dibujo Domingo España,¹²⁰ Proyecto Arte rupestre y la voz de las comunidades IIE-UNAM.



Imagen II.10 Antepasado en una tortilla sellada, Comonfort Gto.¹²¹

¹²⁰ España, *Caballo y caciques conquistadores*.

¹²¹ Karina Jazmín Juárez Ramírez, *Tortillas ceremoniales* (México: UAQ, 2010). Ana Paula de la Torre Díaz, *Las hermosas tortillas ceremoniales: meticulosas pinturas sobre maíz* (Querétaro, 2016).

III. La ruta y las fuentes

Las migraciones desde Xilotepec no solo propiciaron el desarrollo de asentamientos independientes en los caminos del Mezquital al noroccidente, sino que preservaron vínculos con su origen y los demás grupos que compartieron ruta y destino, aunque se distanciaran al final. En este capítulo defino los espacios bajo análisis y presento a mis compañeros de viaje: hombres y mujeres de conocimiento que mantienen vivo un conocimiento ancestral.

Caminos y asentamientos hacia el norte

La selección de espacios está definida por la posibilidad de acceso a las capillas y festividades, el afecto que tengo por ellas y ser donde residen mis compañeros de viaje; todos me ofrecen elementos para comprender, contrastar y correlacionar el mosaico. En esta delimitación dejé fuera muchos sitios igualmente importantes como Meztitlán en Hidalgo y Mazahuatlán en Michoacán, entre muchos otros; y pese a limitar los destinos, haya algunos por los que atravesaré brevemente como la Sierra oriental hidalguense. Comienzo con la Congregación Indígena otomí de San Ildefonso Cieneguilla, integrada por 19 comunidades; es sede del templo y el atrio que es el objeto central de análisis de esta tesis. De estas comunidades abordo espacios y objetos que se relacionan con las imágenes del atrio. En el Mezquital, punto de origen de la migración que analicé en el capítulo previo, hay diferentes poblaciones que se interrelacionan con los temas en revisión, aunque solo abordo Alfajayucan, Tecozautla y Huichapan, sitios relacionados por un pasado y un presente comunes. San Miguel Ixtla, sitio ubicado al sur del Bajío donde las conflagraciones del siglo XX causaron olvido y abandono, es también importante en mi recorrido porque, a pesar de todo, preserva capillas donde hay elementos que permiten tender puentes entre las comunidades.

San Miguel Tolimán se ubica en un extremo del Pinal del Zamorano, un macizo rocoso que es considerado como montaña sagrada por las comunidades que le rodean desde al menos el posclásico. En el siglo XVI el Pinal era conocido como *Abaxasni* -cerro de las zarzas-; los otomíes de Tolimán lo llaman *Xon'te*.¹²² Por su importancia simbólica, este cerro congrega a las comunidades de Tolimán y Cieneguilla que ocupan el centro de mis pesquisas, además de otras como San Antonio de la Cal, Cadereyta y Victoria Xichu. Además de compartir con Cieneguilla su ubicación y referentes geográficos, Tolimán es el sitio donde se preservan con mayor fuerza los

¹²² Carlos Viramontes Anzures y Luz María Flores Morales, *La memoria de los ancestros, El arte rupestre de Arroyo Seco, Guanajuato* (México: Fideicomiso de administración e inversión para la realización de las actividades de rescate y conservación de sitios arqueológicos en el Estado de Guanajuato – Instituto Estatal de la Cultura, 2017), 26.

linajes que dieron origen a las capillas y el ritual, por lo cual es un punto esencial en este viaje. En septiembre de 2009 la UNESCO inscribió las tradiciones vivas y la memoria de las comunidades de Tolimán y Bernal -Municipios de Tolimán, Ezequiel Montes, Cadereyta y Colón- en el padrón de patrimonio inmaterial que sustentó la proclama de la *Declaratoria de los pueblos otomí-chichimecas del semidesierto queretano* de julio de 2006, así como la inscripción de sitios e inmuebles en la lista del Patrimonio Mundial.¹²³ Estas proclamas refuerzan el esfuerzo de las comunidades por conservar sus fiestas y continuidad en la forma de vivirlas.

Congregación indígena Otomí de San Ildefonso Cieneguilla, Tierra Blanca Guanajuato

Los registros documentales de la Congregación de Cieneguilla señalan que fue fundada en 1539 con el nombre de “Barrio de Ojo Caliente” o “Patehe”, por las ciénegas de la comunidad, que participaron de su nombre. Está bajo la jurisdicción del Municipio de Tierra Blanca Guanajuato (longitud 100°10’59”, latitud 21°4’51”, 1743 msnm).¹²⁴ La Congregación es una comunidad indígena sin lengua otomí, porque solo quedan algunos hablantes, aunque hoy se revitaliza desde dos frentes: la escuela bilingüe y la catequesis.¹²⁵ El clima predominante es semicálido subhúmedo con lluvias en verano; la comunidad tiene dos afluentes: una de agua caliente que viene del Cerro de la Paloma y las ciénegas de la localidad, y otra fría que permanece todo el año y baja del Pinal del Zamorano; esto permite que un buen desarrollo agrícola, y alternar una flora de plantas xerófitas y cactáceas, con árboles frutales e incluso encinos y pinos en sus zonas altas.

La Congregación está conformada por 19 comunidades, 15 de ellas son anteriores al siglo XX; cuatro se fundaron y/o reconocieron en la primera mitad del XVI –Cieneguilla, Juanica, El Guadalupe, y El Picacho.¹²⁶ En Cañada de Juanica se preserva un acta de fundación con firma de “Don Antonio de Mendoza”, reconociendo la incorporación al Virreinato de esta “comunidad” el 7 de julio de 1536, tres años antes que la cédula de Patehé.¹²⁷ En las comunidades de la Congregación

¹²³ José Eduardo Calzada Roviroso, El valor universal de las culturas indígenas de Querétaro, en *Lugares de memoria y tradiciones vivas de los pueblos otomí-chichimecas de Tolimán, La Peña de Bernal, guardián de un territorio sagrado*, Juan Antonio Isla Estrada y Diego Prieto Hernández (coords.), (Querétaro: Instituto Queretano de Cultura y las Artes – Gobierno del Estado de Querétaro, 2ª ed., 2010), 7,9.

¹²⁴ CDI-SEDESHU, *Cieneguilla Guanajuato, padrón de pueblos y comunidades indígenas del Estado de Guanajuato* (México: Guanajuato – Instituto Nacional Indigenista, 2013), 3-4. Mirtha L. Urbina V., Urdir comunidad en tierra yerma. Reconstitución/desestructuración en la Congregación otomí de San Ildefonso Cieneguilla, Tierra Blanca, Guanajuato, Tesis doctoral en Ciencias Sociales. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis (2016), 94.

¹²⁵ CDI-SEDESHU, *Cieneguilla, Tierra Blanca*, 10.

¹²⁶ Algunos investigadores atribuyen a otomíes de esta región las pinturas rupestres de las inmediaciones de la actual Congregación. Las comunidades más antiguas son Cañada de Juanica, Cieneguilla, El Guadalupe y El Picacho. Las fundadas en el siglo XX son Fracción del Cano, Rincón del Cano, El Progreso y La Barbosa. Las otras 11 son Cerro Colorado, Cuesta de Peñones, Cano de San Isidro, Torrecitas, Las Adjuntas, Peña Blanca, Arroyo Seco, Las Moras, Villa Unión, El Salto, El Sauz. [Jorge Uzeta, Género y ritual entre los otomíes de Guanajuato, en *Acta Universitaria 14 (1)* (México, enero-abril 2004), 6].

¹²⁷ Consejo de Ancianos *et Al*, *Cañada de Juanica*, 7.

hay capillas de linaje, como la de los Félix en Juanica, o la de los Velázquez en Cieneguilla; y familiares de control comunitario como Torrecillas, Guadalupe y otras que conservan su sentido ligado al linaje pero ya comunitarias, como la de los Ramírez –Santa Juanita de Asa. Algunos inmuebles han perdido la bóveda y su función, otras preservan su valor aunque ya no se pueda entrar por su nivel de deterioro.¹²⁸

En el siglo XVIII el asiento del denominado Barrio de San Ildefonso fue adjuntado por la Corona al Mayorazgo de Villaseca Guerrero y Luyando, como resolución de un largo litigio que éste sostenía con la República de Indios de Tierra Blanca. La resolutoria señalaba que su asentamiento disperso sería respetado por la hacienda, que comenzó a denominar “ranchos” a los caseríos que lo integraban.¹²⁹ En una relatoría de 1821 del “Padrón de Almas” del pueblo de Santo Tomás Tierra Blanca se afirma que después de 1762 los ranchos de indios quedaron congregados en torno a San Ildefonso de Cieneguilla, pero que al menos desde 1710 habían sido encabezados por Cañada de Juanica que era la fundación más antigua del lugar, registro incluso anterior a la llegada de la “Santa Religión”.¹³⁰ En el siglo XIX las tierras de los “ranchos de indios” quedaron registradas como parte de la hacienda de El Capulín, de San José Iturbide, como consecuencia de la aplicación de las Leyes de Reforma; pero fueron recuperadas con su compra a través de una subarrendadora que los amparó como “sociedad” organizada, filial de una “compañía compradora.” El proceso de compra-venta se prolongó por ocho años (1852-1860) con un costo de \$150,000 pesos, más el 15% correspondiente a intereses moratorios, amparando las 12,244 has. que comprende la Congregación.¹³¹ Como la sociedad fue encabezada por San Ildefonso Cieneguilla, sitio central de la ‘fracción 38’ de El Capulín que comprendía los “ranchos de indios”, ésta sustituyó a Cañada de Juanica como cabecera. La fuerza de estas comunidades que se reivindicaban indígenas, les permitió protegerse después contra las expropiaciones impulsadas por el agrarismo y las tendencias concentradoras posrevolucionarias.¹³²

La vida ritual de la comunidad funciona a partir de seis mayordomías que Uzeta relaciona con las cofradías novohispanas; cada una comprende cuatro parejas de mayordomos, sumando 24 mayordomos y 24 mayordomas. Las mayordomías corresponden al empalme de fiestas de San

¹²⁸ Cit.pos. Eulalia Olvera Rodríguez y por Pablo Félix, en charlas sobre Cieneguilla, enero 2018.

¹²⁹ Urbina, *Urdir comunidad en tierra yerma*, 34. Miguel Ferro Herrera. *San José Casas Viejas. Tres consideraciones sobre su fundación*. San José Iturbide. Guanajuato: Gobierno del estado de Guanajuato (1997).

¹³⁰ AGN.IC/RA, Tierras 110, vol.647-648, Exp.1, (1710-1762), 823fs. Urbina, *Urdir comunidad en tierra yerma*, 96

¹³¹ Consejo de Ancianos, Comité de la Fiesta Patronal y Comités civiles de Cañada de Juanica o de Santa Juanita de Asa. *Cañada de Juanica Tierra Blanca, Padrón de Pueblos y comunidades indígenas del Estado de Guanajuato*, (México: Gobierno del Estado de Guanajuato, 2011), 7. Urbina, *Urdir comunidad en tierra yerma*, 96.

¹³² Uzeta, *Género y ritual*, 7.

Ildefonso y María, los que comparten titularidad y patronato del templo de Cieneguilla, que tiene lugar en enero; la fiesta de la Santa Cruz en mayo, cuando se peregrina hacia el Zamorano; la del Sagrado Corazón de Jesús en julio; la de los fieles difuntos y la de Santa Lucía en noviembre; y la de la Virgen de Guadalupe en diciembre. Además, se celebran velaciones de las capillas con sus propios mayordomos locales, y algunas fiestas litúrgica asumidas por mayordomías mayores.

En Cieneguilla hay muchos migrantes en Estados Unidos por lo que las mujeres tienen mayor peso en la preservación de la vida ritual; pero los varones no están completamente ausentes, sólo tienen una participación y presencia disminuida. Las mujeres son agentes de conservación de la memoria y de operación de la vida comunitaria; sin embargo definen su condición a partir de figuras masculinas,¹³³ ausentes pero referentes de los linajes o las estructuras comunitarias. El templo ha funcionado largo tiempo con el apoyo de la orden de religiosas Maristas, que apuntalan la formación religiosa, la educación y la tradición desde la segunda mitad del siglo XX, cuando en ausencia de autoridades civiles y de otra presencia eclesiástica, emprendieron la atención a la comunidad y participaron de conservar su patrimonio intangible.

Alfajayucan, Huichapan y Tecozautla: el Mezquital Hidalgo

El Mezquital se caracteriza por su clima semiseco templado con lluvias en verano, vegetación xerófila con variedades significativas de nopalaceas, cactus, suculentas y mezquite. Comprende diferentes regiones en la parte central del Estado de Hidalgo (long. -99.360833, lat. 20.426944, 1860 msnm), entre ellas la más conocida: el valle.¹³⁴ Esta región se caracteriza por sus ríos de temporal, que están flanqueados de barrancas rocosas, usadas como soporte del arte rupestre que da testimonio del tránsito de diferentes grupos asentados en la región.¹³⁵ La antigüedad de muchos de los asentamientos prehispánicos en esta zona ha sido cuestionada con base en documentos españoles que oficializan su fundación alrededor de la mitad del siglo XVI, como Alfajayucan, que se refiere

¹³³ Uzeta, *Género y ritual*, 7, 10.

¹³⁴ Ayto. Alfajayucan, *Alfajayucan*.

¹³⁵ Vite, *El mecate de los tiempos*. Hers, Vite & Valdovinos, *Arte rupestre en el Mezquital*. Rocío Gress, Voces de roca: El arte rupestre del Valle del Mezquital como fuente histórica, (tesis de licenciatura, México: FFyL UNAM, 2008). Gress, Sendas rupestres de la memoria: una feroz serpiente en El Mezquital, Hidalgo (tesis de maestría, México: FFyL-III UNAM, 2011). Domingo España, El abrigo de la serpiente y el paisaje en tiempos de lluvia (tesis de maestría, México: FFyL UNAM, 2018). España, Los ancestros de los otomíes de la Sierra Madre Oriental: aportes para una historia regional (tesis de licenciatura, México: FFyL UNAM, 2015). Nicté-Loi Hernández, Imágenes del Cristianismo Otomí, El arte rupestre de El Cajón, Hidalgo (tesis de licenciatura, FFyL UNAM, 2013). Lerma, Hernández & Peña, Un acercamiento a la estética del Arte Rupestre del Valle del Mezquital, México, en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (Vol.19[1], Chile, 2014, pp.53-70). Peña, Negrura de lluvia entre dioses: el arte rupestre de El Boyé (tesis de licenciatura, México: FFyL UNAM, 2014). Valdovinos, Bok'ya, la serpiente de lluvia en la tradición Nāhñū del Valle del Mezquital (tesis de licenciatura, FFyL UNAM, 2009).

como fundado en 1558¹³⁶ pese a la evidencia arqueológica que lo ubica al menos en el epiclásico; quizá esto se debe a que la región preservó su independencia o hubo resistencia en las primeras décadas del siglo XVI y solo obtuvo reconocimiento oficial hasta que hubo acuerdo.

En Alfajayucan se erigió el monasterio franciscano de San Martín en el siglo XVI, el cual tiene todos los elementos de los grandes conventos de aquella época como son los muros decorados en pintura mural bícroma, barda almenada y un estilo salomónico con las limitaciones dadas por el espacio y la situación sociopolítica del entorno.¹³⁷ Esta localidad ha atravesado un periodo de recuperación de su identidad, tradición y cultura, además de la lengua otomí. La memoria anclada a capillas de linaje y familiares, y/o a templos barriales, ha permitido que los elementos preservados den sustento a la vida comunitaria. Ejemplo de esto se vive diariamente en El Espíritu, como en otras comunidades de la región, donde la tradición oral ha dado continuidad a la cosmovisión otomí, vinculada a la vivencia del cristianismo.

Huichapan tiene una altitud que oscila entre los 1800 y los 3000 msnm; atravesado y rodeado por los ríos Tecozautla, Alfajayucan y San Juan; además de los ojos de agua termal en *Pathecito*, y de agua potable en Sabina Grande, San José Átlan y Sabinita. Su clima es semiseco templado con lluvias en verano; en él abunda el pirul; tiene zonas semidesérticas con nopaleras, matorrales y garambullo, y bosques con encino y oyamel. En Huichapan hay *numerosos* sitios con arte rupestre; la tradición es preservada en las comunidades, donde identificamos capillas de linaje y comunitarias. En la organización comunitaria hay preeminencia de las mayordomías. Tecozautla tiene clima templado y múltiples ojos de agua termal, se ubica a 1700 msnm. Tiene gran desarrollo turístico, pese a lo cual las comunidades preservan sus danzas y tradiciones. Su ritmo de vida tradicional a veces se opone con el oficial, turístico, e incluso religioso; entre sus celebraciones más importantes está el carnaval en Bají, que también se celebra en la cabecera municipal; además de velaciones en las capillas y se organiza en mayordomías rotativas.

San Miguel, Tolimán Querétaro

El pueblo de San Miguel en Tolimán es un sitio fundamental para comprender la continuidad de la vida comunitaria y la organización en linajes y mayordomías. Se ubica a 1510 m.s.n.m., en el valle entre los cerros El Frontón y El Zamorano (lat. 20.8667, long. -99.9667), en un surco de la base de la Sierra Gorda. Los asentamientos son atravesados por un arroyo con agua de las afluentes de los

¹³⁶ Ayuntamiento de Alfajayucan, *Alfajayucan* (Ayuntamiento Alfajayucan, 2016).

¹³⁷ Elena Isabel Estrada Cuesta de Gerlero, *Muros, sargas y papeles: imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI* (México: IIE-UNAM, 2011).

cerros, que recorre el municipio de suroeste a noreste, ofreciendo tierra fértil para la agricultura. Su clima es semiseco templado; su flora alterna cactus, suculentas, agaváceas, nopaláceas y mezquites, con árboles frutales y encinales. Actualmente enfrenta la paulatina desaparición de vegetación boscosa y el incremento de matorral espinoso, además de cierto abandono de la agricultura, substituida por la migración, principalmente hacia Estados Unidos.¹³⁸ El visitante es recibido por un arcángel pintado en el cerro de el Cantón, el cual protege al poblado. San Miguel es el poblado con menos habitantes en el municipio de Tolimán; su mayor concentración se localiza en San Pablo Tolimán, seguido de San Antonio de la Cal; sin embargo San Miguel es la comunidad con mayor número de hablantes de otomí en México, los que cada vez son menos pese a la educación bilingüe, los linajes, las capillas, la fiesta del arcángel Miguel y la vivencia de la tradición.¹³⁹ En la fiesta de san Miguel se levanta y/o renueva el gran chimal¹⁴⁰ (VII.1), que junto con sus capillas ha dado notoriedad al poblado, transformándolo en destino del turismo histórico y cultural, que beneficia más al municipio que a la comunidad.

San Miguel Ixtla Guanajuato

En San Miguel Ixtla se preservan en pie alrededor de 21 capillas con diferentes estados de deterioro, aunque hubo muchas más. Integrado al Municipio de Apaseo el Grande, consiste en una comunidad de origen otomí sin hablantes, que se reivindica como indígena y busca ser reconocida como tal para propiciar programas bilingües y de preservación de la tradición. La fundación de Ixtla se relaciona con una reducción de indios solicitada en 1547 por Apaseo, aunque es probable que estuviera habitado por otomíes desde antes; se le reconoció como pueblo de Ystla en enero de 1551.¹⁴¹ El censo de 1630 refiere a San Miguel Ixtla como abastecedor de granos para San Miguel el Grande y otras estancias mineras.¹⁴² En 1550 se otorgó a esta reducción, transformada en “pueblo de indios”, una merced de 500 varas de asiento y una caballería y media de tierras para labor agrícola. En el siglo XVIII hubo una revisión a dicha merced, debido a la querrela de Ystla contra un obraje y varias haciendas circunvecinas por la invasión de tierras comunitarias; el proceso duró de 1715 a 1717 y como resultado se ajustó la merced a la Cédula Real de octubre de 1715, ampliando

¹³⁸ Ayuntamiento Tolimán, *Tolimán* (Guanajuato: Gobierno municipal de Tolimán).

¹³⁹ Ayto. Tolimán, *Tolimán*.

¹⁴⁰ El chimal consiste en una estructura de carrizos con hoja de cucharilla entretejida, que se levanta en la portada de templos y capillas durante las festividades o tiempos rituales, que analizaré en lo particular en el capítulo VII.

¹⁴¹ Espinoza y Ramírez, Un pueblo en la Historia, San Miguel Ixtla (tesis de licenciatura, México: UIA, 1996). Peña, La pintura mural como agente de construcción del espacio terrenal y divino, análisis de dos capillas familiares de San Miguel Ixtla (tesis de maestría, México: IIE-FFyL UNAM, 2013). Peña, *Ystla y sus capillas familiares*.

¹⁴² Baroni, *El Bajío colonial*, 76.

las tierras de residencia a “600 varas por cada viento”; el ajuste preservó la caballería y media de tierras para agricultura y otorgó media caballería más para ganadería menor con ratificación del derecho de poseer ganado mayor, tener y usar caballo por los servicios recibidos por la Corona.¹⁴³ Estas tierras fueron preservadas por el poblado hasta las reformas liberales del siglo XIX, cuando perdieron las tierras de cultivo y ganadería. En consecuencia, algunos habitantes de Ixtla dejaron sus casas y capillas para transformarse en jornaleros del obraje y las haciendas; algunos regresaban cada cierto tiempo al poblado para velar por sus inmuebles.¹⁴⁴

Al llegar el siglo XX, se sumaron las conflagraciones Revolucionaria y Cristera que propiciaron otra migración pero, en esta ocasión, los migrantes se dirigieron a diferentes ciudades y poblados llevando consigo sus cruces y santos; no todos regresaron al finalizar sendas guerras. Al regresar la paz, algunos ocuparon sus antiguas casas, unas más quedaron abandonadas igual que varias capillas; esto causó olvido y ruptura con la tradición. Quienes no migraron y los que regresaron al restaurarse la paz, en los años treinta del siglo XX, recuperaron las tradiciones que recordaban y consideraron más importantes; las capillas en uso adquirieron rango comunitario y las familiares se cerraron o se emplearon como habitación, bodega o corral.¹⁴⁵ Solo se recuperaron algunas velaciones y fiestas, pero otras que quedaron en la memoria esperan su turno de ser revitalizadas. En la década de los 90 dos historiadoras se ocuparon de estas capillas y despertaron el interés de los habitantes en su pasado, por lo que algunos buscaron ayuda del INAH.¹⁴⁶ Esto dio inicio a un proyecto de conservación y restauración de cuatro capillas y dos templos; se concluyó el proceso en La Pinta o capilla de las Cuatro Esquinas y Los Ángeles, las otras dos -San Antonio o Najjar y Segunda de Nájjar o de María Rico- y el templo de San Isidro se estabilizaron. Aunque los trabajos no fueron terminados, los inmuebles preservan su pintura mural y son parte del patrimonio comunitario a resguardo del Comité de Capillas.¹⁴⁷ Los habitantes de Ixtla viven un proceso de recuperación de la tradición, apuntalados por los Comités de Capillas y de Preservación del Patrimonio Cultural. Ixtla es cabecera de algunas comunidades, además de haberlo sido de otros espacios que hoy son independientes. Actualmente no hay vínculo con ninguna ellas, que en los siglos XIX y XX obtuvieron autonomía y se sienten distantes de su pasado virreinal; pero, en ellas

¹⁴³ AGN, Tierras, vol. 339, exp. 1, fs. 1-24. Peña, *Ystla y sus capillas familiares*. 49 y Anexos 1.1 y 1.2.

¹⁴⁴ Cit.pos. Don Goyito Sosnava, y Don Zeferino Nájjar en entrevistas y charlas entre 2006 y 2016.

¹⁴⁵ Cit.pos. Goyito Sosnava, Zeferino Nájjar, Refugio Luna, Gregorio Sosnava, Pergentino González, Carmen Luna, Teresa Guillén de Aboytes, Doña Tillo y Don Eutimio Sánchez en entrevistas y charlas entre 2006 y 2016.

¹⁴⁶ Espinoza y Ramírez, *Un pueblo en la Historia*.

¹⁴⁷ El proceso estuvo a cargo de la CNCPC-INAH, con la Mtra. Renata Schneider 1997-2007 y Lic. Norma Peña 2007-2015. Las cuatro capillas fueron donadas a la comunidad en 1996 con un escrito que formalizó su estatus a resguardo del Comité de Capillas, integrado por habitantes de Ixtla. Tradiciones y el resto de los inmuebles con estatus federal son resguardados por el Comité de preservación del Patrimonio Cultural de Ixtla, integrado en 2014.

también hay capillas, un pasado común y el recuerdo de su participación en las fiestas y velaciones.¹⁴⁸

Mis Fuentes

Al acercarme a las imágenes del pueblo otomí, me enfrenté a la prerrogativa de usar los recursos tradicionales de análisis e investigación, apoyándome en la historiografía y modelos como el planteado por Panoffsky y las disciplinas de la significación; pero preferí privilegiar el diálogo con los herederos y creadores de las imágenes que dan motivo a este análisis, las cuales son fuentes del saber de comunidades que comparten tradiciones preservadas en el ritual. Doy voz a los actores sociales que son partícipes del descubrimiento de su saber, los que ahora te presento...

Francisco Luna Tavera

Don Pancho fue un hombre de conocimiento que recuperó la voz de sus abuelos y compartió su conocimiento con el Seminario coordinado por la Dra. Hers. Historiador otomí, pintor, poeta y filólogo que aprendió de los *badis* de su pueblo desde niño. Trabajador incansable abocado a mantener vivo el conocimiento, la tradición y el sentido identitario en Alfajayucan y el Mezquital. Preservó las capillas de linaje, buscó restaurarlas y fomentar la tradición. Fue un poeta que cantaba a su entorno y a sus recuerdos, legándonos textos con poemas, estudios de documentos, códices y programas pictóricos, y su gran proyecto: transcribir la historia que le narraba su abuela y que explica la creación del mundo, un texto con profundas raíces que fusiona la cosmovisión otomí y el cristianismo en *El Dios caminante*.¹⁴⁹ Recuperó el arte de sus abuelos al pintar con técnicas y materiales tradicionales las imágenes que dieron forma a su pasado. Fue promotor de los saberes tradicionales como la cestería, los bordados y pintura sobre bules y amate; estudioso de plantas de la región, del pulque y la comida tradicional.

Recibió en herencia un acervo documental de gran valor histórico y filológico, que quizá sea el archivo personal más rico del Estado de Hidalgo, con información de diferentes ramos sobre los pueblos de Alfajayucan y otros sitios del Mezquital entre los siglos XVI y XX, con fuentes sobre temas civiles, religiosos y comunitarios. Involucró a su comunidad en preservar la tradición y saberes casi olvidados como el floreo de banderas, los naranjazos, la vivencia del carnaval, las albas,

¹⁴⁸ Aunque el Municipio está promoviendo un reconocimiento de Pueblo Mágico, con base en las capillas y tradiciones de Ixtla, no participan de las acciones en el poblado y no tienen injerencia sobre ellas.

¹⁴⁹ Luna, *Nda Kristo: Ră äjuä nehñu*. Cristo: el Dios Caminante. La historia otomí de la creación del mundo y de la humanidad, en *Un canto ñahñu a tres voces*, Luna, Huizache y Hers (México: IIE-UNAM, en prensa).

el ascenso al cerro para recoger madroño,¹⁵⁰ las atoladas y el funcionamiento de las mayordomías. Fue un investigador y conocedor de los trabajos sobre Mesoamérica y los pueblos otomíes, lo cual también está presente en su pensamiento y obras. Para preservar su historia y tradición, creó grupos de estudio y participó en otros, locales como en la UNAM y la ENAH y las universidades del Estado de Hidalgo y del Valle del Mezquital. Fue guía para el estudio del arte rupestre del Mezquital; fomentó que las comunidades se apropiaran de espacios donde reconocía las voces de sus antepasados.

Don Pancho compartía lo que recordaba y buscaba respuestas a lo que no sabía, tendiendo puentes entre especialistas, *badis* y la gente que participa de preservar su tradición. Luchador incansable que reivindicó el nombre de los otomíes y dio cauce a las voces del pasado en un presente convulso y distante, que en la academia ha sido filtrado por la visión y los estudios nahuatlacas. Humanista, historiador, paleógrafo, conservador, escritor, pintor, conocedor y protector del arte rupestre y de las capillas de linaje y familiares. Gran *badi* del Mezquital que habita el mundo de los no vivos, desde donde participa de los seminarios, pues sigue siendo parte de las discusiones y su registro en video nos acompaña y camina con nosotros. Siempre presente en nuestras discusiones, motivando más investigaciones sobre su pasado, su cultura y su región. Amigo, maestro y compañero de viaje que motivó este trabajo y tiene mucho que ver con la de mis compañeros; *badi*, *xita* y casi *uema*. Al analizar los temas que Don Pancho trabajó, siempre es posible acudir a trabajos como un libro en su honor, donde se integraron algunas de sus investigaciones, como las realizadas junto con otros especialistas y el mismo *Dios Caminante*, que materializó su sueño de plasmar el conocimiento recibido de su abuela, en español y *hñähñü*, con imágenes del sitio de El Tendido, que refieren esos eventos.¹⁵¹

Otras voces de hombres y mujeres de conocimiento del Mezquital, Tolimán, Cieneguilla e Ixtla

Además de Don Pancho hay otros hombres y mujeres de conocimiento en el Mezquital, desde los integrados a la academia como el Dr. Alberto Avilés, quien también se ha abocado a la tarea de compilar y preservar la tradición; hasta los que participan de las mayordomías como la mayordoma Liliana de El Espíritu, quien además de vivir la mayordomía se acompañó de un grupo amplio de mujeres que participan de diferentes tareas preservando fragmentos de la vida comunitaria; y así como ellas, otros más que participan de la preservación del ritual y la vida comunitaria. Ante la ausencia de Don Pancho, se hizo evidente que la experiencia y el conocimiento que compartió con

¹⁵⁰ El madroño es follaje obtenido de árboles que se baja del cerro.

¹⁵¹ Avilés (comp). *Francisco R. Luna Tavera, artesano de los colores y las palabras*. México: Mayahuel (2015).

nosotros, también quedó en su comunidad y en otros espacios de este Valle, donde cada vez hay más *badis* que continúan su trascendencia, algunos investidos y otros en proceso. Antonio Lorenzo Zamorano no solo aprendió el floreo de banderas, sino que en ausencia de Francisco Luna da continuidad a la tradición. Gerónima Castillo, tía de Francisco Luna, fue cantadora conocedora de cantos religiosos y de otros que aprendió cuando niña de un pastor; letras que dan cauce a la voz de los antepasados. Su voz glorifica melodiosamente el *hñähñüü*, en ella se suman las voces de varias generaciones de otomíes y ancestros que no se han callado y están vivas y presentes en su canto que conjuga varios siglos de saber.

El equipo que integran Leticia López y Sergio Miranda, jóvenes investigadores que han trabajado arduamente en el Tephé recuperando la historia, además de abrir espacios para difundir la tradición y preservar la lengua *hñähñüü*, y de integrar a la comunidad para trabajar en la recuperación y restauración de la capilla comunitaria. Al fomentar y estudiar estas manifestaciones culturales, han hecho de la tradición y la capilla el centro cohesivo de su comunidad; además transformaron su investigación en un libro que incluye la paleografía del Códice Tephe-Tlazintla, en el que las imágenes sirven de explicativo de los linderos establecidos para los principales otomíes.¹⁵² Leticia López se ocupa de paleografiar los documentos preservados en el coro de la capilla comunitaria dando voz al pasado y a los antepasados del poblado y de la región del Mezquital. Sergio Miranda ha creado espacios de difusión del pensamiento otomí y del *hñähñüü*, que se transmite a través de la radio comunitaria donde genera nuevos proyectos e involucra a los hombres y mujeres de conocimiento de las comunidades para que utilicen este medio para difundir sus saberes y apuntalar la tradición.

El Padre Bernardo Guízar es un hombre que ha vivido tanto entre los otomíes hidalguenses del Mezquital y Tula que hoy es un ministro religioso cuya labor no se limita a pasar por las comunidades, sino que llega al seno de su vida para formar parte de ellas como depositario de su tradición y conocimiento. Con fuerte vínculo en Tecozautla, transita de la oralidad a los documentos, preservando voces y música de los rituales; un verdadero *badi* otomí que contagia su amor, comparte su conocimiento con las comunidades y fortalece su cultura. Por otra parte, siempre es importante contar con fuentes sobre los mismos espacios en análisis, lo cual es posible gracias al trabajo de Fernando López Aguilar, quien ha coordinado por largo tiempo el Proyecto Valle del

¹⁵² Leticia López Cruz y Sergio Miranda Rodríguez, *Relatoría de los gobernadores otomíes del Cardonal, Tlazintla e Ixmiquilpan en el siglo XVIII (Códice Tephé – Tlazintla)* (México: Secretaría de Cultura - Pacmyc, Secretaría de Cultura del Estado de Hidalgo, 2018).

Mezquital, como espacio interinstitucional y multidisciplinario que ha generado diferentes investigaciones y producido gran cantidad de referencias.

En mis esfuerzos por interrelacionar el Mezquital con los actuales estados de Querétaro y Guanajuato, estando de visita en el atrio de San Ildefonso y María en la Congregación de San Ildefonso Cieneguilla, en Tierra Blanca, Guanajuato, mis numerosas interrogantes en torno al mosaico y sus elementos sólo encontraban respuestas fragmentarias, hasta que en enero de 2017 me topé con Zeferino Aguilar, quien me distrajo del afán por obtener respuestas directas y completas para conducirme en un proceso de comprensión que, paso a paso, me ha adentrado en el saber comunitario: “un día a la vez, un conocimiento cada cierto tiempo para no indigestarme con la información”. Zeferino Aguilar conserva en su saber la voz de sus antepasados y los de la comunidad; mantiene la unidad de la comunidad en torno al templo de la cabecera indígena, a pesar de las diferencias. Es un hombre que vive y enseña el cristianismo desde su saber indígena. Don Zeferino participó en el diseño del mosaico del atrio con Monseñor Fidencio López, el profesor Aristeo Ramírez, Don Leo (cronista de la comunidad) y algunos miembros de la comunidad. Es un mediador entre diferentes formas de pensar y actuar, buscando que la vida religiosa se ancle en el saber ancestral impreso en los muros del área de cristianización, y de la pastoral indígena. Inspirado en Cristo *taxingue*, no blanco, indio como ellos, conserva la tradición junto con el precepto de amar a Dios, fortaleciendo la esencia que les define como otomíes.

Monseñor Fidencio López Plaza estuvo a cargo de la vicaría de Santo Tomás Tierra Blanca¹⁵³ como responsable de Cieneguilla; con apoyo del obispado de Querétaro promovió una pastoral indígena que recuperó la memoria, dio lugar al mosaico del atrio y al libro *Mi abuelo me contó*¹⁵⁴; reconoció la encomiable labor pastoral comunitaria de las religiosas maristas, fortaleció la cultura y la tradición otomí. Su labor dejó huella en lo pastoral al homogeneizar y cohesionar a la comunidad en torno a su tradición y a su pasado otomí, al que dio vida al escuchar la voz de los abuelos y darle difusión. El maestro Aristeo Ramírez fue Delegado al mismo tiempo que Fidencio López era presbítero en Tierra Blanca. Encabezó un movimiento de recuperación de la memoria y del patrimonio comunitario, tangible e intangible que inició con la recuperación de su capilla de linaje, sede de Santa Juanita de Asa. A través de su actuación como Delegado contagió a Cieneguilla y fue parte esencial de los trabajos en el atrio, el libro y los modelos de catequesis desarrollados para la pastoral indígena, en sincronía con el pbro. Fidencio.

¹⁵³ Actualmente es Obispo de la Diócesis de San Cristóbal en Chiapas.

¹⁵⁴ Fidencio López (comp), *Mi abuelo me contó* (Querétaro: Diócesis de Querétaro, 2002).

La comunidad de Cañada de Juanica, una de las más antiguas de Cieneguilla, es sede de las primeras capillas, entre ellas la de Santa Juanita de Asa, o de los Ramírez, revitalizada por el profr. Aristeo. Asimismo, está la capilla de los Félix, que fue abandonada paulatinamente por sus herederos directos, por lo que al paso del tiempo fue revitalizada por la familia secundaria, es decir los herederos del hermano de quien originalmente la heredó y que la abandonó. Esta tarea fue emprendida por Guadalupe González y Pablo Félix, junto con toda su familia, inspirados por Doña Anselma Ramírez, quien recuperó y transmitió a su descendencia las tradiciones del linaje de su esposo, permitiendo que la capilla en honor del Señor Santiago fuera recuperada. Las enseñanzas de doña Anselma permitieron que su nuera, doña Guadalupe, participara del linaje y ambas lo inculcaron en el ahora historiador Pablo Félix, quien junto con sus hermanas aprende el saber de sus antepasados para sustentarlo y mantenerlo. Asimismo, Josefina García participa de la preservación de dicha tradición y es la cocinera, o guznera, del linaje, asegurando que se continúe con los alimentos de fiesta y su preparación. Anselma Ramírez es un acervo de conocimiento que permite comprender mejor el tránsito de la tradición a lo largo del siglo XX. Cuando las condiciones socioeconómicas favorecieron la emigración que dio lugar a mayor abandono en esta comunidad; ella apuntaló la conservación de los linajes y la tradición. Javier Velázquez comparte con Zeferino Aguilar la catequesis y es vector de conservación del patrimonio y la tradición, además de ser mayordomo de la capilla de Torrecilla donde se venera al Divino Rostro como Señor de Chalma. Las religiosas maristas escucharon y aprendieron lo que tenían que contar los abuelos, por lo que hoy son poseedoras de su conocimiento. Ellas educan, evangelizan y cumplen con su ministerio religioso; son depositarias de las voces de los ancestros de Cieneguilla, sus enseñanzas y sus códigos, los que han transmitido a la población infantil junto con el cristianismo y los saberes básicos desde al menos la mitad del siglo XX.

A esta lista se suman hombres y mujeres que preservan el conocimiento y los recuerdos, que ponen en práctica a lo largo del año, ayudándonos a comprender el sentido de las imágenes, los rituales, el tiempo y los pasos para una continuidad en concordancia con el tiempo actual y por venir; algunos son estudiantes e investigadores de universidades en Guanajuato, Querétaro y la UNAM, entre otras, quienes incorporan lo aprendido en las aulas y los espacios de catequesis con la vivencia de la tradición familiar y/o comunitaria, en un autoconocimiento.

En San Miguel Tolimán hay un gran acervo tradicional anclado a los linajes preservados en relación con la vida comunitaria. Así, este sitio es un ícono en el saber otomí para los que nos interesamos en las capillas, tanto como el Mezquital lo es para los estudiosos del arte rupestre. Al

saber comunitario se sumó el trabajo de Chemin, quien contó con un par de *badis* que la acompañaron en su tránsito hacia el saber comunitario: Erasmo Luna del linaje de los Sánchez y Anselmo Luna del de los Luna. Erasmo Luna me platicó sobre la fiesta y las capillas. Él comentó que recibió el saber de sus abuelos, pero no comprendió el valor de los linajes y las capillas hasta tiempo después; y desde entonces ha tratado de transmitir y participar de su preservación, pese a que ya no tiene capilla propia, sino del linaje, la cual ya no funciona, y por eso visita la del linaje de su esposa. Pese a su avanzada edad, Don Erasmo todavía busca medios para difundir el otomí en la comunidad; también resguarda la tradición y sigue apoyando a todo aquel que pretenda conservarla, siendo para él un interés primordial la recuperación, difusión y estudio de la lengua.

Anselmo Luna me sugirió visitarlo durante la “fiesta de las capillas,” a finales de octubre. Cuando regresé y me senté con él en su capilla, comencé a comprenderla, junto con la vida comunitaria y la lengua. Don Anselmo es el principal de la familia de los Luna, antes de la Cruz; no sólo ha preservado el saber de su familia sino también el comunitario, ligado a tradiciones y fiestas, a la voz de sus abuelos y la vida en la comunidad. Es un mediador que ayuda a transmitir las voces de los abuelos a las siguientes generaciones de su comunidad. Su interés por preservar la tradición y la lengua *hñähñü* en Tolimán es un motor para conocer la vida de los linajes y su fuerza, entender cómo se transforman las relaciones entre los individuos y sus antepasados. El bisabuelo de Anselmo Luna fue Victoriano de la Cruz, quien perdió a su hijo mayor y heredó la capilla a Nabor de la Cruz en los últimos años del siglo XIX. Éste optó por cambiar su apellido por el materno y trasladar la capilla a los Luna; su hijo, Nemesio Luna, fue el heredero y él decidió que no heredaría al mayor, sino al segundo, Don Erasmo y ahí continúa la tradición.

Los principales de San Miguel Tolimán pueden narrar el vínculo cercano de su linaje, que explica por qué es que ellos son las cabezas de la familia y los herederos de la capilla, como el caso de Don Anselmo, actual cabeza del linaje de los Luna y heredero de los linajes De la Cruz y Luna, junto con la capilla de los Luna.¹⁵⁵ Cada minuto al lado de Don Anselmo es uno con todos sus antepasados y los de Tolimán, que en su voz me explican lo que no entiendo y me cuestionan sobre qué pasa en otras comunidades, en un diálogo que sin perturbar su saber se abre a conocer lo que hay detrás de los cerros que delimitan el poblado. Por ello es parte esencial de este trabajo.

Aunque junto a Erasmo Luna y Anselmo Luna, los más conocedores de Tolimán se vean opacados, hay muchos conocedores de la tradición y los decires de los abuelos; esto permite que sea ahí donde se preserve mayor cantidad de linajes. Entre estos conocedores están Antonio de

¹⁵⁵ *Cit.pos.* Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, noviembre 2016.

Santiago, Luis Pérez y Pablo Jiménez, entre otros que tienen sus capillas y participan de las fiestas como mayordomos, cargueros, bailadores u otros cargos, asegurando la permanencia de la fiesta de San Miguel, de las capillas y del gran chimal. Asimismo, hay gran número de interlocutores con quienes confrontar los textos, las imágenes, las fiestas y los rituales, recordando cómo se hacían y cómo se deberían hacer. A veces no quieren dar su nombre pero responden a las dudas de los visitantes que tratamos de comprender lo que ahí acontece, hilando la información que nos permite tejer ese conocimiento.

Un saber que nos enriquece y que permite tender puentes con otras comunidades. Entre ellas es significativo el caso del Pueblo de Ixtla porque el olvido iniciado con la Revolución mexicana y la Guerra Cristera se extendió a lo largo del siglo XX pero, gracias al interés de algunos, las voces de los antepasados han resurgido dándole nuevamente sentido a la tradición mediante los recuerdos que sobreviven sobre cómo vivir y hacer las fiestas.

Zeferino Nájjar aportó a esta investigación recuerdos de lo que le contaban sus abuelos, así como los testimonios documentales que le fueron entregados para resguardar. Gregorio Sosnava padre (Don Goyito) contribuyó sus recuerdos de las guerras que vivió de niño, al igual que las fiestas y las velaciones; lo cual legó a su hijo, del mismo nombre, y a todo el que quiera escuchar. Claudio Vázquez (Don Layo) es promotor de recuperar las fiestas y velaciones que aun recuerda y narra. Refugio Luna (Doña Cuca) y su hija Carmen Luna, que transmiten su saber para que los niños conozcan la tradición, aportaron recuerdos de su infancia y lo que han vivido. Tere Aboytes y Félix Aboytes han trabajado arduamente por preservar la tradición y fomentar las imágenes de la memoria. Pergentino González y Lourdes Sánchez forman parte del Comité de Capillas y encabezan la conservación de la tradición y del patrimonio tangible e intangible. “Don Pancho” ha dejado de ser el único artífice de flores de cucharilla al enseñar a los jóvenes para que lo ayuden y continúen su labor, así como la edificación del arco. También han sido fundamentales en esta investigación muchos abuelos que antes de partir al mundo de los no vivos narraron sus recuerdos para transmitirlos a las nuevas generaciones, además de hacerlo con sus hijos y sobrinos que cuentan lo que escucharon y vieron para darle continuidad. No puedo dejar de señalar a Jesús Nájjar, quien dejó este mundo, donde aun tenía mucho que hacer para apuntalar la vida comunitaria. Asimismo, quedan los testimonios legados por Jesús Vega, Doña Virginia, María Luna, Eutimio Sánchez y los demás que participaron de legarnos sus voces y trabajos por la conservación, a quienes se suman Esperanza Vega, Doña Tillo, la familia de Jesús, miembros de la familia Nájjar, Adela Martínez

(Adelita), Martha Martínez, Ma. Alberta Luna, Dominga, Marlén Vega y los demás habitantes de Ixtla.

A todos ellos se suman los habitantes de otros espacios, también recorridos pero que no seleccioné para este viaje, tales como San Antonio de la Cal, Tequisquiapan, San Juan del Río y la Ciudad de Querétaro, además de los de la región de San Miguel de Allende y la Cañada de la Virgen en Guanajuato, entre muchos más que son evocados en fragmentos de este viaje en curso.

La flor *tutu* y los rumbos del universo

Los caminos que transitan los pueblos otomíes marcan su historia, como lo hace el paisaje que rodea sus asentamientos, en continuidad con su pasado prehispánico. Conocer los procesos migratorios permite identificar zonas de influencia y vínculo entre los pueblos. Esto está presente en el mosaico del atrio que dejamos en las primeras páginas de este escrito, en la figura de la flor que antecede a los rostros (III.1), una “flor *tutu*” que encarna el *ñüts’i*: cosmograma que marca los cuatro rumbos del universo; diseño que se replica en bordados y otros soportes. Aunque el cosmograma no es una figura otomí sino americana, la flor *tutu* sí lo es y forma parte de la vida cotidiana otomí y de otros pueblos, como muestran los dechados de Tolimán (III.5) y de San Luis Potosí (III.9), de la segunda mitad del siglo XIX, que fueron exhibidos en el Museo Nacional de Antropología en mayo de 2018 en la exposición temporal *La flor en la cultura mexicana*.

Don Pancho Luna nos explicó la relación entre la flor *tutu*, el *ñüts’i* y los cuatro primeros números en otomí. La flor es un cosmograma y su estructura es la base de los movimientos de algunas festividades y danzas, como el Carnaval en Bají Tecozautla¹⁵⁶ y la danza de Malinches en San Miguel Tolimán. Los individuos agradecen e invocan protección a los rumbos, por lo que los sahúman en sus festividades y los usan en lo cotidiano; Don Pancho nos contó, por ejemplo, que cuando las gallinas están cluecas se les acomodan los huevos conforme a estos rumbos, aunque cuando éstas se echan los vuelven a desacomodar.¹⁵⁷ Para explicarnos la “flor *tutu*” nos mostró cómo se construye definiendo los rumbos del universo. Refiero los datos que anoté mientras él nos lo explicaba, junto con un dibujo que él realizó (III.2).

El número uno [1] o *n’a* o *n’aa*, se traduce como “yo soy”, “yo existo”; se orienta al este, sitio del *Sidada*, en blanco; ahí comienza la ruta del sol como *Sidada*, hacia el oeste, que es el “camino de Dios” que va del uno al dos. El número dos [2] o *yoho* está en el oeste, se traduce como “andar” en referencia al lugar del hombre, con color rojo, donde “el hombre existe y anda”. El

¹⁵⁶ Cit.pos. Francisco Luna Tavera (Don Pancho), en sesión del Seminario otomí del IIE-UNAM, octubre 2014.

¹⁵⁷ Cit.pos. Don Pancho, octubre 2014.

camino de Dios va de este a oeste, uno a dos, y el del hombre de norte a sur, tres a cuatro y de la vida a la muerte. El tres [3], *hñü o hñuu*, es “camino” y corresponde a la vida, en el sur y en verde; donde “el hombre es y existe, anda y tiene camino”. El cuatro [4] es *goho*, existir; en azul, al norte, relativo a la muerte; donde “el hombre es y anda, tiene camino y existe en relación con los otros”, es decir la vida comunitaria como espacio para trascender. El número cinco [5], *kut'a o kut'ä*, es el centro: entrecruce de las rutas de Dios y del hombre y, de los trayectos de la luna o *Sinana* y Venus. Don Pancho explicó que es el “sitio donde el hombre entra en contacto con Dios”. En el mismo sitio, y en referencia al entrecruce de caminos, confluyen el seis [6] *'rat'ä* y el siete [7], *yot'ä*, que se ubican en el mismo centro aunque en diferente espacio, pues mientras el cinco está en el justo centro, los otros dos ocupan los opuestos, sean arriba y abajo o izquierda y derecha; *'rat'ä* es el inframundo donde vive la *Sinana* “Guadalupe” y *yot'ä* el supramundo en el que habita el *Sidada* Dios. Tres espacios en un mismo lugar y diferentes planos, donde inframundo y supramundo se intercambian espacialmente de manera continua, dejando al cinco en el centro como eje de la cosmovisión otomí, en concordancia con la mesoamericana.¹⁵⁸

Al cuestionarme si este modelo explicado por Don Pancho para el Mezquital aplicaba a Cieneguilla me volví a sorprender, porque en el área de catequesis de San Ildefonso y María encontré que los cuatro primeros números explican la organización de las mayordomías y el vínculo entre Dios y los hombres (III.3). Justo ahí, sobre la trabe y las columnas de la entrada a dicho espacio leemos: “*Da'muihe néngo yu'bu*”, “1 *'na* Dios es el único”, “2 *yoho Ajö Dada Nönö*”, “3 *hñu Ajö mengü*” y “4 *goho* Los 4 brazos de la mayordomía”.¹⁵⁹ La vida comunitaria de Cieneguilla se organiza conforme a estos rumbos, como en el Mezquital; y aquí explican que estos números se relacionan con los bastones de mando, en los que se marcan las cuatro mayordomías en las cuatro divisiones que tienen. La flor tutu, u otras referencias a esta estrella o flor con cuatro puntos dobles, también la encontramos en los pueblos indígenas sudamericanos, y su presencia en Mesoamérica es tardía o virreinal, como ocurre entre otomíes y *xiu'is*, quienes la incorporan en diferentes soportes, y es un elemento presente en muchos de los bordados.

Esta flor es posible encontrarla en los dechados otomíes -muestras de bordado- (III.4) desde el siglo XIX, como los elaborados por las niñas otomíes de Tolimán (III.4-8) y el mestizo de San Luis Potosí (III.9). En las servilletas que aun se bordan y venden en Tequisquiapan, San Antonio de la Cal, Bernal y otros poblados aparece esta figura, aunque sus costureras solo saben que les fue

¹⁵⁸ Cit.pos. Don Pancho, octubre 2014.

¹⁵⁹ Cit.pos. Don Zeferino Aguilar, Cieneguilla enero 2017.

enseñada por sus madres y desconocen su significado; también está en los quexquemetl de la Huasteca, en los trajes *tenek* y entre el acervo de imágenes de los huicholes. En el bordado de Tolimán de 1820 (III.5), la flor de la esquina superior derecha (III.4), fue elaborada para destacar entre los demás motivos, que incluyen otras flores tutu. Lo mismo se observa en el dechado mestizo de San Luis Potosí, elaborado quince años después (III.9). En el primero se presenta la flor tutu en relación con el venado (III.4 y III.6) y figuras que identifiqué en murales y otros soportes (III.7-8); el potosino (III.9) alterna series de racimos de uvas con la flor tutu, garzas con coronas, leones y felinos como los pintados en algunas capillas (III.10). El bordado y deshilado como soporte de estas imágenes, que también forman parte de la vestimenta diaria de los habitantes de estos poblados, dan continuidad a las figuras, pudiendo ser el vehículo de tránsito entre rocas, muros y múltiples objetos cotidianos como bules, cerámica, tortillas selladas y objetos de ixtle como cestas y morrales, entre otros. Tal es el caso del florero (III.7), que se reproduce en la pintura mural de las capillas de los diferentes asentamientos.

El florero tiene gran importancia en la vida ritual, porque implica la aceptación del compromiso, es decir una referencia a “la devoción”, dado que la comunidad ofrenda a los santos las flores,¹⁶⁰ como los platos con frutas, que son colocados con cierto orden y cuidado, marcando el vínculo con los santos y los ancestros, tal como ocurre en El Espíritu, donde solo hay una mujer de conocimiento que sabe cómo deben armarse los platos con las ofrendas (III.11), aunque todas las demás mayordomas le ayuden (III.12), pues cada detalle es importante en la devoción y la continuidad de la tradición. Ahora cambiemos de página y sigamos caminando en el atrio hacia el templo, donde luego de la flor tutu nos topamos con los rostros en diferentes colores de piedra y tamaños (I.3, IV.1), todos con ojos, nariz y boca, ¿qué son?, ¿se relacionan con los que he visto en el Mezquital?

¹⁶⁰ Las flores presentes en esta pintura, como en otros muros de capillas, son en sí mismas un lenguaje cifrado que merece que se ahonde en él a profundidad; por ello no se aborda en este trabajo. En estos programas distinguimos en un mismo espacio flores en floreros, arbustos y setos con hojas y flores, y/o diferentes árboles. Esto mismo ocurre con las aves, que se presentan entre los matorrales; e incluso en los animales. Otro tema que igualmente queda pendiente de ser abordado en mayor profundidad son los instrumentos musicales, que forman parte de los murales.



Imagen III.1 Flor tutu, atrio de San Idefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2017, Proyecto Arte rupestre y la voz de las comunidades IIE-UNAM.

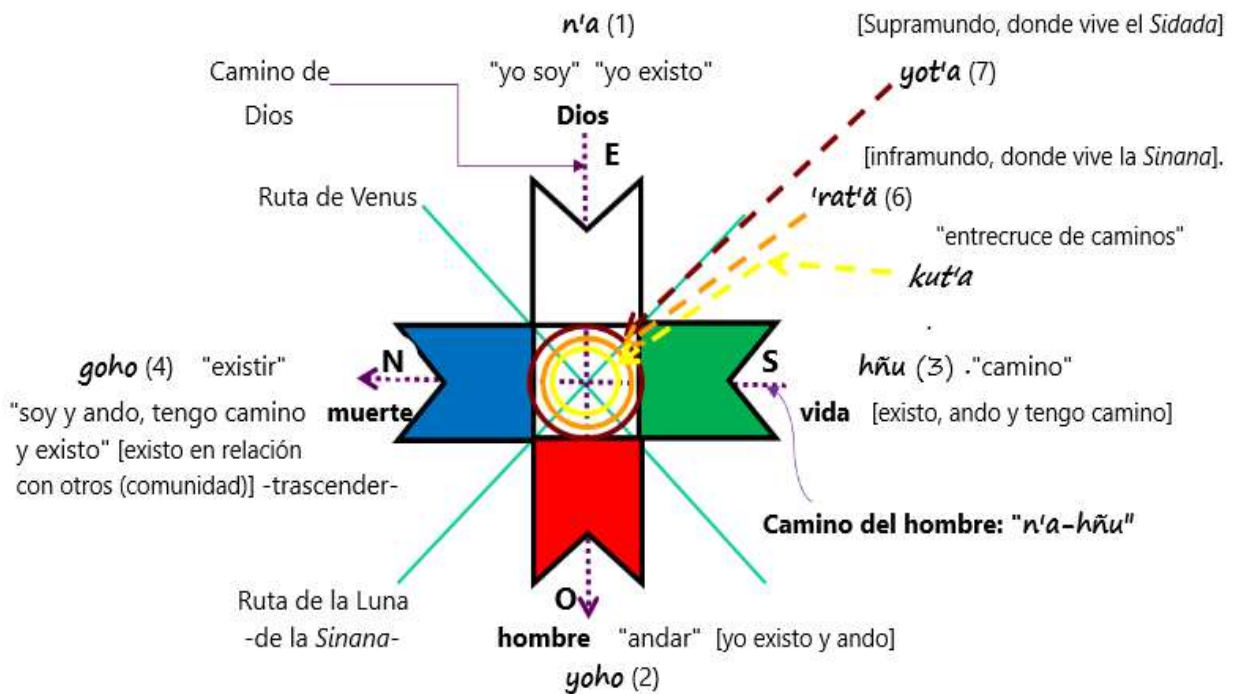


Imagen III.2 Esquema de la flor tutu explicada según lo referido por Don Francisco Luna en sesión del Seminario sobre temas otomíes, ca. octubre 2014; esquema elaborado por Isela Peña, Proyecto Arte y comunidades otomíes: metamorfosis de la memoria identitaria, IIE-UNAM.



Imagen III.3 Números otomíes: 1 al 4, espacio de catequización del templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.

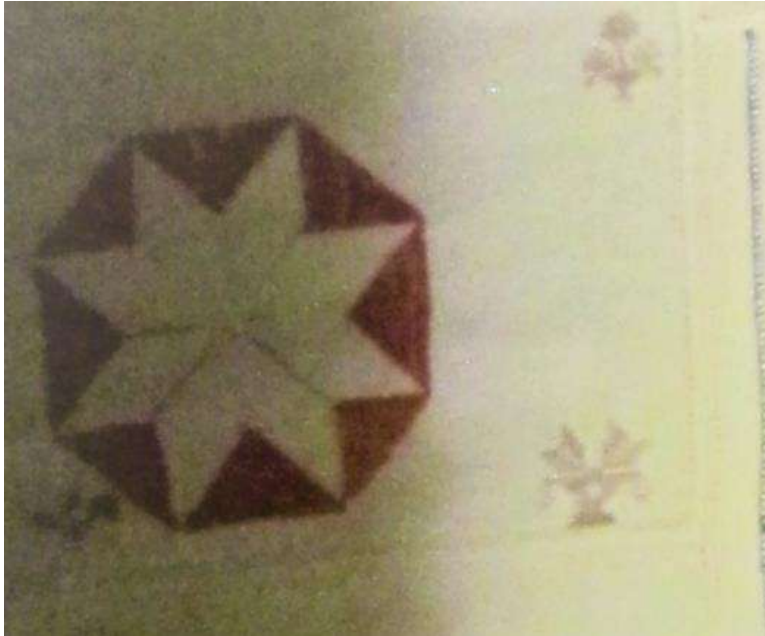


Imagen III.4 Detalle de flor tutu, dechados (muestrarios de costura) otomíes elaborados por Aurelia Vargas, Clementa Arias y Fernanda Guardado, procedente de Tolimán Qro. 1820, exposición *La flor en la cultura mexicana*, Museo Nacional de Antropología INAH, Foto BIPP mayo 2018, Proyecto *Arte y comunidades otomíes*, IIE-UNAM.

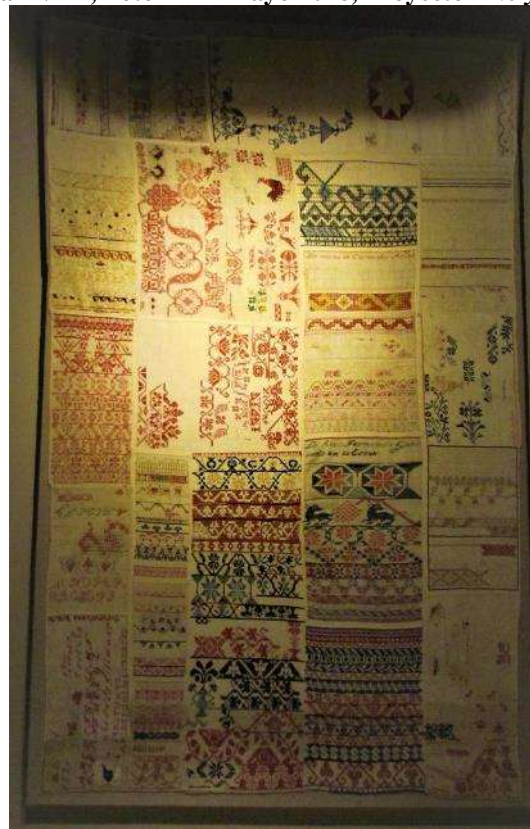


Imagen III.5 Vista general del conjunto de dechados otomíes elaborados por Aurelia Vargas, Clementa Arias y Fernanda Guardado en lino bordado con hilo de algodón y lana teñido con añil y cochinilla, deshilado y rebordado con algodón, procedente de Tolimán Qro., 1820, exposición *La flor en la cultura mexicana*, Museo Nacional de Antropología INAH, Foto BIPP mayo 2018, Proyecto *Arte y comunidades otomíes*, IIE-UNAM.



Imagen III.6 Flores tutu y venados -entre otras figuras-, detalle del centro del dechado otomí de Aurelia Vargas, Clementa Arias y Fernanda Guardado, Tolimán 1820, Exposición *La flor en la cultura mexicana* MNA-INAH, Foto BIPP mayo 2018, Proyecto *Arte y comunidades otomíes*, IIE-UNAM.



Imagen III.7 Florero, dechado otomí de Aurelia Vargas, Clementa Arias y Fernanda Guardado, Tolimán 1820, Exposición *La flor en la cultura mexicana* MNA-INAH, Foto BIPP mayo 2018, Proyecto *Arte y comunidades otomíes*, IIE-UNAM.



Imagen III.8 Detalle de conjuntos de figuras, dechado otomí de Aurelia Vargas, Clementa Arias y Fernanda Guardado, Tolimán 1820, Exposición *La flor en la cultura mexicana* MNA-INAH, Foto BIPP mayo 2018, Proyecto *Arte y comunidades otomíes*, IIE-UNAM.



Imagen III.9 Dechado mestizo de Amada Rodríguez en lino bordado con hilo de seda y deshilado, San Luis Potosí 1835, Exposición *La flor en la cultura mexicana*, Museo Nacional de Antropología INAH, Foto BIPP 2018, Proyecto *Arte y comunidades otomíes*, IIE-UNAM.



Imagen III.10 Detalles del dechado mestizo de Amada Rodríguez, SLP 1835, Exposición *La flor en la cultura mexicana*, MNA INAH, Foto BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen III.11 Detalle de los platos con ofrendas al Sagrado Corazón de Jesús y la Virgen de Guadalupe, Capilla de El Espíritu, Foto: BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen III.12 Mayordomas de El Espíritu Alfajayucan, adelante del altar con platos y ofrendas (III.11), Foto: BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.

IV. *Uemas y Xitas*: “Los Antiguas”

A los rostros del atrio (IV.1) les dicen “los antiguas” en Cieneguilla, es decir antepasados del hombre y de los otomíes. Esto vincula a los otomíes de Cieneguilla, creadores del atrio en el siglo XXI, con sus antepasados en la Cañada de la Virgen, asociados al fardo funerario,¹⁶¹ y con los del Mezquital y de la Sierra Hidalguense, entre otros, por su vínculo con los abuelos. Este es el tema que abordo en este capítulo, en relación con las caras que están en el mosaico del atrio. Los seres que antecedieron a los hombres actuales, “los antiguas”, los denomino antepasados o ancestros; los primeros son los abuelos de los linajes, desde sus fundadores hasta las generaciones que acaban de abandonar el mundo de los vivos, en tanto que los ancestros conforman una categoría más amplia que incluye tanto a los antepasados humanos como a los prehumanos, seres antediluvianos que existieron antes de los hombres.

Los antiguas: antepasados y ancestros de los otomíes

Los caudillos que migraron al norte y participaron de expandir la frontera novohispana fueron los nuevos principales; se les recuerda como antepasados directos de los actuales pueblos otomíes, fundadores de los linajes. Pero antes hubo otros seres: gigantes prehumanos que son ancestros de todos los hombres, según narran diferentes culturas americanas, y que para algunos habitantes del Mezquital son autores del arte rupestre de las barrancas; “antepasados, antiguos otomíes, gigantes que habitaron el Mezquital”, quienes no sembraban la tierra.¹⁶² Esos gigantes existieron cuando la tierra vivía en obscuridad; a ellos se suman los hombres que habitan el mundo de los no vivos (IV.2); y en conjunto son antepasados, ancestros o “antiguas” que cohesionan las comunidades y el eje sobre el cual se fundan y preservan los linajes.

Entre los otomíes se conoce a los gigantes como *uemas*, mientras que los humanos en el mundo de los muertos son abuelos o *xitas*. Dos figuras entrelazadas que participan de la vida cotidiana de los hombres. Los *uemas* son “una generación anterior de la humanidad”. Algunos gigantes quedaron atrapados en las montañas y cuevas al nacer el sol, y por ello a veces se identifican como “rostros” o “huesos” atrapados en las rocas.¹⁶³

La tradición oral de Tezoquipan nos habla que antiguamente su pueblo estuvo habitado por gigantes que se llamaban los huemas [...] hombres corpulentos de la talla de un árbol que fueron

¹⁶¹ Zepeda, *Cañada de la Virgen*, 67-68, 80-81.

¹⁶² Alberto Avilés Cortés, *Pinturas rupestres de Tezoquipan* (México: Centro estatal de Lenguas y Culturas Indígenas, 2008, 54) *apud* Gress, *Voces de roca*, 21.

¹⁶³ España, *Ancestros de los otomíes*, 122.

los que pintaron los dibujos que se encuentran en las barrancas [...] no tenían lugar fijo de residencia, andaban de aquí para allá, vivían en cuevas y descansaban recargándose en los árboles y de las barrancas, pues eran hombres de una sola pieza que no tenían rodillas ni caderas, Y cuando alguien caía, ahí quedaba, porque ya no podía levantarse [...] se alimentaban de hojas y bellotas.¹⁶⁴

Los *uemas* gigantes se cubrían con pieles de animales, moldearon los cerros y las barrancas dando forma al paisaje, ayudaron a los hombres a construir pirámides primero y grandes iglesias y conventos después.¹⁶⁵ Seres que habitaron un mundo de oscuridad, que casi desaparecieron al nacer la luz (el sol), salvo por los que se refugiaron en abrigos rocosos y se fundieron con montañas, cerros y barrancas, donde permanecen con o sin señal de su presencia; están integrados en rocas que perfilan su cuerpo o cara, detalles que a veces se acentúan con pintura para hacerlos visibles (IV.2-6).¹⁶⁶

Aquí escribo las historias, la vida y trabajo de los Uema,
la de los llamados Demhu, la de los antiguos otomíes, / los que se dicen Guahñü, nuestros bisabuelos,
de mis abuelas, de mis abuelos, de mi madre, de mi padre,
de mis tías, de mis tíos, de las mayores, de los mayores, / de las Grandes Señoras, de los Grandes Señores,
de los Betri, Sacerdotes de la Flor, Sirvientes de la Flor,
Sirvientes del Dios y de los Sarentos del Pueblo Otomí / en las montañas y en los valles de El Mezquital.¹⁶⁷

Los *uemas* no tenían articulaciones y por tanto tampoco cadera; por eso los pintaron con piernas y brazos ligeramente flexionados, y con manos y/o pies muy grandes (IV.2),¹⁶⁸ al igual que otras partes de su cuerpo como el cabello. Los *uema* se presentan a veces junto a una vereda, en pintura blanca, visible a la distancia: gigantes con brazos y piernas flexionadas, con manos o pies muy grandes. *Uemas* que en forma de rostros emergen de las piedras en la Sierra hidalguense y El Mezquital. Pintados enfatizando piedras donde existen, como en los nichos de El Venado y El Ancestro del barrio de Yolo Acatlán (IV.3),¹⁶⁹ entre otros; o la bomba pétreo de Caltepanitla (IV.4), con su boca entreabierta por un defecto en la roca, por donde “respira”, ‘un ser vivo de roca’, pues el viento circula por túneles de este cerro. Es por ello que las rocas se transformaron en “fuentes de poder y generadoras de abundancia”, pues las dotaron de vida.¹⁷⁰ Estas narraciones dan cuenta de

¹⁶⁴ Avilés (54-55) *apud* Gress, *Voces de roca*, 37.

¹⁶⁵ España, *Ancestros de los otomíes de la Sierra*, 140-141,254-255.

¹⁶⁶ Jacques Galinier, *Pueblos de la Sierra Madre: etnografía de la comunidad otomí* (México: CDI, 2012), 447. España, *Ancestros de los otomíes*, 100, 107, 122.

¹⁶⁷ Luna, *Dios Caminante*, Canto I.

¹⁶⁸ España, *Ancestros de los otomíes de la Sierra*, 140-141,254-255.

¹⁶⁹ España, *Los ancestros otomíes*, 109, 146 (Fotos: *Proyecto La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí; continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM).

¹⁷⁰ Galinier, *Pueblos de la Sierra Madre*, 447-448.

antepasados gigantes, seres prehumanos que habitaron la tierra cuando reinaba la oscuridad, aprehendidos en las montañas y lechos rocosos al nacer el sol y con él la luz, son parte del pensamiento americano, que se cuenta por igual por otomíes que en culturas andinas.¹⁷¹

En ocasiones, los *uemas* se muestran de cuerpo entero, pues “los otomíes perciben visualmente los contornos y las asperezas de las rocas como huellas de pies gigantes o rostros”,¹⁷² como el gran *uema* de Caltepanitla (IV.5-6), formado por un conjunto rocoso que lo hace visible desde el río en forma de un cuerpo (IV.5), y al caminar por la vereda junto a la roca como cara de perfil (IV.6), formando un arco bajo el cual se transita. En la contraparte del arco, hacia el cerro, hay un círculo con puntos en pintura blanca en su interior, que quizá refiera al firmamento con estrellas, y por su ubicación se relaciona con el *uema*. Algunos cuentan que los *uemas* dieron forma al paisaje primero y luego en la edificación de pirámides; a la llegada de los españoles ayudaron a erigir los grandes conventos. También se dice que estos gigantes enseñaron a los hombres cómo trabajar los materiales para hacer artesanías y técnicas para sobrevivir.¹⁷³

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>> [...]

La apariencia de los *Uema* era como nosotros,
sólo eran gigantes, su rostro era como el de nosotros.¹⁷⁴

Su desaparición se asocia al nacimiento del sol y la luz; pero también se cuenta que los hombres acabaron con ellos porque al ser tan pequeños a su lado, se sentían sometidos. Al eliminarlos, los otomíes legitimaron “su poder sobre el territorio” y así se asentaron “dando origen a la nueva vida sedentaria”.¹⁷⁵ Esta narración cobra vida en las imágenes de un panel con pintura en Mandodó Tezoquipan (IV.7), donde gigantes con bastones y extremidades flexionadas, interactúan con pequeños hombres que llevan una olla, están de fiesta o tocan el tambor,¹⁷⁶ un venado que anuncia un sacrificio a ocurrir y, hacia abajo y la derecha una *bok'yä*,¹⁷⁷ que fue invocada por los hombres que tocaron el tambor, para destruir a los *uemas*.

¹⁷¹ Kesseli y Pärssinen, Identidad étnica y muerte: torres funerarias como símbolos de poder étnico en el altiplano boliviano de Pakasa (1250-1600 dC), en *Bulletin de l'Institut francais d'etudes andines* (34 (3), 2005, 379-410), 382.

¹⁷² España, *Los ancestros en la pintura rupestre otomí*, 263-264.

¹⁷³ Cit.pos. Domingo España en discusiones sobre el tema, 2017.

¹⁷⁴ Luna, *El Dios Caminante*, Canto XIV.

¹⁷⁵ Gress, *Voces de roca*, 37.

¹⁷⁶ Gress, *Voces de roca*, 37-39.

¹⁷⁷ Hernández, *Imágenes del cristianismo otomí*, 60.

La *bok'yä*, serpiente negra o de lluvias es una “víbora prieta” de las milpas que “atrae a la lluvia” (VI.9), por lo que se relaciona con la fertilidad y las buenas cosechas; también representa “la fuerza y la fertilidad femenina”. Se le dibuja como línea quebrada sencilla o doble -zigzag-; a veces con cabeza de ofidio y/o crótalo. Se representa en espacios celestes; de su cuerpo penden cajetes u ollas donde lleva el agua que derrama sobre la tierra, pero “no otorga el agua de manera gratuita”, pide a cambio el sacrificio de “un ser valioso, ya sea el hombre o el venado”.¹⁷⁸ En el panel, es invocada por los hombres, quienes le ofrendan *uemas* borrachos que podrían caer y no levantarse porque no tenían rodillas.¹⁷⁹ ¿Por qué eliminarlos? Los otomíes se sentían subyugados por los *uemas*; por eso hicieron la fiesta para darles pulque y eliminarlos con ayuda de la *bok'yä*. En este panel, visible a la distancia, es interesante que los grandes *uemas* que son las figuras más grandes en él sean ofrendadas a la pequeña *bök'ya* que se ubica hacia abajo y a la derecha (IV.7).

A los *uemas* se suman los antepasados humanos, fundadores de los linajes y demás familiares muertos:¹⁸⁰ abuelos o *xitas* encabezados por el *primer antepasado común bautizado*, “*xita de juramento*” venerado por su “descendencia (*meni*) patronímica (*dega dada*)” con tradiciones que preservan “el culto a los antepasados (*rnsödi ya boxita*)” en capillas, calvarios o nichos, “altares domésticos” y/o grutas.¹⁸¹ Al fundar los linajes, los antepasados se vinculan con sus capillas pues se asume que ellos las edificaron. Estos antepasados humanos, abuelos o *xitas*, son recordados y venerados con imágenes, monumentos y construcciones que les conectan con su descendencia. Junto con los *uemas* participan de la vida de su descendencia, siendo recuperados en las fiestas con enmascarados que encarnan viejos.¹⁸²

El culto a los antepasados (*rnsödi ya boxita*) se centra en los oratorios y calvarios (*nkalubaruyo; mbots'i*), pero también en los altares domésticos o algunas grutas (*hema'ye*) del Cerro del Cantón, donde permanecen las ánimas (*anumö*) de los antepasados chichimecas. En estos rituales el agente del culto no es el sacerdote, sino el rezandero (*xödi*) y los cantadores (*ya duhu*) indígenas.¹⁸³

Entre estos, hay individuos masculinos de diferentes edades; algunos de ellos aun usan máscaras de xitle u otros productos de fibras de maguey para semejar caras de ancianos, que acompañan con vestimenta cotidiana. Estos *xitas* conviven con otros que regularmente llevan máscaras y vestimenta de fantasía, que puede encarnar hombres o mujeres de diferentes edades,

¹⁷⁸ Valdovinos, *La serpiente de lluvia*, 30, 32, 38, 65.

¹⁷⁹ Francisco Luna *apud* Gress, *Voces de roca*, 38.

¹⁸⁰ *Cit.pos.* Anselmo Luna en comunicación personal, noviembre 2016.

¹⁸¹ Chemin, *Capillas oratorio otomíes*, 75.

¹⁸² *Cit.pos.* Doña María González Reséndiz y Don Oscar Peña, San Miguel Tolimán, septiembre 2016.

¹⁸³ Chemin, *Capillas oratorio otomíes*, 75.

como personajes fantásticos salidos de cómics, películas o la vida pública. Los enmascarados encarnan a los *xitas* en las fiestas del Mezquital. En San Miguel Tolimán, los *xitas* visten de forma tradicional con manta blanca, pero su presencia se hace sentir en todas las festividades. Los *xitas* de San Miguel encarnan a los abuelos de todos los linajes y al estar presentes validan las acciones; participan en recibir los trajes de los arcángeles y bailadores, como al instalar las posadas y al abrirse la fiesta de las capillas.¹⁸⁴ Los encargados de ser *xita* son seleccionados por la comunidad y los mayordomos que se renuevan cada dos a tres años; sin embargo, a veces las nuevas mayordomías heredan *xitas* de gestiones previas porque casi todos ellos prometen al arcángel participar de la fiesta por algunos años, promesas que deben cumplir independientemente de quien coordine la fiesta. Su vestimenta es de manta y en la cabeza llevan máscaras de hombres viejos; todos son de sexo masculino y representan varones ancianos. Además de ellos están los *xitales*, abuelos encarnados por varones jóvenes vestidos de fantasía, como hombre o mujer, que se divierten a costa de los vivos, participan de la danza y hacen travesuras;¹⁸⁵ aunque se asume que son viejos, no todos llevan máscaras que lo recuerden, pues algunas son de personajes ficticios o “chuscos”, semejantes a los *xitas* del Mezquital que se caracterizan por ser desastrosos e irreverentes, hacer ruidos extraños, irrumpir en el orden cotidiano.

Uemas y *xitas* son antepasados, en la Sierra como en Cieneguilla donde les llaman *xitas*, “abuelitos de endenantes” o “los antiguas”. En Cieneguilla se dice que los objetos que les pertenecieron son recuerdos suyos, que los antepasados que los poseyeron, al igual que quienes los hicieron, a veces encarnan en ellos de forma que un bordado es un signo que remite a sus artífices; interfase de seres del pasado son manifiestos en el presente. Los bordados pintados en el muro testero del calvario del atrio de San Ildefonso y María, (IV.8 izquierda), y en la zona de catequesis (IV.8 derecha), representan a “los antiguas” que les elaboraron.¹⁸⁶ Los rostros del atrio (IV.1) son antepasados, antiguas, ancestros, abuelos o los de antes;¹⁸⁷ como los pintados en las barrancas del Mezquital y la sierra hidalguense (IV.3).¹⁸⁸ En Tutotepec se dice que los “antiguas” poseen el *nzáki*, que es vida, fuerza y salud ligadas al ritual, “el costumbre”, medio para que las semillas del cerro sean dadas al hombre¹⁸⁹...

¹⁸⁴ Cit.pos. Anselmo Luna, noviembre 2016, San Miguel Tolimán.

¹⁸⁵ Cit.pos. Don Marco Peña, septiembre 2016, durante la fiesta de San Miguel Arcángel en Tolimán.

¹⁸⁶ Cit.pos. Don Zeferino Aguilar y Doña Anselma Félix, enero 2017 en Cieneguilla Municipio de Tierra Blanca.

¹⁸⁷ Cit.pos. Don Zeferino Aguilar (2016), el Lic. Pablo Félix (2018), religiosas marianas (2013, 2017 y 2018), fieles que pasaban por el sitio y un vigilante que quisieron quedar anónimos (2013, 2017 y 2018).

¹⁸⁸ España, *Los ancestros otomíes*, 109, 146.

¹⁸⁹ Gallardo. Ritualidad otomí, en *La Jornada del campo* 63 (2012); Gallardo, *Ritual, palabra y cosmos otomí: yo soy costumbre, yo soy antigua*. México: IHH-UNAM (2012)., *Ritual, palabra y cosmos otomí*, 39-40.

Antes no existían los hombres, había otro mundo que estaba oscuro, no había luz ni día. Allí, en ese mundo, la gente de antes, las antiguas, hicieron lo que hoy tenemos: las piedras, la iglesia de Tuto. Cuando terminó el mundo, las semillas quedaron en el cerro, adentro: maíz, frijol, caña, café, quelite. Luego salió la luz y vivieron otros, altos, como los árboles. Después los tomites. Se quedaron las semillas adentro del cerro; por eso hay que hacer el costumbre [...] Hay que adorar las cuevas o ir a la iglesia para que rinda mi trabajo. Hay que creen en todo, en la tierra y en la lumbré, en antiguas. Las antiguas están representadas por “grimágenes”. La Virgen de Guadalupe era una antigua (piedras y figurillas de barro, mascarillas que se encuentran enterradas), tiene forma como de gente [...] Así quedó cuando acaba el mundo anterior porque dice el dicho que este mundo no estuvo así, todo el día. No había tiempo como de éste, como ahora hay día y noche. Todo el tiempo estaba oscuro. Por eso cuando amaneció se quedaron las antiguas. Había gente, pero es otra gente. Esa gente eran las antiguas. La iglesia de las antiguas hicieron ellas. La iglesia de Tuto, eso lo hicieron de noche, por eso no la terminaron, la hicieron las antiguas. Estaba oscuro cuando amaneció, ya estaba, ya quedó así como estaba.¹⁹⁰

Los abuelos encarnan a los antepasados de los hombres y de su cultura y se relacionan con su descendencia a través de diferentes imágenes y objetos: sus rostros se representan en pintura y grabados e incluso se adivinan en el paisaje; también existen en los objetos que ellos elaboraban y que han dejado a su descendencia, como los bordados y las cestas. Asimismo, están presentes en las cruces de los altares de las capillas, en calvarios, calvaritos y otros inmuebles.¹⁹¹ Todos ellos son los *xitas* que anclan la tradición y el vínculo con el pasado; a ellos se suman en esta tarea de preservación del ritual y del sentido de las imágenes los principales –cabezas de linaje–, los hombres y las mujeres de conocimiento que preservan la memoria y las fiestas, los *badis* que resguardan el conocimiento heredado y participan de mantener todos estos elementos vivos y de que se sigan creando nuevos referentes en sus comunidades. Una suma de voces que apuntalan los documentos y que participan del significado de las pinturas, la vida festiva y hasta la cotidiana.

Apuntes

Los antepasados de los hombres no son tema exclusivo de los otomíes o los mesoamericanos, sino continuidad del pensamiento americano precolombino preservado por pueblos al norte y sur del continente. Continuidades que refieren ancestros no humanos, gigantes que conformaron el paisaje y construyeron pirámides y conventos y que siguen vivos en los cerros y barrancas, o en estructuras donde se escondieron para no ser destruidos por la luz; quienes a veces participan en favor de los

¹⁹⁰ Relato recuperado por Patricia Gallardo, Dimayé y Kandehe [Gallardo, *Ritual, palabra y cosmos otomí*, 40].

¹⁹¹ Las cruces en los altares de las capillas son pensadas como “de ánimas”, pues estas a diferencia de otras que están vinculadas con Cristo y la religión católica, estas son representaciones de cada uno de los antepasados del linaje que han fallecido, lo cual analizo en detalle en el capítulo VI.

hombres y otras en contra. Ancestros prehumanos antediluvianos: *uemas*. Los *xitas* son los abuelos, que regularmente han muerto pero están vivos en el recuerdo de sus linajes. En ellos se anclan las tradiciones; por ello se les venera y su imagen está presente a través de los bailadores que les encarnan y participan de la vida comunitaria. *Uemas*, *xitas* y *xitales* son ancestros de los hombres y abuelos de los linajes. Entre ellos hay un grupo especial que incluye santos, a Cristo, a Dios Padre y a la Virgen, primeros ancestros del hombre. Por otra parte, que la leyenda cuente que los *uema* vestían con pieles es importante, porque también se decía que los “chichimecas” las vestían, planteando así un probable vínculo entre ambos.

El culto a los ancestros es tan antiguo como el pueblo otomí; la evidencia arqueológica refiere el vínculo entre los linajes y los fardos funerarios que podrían tener muchos siglos de antigüedad, como los dos identificados en Cañada de la Virgen –un jerarca enterrado en el cuarto rojo del Complejo B y una niña guerrera de casi un milenio de antigüedad respecto a los habitantes del asentamiento.¹⁹² Sin embargo, esto aun debe analizarse con mayor detalle para definir su sentido real, por ser los únicos casos reportados hasta ahora. Entre los otomíes, se piensa a Cristo, a la Virgen y a Dios Padre como *uemas* y también como astros, por lo que enlazan sus linajes con los seres divinos y los celestes, siendo muy representativa la figura de Cristo, como figura sacrificial según veremos en el siguiente capítulo.

¹⁹² Zepeda, *Cañada de la Virgen*, 67-68, 80-81, 103.



Imagen IV.1 “Antiguas” -antepasados-, atrio del templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Fotos BIPP 2013 y 2018 Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen IV.2 *Uema*, pintura rupestre, San Miguel Caltepanitla Tecozautla, Foto BIPP 2015, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.

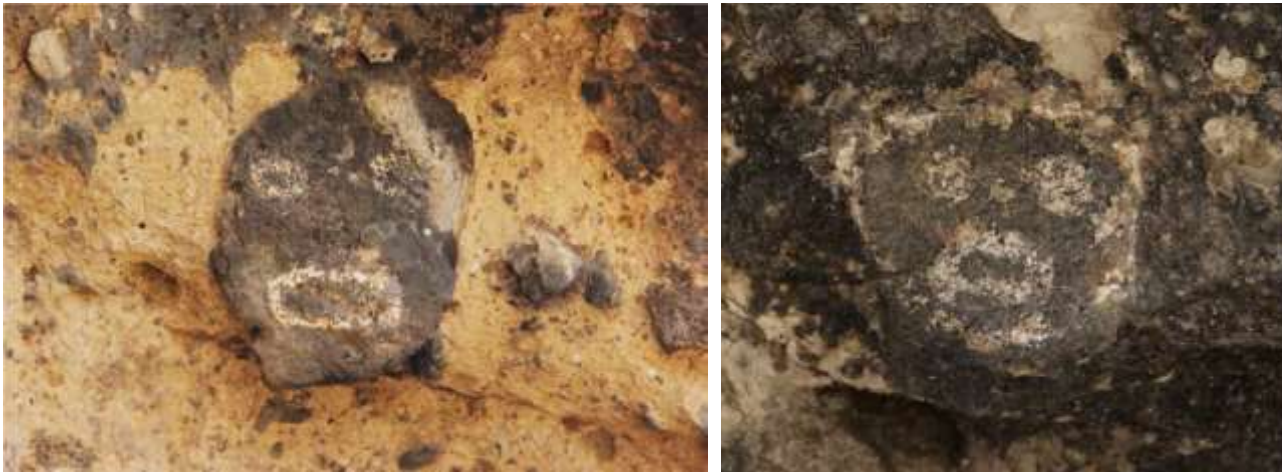


Imagen IV.3 Antepasados, nichos del venado y el ancestro, Barrio de Yolo Acatlán Hgo.¹⁹³



Imagen IV.4 Bomba enfatizada para representar un uema, Caltepanitla, Foto BIPP 2015, Proyecto Arte y comunidades otomías, metamorfosis de la memoria identitaria IIE-UNAM.

¹⁹³ España, *Los ancestros otomías*, 109, 146 (Foto: *Proyecto La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí; continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM).



Imagen IV.5 Conjunto rocoso donde se hace presente un *uema*, San Miguel Caltepanitla, Foto BIPP 2015, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen IV.6 Roca que encarna un *uema* y pintura rupestre sobre el lado opuesto del arco, San Miguel Caltepanitla, Foto BIPP 2015, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen IV.7 La destrucción de los *uemas*, Mandodó Tezoquipan, Alfajayucan Hgo.; Foto: BIPP 2016, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen IV.8 Imágenes de bordados que evocan a los “antiguas” en muros testero del calvario y del espacio de catequesis, templo de San Idefonso y María, Cieneguilla Gto., Fotos BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.

V. Relación Ancestro–Cristo–Venado

Para los otomíes *Sidada Hyadi*, o *Äjuä* es Creador, Formador y Existenciador, y encarna a *Yozipa*. La Virgen es la luna y la Madre tierra. *Sidada Kristo* nació de la Madre tierra por acción de *Yozipa*; es *uema* y *xita* presente en diferentes formas que analizo en este capítulo.

Sidada Kristo: uema y xita

Aunque en las narraciones es común que todos los seres divinos se fundan en la imagen de los *uemas*, Cristo es el más referido como tal, en esculturas o pinturas, con grandes extremidades y sin articulaciones como el Cristo en piedra de Tezoquipan (V.1), que además de su gran envergadura tiene larga cabellera. A estas se suman todas las representaciones de Cristo, la Virgen y los santos como *uemas*. Entre todas ellas, hay una pintura rupestre muy singular, ubicada en el sitio de El Cajón, que corresponde a la cara de Cristo, con las tres potencias sobre su cabeza (V.5); en un espacio intrincado, difícil a la vista porque está al interior de un conjunto rocoso (V.2), a modo de tabernáculo o altar. En éste también están pintadas otras figuras, todas en blanco (V.3). El conjunto no es de gran tamaño; se ubica junto a un estanque y está formado de diferentes paredes resultantes de las rocas superpuestas.¹⁹⁴ A simple vista se observan algunas de las figuras, pero el Cristo no. Hernández distingue una *bok'yä*, consistente en una línea quebrada con colgajos que penden de ella (V.3-4); sobre la roca inferior identifica un sol y un venado con cabeza grande y cuerpo ovalado; y en el techo una banda de puntos que interpreta como la Vía Láctea. Pero el techo no se forma con una sola superficie, sino diferentes rocas que marcan niveles celestes donde la *bok'yä* entra en contacto con las estrellas y, en la roca más profunda está el rostro de Cristo (V.5), con pelo largo y tres potencias, al igual que era pintado en los catecismos testerianos del siglo XVI.¹⁹⁵ En los estudios de los paneles con arte rupestre del Mezquital, las figuras del venado y la *bok'yä* son referentes del sacrificio, al igual que Cristo, a quien también se vincula con el sol. Este conjunto rocoso semeja una sacristía o un dosel del altar,¹⁹⁶ un sitio reservado para la imagen de Jesucristo con sus potencias. Un conjunto rocoso que emula el sentido sacrificial de la mesa del presbiterio, pues el venado y la *bok'yä* anuncian el sacrificio por ocurrir, tanto como la figura de Cristo en el seno del mismo, pues *Sidada Kristo* está en la profundidad, en el nivel más distante del firmamento. También puede ser pensado como *kut'a*, donde convergen inframundo, supramundo y el espacio terreno. El conjunto

¹⁹⁴ Hernández, *Imágenes del cristianismo otomí*, 60, 63.

¹⁹⁵ Hernández, *Imágenes del cristianismo otomí*, 63.

¹⁹⁶ El dosel del altar es una estructura que se coloca sobre el altar, cubierta con un baldaquino para contener objetos sagrados, que no están a la vista de todos, aunque se conozca de su existencia, a modo de un tabernáculo.

es significativo porque hay pocas pinturas sobre rocas en El Mezquital que muestran a Cristo en forma directa; pero en este espacio está su cara, en una figura similar a la forma en que se le representó en los Catecismos Testerianos; acaso semejando al sitio con una capilla abierta o como presbiterio de un templo natural. Definitivamente fue un acto planeado, consciente y con intencionalidad, porque es evidente que el pintor conoció los Testerianos, y se eligió un sitio en las caras internas de las rocas, en relación con el techo del conjunto y fue trazado para que no ser tan evidente.¹⁹⁷

Cristo es referido en otras obras de arte rupestre, aunque en forma simbólica, casi siempre asociado a la cruz y aun en forma de humilladero, como en el panel de “la Creación del Mundo” en El Tendido, en Danzibojay Huichapan (V.6), donde se narra su nacimiento en paralelo con la Creación. Hers explica este panel a partir del texto de *El Dios Caminante*; comienza al centro del nicho donde está la cara de un *uema*, cuyo contorno tiene mayor grosor; referido en los cantos como “el rostro de Yozipa”, quien bajó a la tierra como “gran *Uema* de rostro resplandeciente” que “se plantó al centro de la tierra”.¹⁹⁸ Sobre el *uema* está la figura de una serpiente, porque “no se conocía el rostro de la Tierra”, y por ello fue pintada como víbora.¹⁹⁹ Los cantos dicen que cuando Yozipa entró a la tierra gestó a “Nuestro Padre el Sol”, vinculando a Cristo con el sol, que en el panel se muestra en el humilladero abovedado que tiene en su interior una cruz (a la derecha de la imagen V.6). Hacia abajo y a la izquierda, se observa “parcialmente borrada por la erosión, la figura de una mujer: “y la Tierra se yergue en posición de parto y fue que aquí nació la Luna... Nuestra Madre que nos alumbra desde lo alto del cielo”.²⁰⁰ Hacia arriba y a la izquierda se observa una “doble espiral”, en “s” que refiere la presencia de un *xonecuilli*, en referencia a las estrellas; que el texto dice que el *Äjuá Yozipa* se las dio a la *Sinana Luna* como acompañantes.²⁰¹ Hers concluye explicando que: “Con estas cinco figuras sabiamente dispuestas sobre un triángulo con la punta hacia abajo para subrayar la postura de parto, de creación, el pintor logró sintetizar la génesis tal como concluye el canto VI: “Y así fue que hubo día y noche, ...empezó la cuenta del tiempo y ...se vio el rostro de la Tierra...”²⁰² (V.6).

¹⁹⁷ Además de este caso, solo tuve noticia de otra pintura rupestre figurativa de Jesucristo: en La Piedrota de la Colonia Luis Donaldo Colosio, en la periferia de Santuario de Mapethé, en el Cardonal Hidalgo, sin embargo se trata de una figura que debe analizarse a conciencia para establecer su relación con Jesucristo.

¹⁹⁸ Marie Areti Hers, El canto y las imágenes, Confluencia entre arte rupestre, tradición oral y ritualidad: casos ejemplares, Una antigua versión pintada en la roca, en *Un canto ñahñu a tres voces, Nda Kristo Dios Caminante*, Luna, Huizache y Hers (México: IIE-UNAM, en prensa). Luna, *El Dios Caminante*, Canto I.

¹⁹⁹ Hers, *El canto y las imágenes*, en prensa. Luna, *El Dios Caminante*, Canto IV.

²⁰⁰ Luna, *El Dios Caminante*, Canto VI, *apud* Hers, *El canto y las imágenes*, en prensa.

²⁰¹ Hers, *El canto y las imágenes*, en prensa. Luna, *El Dios Caminante*, Canto VI.

²⁰² Luna, *El Dios Caminante*, Canto VI, *apud* Hers, *El canto y las imágenes*, en prensa.

Este discurso en imágenes relacionadas con el texto de *El Dios Caminante*, de alguna forma también se vinculan con la capilla de *miserere* de Tezoquipan (V.1) donde el Cristo *uema* de toba de cantera está sobre un altar que se ubica bajo un cielo estrellado, que en el zenit tiene un círculo blanco que podría relacionarse con la *Sinana* Luna, análoga de la Virgen. Las figuras de Cristo en las rocas, en forma directa o sublimada, implican un sentido sagrado en los conjuntos referidos y en el paisaje mismo -un paisaje sagrado-, en especial en el caso de El Cajón. Asimismo, cuentan de la aceptación del cristianismo, pero no por imposición sino porque Jesucristo es asumido como ancestro y como *uema*. El papel focal de Cristo entre los otomíes también se hace manifiesto en la frase: “por eso se dice que Dios se hizo *taxingue* y nacimos”,²⁰³ donde se asemeja a ellos como “no blanco” y por lo tanto “indio”. En ésta, se plantea que los otomíes de la Congregación son cristianos católicos en la misma medida en que Jesucristo es “no blanco” y por tanto indio como ellos; esta transformación de Cristo en otomí, además, lo transforma en su ancestro, el *xita* de la comunidad.

Cristo y el venado

El venado es muy importante para los pueblos americanos por su sentido sacrificial, que le vincula con Cristo, esencia del cristianismo.²⁰⁴ Los huicholes lo piensan como hermano mayor del hombre y mediador entre éste y la divinidad;²⁰⁵ para los nahuas y los mixtecos es “animal sagrado y ancestro de prestigio”, sujeto de “muerte violenta” y víctima sacrificial.²⁰⁶ Para los otomíes es el primer ser creado por Dios, hermano mayor de los animales y los hñuhu –hombres verdaderos-, con “naturaleza similar a la humana” porque es semejante en cuerpo y órganos, reforzando su estatus de hermano del hombre.²⁰⁷ El venado como ente sacrificial tiene muchas representaciones en el arte rupestre del Mezquital, pues casi siempre se acompaña del flechador (V.7); escenas de cacería que son análogas del sacrificio de Cristo. Como señalan Díaz, Gress, Hers y Luna:

el cuerpo humano, que es con simultaneidad el cuerpo del venado, toma una identidad concreta en la figura del Cristo otomí, pues la carne de ambos es inmolada y consumida ritualmente. La

²⁰³ Esta frase es una declaración política de al menos 17 comunidades de Cieneguilla, pues cuentan que la gente de Tierra Blanca ofendía a los habitantes de Cieneguilla diciéndoles ‘*tashingues*’, que significa ‘no blanco’ y por tanto ‘indio’; y al hacer de Cristo ‘un *taxingue*’ se superponen a quienes intentan denostarlos con dicho apelativo [Cit.pos. Zeferino Aguilar y explicado por el Lic. Pablo Félix, Cieneguilla febrero 2017 y enero 2018].

²⁰⁴ Hers, Luna, *El Sagrado Hermano Mayor y el sacrificio divino*, en *Artes de México N° 117* (México, 2015), 61-63

²⁰⁵ Cit.pos. Fr. Martín Peña Contreras en diferentes conversaciones sobre la cosmovisión huichol.

²⁰⁶ Ana G. Díaz, Rocío Gress, Marie Areti Hers y Francisco Luna T., *El Cristo otomí: arte rupestre, fiesta y sacrificio en el Mezquital*, en *La vitalidad de las voces indígenas, arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales* (México: IIE-UNAM, 2015, 363-386), 371.

²⁰⁷ Luna, *El Dios Caminante*, Canto X. Hers, Luna, *El Sagrado Hermano Mayor*, 61-64. Díaz, Gress, Hers, Luna, *El Cristo otomí*, 371.

escena del venado y el flechador, emblemática de la tradición rupestre del Mezquital, trasciende la representación mimética de una cacería.²⁰⁸

Los abuelos del Mezquital, narraban que un día no hubo sol, ni luz, ni día, “todo quedó en silencio y en quietud”, las aves dejaron de cantar y de volar, no hubo flores, el dolor y la angustia se multiplicó entre la gente porque murió el sol. “Se abrieron las puertas de las tinieblas”, la “mala oscuridad” dejando salir a los *ts'ene*, que son los ‘bocas fuertes’, ‘bocas de fuego’ o ‘bebedores de sangre’; estrellas, que al ir cayendo a la tierra “se hicieron seres malvados”. En la tierra, los *ts'ene* decapitaron gente y le abrieron el pecho para beber su sangre y comer su corazón; por eso se teme a las estrellas, pues muchas son poderosos hechiceros del mal. Los *ts'ene* persiguieron a *Kristo* para sacrificarlo, y Él ocultó su rostro con una máscara y huyó por montes, barrancas, bosques y montañas; todos los seres le ayudaron a esconderse y, aunque temían a los *ts'ene*, no les dijeron a dónde se fue. Cuando llegaron con el venado, él se hizo pasar por Cristo y fue sacrificado en su lugar, dándole tiempo para huir. El venado fue sacrificado en el gran árbol donde los *ts'ene* bailaron su danza de triunfo “alrededor del poste sagrado”, donde ‘*Teteña*, el Gran Sacrificador’, lo decapitó y levantó su cabeza, mientras su sangre caía en la tierra y la fertilizaba; luego ‘*Mexi*, el desollador’, le quitó su piel y la vistió; el ‘cortador de carne’ lo desmembró en ocho partes. Cuando los *ts'ene* notaron que no era *Kristo*, retornaron a perseguirlo, hasta que lo encontraron y atraparon, lo ataron, se burlaron de Él y lo llevaron “al lugar llamado *Ntamants'its'i*, donde se derrama la Sangre del Dios en Sacrificio”; ahí realizaron su baile con ‘fintas’ y ‘gritos de guerra’, preparando el sacrificio. *Teteña* decapitó a “Nuestro Señor” derramando su sangre en la tierra “en siete corrientes de sangre preciosa”, de agua divina “que corren como serpientes y se pierden en la tierra”; y su cuerpo fue desmembrado.²⁰⁹

El drama de la persecución, sacrificio y resurrección de Cristo narrado por esta tradición oral se reconoce en el arte rupestre del Mezquital y de forma íntegra en el sitio de El Tendido, donde el sacrificio de Cristo ocurre en un espacio que evoca el Templo Mayor de Tenochtitlán, según lo prueba Hers.²¹⁰ El sacrificio del venado y de Cristo derrama su sangre y abona la tierra, mientras su corazón enterrado en la cueva da lugar a las *k'angando*, piedras preciosas y sagradas que son parte del mismo corazón de Jesús que se multiplicó en todas las rocas que rozó, como la Hostia consagrada, aun partida en tantas partes como sea posible, pues cada una es el todo: el Cuerpo de Cristo que se da en comunión como recuerdo del sacrificio y presencia viva de Dios. Por otra parte,

²⁰⁸ Díaz, Gress, Hers, Luna, *El Cristo otomí*, 371.

²⁰⁹ Luna, *El Dios Caminante*, Cantos XX, XXI, XXII, XXIII, XXVII y XXXVII.

²¹⁰ Hers, *El canto y las imágenes*. Luna, *El Dios Caminante*, canto III.

el venado también ocupa el espacio celeste, como si resucitara con Él. Esta resurrección está referida en la imagen del venado sobre la luna en cuarto creciente, bajo una serpiente celeste (V.8) que está en la parte alta del hongo de Tezoquipan.²¹¹ En esta representación el venado tiene astas, que corresponden a un animal adulto, y el cuerpo moteado como uno joven, dos atributos que en la vida natural no coexisten pero sí en *Makunda*,²¹² primer ser creado por *Yozipa* y primero en ser sacrificado. El sacrificio del venado es un tema muy representado en arte rupestre, casi siempre ligado al flechador. Pero también se muestra en otros soportes como muros de las capillas, bordados, cestas y pintaderas de tortillas, como la tortilla sellada que muestra un venado macho con gran cornamenta a punto de ser cazado por un individuo con lanza y penacho (V.9); un ejemplo en el que una metáfora sobre ‘alimentarse de Cristo’ es más obvia, porque comemos la tortilla afirmando la asimilación del Cristo-venado.

En algunas capillas de linaje²¹³ hay astas empotradas en sus muros, como en Los Olvera de Yonté Chico (V.10 izquierda), o enterradas en la zona del presbiterio, como en la capilla de *Pañu* en Portezuelo (V.10 derecha). Las astas en los muros establecen una relación entre la capilla y el venado, una capilla-venado; y cuando estas se encuentran en el altar participan del sacrificio de la Eucaristía, mediante la consustancialización en que el sacerdote se transforma en Cristo y entrega su cuerpo y su sangre. El sacrificio funde a Cristo y al venado, ancestros de los hombres, y al empotrar astas o cornamentas en los muros, ambos se fusionan con la capilla y el linaje, asumiendo el papel de sus protectores. La capilla-venado refiere el conjunto capilla-venado-Cristo, que podría definirse como la fusión de dos binomios: capilla-venado y humilladero-Cristo, integrando la referencia vista anteriormente en el sitio de El Tendido (V.6), en relación con la capilla con las astas, reforzando el sentido de Cristo como ancestro del linaje y el sacrificio como elemento vinculatorio.²¹⁴ En el mural de Los Olvera (V.10 izquierda) se integra al caballo frente al principal y sobre las astas, estableciendo su vínculo, a la vez que su carácter de privilegio.

El venado forma parte de muchos de los programas murales de las capillas. En *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, hay un par de venados con cornamenta y cuerpo moteado (V.11), por lo que es posible que se trate de *Makunda*. Ambos llevan en su hocico una rama; y se ubican en la parte baja de ambos lados de la bóveda, en la entrada. En la cenefa del muro de la epístola de la

²¹¹ El hongo de piedra de Tezoquipan Alfajayucan es una estructura en piedra, de forma semipiramidal triangular invertida, con base diminuta y parte superior amplia, donde hay diferentes conjuntos pictóricos y muestra en su parte alta el firmamento; es ahí donde está el venado, debajo de la serpiente.

²¹² Díaz, Gress, Hers, Luna, *El Cristo otomí*, 371-372.

²¹³ Las capillas de linaje son edificaciones con fines religiosos edificadas por y para otomíes, que de inicio se heredaron a partir de linajes patrilineales. Profundizaré en ellas a partir del próximo capítulo.

²¹⁴ Hers, Confluencia entre arte rupestre, tradición oral y ritualidad, en proceso.

capilla de las Cuatro Esquinas en Ixtla (V.12 izquierda) hay un venado moteado sin cabeza –no se recuperó al restaurarla por falta de datos. Según Doña Cuca, nunca la tuvo, solo había una ‘oquedad’, y según recordaba, su papá decía que no había cabeza ni orificio, porque el espacio lo ocupaba ‘un chinapo’ –obsidiana.²¹⁵ En la capilla de María Rico, también en Ixtla, hay un detalle con cinco venados parados sobre sus patas traseras, como si bailaran, ubicados justo debajo del pinjante en el muro de la epístola (V.13), tres de ellos avanzan hacia la puerta mientras miran al altar y los otros dos en la posición inversa, todos tienen grandes astas (V.12 derecha y V.13). Esta singular figura, también está presente en dos capillas de Alfajayucan: la de Zozea (V.14 derecha) y la de Los Olvera en Yonté Chico (V.14 izquierda); aunque estas son de mayor tamaño. En la capilla de San Diego, en San Miguel Tolimán, hay dos grandes venados rojos a los lados de la ventana (V.15). Por su tamaño, son lo primero que se observa al interior, pese a la profusión de imágenes de su programa pictórico. Estas figuras, seguramente corresponden a la capa más antigua,²¹⁶ dado que presentan superposición de figuras.

Yozipa y Cristo sol

Cristo se asocia con el sol y el águila, según se cuenta en *El Dios caminante* y se manifiesta en imágenes. En la cosmovisión prehispánica otomí el mundo de tinieblas en que habitaban los *uemas* se transformó al nacer el sol, inaugurando una nueva era en la tierra, donde los hombres predominan y la luz con la que el astro ilumina al cruzar el firmamento propicia la cosecha y sustenta el tiempo de la humanidad. A esta idea amerindia se suma el discurso cristiano, según el cual Cristo y su resurrección posibilitaron la salida del mundo de oscuridad porque Dios ofrendó a su único Hijo, consustancial a Él, para ser sacrificado por los hombres; pero Cristo resucitado²¹⁷ acabó con la era de tinieblas al abrir la puerta de la gloria eterna, sinónimo de la luz.

La asociación de Cristo con el sol tiene una larga historia dentro de Occidente mismo. Eusebio de Cesárea narra que Cristo se apareció ante los ejércitos de Constantino en forma de un sol cegante, en cuyo centro se veía un anagrama: el Santo Nombre de Dios, y que cuando el emperador aceptó que era el Dios verdadero, incorporó dicha visión a sus estandartes y el ejército romano obtuvo la victoria; entonces Constantino se convirtió al Cristianismo y estableció las bases

²¹⁵ Cit.pos. Refugio Luna en charlas sobre la capilla de las Cuatro Esquinas -La Pinta- entre 2006 y 2014.

²¹⁶ En las capillas de linaje, la pintura mural fue retocada y repintada constantemente, desde su edificación y hasta la actualidad en las que siguen en uso. Las adiciones a veces complementan el programa, otras lo modifican, lo sustituyen -y al paso del tiempo aparecen ambas capas-, o incluso no tienen relación.

²¹⁷ Cristo resucitado sale del sepulcro y retorna al mundo de los mortales, donde pasa 40 días y luego asciende a la gloria y abre el cielo para todos los hombres. Este sentido es recuperado por el relato de *El Dios caminante*, aunque en diferente orden de sucesos, pero se relaciona con el águila que entra a la tierra como inframundo y luego sube al firmamento; y en la lucha contra la oscuridad y el triunfo que la destruye al traer la luz que es sinónimo de el sol.

para que el culto de las catacumbas se convirtiera en el más importante del fin del mundo antiguo y de la Edad Media.²¹⁸ Esta narración tiene semejanzas con la de la batalla del Sangremal, donde la cruz de piedra se apareció emergiendo del sol y condicionó el fin del combate entre los otomíes cristianos y los chichimecas, sólo que en este relato el Santo Nombre de Dios fue sustituido por la Cruz, como se pintó en el caballete de San Luis Montañez (II.2), afirmando la unidad en Cristo, al igual que en el caso de Constantino. Guy Stresser-Péan analiza la relación entre el sol y Cristo en la Sierra Norte de Puebla, debido a su papel central en la organización de los grupos culturales otomíes, como nahuas, tepehuas y huastecos, implicando una integración razonada de la figura de Cristo en la cosmovisión mesoamericana, donde el sol tenía un papel central, que permaneció con la misma fuerza al establecer este vínculo.²¹⁹

El vínculo entre el sol y los seres divinos, en especial masculinos, es común en la mayoría de los grupos humanos; entre los otomíes, como otras culturas americanas, el sol es dador de vida, diferencia el día de la noche, y determina el ciclo agrícola. A la llegada del cristianismo, Cristo fue ligado con el astro solar por su papel de divinidad masculina preponderante y por la referencia que hacían los frailes a su presencia viva en la Hostia consagrada que acompañaba las bendiciones al centro de las custodias, las cuales suelen tener rayos rodeando el espacio para la Hostia. La relación Cristo-Sol fue esencial al aceptar el cristianismo por los otomíes, como queda asentado en el relato de *El Dios Caminante*²²⁰...

Así se dice. Así Nuestro Padre Celestial Sol / es Nuestro Padre Celestial *Nda Kristo*.

El *Äjuä Nda Kristo* es Nuestro Padre Celestial Sol que
derrota la oscuridad y alumbra y calienta al mundo y da la vida.

He aquí su nombre completo: / *Äjuä Yozipa Xomta Nda Kristo Mzidada'ihé Mehets'i Hyadi*.

El Creador, El Dueño de los dos Calores, de los dos Tiempos: / *Mazinana'ihé* y *Mazidada'ihé*: El Existenciador
Nuestro Padre Kristo-Sol, Caminante Celeste. / Nuestra Madre Luna, Caminante Celeste.

Tal como vemos su Sagrada Imagen / en *Naxthey, Taxhie, Nzotze, Nbohmi* / y en otros lugares: Así es.²²¹

²¹⁸ “Dize affi mefmo Eufebio: y afirma con juramento: que oyo **de** la boca del mefmo Emperador: que declinndo el fol un poco despues de medio dia caminando **con** fu exercito a cierta parte: vio la señal dela cruz hecha **de** un gran resplandor en el cielo: con un lebrero que dezia. En esta señal vence. Lo qual vieron **también** los cavalleros: que ala fazon seballaron presentes. Y que despues la noche figuiente pensando en la fignificacion de aquella maravilla le aparefocio Jefu Chrifto: con la figura que avia visto en el cielo: y le mando: que affi figuraffe fu **vandera**: la qual le seria amparo y vitoria en las batallas.” [Eusebio de Cesárea (obispo de Cesárea), Capítulo Primero del Libro primero de la Parte segunda, en *Historia de la Iglesia, que le llaman Ecclesiástica y tripartita...* (España: Musis Dicitum, de la Compañía de Jesús de Madrid, f. xcvi (218)].

²¹⁹ Guy Stresser-Péan analiza ampliamente la relación entre Cristo y el sol en la Sierra norte poblana, implicando que esta relación y forma de aceptación del cristianismo no fue una situación que solo ocurrió entre los otomíes, sino un recurso mesoamericano de construcción de una teogonía propia que dio lugar a una cosmogonía donde sus creencias cosmogónicas prehispánicas y a la nueva religión tenían cabida, sin que ninguna de ellas fuera dominante; esto es, la supervivencia razonada de conceptos preexistentes y la integración de los recién descubiertos a partir de los frailes [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)].

²²⁰ *El Dios caminante* es el registro de lo que narraban los abuelos de El Mezquitil sobre el origen del mundo, escrito por Francisco Luna; una teogonía cristiana otomí que fusiona la cosmovisión prehispánica y el cristianismo.

²²¹ Luna, *El Dios Caminante*, Canto LX.

Cristo asumió las potencias del sol en el pensamiento cosmogónico precolombino, pensado como ‘padre’, quien se acompaña de una ‘madre’, la luna que se relacionará con la Virgen. Hay otro Ser divino, que está más allá de Cristo y es origen de Él: *Yozipa*, gran águila que existe antes de todo y se parte en dos divinidades al penetrar la tierra y regresar al firmamento, pero sin dejar de ser parte de la misma divinidad. *Yozipa* es el “el poderoso *Äjuä*”, un *uema*, un *Bämhñä*, que existe antes de todo, Creador, quien está por fuera y dentro de nosotros, quien da origen a Cristo que era parte de Él y de alguna forma lo sigue siendo, en otra analogía con la teología cristiana que plantea el misterio de la Trinidad: “Y así en el interior de la Sagrada Tierra: / *Yozipa*, el gran Hacedor de Portentos, se hace Dos, y es entonces que manifiesta su gran poder, / su verdadero Ser, pues se desdobra en dos Grandes Águilas / ¡Gran Portento!²²²

Yozipa es pensado como una gran águila que se parte, desdoblándose en dos. La raíz “pa” refiere al sol, el “zi” es referencial y el “yo” deriva de *yoho*, dos, refiriendo entonces “dos soles”, a la vez que dos águilas estableciendo la relación entre el sol y el águila, al tiempo que refieren un dios creador doble como otros pueblos mesoamericanos -*Ometéotl* es también un dios creador que es dos. En tanto que la representación del *Yozipa* corresponde a los dos soles como a las dos águilas, siendo que en el periodo precolombino era referido por igual con un sol preferentemente nocturno -que es el segundo-, o con los dos soles; a la llegada de los conquistadores hubo una transformación en la principal representación de esta divinidad, que se apropió y resignificó el águila bicéfala de los Habsburgo y derivaciones de ella. Los otomíes se apropiaron esta imagen europea porque mostraba el relato mítico, donde el águila que salía del inframundo luego de fecundar a la tierra subía al firmamento y se partía en dos, creando en ese momento el universo...

Así me dijeron los antiguos, los Grandes Ancianos. Así me enseñaron los *Guahñu*, auténticos otomíes, mis antepasados, mi prosapia. / Esta es la historia, el relato antiguo / de cómo *Mazidada’ihe*, el *Äjuä* llamado *Xomta*, llamado *Yozipa* / creo el Universo, el mundo y la humanidad.

No se sabe muy bien cómo fue, / ya no se guarda la memoria de cómo *Xomta Yozipa* formó el cielo, la tierra, el sol, la luna, / las estrellas, los vientos, los animales, / a la humanidad y a todo lo que existe a la humanidad y a todo lo que existe. / Antes de la luz, antes de la noche, antes del tiempo, sólo estaba *Yozipa*. / Sólo él, él sólo existió, nadie lo formó, nadie lo hizo.

Poderoso *Äjuä* era, poderoso *Äjuä* es. / Es un Gran *Uema*, es Gran Sabio, un poderoso *Bämhñä*, un Gran Sabio con su palabra erguida, un gran *Ñ’etete*, / Gran Médico, es un poderoso *Ñe’i*, que obra milagros, es un Gran Hacedor de Portentos; / por esto es que se le llama *Äjuä*. Así es.²²³

La apropiación del águila bicéfala de los Habsburgo parece haber ocurrido en la segunda mitad del siglo XVI, y aun en ese siglo se seguía representando a *Yozipa* como un gran *uema*

²²² Luna, *El Dios Caminante*, Cantos III, IV y VI.

²²³ Luna, *El Dios Caminante*, Cantos II y III.

vinculado con el sol, como se observa en el sitio de El Tendido (V.6) donde se le muestra como un círculo con un halo grueso en la periferia. Pero una vez que esta figura se integró al *corpus* iconográfico otomí ocupó todos los soportes posibles, desde la pintura y los bordados hasta la talla en piedra. Algunas representaciones del *Yozipa* como águila bicéfala nos hacen dudar de que se trate de la deidad otomí, por su cercanía formal con el ícono de los Habsburgo: el ornamento de la Casa de los Perros de Apaseo el Grande (V.16 derecha), por ejemplo, se caracteriza por su gran corona imperial con una cruz en lo alto. Otras se distinguen del águila imperial en diferentes grados, hasta el punto que algunas escasamente nos hacen pensar en ella (V.16 izquierda).

El *Yozipa* sobre el altar de la capilla de Don Bato (V.17) es cercano a la representación europea, en la figuración general y en la corona; pero las águilas, al unir sus alas al centro semejan un corazón y se diferencian entre sí: la de la izquierda tiene una delicada cresta. En la capilla de Zozea (V.18 izquierda), la tiara se parece a la corona solar, figura que se evoca en el cuerpo de las dos aves unidas –con el centro redondo en verde y un halo rojo alrededor; un *Yozipa* de la capilla de Los Olvera en Yonté chico (V.18 derecha) es similar a este, aunque se diferencian las dos aves, como en el de Don Bato. En otro *Yozipa* de Los Olvera (V.19), el *Yozipa* tiene mayor semejanza con el sol, tanto en color como en la figura y la forma de la corona. El *Yozipa* de la capilla de los Martínez en Oxtotipa (V.20) dista más del águila imperial y se ubica en medio del sol y la luna, entre gran cantidad de aves; se muestra como un par de ellas fusionadas, sin corona y en pintura roja, por eso se pierde entre las demás aves del firmamento; éste es el más cercano al relato de *El Dios caminante*. Las águilas bicéfalas son tan comunes en el universo cotidiano otomí que su presencia a veces se torna imperceptible, como ocurría en la casa de la familia Aboytes en Ixtla, donde un hermoso *Yozipa* coronado con un ramo de hojas y con las dos alas centrales formando una imagen de corazón al centro ocupaba la ventana de la fachada (V.16 izquierda). El *Äjua* entra y emerge de la madre tierra y sube al firmamento donde se muestra como *Yozipa*, y se desdobra dando vida a *Sidada Kristo* que es Cristo-sol que resucita y asciende para ser coronado como rey,²²⁴ pero también es Cristo-águila y Cristo-venado que refiere el sacrificio...

Entonces aquí fue que el *Äjuä Xomta* / se desprendió de este mundo y se fue a su Gloria,
al Mundo Superior, a su Inmensidad, pero no nos abandonó,
se quedó entre nosotros como Nuestro Padre Sol Señor *Jesukristo*²²⁵

²²⁴ En la Sierra Norte de Puebla, durante la segunda mitad del siglo XVIII se difunde una narración que tiene paralelismo con la referido, donde se cuenta que cuando Jesucristo resucitó, subió al cielo y se transformó en el sol [Stresser-Péan, *El Sol-Dios y Cristo*, 131].

²²⁵ Luna, *El Dios Caminante*, Canto XLII.

Por otra parte, Cristo en la Hostia también se asocia con el sol por los rayos que tienen las custodias y algunos cálices,²²⁶ al igual que en la imagen del santo nombre de Dios y algunas cruces en la unión de los travesaños. Esta devoción a la cruz con la cara de Cristo en el entrecruce, como en el cáliz y/o la Hostia con o sin rayos alrededor, es referida por algunos investigadores como “el Santísimo”, al que vinculan con los antepasados y por tanto con los cerros que son los “espacios donde éstos habitan” y donde se hace presente su vínculo con el *Sidada* y la *Sinõñö*, divinidades que encarnan al sol y la luna²²⁷ tanto como a *Yozipa* y la madre tierra. Se dice que el Santísimo, en sus diferentes formas, es quien se hace presente a los soñadores, y es quien les dice cómo curar.²²⁸ En Ixtla cuentan que todas las cruces que estaban en lo alto de templos y capillas tenían una custodia al centro, “así como solecitos”, como el de la capilla de María Rico (V.21 izquierda),²²⁹ que es una custodia con rayos en toba de cantera. Imagen recurrente sobre diferentes soportes, aunque generalmente asociada al oficio sacramental y a la fiesta del *Corpus Christi*, como muestran las tortillas selladas de Comonfort (V.21).

El vínculo entre el Santísimo Sacramento eucarístico presente en la Hostia y vinculado con la custodia es extensión de la relación Cristo-sol y en algunos casos se manifiesta más allá de su sentido simbólico. En la capilla de Las Cuatro Esquinas en Ixtla, por ejemplo, la luna fue pintada en cuarto menguante y con cara, mientras el sol solo está perfilado con pequeños rayos en la orilla derecha –hacia el altar– de una ventana circular (V.22 izquierda). No es que la representación le atribuya menor importancia, por el contrario, la subraya con su presencia efectiva al entrar a la capilla por la tarde (V.22 derecha); lo que muestra que, al edificar este inmueble se consideró el recorrido del astro para que la entrada del sol fuera precisa a través de la ventana. Lo mismo sucede con su ubicación y las escenas pintadas en los muros, para que el astro solar tomara posesión del espacio y se vinculara con las caras de Cristo. La relación entre Cristo y el sol es significativo, dado que en Mesoamérica el sol era para diferentes grupos el “primero de todos los dioses”,²³⁰ entre ellos los otomíes; por lo que se trata de continuidad y permanencia del pensamiento cosmogónico precolombino, asimilado a la forma en que se vive el cristianismo.

²²⁶ Las custodias doradas son para algunos indígenas de la Sierra poblana un elemento que afirma la relación entre Cristo y el sol, por lo radiante del oro y los rayos con que se ornamentan [Stresser-Péan, *El Sol-Dios y Cristo*, 513].

²²⁷ Beatriz Utrilla, Carlos Heiras, Los otomíes: ñõñho y ñãñhõ, en *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano* (México: INAH, INALI, UAQ, Instituto Queretano de la cultura y las artes, 2003), 122-123.

²²⁸ Utrilla, Heiras, *Otomíes: ñõñho y ñãñhõ*, 127.

²²⁹ Cit.pos. Pergentino González, Don Zeferino Nájjar, Jesús Nájjar, Doña Cuca Luna, Don Layo Vázquez y Eutimio Sánchez (hijo), San Miguel Ixtla, conversaciones en diferentes momentos entre 20016 y 2017.

²³⁰ Stresser-Péan, *El Sol-Dios y Cristo*, 523.

Cristos de caña en tierras otomíes

El vínculo entre Cristo y los otomíes no se limita a representaciones en las rocas o las capillas, pues encuentra nuevas vías por las cuales se fortalece y se manifiesta; como en los Cristos de caña, que más allá de representar a Jesús crucificado y los milagros que se les atribuyen, son miembros de las comunidades y participan en ellas. Estos Cristos son esculturas elaboradas con una pasta hecha con el tallo seco de la caña del maíz y hojas de fibra de maguey; lienzos de cartón para moldear el tronco, los brazos y las piernas; y madera de zompante –colorín– para la cabeza, las manos y los pies.²³¹ El uso de estos materiales permite crear esculturas muy ligeras y altamente portables. Tata Vasco difundió esta técnica purépecha, que fue recuperada y enseñada en las escuelas en la región de Pátzcuaro para moldear esculturas religiosas, en particular Cristos.

De estas esculturas, son relevantes el Señor de Chalma y el Cristo del Veneno, por el vínculo que generaron con ‘los naturales’. En la región otomí fueron replicados como Cristos blancos y negros que no sólo fueron llevados a sus capillas y templos, sino que fueron incorporados a la vida comunitaria como ancestros y como presencia viva de *Kristo*. Todo comienza con la llegada del Cristo a su santuario, porque las comunidades suelen contar su llegada fortuita y su decisión de quedarse en el lugar, lo cual dota de voluntad y designio a su estancia en el sitio. El Señor de Chalma, que se festeja el primer viernes de cuaresma, se dice que en la década de los treinta del siglo XVI, un arriero perdió a su mula que se metió a una cueva, y al entrar por ella encontró al Cristo de caña.²³² Otra versión dice que frailes agustinos encontraron un santuario en el interior de una cueva cercana a Chalma, por lo que pidieron destruir el ídolo y venerar a Jesús; los frailes regresaron tres días después para anotar los detalles y encontraron que había aparecido la imagen y estaba en la cueva en lugar del ídolo.²³³ Según Esther Sanginés, en 1539 dichos religiosos llegaron al sitio conducidos por indios bautizados para que conocieran dónde “*veneraban a su Dios*”, que era Tezcatlipoca en forma de *Oxtotéotl*, al que le ofrendaban sacrificios humanos. Al respecto la investigadora encontró dos relatos, uno señala que el Cristo fue llevado por ángeles a ese sitio y colocado en la cueva en sustitución de *Oxtotéotl*, otro afirma que los frailes sustituyeron al dios prehispánico que exigía sangre humana como alimento por el que ofrecía perdón y se sacrificó por los hombres.²³⁴ La historia del Señor del Veneno o Cristo Negro de la Catedral Metropolitana de la

²³¹ Enrique Rivas Paniagua, Culto festivo: los Cristos, en *Mapethé, Santuario de prodigios* (México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2004), 118.

²³² Cit.pos. Mtra. Tita Gerlero, en charla donde me contó lo que escuchaba de su abuela materna, febrero 2016.

²³³ Cit.pos. Beatriz Rojas y López en una charla sobre el Señor de Chalma, década de los ochentas.

²³⁴ Esther Sanginés G, El santo Señor de Chalma, en *Relatos e Historias de México N°28* (México, diciembre 2010).

Ciudad de México es diferente, no tiene presencia indígena o cuevas pero implica la vida cotidiana y las relaciones de los individuos de la comunidad,²³⁵ como algunos Cristos de la región otomí.

Todos los Cristos de caña de la región otomí refieren la apropiación de sus fieles indígenas, que no solo los incorporaron a su panteón sagrado, sino que les hicieron líderes de sus luchas sociales y cotidianas. Son representación de Jesucristo, Dios Hijo que murió por los hombres, y también la encarnación del hermano mayor, *Sidada Kristo*, que junto con *Makunda*, cuidan del hombre. Diferentes Cristos de caña, pero un solo *Sidada*, titularidades y patronatos que se manifiestan como médico, protector, celestino, cuidador de los migrantes o ‘antimigra’, general y gobernador, entre otras funciones; un líder de los grupos de fieles que le ven como un *uema* que les cuida y guía para lograr la preservación de su identidad e independencia, y que participa activamente en su continuo tránsito.

El Señor de Jalpan (V.23) del templo de Ixmiquilpan estaba en la hacienda de Jalpan en el Estado de México, y en 1770 fue llevado al templo de Ixmiquilpan. También le llaman “General de generales” por sus proezas en la Guerra Cristera, pues cuentan que “en una ocasión el pueblo sería tomado por un ejército; el general, que contaba con pocos hombres bajo su mando, acudió a la iglesia, oró y le colocó al Cristo su gorra, dejando en sus manos el futuro de la población”. Entonces, cuando llegaron los invasores, los habitantes del poblado subieron a las partes altas de la periferia, puntos estratégicos donde podrían contrarrestar el ataque, y ahí vieron que un gran ejército giraba: ¡se alejó sin entrar!, lo cual se pensó como milagro concedido al general por el Cristo, y desde entonces es “General de generales”. La banda presidencial le fue colocada como reconocimiento del poblado por sus milagros, y desde entonces le llaman “el Gobernadorcito” (V.23 derecha), reconociéndolo como máxima autoridad religiosa y civil, un presidente sustituto que obra en su

²³⁵ Se cuenta que alrededor de 1602, los dominicos llevaron un “*crucifijo blanco de tamaño real que instalaron el Templo Porta Coeli*”. Don Fermín de Andueza, hombre virtuoso y estimado por la comunidad, asistía a misa a este templo todas las mañanas y, oraba al santo Cristo que estaba en una de las capillas laterales, y luego de la misa le besaba los pies y dejaba unas monedas de oro en su canasta. Esto era visto por Don Ismael Treviño, un hombre “siniestro” y de “malos sentimientos”, a quien le molestaba que todos pensarán que don Fermín fuera visto como un hombre bueno, que asistiera a misa todos los días y que dejara esas monedas; y se decidió a eliminarlo de una forma que desestimara al Cristo, que sentía que le había ayudado a ganar esa fama; por ello envenenó los pies de la escultura, para que al besarlos envenenara a todos sus fieles, en especial a don Fermín. Al día siguiente, al concluir la misa, el sacerdote oraba y don Fermín se acercó a besar los pies del Cristo, y se cuenta que la escultura “*encogió las piernas e hizo sus pies a un lado, al mismo tiempo todo él se tornaba de color negro, absorbiendo el veneno*”; mientras Don Ismael, que observaba todo a la distancia, se acercó al altar y se arrodilló ante el Cristo pidiendo perdón por su pecado. El milagro se conoció y dio inicio a una gran devoción en la Ciudad de México [Arredondo, *El Señor del Veneno*]. Mi abuela me contó un relato similar, decía que su “mamá grande” -abuela- le contó la historia, que ‘supo de cierto, de la abuela de su abuela’. En este, el hombre malo era un “idólatra”, que actuó contra un cura muy bueno, quien no le quiso perdonar sus pecados y lo mandó con un canónigo porque practicaba ciencias oscuras; el padre besaba los pies del Cristo al final de cada misa, y por eso, el hombre enojado envenenó el empeine de los pies y esperó adentro del templo; al final de la misa la escultura impidió que le besara los pies y “arrodilló con un rayo” al hombre que lo envenenó, el que desistió de todo mal y, ‘hasta entró al seminario y encabezó la devoción a este Cristo hasta que murió’. Este Cristo se incendió junto con el altar del templo; fue repuesto con otro que recordaba la posición de las piernas y el color, y fue trasladado a la capilla de entrada de la Catedral Metropolitana, donde vivió el incendio de 1967. [Cit.pos. Beatriz Rojas y López en una charla sobre el Señor de Chalma, década de los ochentas].

favor. Se le festeja el 15 de agosto, día de la Asunción de María, por ser el día de 1947 en que le colocaron la banda presidencial por su participación en la vida del poblado. Este Cristo sale en procesión los días 7 de septiembre, cuando se realizan alfombras de aserrín para que pase sobre ellas, luego es llevado a la Presidencia municipal, donde se canta el Himno nacional;²³⁶ sumando una doble veneración, religiosa y civil.

En El Arenal, reside el Señor de las Maravillas (V.24 izquierda), del que algunos dicen que le fue vendido al pueblo por 30 pesos –que se juntaron por cooperación– en las primeras décadas del siglo XIX. Lo trajo una mujer que venía de Atotonilco el Chico, y les dijo que era el “Señor de los Laureles”. Después de comprarlo, el pueblo le construyó una ermita y comenzó a construirle un santuario, que se terminó en 1812. Se cuenta que una mujer engañaba a su celoso esposo, quien sospechó de ella y la siguió, enfrentándola al encontrarla en el campo con una canasta en la que llevaba alimentos a su amante; ella invocó al “Señor de los Laureles” y dijo al marido que llevaba flores a la ermita; al abrir la canasta estaba llena de éstas, y la gente le llamó ‘Señor de las Maravillas’.²³⁷ Un Cristo que participa de la vida cotidiana de la comunidad.

El Cristo Negro de Salamanca o Señor del Hospital (V.24 derecha) es una escultura de caña que se dice fue traída de España, mas es mexicana.²³⁸ Se cuenta que fue venerado en el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, luego llevado a Xilotepec por los acuerdos entre conquistadores españoles y los otomíes que migraron al Bajío, y con ellos llegó a Salamanca. Otros dicen que ‘Acualmetzli’, huérfano mexicana de dos años, fue adoptado por Hernando de Alarcón, quien le dio los privilegios de hijo legítimo por lo que pudo entrar al Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco. Allí aprendió náhuatl, otomí, castellano y latín, además de la devoción cristiana; se hizo muy devoto del ‘Cristo de los Agonizantes’, imagen que se robó cuando huyó del colegio debido a la muerte de sus padres y que los conquistadores le cortaran ambas orejas como castigo infundado, al quedar desprotegido. Al huir buscaba unirse a los chichimecas pero se llevó al Cristo para que lo protegiera; participó en algunos combates y murió en batalla en 1542, cuando tenía 22 años. El Cristo quedó en poder del indio converso de Xilotepec, Pedro Coyóhuatl, que murió en 1560 y lo legó a Ignacio Cardona, al que el Cristo le pidió en sueños salir de Xilotepec; Cardona pensó que la escultura deseaba regresar a Tlatelolco y salió hacia la Ciudad de México, pero en Mamayé, actual Tepeji, se equivocó de camino y se dirigió a la Estancia de Barahona, primer asentamiento español en

²³⁶ Alma Delia Mondragón Villa (edit.), General de Generales, en *Cactus, la revista del Valle del Mezquital* (Año XII, N° 149), (Ixmiquilpan, septiembre 2015), 17.

²³⁷ El Señor de las Maravillas de El Arenal (tríptico turístico), en *Arte barroco en Hidalgo*, (México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo – Sria de Cultura, Recuperado de cultura.hidalgo.gob.mx).

²³⁸ Rivas, *Culto festivo: los Cristos*, 118.

Salamanca, donde lo iba a entregar, pero en sueños el Cristo le pidió ir con el pueblo de indios: Xidóo, en Salamanca, donde se quedó. De este Cristo se cuentan muchos milagros; dos de ellos son los más relevantes: uno cuenta que en su tránsito por los caminos se volvió negro para evitar el asalto, y otro narra que el martes santo de 1560 por la noche se escuchó el tañer de campanas llamando a los habitantes al templo del Hospital, y cuando éstos corrieron hasta allí encontraron al Cristo con la cabeza completamente doblada, como si estuviera muerto, expresando su deseo por quedarse en este sitio.²³⁹

Del Cristo de Mapethé (V.25) se cuenta que fue traído de Castilla alrededor de 1545 por Don Alonso de Villaseca y colocado en el templo del Real de Minas de Peña Pobre de Mapethé. Le llamaban Santo Cristo de Zimapán, o del Cardonal, o de las minas del Plomo Pobre, o Cristo de Ixmiquilpan.²⁴⁰ Contra lo que dice la tradición, por ser de pasta de caña de maíz se trata de una escultura mexicana con talla y terminado al estilo ibérico. De sus milagros, hay tres que son más recordados: uno relativo a la agricultura, pues acabó con la sequía de cinco años; otro relativo a su autorregeneración y uno más referente a los conflictos que causó para ser trasladado de Mapethé al Convento de Santa Teresa la Antigua. Del primero se dice que...

hallavase el besindario del Santuario de Mapetec en una consternacion grande, pues havia siete años que no llovía una gota de Agua. Y afligidos de la mortandad de sus Ganados, unidos todos pidieron a el Cura, que lo era a la sason Dn Pedro Samora, lisenia de sacar en prosesion a esta imagen de Xpto, lo que se executó en la forma que aquí se be, con devotas deprecaciones y penitensia. Y de Inprobiso, bieron una Nube que cubría el Cielo, y a media estasion empeso a llober copiosamente sin llober mas que en aquel dichoso lugar.²⁴¹

El segundo milagro resultó del deterioro que la imagen sufrió en casi 80 años y el auto que don Juan Pérez de la Serna, Arzobispo de México, firmó en 1615 ordenando dividirlo en pedazos y enterrarlo “con el cuerpo de la primera persona grande que muriese”; pero nadie murió en los cinco años siguientes. Por las noches se escuchaba al interior del templo toques y repique de campanas y gemidos; también se veían penitentes andar entre el Santuario del Cristo y la iglesia antigua, disciplinándose con azotes, y quienes les seguían los veían desaparecer al llegar a su destino; en otras ocasiones se escuchaba música de diferentes instrumentos, de órgano y voces humanas, gemidos, suspiros y sollozos, además de golpes al interior del templo. El segundo viernes de

²³⁹ Arredondo, *El Señor del Hospital de Salamanca*.

²⁴⁰ Antonio Monterrubio Lorenzo, *Santuario Mapethé, Cardonal. Arte barroco en Hidalgo*, (México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo – Sria de Cultura). Don Alfonso Alberto de Velasco, *Historia de La Milagrosa Renovación de la soberana imagen de Cristo Nuestro Señor Crucificado, que se venera en la Iglesia del Convento de Santa Teresa la Antigua* (México, 1845).

²⁴¹ Leyenda narrada en un retablo del Santuario de Mapethé *apud*. Paniagua, *Culto festivo: los Cristos*, 118.

Cuaresma de 1621, siendo Vicario Pedro Zamora, se dice que sopló un “aire y huracán tan recio, que se llevó la mitad del techo de la iglesia”, como si bajara “la culebra”. La gente corrió al templo para ver qué podía hacer y vio “que la santa imagen vieja, destruida como estaba, desprendida de la cruz, salía por sí misma de la iglesia por el aire, y detrás de ella en su seguimiento la santa cruz” ante el asombro de los presentes regresó al templo.²⁴² El cura estaba fuera y no lo creyó; durante la cuaresma se volvieron a escuchar los ruidos, y él lo negó; entonces hubo otro huracán como de “viborón” en el cielo y el cura llamó a hacer procesión y oración con la Virgen. La gente se obstinó en sacar al Cristo y la víbora cruzó el cielo sin mojar a los que hacían la procesión, excepto al cura. El miércoles previo a la Ascensión del Señor en 1621, frente al cura y los fieles, el Cristo se autorrenovó, justo antes de ser destruido porque hubo un difunto. Ante el milagro se ordenó revisar la imagen; se estableció su perfecta proporción y factura; entonces, se mandó llevarlo a un sitio más digno: el templo de Santa Teresa la Antigua. La gente del Mineral se opuso y peleó por evitarlo, y en apoyo a ellos llovió intensamente, pero se impuso la decisión del arzobispo, aunque les costó mucho trabajo porque el Cristo se hizo tan pesado que tardaron casi un año en recorrer el trayecto. En su lugar dejaron una copia (VI.25 derecha), la cual se piensa que recibió el poder milagroso del original cuando la copia tocó al original.²⁴³

Del Señor de Ojo Zarco (V.26) se cuenta que un arriero lo encontró en un maizal de la Hacienda de Ojo Zarco, junto con una Virgen que él heredó a sus hijos al morir pidiéndoles que si ellos se separaban, juntaran a las esculturas cada diciembre; el hijo varón se quedó en Ixtla y la hija se mudó a La Punta, llevándose a la Virgen con ella. El arriero difunto se apareció a sus dos hijos en un sueño y les pidió erigir un templo para cada escultura, así lo hicieron: el templo del Señor de Ojo Zarco en El Barrio en Ixtla y de la Virgen en la Punta con apoyo de estos pueblos. Cada año sus habitantes cumplen la promesa y se hacen visitas del Cristo a la Punta y de la Virgen a Ixtla. Algunos cuentan que eran ‘tres santitos’ y que el hacendado de Ojo Zarco reclamó la propiedad de las esculturas porque aparecieron en sus tierras; el arriero negoció con él para que se quedara con la más grande y lo dejara llevarse las otras dos, porque aparecieron en su carreta. No obstante, el hacendado llevó las tres esculturas a su capilla y las tres la abandonaron, apareciendo en los maizales de El Barrio; el hacendado las regresó a la capilla de la hacienda y mandó guardias para

²⁴² Monterrubio, *Santuario Mapethé*. de Velasco, *Renovación del Cristo de Mapethé*. Antonio Monterrubio Lorenzo, et Al., *Catálogo del Patrimonio Cultural del Estado de Hidalgo* (México: Gobierno del Estado de Hidalgo – Instituto Hidalguense de la Cultura, 1992). Rivas, *Culto festivo: los Cristos*, 120, 122.

²⁴³ de Velasco, *Renovación del Cristo de Mapethé*. Rivas, *Culto festivo: los Cristos*, 123-124.

Algunos dudan de que hubiera transferencia del poder del Cristo original a la copia; pero otros dicen que algunas noches escuchan ruidos al interior del templo, incluso se escucha el órgano; eso prueba que la copia recibió el espíritu del original [Cit.pos. Doña Lourdes, Santuario de Mapethé, en charlas sobre el Cristo, agosto 2001].

que no las pudieran sacar, mas volvió a ocurrir. El hacendado habló con el presbítero del templo de San Juan, de Apaseo el Grande, y las llevaron al templo, pero el Cristo de menor tamaño se hizo tan pesado que no lo pudieron sacar de Ixtla; y a pesar del esfuerzo, al día siguiente las tres esculturas aparecieron en los maizales de El Barrio; luego fueron a Celaya e intentaron llevarlo al obispado y ocurrió lo mismo. Ante la insistencia de las esculturas, el hacendado y el cura de Apaseo aceptaron que las imágenes menores se las quedaría el arriero, pero no podría sacar al Cristo de Ixtla, y el Cristo de mayor tamaño se quedó en la capilla de la hacienda. El hijo del arriero -heredó al Cristo pequeño- quiso llevarse la escultura fuera de Ixtla, pero pesaba tanto que no pudo sacarla; por eso la llevó al templo de San Miguel; pero la mañana siguiente apareció en los maizales de El Barrio y se decidió edificar ahí su templo.²⁴⁴ También se dice que en la década de 1940 unos ladrones quisieron llevarse la escultura del templo del Señor de Ojo Zarco pero no pudieron moverla porque se hizo muy pesada, solo consiguieron bajarla y la dejaron recostada sobre la nave; por esto, el obispado decidió moverla a Celaya; pero el Cristo se tornó muy pesado, otra vez, y solo pudieron moverlo al templo de San Miguel, ante la oposición de la gente de Ixtla.²⁴⁵ En esa ocasión, el Cristo perdió un dedo que le han querido reponer en diferentes momentos, pero se cuenta que ‘no quiere’ porque si se lo ponen se vuelve a caer para que nadie olvide porque abandonó su templo; por ello ya no se permite restaurarlo, ni sale de San Miguel.²⁴⁶ Se considera que es una imagen muy milagrosa y cada año la visitan muchos fieles y peregrinos, regularmente de origen nacional en Semana Santa y migrantes de Estados Unidos con papeles en diciembre, pues dicen que es ‘el Cristo de los migrantes’.

Síntesis

Cristo es el eje medular del cristianismo y fue abrazado por los otomíes por los puntos de conexión con su cosmovisión. Entre ellos está su vínculo con el venado por su carácter sacrificial que se recuerda en cada Eucaristía, generando una continuidad narrativa que enlaza el pasado precolombino con el presente cristiano, asegurando la continuidad de su tradición; en la relación Cristo-venado se fortalece el vínculo entre *Makunda* y el hombre. Así, cuando encontramos astas o cornamentas empotradas en los muros o piso de las capillas, este vínculo define las capillas-venado como protección al linaje y afirmación de la liga con *Makunda* y con *Sidada* el *Kristo*. En el caso

²⁴⁴ Cit.pos. Cuca Luna, Goyito Sosnava, Eutimio Sánchez, Pergentino González, Teresa Guillén de Aboytes, Carmen Luna, Esperanza Vega y Lourdes Sánchez, San Miguel Ixtla, entre 2006 a 2016.

²⁴⁵ Cit.pos. Doña Cuca Luna, Pergentino González, Teresa Guillén de Aboytes, Carmen, Esperanza Vega y Lourdes Sánchez, San Miguel Ixtla, en charlas sobre el Señor de Ojo Zarco en diferentes momentos entre 2006 y 2016.

²⁴⁶ Cit.pos. Pbro. Pancho y Pbro. Rogelio, San Miguel Ixtla 2010 y 2014.

de astas en el altar hay un sentido subyacente que refiere un sacrificio protoeucarístico, aun en inmuebles donde nunca se ha celebrado un sacramento. Jesucristo es asumido como antepasado de los otomíes, tanto *uema* como *xita*. Cristo también se vincula con el sol en los rayos de su aureola como en su carácter de luz y de existenciador al fertilizar la tierra; y como tal, se lleva a las cruces y las custodias, como extensiones del mismo Cristo-sol, donde los rayos son afirmación de este sentido, al igual que ocurre con el Santo Nombre de Dios; y Cristo-sol como Dios-sol es también Cristo-águila y Dios-águila, dado el vínculo sol-águila manifiesto en *Yozipa*.

También está el vínculo de Jesús el Cristo como '*Kristo*', quien más allá de ser divinidad y estar en el firmamento, es *uema* y *xita* que participa de la vida religiosa y cotidiana de la comunidad, como el Gobernadorcito que lleva banda presidencial y tiene gorro de general, es venerado en lo religioso con la oración y los cantos del templo, y como autoridad civil simbólica cuando es llevado al Palacio municipal para que presida el canto del Himno nacional. O bien, el Señor de Ojo Zarco que protege a los migrantes al cuidarlos en su tránsito y 'nublando la vista de los oficiales de la migra', además de ser quien los cuida aun fuera de México y de la región otomí, incluso a aquellos que ya nacieron en otro lugar.²⁴⁷ En Cieneguilla se venera al Divino Rostro en la capilla de Torrecilla como parte de la festividad del Señor de Chalma.

Don Pancho insistía en la necesidad de analizar estos Cristos blancos y negros por su papel cohesivo en las comunidades a través de sus fiestas –la mayoría de estos Cristos tiene dos festejos al año; uno de ellos regularmente ocurren en los periodos de Carnaval, Cuaresma, Semana Santa y Pascua. Según contaba Francisco Luna antes se acostumbraba peregrinar a todos los santuarios, que se recorrían de forma cíclica pues las fiestas están marcadas con separación de quince días entre ellas. Estos Cristos congregan a la comunidad y le hacen sentir confianza porque son ellos quienes la guían, además de vincularles con otras comunidades; a veces se interrelacionan con Vírgenes como en Ixtla y La Punta, que ahora pertenecen a estados diferentes –Guanajuato y Querétaro. Esto mismo ocurre al interior de los linajes y en su relación con los fundadores y sus miembros fallecidos, e incluso en linajes no consanguíneos que se han organizado en torno a capillas, calvarios y cruces de ánimas, que analizaremos en la siguiente parada de este recorrido.

²⁴⁷ Cit.pos. Abel, Pablo y Lucio González Vega, en charla sobre la migración, mayo 2007.

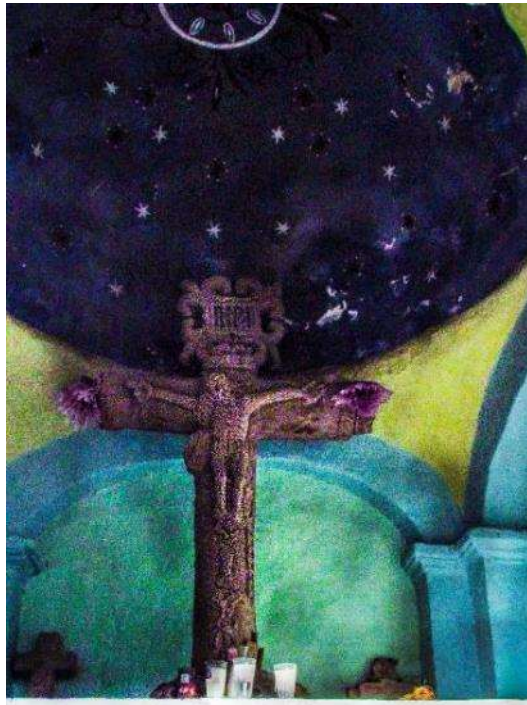


Imagen V.1 Cristo de piedra de la capilla de *Miserere*, Tezoquipan Alfajayucan Hgo., Foto BIPP 2016, Proyectos *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen V.2 Vista general del conjunto con el Cristo, el venado y la *bok'yü*, Sitio de El Cajón, Huichapan Hgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM.

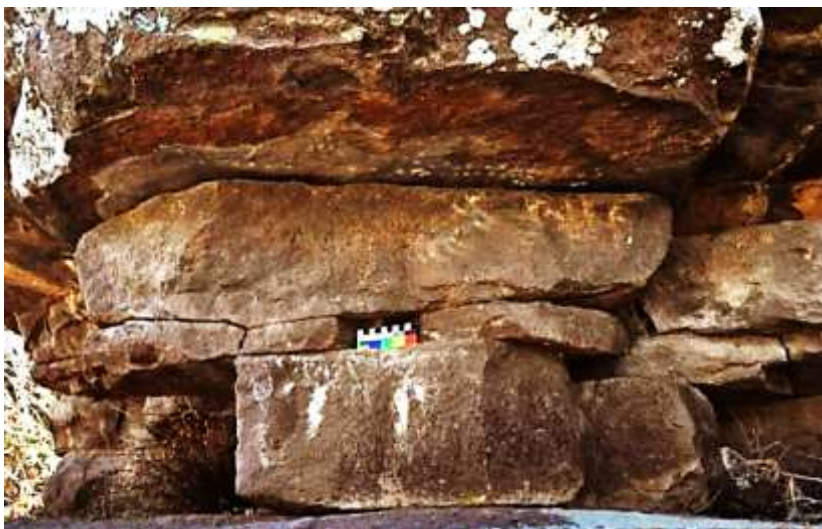


Imagen V.3 Vista general, conjunto con el Cristo, el venado y la *bok'yü*, Sitio de El Cajón, Huichapan Hgo. Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM.



Imagen V.4 “Vista lateral del conjunto 3” -del Cristo, el venado y la *bok'yü*-, Sitio de El Cajón Huichapan Hgo., Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM; Dibujo: Nicté Hernández Ortega 2012.²⁴⁸



Imagen V.5 Rostro en el tercer conjunto pictórico de El Cajón, Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM.

²⁴⁸ Hernández, *Imágenes del cristianismo otomí*, 62.



Imagen V.6 Panel con pintura rupestre del sitio de El Tendido, Danzibojay Huichapan Hgo., Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí; continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM.



Imagen V.7 Flechador con venado moteado con astas, sitio de Nimacu, Huichapan Hgo, Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí; continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.

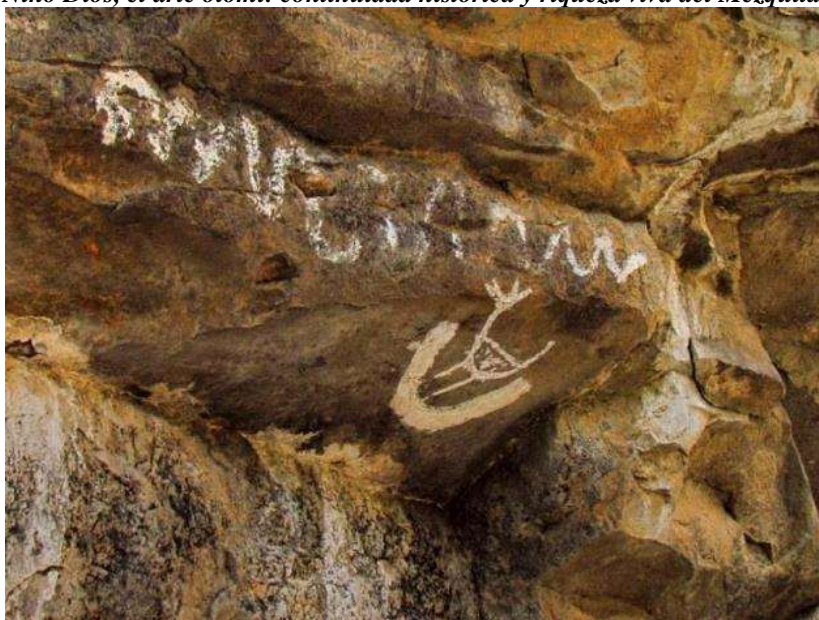


Imagen V.8 Serpiente y venado sobre la luna en la bóveda del hongo de piedra del sitio de Mandodó Tezoquipan Hgo., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen V.9 Tortilla sellada con lancero y venado.²⁴⁹



Imagen V.10 Pintura mural y asta empotrada, capilla de Los Olvera, Yonté Chico Alfajayucan Hgo., Foto: BIPP 2012; y Asta empotrada en el altar, capilla de *Ti'ña*, Portezuelo, Tasquillo Hgo., Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.

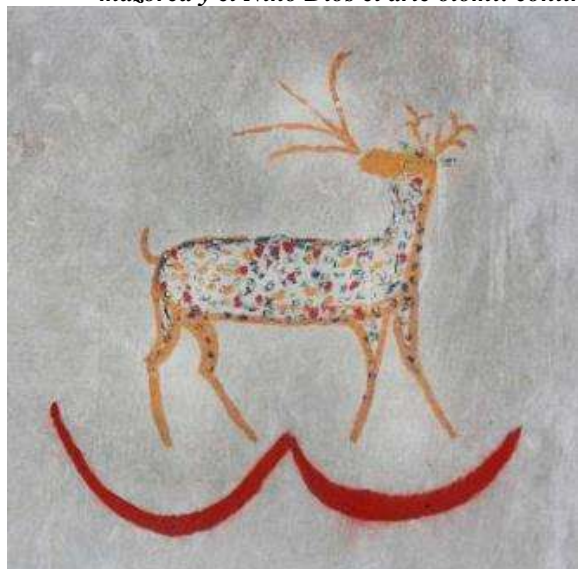


Imagen V.11 Venados de la capilla de *Ndödö* chica, San Miguel Tolimán Qro., Foto: BIPP 2015, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.

²⁴⁹ Thimoty Young, *Our daily bread, design observer*; Juárez Ramírez, *Tortillas ceremoniales*.



Imagen V.12 Venado sin cabeza, cenefa, capilla de Las Cuatro Esquinas; y Venado en dos patas, capilla de María Rico, San Miguel Ixtla Gto., Fotos: BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen V.13 Venados sobre patas traseras, capilla de María Rico, San Miguel Ixtla, Foto BIPP 2013.



Imagen V.14 Venados en dos patas, capilla de Los Olvera -Yonté Chico- y Bautisterio en capilla de Zozea, Alfajayucan Hgo., Fotos: BIPP 2013 y 2015, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



ImagenV.15 Pintura mural, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro., Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM.

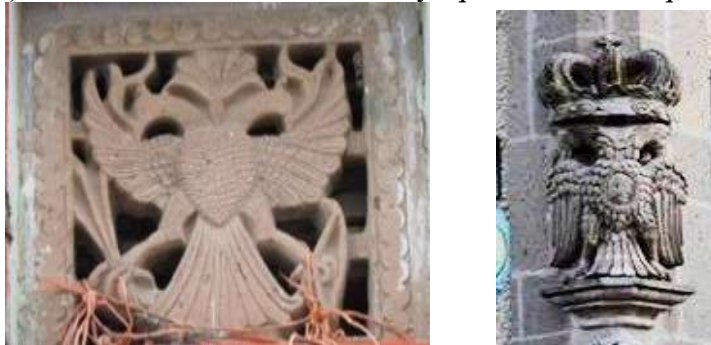


Imagen V.16 *Yozipa* en piedra, tragaluz de ventana de casa (familia Aboytes), San Miguel Ixtla, y en esquina de la Casa de los perros, Apaseo el Grande Gto, Fotos BIPP 2013.



Imagen V.17 *Yozipa*, bóveda sobre el altar de la capilla de Don Bato, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP noviembre 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen V.18 *Yozipa* en las capillas de Zozea y de Los Olvera Yonté Chico, Alfajayucan Hgo., Fotos BIPP 2013.



Imagen V.19 *Yozipa*, capilla de Los Olvera, Yonté Chico Alfajayucan Hgo, Foto BIPP 2013.



Imagen V.20 *Yozipa* en la bóveda de la capilla de los Martínez, Oxtotipa Hgo., Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios*, *el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen V.21 Adorno en toba de cantera, capilla de María Rico, San Miguel Ixtla, Foto BIPP 2015, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM; y Cáliz en tortillas selladas.²⁵⁰



Imagen V.22 Sol -ventana- sobre cuisillo y vista de la capilla entre 14 y 16 hrs -entrada del sol-, capilla de las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla Gto., Fotos BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.

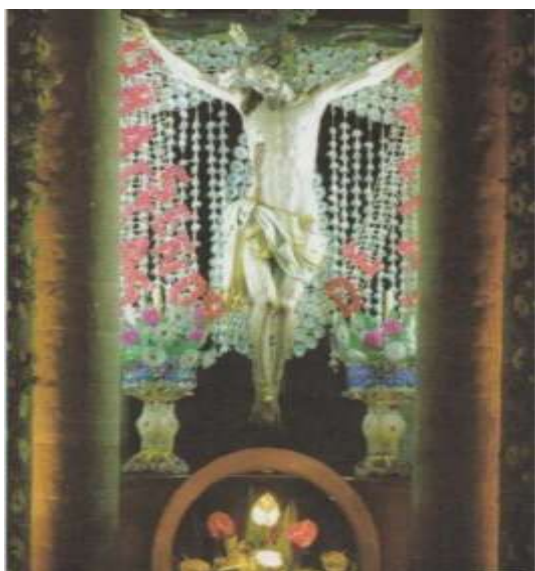


Imagen V.23 Señor de Jalpan, Gobernadorcito o General de Generales, Exconvento de Ixmiquilpan, Fotos Ignacio Sánchez Hernández y recuperada de “Vive Hidalgo”.²⁵¹

²⁵⁰ Ana Paula de la Torre D, *Las hermosas tortillas ceremoniales: meticulosas pinturas sobre maíz* (México, 2016).

²⁵¹ Ignacio Sánchez Hernández, Fotografía del Señor de Jalpan, en *Cactus, Revista del Valle del Mezquital*, Año XII N°149 (México, septiembre 2015) portada; y Fotografía del Señor de Jalpan, en vivehidalgo.tumblr.com

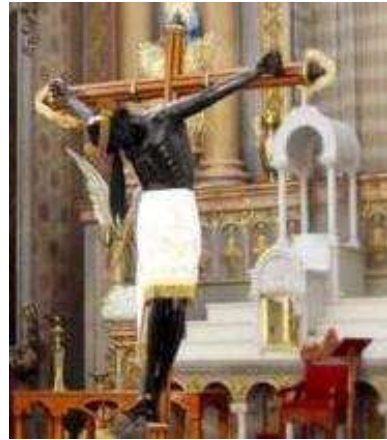


Imagen V.24 Señor de las Maravillas, El Arenal Hgo., Foto: BIPP 2016, Proyecto: *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM; y Cristo negro de Salamanca o Señor del Hospital, templo de Salamanca Gto., Foto Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen V.25 Señor de Mapethé en el retablo del muro testero del Santuario de Mapethé Hgo., Foto: BIPP 2016, Proyecto: *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen V.26 Señor de Ojo Zarco, Templo de San Miguel Arcángel, San Miguel Ixtla, Foto: BIPP 2010.

VI. Linajes y la reconquista del norte

Los principales eran miembros de la ‘nobleza otomí’ y solían tener vínculos con la de otros grupos étnicos. Sin embargo, los que migraron al norte fundaron linajes con nuevos principales y, aunque conservaron su organización y estructura, hubo transformaciones que hoy les distancian un poco de otomíes de otras regiones. Al norte de Xilotepec, los vínculos capilla-linaje y capilla-comunidad definen los poblados, la organización comunitaria y el vínculo con los antepasados directos. En este capítulo continuó explorando el vínculo con los antepasados, los linajes y la comunidad, asociados a capillas, calvarios, humilladeros y cruces de ánimas.

Nuevos linajes, fundaciones y apropiación de la tierra

Los nuevos principales escogieron sitios para establecer su linaje, donde erigieron capillas para mostrar su aceptación del cristianismo y afirmar la propiedad de la tierra. Cada cabeza de familia y fundador de linaje escogió el sitio a habitar, dando lugar a asentamientos de tipo disperso; este modelo, sin relación con un centro que les congregara, es herencia prehispánica y fue de gran utilidad en zonas con terrenos irregulares por ser más sencillo encontrar muchos pequeños espacios propicios para la habitación de pequeños grupos, cercanos entre sí, que un gran espacio circunscrito donde se asentarán varias familias. Asimismo, les permitía mantenerse cerca de sus espacios de siembra, y quizá prever un poblamiento futuro con su descendencia. En casos como Tolimán e Ixtla hay mayor cercanía entre las casas, quizá por particularidades del terreno o decisión de los fundadores; pero aun en ellos, no hay un centro administrativo. Esta costumbre de establecerse en asentamientos irregulares continuó durante el Virreinato, primero en forma independiente, y después sometido a la normativa administrativa del Imperio Español.

El modo de vida tradicional de los otomíes tiende a la dispersión en pequeñas rancherías y la distribución de los sitios de arte rupestre sigue este mismo modelo, lo que dio lugar a una gran cantidad de conjuntos de tamaño variable a lo largo de las cañadas, probablemente cercanos a los sitios habitacionales que dejaron evidencias arqueológicas de distinto tipo.²⁵²

El proceso por el que las autoridades novohispanas regularizaban la propiedad de los sitios poblados antes de su control comenzaba con reconocer su existencia, luego insertaban en ellos un ‘centro’ administrativo, pero como el poblado ya estaba organizado desde antes, casi nunca había

²⁵² Lerma, Hernández & Peña, *Estética de la pintura rupestre del Mezquital*, 56.

espacios céntricos para ubicarlos y por ello quedaban en su periferia.²⁵³ La occidentalización no fue deseada por los indígenas, sino condicionada por la necesidad del sistema virreinal de formalizar la propiedad de la tierra para conservarla y heredarla. Las tierras fueron obtenidas como mercedes en pago o intercambio de los servicios prestados a la Corona. Una merced de tierra otorgada a un poblado es un regalo del rey para habitar o cultivar, que generalmente no puede venderse; y su extensión depende de los fines que se le dará.²⁵⁴ Al regularizar los poblados se definía un espacio para una plazuela o atrio que congregara a los habitantes y para templos. A éstas, se suman las reducciones de indios, que consistían en fusionar indígenas de diferentes etnias y variantes lingüísticas en un lugar, como parte de la política de sedentarización,²⁵⁵ donde el grupo dominante predominaba en costumbres y lengua, aunque en el sitio hubiera algún asentamiento previo; los otomíes fueron preponderantes en el Bajío Virreinal durante los primeros años del Virreinato. Las reducciones se acompañaron de templos, visitas y/o presidios. La tierra asignada solo comprendía el espacio habitacional, aunque en ocasiones se otorgaron mercedes de tierras para cultivo, en especial por servicios prestados como contingentes militares. Tal es el caso de Ixtla, con merced de 500 caballerías de tierras;²⁵⁶ que en una querrela del XVIII contra las haciendas de la periferia no solo las preservaron sino que se reajustaron a 600 caballerías para siembra y ganadería menor.²⁵⁷ El documento muestra que para 1541 el sitio ya estaba habitado y desde 1547 se sumaron a él otras etnias; fue reconocido como Pueblo de Ystla en enero de 1551.

A los contingentes otomíes sin mercedes de tierras que deseaban ser independientes de encomienda o repartimiento, les quedaba un recurso riesgoso y lento pero posible: asentarse en el sitio y solicitar la regularización, mientras edificaban templos para convencer a los religiosos de su fervor cristiano. Y aunque podían perder el tiempo invertido, la tierra deseada y la edificación, casi siempre convencían a las autoridades del pietismo de la comunidad.²⁵⁸ La regularización de la tierra que los otomíes habitaban desde antes de la llegada de los españoles, las mercedes de tierra, las reducciones con mercedes para casa, las mercedes para siembra y ganado menor, y los

²⁵³ Algunos especialistas niegan que el patrón de asentamiento disperso sea característico de los pueblos otomíes del Mezquital y el Bajío, pues les vinculan a otros sitios de México y el mundo, incluso contemporáneos; pero en los últimos, la dispersión e irregularidad resulta de la sobrepoblación. Entre los otomíes, la dispersión obedeció al deseo de independencia, seleccionando el mejor terreno para desarrollar las tareas del linaje; y la descentralización administrativa resultó de la occidentalización, y la sobrepoblación ha unido los solares entre sí y con las oficinas de gobierno, haciéndoles parecer unidad, aunque nada estructurada. [Cfr. Postura expresada en diálogo sobre el tema por Fernando Saavedra, UAQ, marzo 2018].

²⁵⁴ La inalienabilidad de las mercedes estaba sólo asociada con las otorgadas a pueblos, fuesen de indios o españoles; mientras que las otorgadas a individuos si podían enajenarse por los beneficiados, españoles o caciques indígenas.

²⁵⁵ Galinier, *La mitad del mundo*, 50.

²⁵⁶ Reducción de Indios y fundación del “Pueblo de Ystla”, (fs. 1–2v), (Ver: Peña, *Ystla y sus capillas*, anexo 1.1).

²⁵⁷ Querrela por tierras que interpone el pueblo de San Miguel de Ixtla contra hacendados por invasión a sus tierras (tierras vol.339, exp.1, fs. 1-21), paleografía literal en Peña, *Ystla y sus capillas*, anexo 1.2.

²⁵⁸ José A. Rivera V., *Los otomíes de San Nicolás de Tierranueva Río de Jofre: 1680-1794* (México: Colegio de San Luis, 2008).

asentamientos libres con edificaciones religiosas, son diferentes medios seguidos para lograr un mismo fin: “asegurar la propiedad de la tierra y la continuidad del linaje”, que solo sería posible al ganar una propiedad para la familia donde anclar los linajes.

Capillas de linaje y familiares, calvarios y cruces de ánimas

Afirmar la propiedad territorial y aceptar el cristianismo con independencia en los poblados motivó la edificación de capillas en terrenos privados en el Mezquital y los actuales estados de Querétaro y Guanajuato; inmuebles que también erigieron otomíes de otras regiones y aun otros grupos culturales y que estaban vinculados a cruces de piedra y otros materiales, mas no siempre al linaje. Estas capillas se ligan al linaje, sea de una familia o de una comunidad congregada en su entorno. León Portilla las refiere como “recintos para la veneración de los antepasados y el encuentro con las ánimas de los difuntos, que siguen presentes en el seno del grupo familiar”, ligadas a las cruces de ánimas, la pintura mural y las ofrendas florales en sus altares.²⁵⁹

Dos formatos para un mismo tipo de capilla, que ha provocado que los especialistas las asocien indistintamente con linajes que con familias, por lo que es necesario establecer el sentido de estas palabras y su uso en estos inmuebles. El linaje es un grupo de parentesco de “filiación unilineal”, procedente de un antepasado común, quien fundó una “línea genealógica ininterrumpida”; un linaje segmentado es una “organización política que se teje alrededor de varios grupos de descendencia patrilineal y que tienen una función distinta”,²⁶⁰ como la fusión de estos con un fin común. La familia es un grupo social básico que comparte “vínculos afectivos, de parentesco y/o económicos”, cuya residencia común fue la primer sede familiar; y pese a salir de ella, sigue siéndolo en lo simbólico”.²⁶¹ Los “sistemas de parentesco descriptivos” simbólicos son cimiento de la vida social de una comunidad, donde se ancla la infancia como fase inicial, con “recursos culturales para que el individuo se desenvuelva socialmente” el resto de su vida.²⁶² La familia puede ser nuclear o elemental; o de linaje abierto, extendida, extensa o consanguínea. La familia nuclear o elemental se integra por una pareja y sus hijos, que se formaliza mediante un régimen legal o religioso y se interrelaciona y/o forma parte de grupos más amplios.²⁶³ La familia de linaje abierto comprende a los diferentes grupos nucleares de una misma estirpe que comparten

²⁵⁹ Miguel de León Portilla, Las culturas indígenas mexicanas en la mirada del mundo, en *Lugares de memoria y tradiciones vivas de los pueblos otomí-chichimecas de Toluacán, La Peña de Bernal, guardián de un territorio sagrado*, Isla y Prieto (coords.), (Querétaro: Instituto Queretano de Cultura y las Artes – Gobierno Estado, 2010), 14.

²⁶⁰ Campo, *Diccionario*, 382, 108.

²⁶¹ George Peter Murdock *apud* Thomas Barfield (edit.), *Diccionario*, 279. Campo, *Diccionario*, 81.

²⁶² Claude Lévy-Strauss *apud* Barfield, *Diccionario*, 279. Campo, *Diccionario*, 81.

²⁶³ Barfield, *Diccionario*, 279-281.

residencia, un cúmulo económico común y tareas para preservarlo e incrementarlo y, la convivencia cotidiana; “múltiples parientes, con residencia y tutela comunes, que comparten además varias generaciones y líneas colaterales con un antepasado común [...] habitando la misma residencia”, es matrilineal cuando “gira en torno a un grupo femenino” y patrilineal cuando se comparte el sentido de descendencia de un “tronco masculino común.”²⁶⁴ En este sentido, una familia de linaje abierto es propiamente dicho un linaje.

Estas capillas, de linaje o familiares, son inmuebles religiosos privados, erigidas al interior de solares familiares que continuaron el sentido de los oratorios precolombinos en grutas y espacios rocosos de barrancas, y de los templos otomíes; su uso se vincula a la comunidad y su ciclo ritual – no al calendario litúrgico. Aunque el inmueble permanezca en el linaje, si deja de tener uso comunitario, pierde su carácter de capilla. Los linajes residen en estos sitios de culto a los “abuelitos de antes”, espacios de veneración y vínculo con los *xita*, antepasados o *boxita* o *bonguxitá*, en especial con el fundador de la descendencia: *meni dega dada*.²⁶⁵ Las capillas otomíes no son templos o capillas barriales que dependen de la autoridad presbiteral; tampoco son capillas satelitales de templos ni altares de una casa o capillas privadas, ubicadas en un muro o cuarto del espacio habitacional. Son inmuebles ligados a una familia que se fusiona y organiza como linaje, regularmente patrilineal -capillas de linaje-, o como linaje abierto producto de la fusión de varios cerrados, donde el vínculo consanguíneo es menos importantes que compartir la devoción a un santo o Virgen y la residencia cerca de una capilla –capillas familiares.

Las capillas de linaje permanecen en una familia, casi siempre heredadas de padre a hijo, siendo el mayor el que debiera recibirlas aunque a veces se entregan a otro miembro de la familia que consideran el más adecuado para preservar la tradición, cuidar la capilla y fortalecer el linaje, ya sea otro hijo, algún otro miembro ligado por líneas de parentesco o hasta los esposos de las hijas, con el fin de mantenerlas en manos masculinas. Toda capilla de linaje se relaciona con el primer *xita*, pues se piensa que él la edificó. En estas capillas se funden el linaje y las familias de linaje abierto.²⁶⁶ En casos excepcionales se llega a autorizar que sean recibidas por mujeres, si son la única opción para que sean preservadas en el linaje.

Las capillas familiares, en tanto, encarnan grupos comunitarios, donde se impone el sentido del linaje en su forma segmentada y de ninguna forma refieren una posesión familiar. El nuevo

²⁶⁴ Campo, *Diccionario*, 81-82.

²⁶⁵ Chemin, *Capillas oratorio otomíes*, 75. Utrilla, Prieto, Heiras, Las capillas familiares u oratorios de patrilineaje otomíes y el culto de los antepasados, en *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano* (México: INAH, INALI, UAQ, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, 2003), 178-179.

²⁶⁶ Cit.pos. Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, noviembre 2016.

linaje o ‘familia’ integra varios grupos genealógicos que se fusionan para un mejor funcionamiento comunitario, de carácter rotativo, como las mayordomías y todas las actividades de la comunidad. En este caso, la capilla deja de ser de linaje y pasa a ser familiar, a cargo del linaje segmentado de nueva generación. Independientemente del carácter de la capilla, de linaje o familiar, debe vincularse con la comunidad que participa en su velación, porque es en comunidad como tiene sentido, vinculando a su linaje –consanguíneo o segmentado– con los demás del asentamiento y los de otros sitios a los que se invita para participar en la fiesta.²⁶⁷

El linaje como poseedor y la comunidad como usuaria son la base de estas capillas; donde las ‘capillas de linaje’ conservan y continúan la patrilinealidad y consanguineidad, y las ‘capillas familiares’ perdieron su linaje original y/o lo abrieron para ser resguardadas por un nuevo ‘linaje comunitario’. Algunas capillas de los siglos XIX a XXI se erigieron como sede de un barrio y son extensión de las capillas de linaje, con los miembros del barrio en un linaje segmentado, por lo que son y siempre fueron ‘familiares’; pero en este sentido, no ligadas a familias nucleares. En las capillas familiares la comunidad substituye al linaje y se preserva el vínculo con los abuelos ligados al inmueble, mas no solo los del linaje que erigió la capilla sino los de todas las familias de ésta; pero el calvario o humilladero solo refiere al *xita* fundador. Únicamente cuando la edificación fue realizada por un nuevo linaje comunitario asociado como asentamiento o barrio, el calvario representa a los antepasados de todas las familias implicadas.²⁶⁸ Cuando la ruptura del linaje se acompaña de la venta del inmueble, heredar a individuos ajenos a la comunidad o que cambiaron de religión, se propicia que no haya interacción con el uso ritual colectivo de las capillas, dando lugar a “capillas cerradas”; inmuebles transformados en espacios habitacionales, corrales, bodegas, o si continúa su sentido religioso se limita a la familia nuclear, sin vínculo con la comunidad y por tanto sin su sentido original. En estos casos, pese a su estructura arquitectónica y la pintura de sus muros, en algunas comunidades no los consideran capillas porque perdieron su función vinculadora con la comunidad;²⁶⁹ aunque se recuerde que funcionaban en el pasado, aclaran que no lo son más porque no son parte de la vida comunitaria.

Capillas de linaje, familiares y comunitarias

Las capillas otomíes son inmuebles de piedra con aplanado de cal-arena, arco y fachada en toba de cantera, enlucido interno y externo, bóveda de cañón corrido dividido en uno a tres transeptos por

²⁶⁷ Cit.pos. Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, noviembre 2016.

²⁶⁸ Cit.pos. Don Pablo Jiménez y Don Luis Pérez, sept. 2016; y Anselmo Luna, nov. 2016; San Miguel Tolimán.

²⁶⁹ Cit.pos. Anselmo Luna, en asesoría sobre las capillas, San Miguel Tolimán, noviembre 2016.

arcos soportados por pinjantes, conservando el cañón o simulando pañuelo u otra bóveda con argamasa; con o sin cúpula, cupulín, escaleras y campanario (VI.1-2, VI.11-12).²⁷⁰ Tita Gerlero suponía que este tipo de bóveda era una característica que unificaba a las capillas de los pueblos otomíes,²⁷¹ al menos en el Mezquital; la investigación de Raquel Pineda amplió su área de existencia a los estados de Querétaro y Guanajuato,²⁷² tal como lo planteó una década antes Chemin al estudiar las capillas de San Miguel Tolimán. Pero el trabajo de Francisco Luna en el Mezquital me permitió definir que muchos inmuebles abovedados nunca fueron capillas, pues el gusto por el estilo les llevó a usarlo en espacios habitacionales, como en Donguiño.²⁷³ El registro de Omar Arteaga en Ezequiel Montes muestra la multiplicidad de techos que usa la arquitectura otomí de este tipo de capillas: de una o dos aguas, rectangular o cuadrangular plano y bóveda de cañón corrido;²⁷⁴ además de la factibilidad de alternar piedra con tabique o arquitectura de tierra.

Es posible que las necesidades y habilidades constructivas, además del gusto, materiales disponibles y terreno, definieran el formato arquitectónico a usar, manifiesto en el techo, las dimensiones y orientación de los inmuebles. Nada de esto es un factor de datación porque todos los modelos se usaron en paralelo, pudiendo ser que las primeras capillas construidas tuvieran solo un agua; por otro lado, todos estos formatos también fueron empleados en las casas. En un primer momento, las capillas pudieron ser enramadas de romerillo, varas o bambú remodeladas en piedra, madera, tabique u hormigón; restauradas en diferentes momentos y/o reconstruidas en formatos cercanos al original o modificadas al usar materiales contemporáneos, pero en uso del linaje y la comunidad como atestigua la siguiente canción tradicional:

Oiga Don Vito, ¿qué no ha visto a mi hija que se perdió?
 si lo vi pero sabes qué, a tu hija la mordió el víbora
 ¿y qué es el víbora? / el víbora se metió en el agua
 ¿y qué es en el agua? / pues en el agua se hundió
 ¿y qué es en la lodo? / la lodo se la llevó la golondrina
 ¿y qué es en la golondrina? / la golondrina se lo fue a hacer una segunda capilla²⁷⁵

²⁷⁰ Galinier documentó capillas en la sierra hidalguense -en su mayoría de madera- [Galinier, *La mitad del mundo: el cuerpo y el cosmos en los rituales otomíes* (México: IIA-UNAM, 1990), 230-231]; y hay referencias a oratorios semejantes a las capillas entre mazahuas y pirinda-matlazincas en Michoacán y el Estado de México, donde la participación comunitaria también es esencial. Sin embargo, no las abordo en este trabajo por la extensión del tema.

²⁷¹ Cit.pos. Mtra. Tita Gerlero (Elena Isabel Estrada de Gerlero Cuesta) en clases, seminarios de maestría (tutora) y asesorías sobre mi tema de estudio en maestría y doctorado (Programa de Posgrado en Historia del Arte 2011-2016).

²⁷² Cit.pos. Dra. Raquel Pineda Mendoza en asesorías (tutora) (Posgrado Historia del Arte 2011-2013).

²⁷³ Cit.pos. Don Francisco Luna en sesiones del seminario y de trabajo de campo [*La mazorca y el Niño Dios; Arte y comunidades otomíes: metamorfosis de la memoria identitaria; y El arte rupestre y la voz de las comunidades*].

²⁷⁴ Ver: Omar Arteaga, *Capillas oratorios, fiestas y arte popular indígena* (México: Ayto. E. Montes Qro., 2008).

²⁷⁵ Canción tradicional otomí, cantada y traducida por Doña Jerónima Castillo, 8 de enero de 2016, El Naxthei.

La importancia de las capillas no solo está dada por su cantidad y presencia en diferentes poblados, ni por su antigüedad, sino por las imágenes en sus muros, su continuidad de uso del siglo XVI al XXI y su referencia en narraciones y cantos, como el previo que Gerónima Castillo, de El Naxthei tradujo del *hñähñüü*, contando que las golondrinas construyeron capillas con lodo.²⁷⁶ En otros relatos se dice que fueron los *uemas* quienes las erigieron, y se sabe que los *xitas* del linaje iniciaron su edificación. La capilla como ‘casa de los abuelos’ y elemento de arraigo al solar familiar define el vínculo del linaje, anclado en ella y con relación entre actuales y futuros herederos, fundadores y demás *xitas*. Para Tepetitlán se plantea que estas capillas son “conjuntos devocionales domésticos”, ajustados a modelos salomónicos como conventos y visitas, pero en solares familiares; con capilla, visita, atrio y nicho con cruz de piedra.²⁷⁷ Chemin las explica como “capillas oratorio otomí”, por su relación con oratorios prehispánicos y en continuidad de su independencia, que se asocian a familias otomíes, que las heredan por vía patrilinial.²⁷⁸ Otros estudios las refieren como ‘oratorios de patrilinaje otomí’, ‘oratorios’, ‘capillas oratorio’, ‘capilla u oratorio otopame’,²⁷⁹ o “capillas familiares”.²⁸⁰ La diferencia de nomenclatura es de carácter académico, porque en casi todas las comunidades tienen clara la diferenciación entre las capillas de linaje y las familiares, como expliqué arriba, según su anclaje al linaje patrilinial o al segmentado, pero ambas en vínculo con la comunidad y participando de su vida festiva. Todas ellas se identifican como sitios donde habitan los antepasados.

Las capillas fueron edificadas por y para otomíes, sin vínculo con el clero ni uso sacramental de origen, estatus que pudo modificarse al paso del tiempo y permitir una participación clerical limitada.²⁸¹ Esta autonomía causa la escasez documental que estos inmuebles enfrentan, especialmente sobre su edificación aunque Pineda registró testamentos que las mencionan desde el XVI, justificando su existencia, al igual que Jiménez Gómez quien además identificó algunas capillas en propiedad femenina en la Ciudad de Querétaro.²⁸²

²⁷⁶ En la transcripción conservo la forma en que Doña Jerónima la narró (transcripción de la grabación en video).

²⁷⁷ Pineda, *Conjuntos devocionales domésticos de Sta María del Pino, Tepetitlán* (México: IIE-UNAM, 2014), 26-27

²⁷⁸ Chemin, *Capillas oratorio otomíes*, 75.

²⁷⁹ Utrilla, Prieto y Heiras. *Capillas familiares u oratorios de patrilinaje otomíes*.

²⁸⁰ Schneider y Peña las llamaron ‘capillas familiares’ en el proyecto de restauración porque así las conocen en Ixtla, lo que continúe en mis tesis [Peña, *Ystla y sus capillas familiares*. Peña, *Pintura mural al construir espacios*].

²⁸¹ Difiero de la Dra. Pineda que plantea su edificación entre los siglos XVI y XIX a instancias de frailes y por devoción de los principales. [Pineda, *Capillas oratorios domésticos*, 154]. Tita Gerlero las asociaba con la *Propaganda Fide* franciscana del XVIII, como primera etapa del avance a la Sierra Gorda, mas no identificó documentos que sustentaran su planteamiento y, ante mi argumentación ella aceptó la posibilidad de su construcción autónoma [Cfr. Elena I Estrada de Gerlero, en *Seminario Monográfico de Pintura Mural*, Posgrado Historia del Arte, 2012-2].

²⁸² Pineda, *Capillas oratorios domésticos*. Juan Jiménez, *Crimen y justicia en el pueblo de indios de Querétaro a finales del siglo XVI* (México: UAQ-Gobierno de Querétaro-Miguel Ángel Porrúa, 2012). Juan Jiménez, La colonización del Pueblo de Tlachco Querétaro en la Frontera de Chichimecas, 1531-1559, en *El mundo de los conquistadores* (México: IIE UNAM-Sílex Eds., 2015),

Al argumentar la autoría indígena independiente debo subsanar la carencia de documentos con observaciones de los inmuebles.²⁸³ Comienzo con la factura y deterioro de capillas de linaje y familiares, en contraste con las contiguas a templos y visitas; en muchos inmuebles de Ixtla, el Mezquital, Tolimán, Cieneguilla y otros espacios, particularmente en los de mayor extensión se identifica un grieta que se abre en la bóveda a lo largo de la nave, dividiéndola en dos y alcanzando los muros testero y/o contratestero (VI.3-4).²⁸⁴ Esta grieta provoca el desplome, parcial o absoluto de la bóveda, que llega a arrastrar algún muro, generalmente por ausencia de pechinas.²⁸⁵ Pese a los intentos de los propietarios de las capillas por reducir la grieta con resanes, intervenciones directas y poner contrafuertes en capillas que no los tenían, el trabajo realizado y las propuestas desarrolladas desde su conocimiento empírico fueron insuficientes para estabilizar la bóveda y el inmueble; lo que muestra la ausencia de ciencia arquitectónica y de restauración; esto es evidente a la vista en las capillas de san Pedro y los Ángeles en Ixtla, la primera con un transepto de la bóveda desplomado (VI.3) y la segunda con las huellas de la restauración que logró cerrar una grieta medial que atravesaba toda la bóveda (VI.4).²⁸⁶

En todas ellas he identificado esta grieta, que en menor o mayor amplitud ha provocado daño en las diferentes capillas provocando que el deterioro del inmueble sea cada vez mayor y que deban dejarse de utilizar para los fines de la religiosidad del linaje y/o de la comunidad. De haberse planificado la factura en función de los materiales y el terreno, y de haber usado un método constructivo que considerara el tipo de suelo, pudo evitarse el agrietamiento. Al planificar cualquier proyecto arquitectónico se debe conocer qué tipo de edificación se pretende y para qué y quién se destina, porque esto determinará forma y función, así como el tipo de suelo, el entorno geográfico y los materiales deseados para integrar geometría, estructura y transición espacial en un modelo que se ajuste a las necesidades y cumpla con las expectativas estéticas.²⁸⁷ En los intentos fallidos por resolver la grieta faltó un análisis general que valorara cómo minimizar la tensión; al atender el problema localmente, solo se atacó lo obvio y el problema no se resolvió. Sin un análisis integral

pp.227-259. Juan Jiménez, *Práctica notarial y judicial de los otomíes, manuscritos coloniales de Querétaro* (México: UAQ-Porrúa, 2012).

²⁸³ Trabajos recientes muestran que los oratorios de la Sierra Norte de Puebla fueron descubiertos de forma “fortuita” entre 1627 y 1636 por un religioso agustino, quien no denunció su existencia, ni que se trataba de espacios donde se preservó el culto prehispánico, sin relación alguna con el rito católico. Esto refuerza el sentido de la negociación en el Mezquital y el Bajío, así como del sentido de las capillas [Stresser-Péan, *El Sol-Dios y Cristo*, 142-143].

²⁸⁴ Discusión con Hugo Arciniega para establecer continuidades en defectos de factura de capillas *versus* espacios similares contiguos a templos, 2014; y Cit.pos. Pergentino González y Gregorio Sosnava, San Miguel Ixtla, 2015.

²⁸⁵ Discusión con Hugo Arciniega, 2014; y con Norma Peña P. en 2018.

²⁸⁶ Discusión técnica con Hugo Arciniega en sesiones de la asignatura *Seminario de Arquitectura* (PPHA, 2016-1); con Norma Peña y Rodrigo Remolina Anzures entre 2017 y 2018.

²⁸⁷ Discutido con los estudiantes de arquitectura José Armando de Jesús Mendieta y Maximiliano Peña Huerta.

que establezca la causa del deterioro estructural manifiesto en la grieta, es imposible resolver las condicionantes que las provocan y, al no atacar “el todo”, la problemática continúa hasta que se pierden diferentes estratos; a esto se suma el uso de materiales y técnicas incompatibles, causando mayor deterioro y pérdida.²⁸⁸

La grieta y su desplome provocan que el ritual se traslade al atrio, acelerando el deterioro de los muros. En las capillas abovedadas asumidas a templos y conjuntos conventuales no está esa grieta, a diferencia de las capillas de linaje o familiares y las casas abovedadas, lo cual refiere un deficiente sistema constructivo asociado al terreno y el asentamiento, donde la presión interna pudo fracturar las bóvedas pese a que en algunas de ellas se pusieron contrafuertes desde su origen o como respuesta al agrietamiento.²⁸⁹ Aunque Saavedra sostiene que en inmuebles contiguos a templos hay los mismos defectos de fábrica,²⁹⁰ en mis observaciones en el sagrario de San Miguel en Ixtla, la bóveda para seminaristas en Átlan, el bautisterio en la Asunción Tequisquiapan y la capilla de San Ildefonso en Cieneguilla no encontré huellas de grieta y constaté que los inmuebles son estables, lo que indica que hubo un alarife a cargo.²⁹¹

Otra evidencia de la independencia creativa es la pintura mural y el ajuar de las capillas. Los programas de estas capillas incumplen los concilios de Trento y Mexicanos; en algunas se modificó desde el siglo XVIII para recibir los sacramentos, cambiando incluso la mampostería, pero sin apego a los programas pictóricos clericales. El cambio de la casa reinante en el siglo XVIII y las reformas borbónicas implicaron un control más estricto de la Corona sobre los pueblos de indios, aunado al incremento de hacendados que participaron del despojo de tierras a las comunidades indígenas, dejándolos desprotegidos para incorporarlos a las haciendas como “siervos”.²⁹² Esto tampoco fue aceptado sin lucha, a veces como “alzamiento” y otras en tribunales; algunas veces ganaron los indios, pero otras dominaron los hacendados. Para ajustarse al nuevo modelo se abrieron capillas al uso sacramental, obligando a cambiar el programa mural y que se generaran documentos de supervisión,²⁹³ lo cual hace que mucha de la pintura mural que vemos sea tardía, y que la mayoría de los documentos sean del siglo XVIII o XIX, pero éstos no datan el inicio de las

²⁸⁸ Discusión técnica con Norma Peña y Rodrigo Remolina en enero y febrero de 2017 y con Norma Peña en 2018.

²⁸⁹ Discusión como parte de las sesiones de la asignatura *Seminario de Arquitectura*, PPHA UNAM, ciclo 2016-1.

²⁹⁰ Conversación sobre sistemas constructivos de capillas con Fernando Saavedra, UAQ, marzo 2018.

²⁹¹ Discusión sobre ciencia y empirismo en arquitectura, con Hugo Arciniega en *Seminario de Arquitectura*, PPHA UNAM 2016-1; contrastada con la entablada con Norma Peña y Rodrigo Remolina, 2017-2018.

²⁹² Diego Prieto Hernández, Beatriz Utrilla Sarmiento, Amalgama de culturas: la región chichimeca otomí del desierto de Querétaro y Guanajuato, en *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano* (México: INAH, INALI, UAQ, Instituto Queretano de la cultura y las artes, 2003), 61.

²⁹³ Ver: Carlos Borromeo, *Instrucciones de fábrica y del ajuar eclesiástico* (México: IIE-UNAM, 1985); y Estrada, *Muros, sargas y papeles*.

capillas, sino su cambio de uso. De esta forma las comunidades otomíes preservaron autonomía y unidad en un nuevo modelo, con linajes abiertos no consanguíneos.

Es preciso señalar que las fechas que aparecen en los muros y las bóvedas, que han sido usadas para datar los inmuebles en los siglos XVIII y XIX –por su coherencia con los documentos identificados sobre ellos y con la mampostería, el estilo de pintura mural, los colores y modelos– tampoco datan su construcción, sino del cambio de uso que experimentaron. Los testamentos permiten datar las capillas de Pino Suárez en las últimas décadas del XVI, mientras que los elementos arquitectónicos de principios del XVIII que están presentes en su estructura son evidencia de las modificaciones que sufrieron los inmuebles originales.²⁹⁴ Sobre la antigüedad anclada a documentos, hay características del contenido que muestran que es cambio de uso, y no edificación, como los de las capilla de la Santa Cruz *Tzotze*, Zozea Alfajayucan, en 1828, y la de Don Francisco Antonio Narvaes en 1840. En la primera, de la Santa Cruz, se realiza una supervisión a solicitud de sus propietarios, aprobada por el Arzobispado primado de México con anuencia de la Visita en Alfajayucan, lo cual hace evidente que la capilla ya existía pero nunca se había oficiado ningún sacramento en su interior; al aprobarse el cambio de uso y su apertura a la comunidad, cualquier presbítero podría officiar misas de forma continua, siempre y cuando tuviera la escucha de al menos un miembro de la familia o la comunidad.²⁹⁵

Para los años de mil ochocientos veinte y ocho y ochocientos veinte y nueve / **[Nosotros]** el **Doctor Don** Jose Maria Pucheli Provisor Vi-cario **general** y Juez de Solseas de este **Arzobispado etcétera** Damos comicion en forma al Cura de Alfaxayuca para **que** pase á vicitar la capilla de la rancheria de Tzotzé y hallandola decente y asistida de vasos sagrados, ornamentos y demas utensilios necesarios, puesta á continuacion de esta la diligencia en **que** conste, podra proceder á su bendicion con arreglo á la forma del ritual romano: y en consecuencia concedemos **nuestra** licencia **para que** en **dicha** Capillas pueda celebrarse el **dicho** Sacrificio de la Misa en todos los dias del año (excepto el triduo de la Semana Santa) **por** qualesquiera sacer-dote secular ó regular aprobado en este Arzobispado, con la calidad precisa de explicarse **eprese** los dias festivos concluido el primer Evangelio un punTo de doctrina cristiana ó ler unas ojas del catesismo **por** espacio a lo menos de un quarto de hora declarando como declaramos **que** cumpla con el pre-septo de oirla todos y qualquiera personas **que** con la atencion y reverencia debida asistan á ella en la referida Capilla, **que** sujetamos á **nuestra** visita á la de los **Yllustrisimos Señores** Arzobispos, Gobernadores y Visitadores y en cada vacante a la del **Yllustre Vicario Jeneral** Dean y Cabildo de esta **Santa** Yglesia Catedral Metropolitana, en virtud de esta licencia **que** valga **por el tiempo** de **nuestra** voluntad y sin perjuicio de los **dirigentes** Parroquiales. Dada en México á quarto de Febrero de mil ochocientos veinte y ocho, firmada de **nosotros**, refrendada del i refrascripto Secretario y sellada con las armas de esta **Santa** Yglecia / **Señor** José María Becheli Por mandado del **Señor** Juez de **Solsia** etcétera / Valeriano Mauriño de B (SELLO DE ADHESIÓN: CERRADO)
los utensilios, que tiene la Capilla de **Santa** Cruz Tzotzé.

²⁹⁴ Pineda, *Capillas oratorios domésticos*, 154-155.

²⁹⁵ Paleografía de documentos del Acervo de Don Francisco Luna Tavera.

Un Misal impreso en París, nuevo. Un Platillo con sus vinageras de cristal. Un Crucifijo con su corona, potencias, y cantóneras, y clavos de plata). Seis bandoncillos de madera pintados, y dorados. Una cruz chica **para** la Sacristía. Una campana de bronce de quatro arrobas y media. Una **id (campana)** chica **para** tocar á *Sanctum*. Dos atriles de madera pintados, y dorados. Un mantel para el altar. Un frontal de lienzo pintado de colores. Un baldoquin de Damasco carmesí con galon brillante de oro. Quatro candeleras de cobre. Una alfombra de Xerga de colores.

En la capilla de Narvaes también hay una solicitud del propietario, aprobada por el Arzobispo de México con anuencia de la Visita de Alfajayucan. Anexo a la indicación se integra un inventario del ajuar, al igual que en la anterior. En ella se sustenta la existencia del inmueble desde antes, sin que se hubiera oficiado ningún sacramento.²⁹⁶

[Nosotros], el *Doctor Divinitatis Don Manuel* Posada y Garduño, por la Gracia de Dios / y de la Santa Sede Apostólica Arzobispo de Mejico & ...

Damos comision en forma al Cura de Alfajayucan para que pase á visitar el Oratorio de la Casa de **Don Francisco** Antonio Narvaez, y hallandola decente y surtida de Vasos Sagrados, Ornamentos y demas utensilios necesarios puesta á continuacion de esta la diligencia en que conste, podrá proceder á su bendicion con arreglo á la formula del Ritual Romano: y en consecuencia, concedemos nuestra licencia para que en dicho Oratorio pueda celebrarse el **Santo** Sacrificio de la **Eucaristia** en todos los dias del año escepto el triduo de la Semana Santa) y cualquiera Sacerdote, secular ó regular, aprobado en este Arzobispado, declarando, como declaramos, que cumplen con el precepto de oirla **Don Francisco** Antonio Narvaes, su familia y nobles huespedes, que con la atencion y reverencia debida asistan á ellas en el referido Oratorio, que sujetamos á nuestra **Santa** Visita á la de los **Yllustrisimos Señores** nuestros sucesores, Gobernadores y Visitadores, y en Poder Vacante á la del Señor Vicario Capitular; en virtud de esta licencia, que valga por el **tiempo** de nuestra voluntad, y sin prejuicio del derecho parroquial. / Dada en Mejico: firmada, sellada y refrendada, según estilo, á dos de Junio de mil ocho cientos cuarenta. / **Bachiller** Manuel **Arzobispo** de Méjico / **Francisco** Patiño, **Secretario**, **Registro Legajo** 5º folio 412 # Vicita del Oratorio / antecedente o **que** aqui se menciona hecha, en el 11 de Julio de 1840 con Razon. Siendo (fragmento mutilado) y juez **Ejecutado**. / El **Beato Don** Juan de Sanchez de la **Barquera**

Los utiles son como digue. **Primeramente** Una ymajen de bulto de **Nuestro Señor** Crucificado y nombre; del vuen despacho, con su crus y clabos respetibos. Una mesa con su mantel y dos giardapolbo, uno nuevo y otros es Viejo. Ocho candeleros, dos de Plata, cuatro de Cobre, y dos de oja de lata. Ocho ramilleteros Ordinarios. Catorse **id (ramilleteros)** finos, nueve de cristal cuajado, tres o cuatro vinajeros, dos de cristal cuajado y dos de cristal con su platito, abrlantado. Una campanilla para Santos, Un tapete nuevo de lana. Una mesa redonda de madera. Onse ymajenes de barios tamaños, con sus bi-drieras, Ecepto una grande de **Nuestra Señora de Guadalupe**. Un farolito de lampara, y tres botijas **para** Aceite. Dies y Seis cruses chicas de madera **que** sirbe de viá-crucis. Seis Albortantes de oja de lata buenos.

Un misal con su forro respetibo. Dos frontales, uno morado, con galon de oro fino, y un amarillo con galon de vino. Tres amito. Dos Albas: Cuatro Ornamentos, Encarnado, Blanco, Morado y Verde, avilitados de todo. Un halmagral. dos Singulos, uno de raso blanco bordado, y montado de Piedras, y otro jaspeado. Cuatro palios, dos **color** de rosa, bordadas; una blanca, y una morada con verde. Un Caliz, patena y cucharita de plata doradas de oro. Tres purificadores; tres vandejas. Un portadór de madera con 51, milagros de Plata unas andas, con sus grecas y laureles, cuatro ramilleteros y ocho candeleros, nuevo y pintado todo.

²⁹⁶ Paleografía de documentos del Acervo de Don Francisco Luna Tavera.

Los cambios de uso revisados validan que el espacio sea digno y el ajuar permita la celebración sacramental²⁹⁷ en capillas ya existentes, pues no hay ninguna referencia que indique que se autoriza su edificación, implicando que la capilla ya existe. Otro factor de confusión son las inscripciones que registran los cambios de uso, modificaciones estructurales o eventos importantes. Tal es el caso de la que dice “Mayo 30 de 1843” en la bóveda de la portería de la capilla de Don Bato en Tolimán (VI.5 derecha), que podría referir la fecha en que se anexó la arquería. O bien, el “1795” con la frase “Jesús, **María** (anagrama), José” en la capilla de María Rico, que indica el otorgamiento de la titularidad y/o patronato de la Sagrada Familia (VI.5 izquierda). Así, hubo capillas desde la segunda mitad del siglo XVI, y aun se siguen edificando en el XXI. Muchas de ellas aun siguen en uso, vinculadas a un linaje consanguíneo –de linaje–, o comunitario –familiares–, pero en relación directa con la comunidad. Las capillas en uso se encuentran en constante transformación, tanto en su programa pictórico como en la ornamentación, y en ocasiones se continúa modificando su estructura arquitectónica.

El programa mural de las capillas, familiares o de linaje, se distancia de los programas conventuales y la normativa religiosa, en tanto que tiene cercanía con los paneles con arte rupestre del Mezquital y con la forma en que se viven las fiestas en las comunidades. En ellos hay aspectos de la vida cotidiana y la cosmovisión otomí junto a elementos cristianos, y están vinculados con los patronatos principal y secundarios del linaje, los que no se representan conforme a los concilios o a la liturgia. Los programas murales escasas veces fueron desarrollados en una sola intención; eran objeto de diferentes intervenciones pictóricas, como los paneles de arte rupestre; siendo en su mayoría palimpsestos que a veces se complementan, otras se contradicen y unas más no tienen nada que ver, excepto que son relativas al linaje. En las cenefas, la pintura se liga con los bordados, en lugar de usar modelos serlianos. Comprenden un complejo entramado de representaciones ligadas a las fiestas de la comunidad, que se modifican continuamente.

Existen ejemplos de esto en diferentes inmuebles, de los que solo abordo una muestra: en los murales de la capilla de El Alberto (VI.6-7) está pintado un florero de gran tamaño que recuerda el dechado de Tolimán (III.7), así como el compromiso adquirido por el linaje; junto a él hay un personaje desproporcionadamente pequeño con un arma en la mano derecha, que podría referir a algún principal (VI.6); en otro muro (VI.7) está la imagen de un chivo, quizá en relación con un venado, y un par de personajes que bailan mientras un gato los observa. A la derecha del altar de dicha capilla se pintó una línea quebrada limitada por dos horizontales (VI.8), semejante a la *bok'yä*

²⁹⁷ Ver: Borromeo, *Fábrica y ajuar eclesiástico*.

(VI.9),²⁹⁸ que es común encontrar en las rocas del Mezquital, junto con otras serpientes celestes. En el calvario de Torrecillas en Cieneguilla (VI.10), hay un esgrafiado sobre la pintura roja que semeja a la pintura de la capilla de El Alberto y la *bok'yä*, pues la línea quebrada tiene en el extremo derecho un triángulo, a modo de cabeza y en el izquierdo un crótalo. Y pese a que ninguna de las dos (VI.8, VI.10) lleva cajetes con agua, como las figuras de El Tendido (VI.9), es posible que refieran el sacrificio crístico, dado que dicha capilla tiene como patrono al “Divino Rostro”, que la comunidad relaciona con el Señor de Chalma. El esgrafiado del siglo XXI en Torrecillas representa una figura con gran importancia que fue pintada en las barrancas del Mezquital en los siglos XVI y XVII, recuperada con menos detalle en el siglo XIX en la capilla de El Alberto. La pintura mural de estas capillas muestra variantes con la vida ritual a palimpsestos con escenas y símbolos ligados a las celebraciones religiosas y rituales, a la fiesta y cómo se vive en la comunidad, con aves y animales de la localidad, plantas y algunas escenas de la vida cotidiana que más adelante revisaré con mayor detalle (capítulo IX).

Linajes y capillas

Las imágenes en la pintura mural de las capillas –de las que solo he abordado una muestra–, testifican la independencia creativa y la ausencia del clero en el programa pictórico, pese a su temática religiosa ligada a las fiestas patronales. Por esto sostengo que las capillas se erigieron por decisión de los principales y son independientes de la institución clerical. Según lo revisado, se comenzaron a edificar durante el Virreinato y fueron de linaje en su origen, pero muchos de los linajes se perdieron o modificaron su estatus como consecuencia de las transformaciones sociales de las comunidades. Es en San Miguel Tolimán donde se preserva mayor número y arraigo de los linajes, en especial en el barrio central como resultado de una normativa de funcionamiento de la vida ritual y cotidiana establecida por acuerdo de la comunidad, que es quien vela por conservar las tradiciones y a los linajes como base organizativa y de propiedad de las capillas. Sin embargo, con

²⁹⁸ [Valdovinos, *Bok'ya, la Serpiente de Lluvia*, 64.]

En la figura VI.9 hay dos *bok'yä* de El Tendido. La primera (VI.9 izquierda) está completa, con su cabeza a la izquierda, la boca abierta cerca de un venado y su crótalo a la derecha; de su cuerpo, que pende del firmamento con dos líneas, salen los contenedores del agua que se está derramando. En la segunda (VI.9 derecha) hay un doble entramado, con contenedores de jarro, y sobre ella hay una escuadra con círculos en su interior, los “ojos del cielo” o las estrellas [Hernández, *Imágenes del Cristianismo otomí*, 51. Valdovinos, *Bok'ya, la Serpiente de Lluvia*, 64]. Según sus contenedores de agua, estas serpientes son novohispanas; en la pintura prehispánica de los mismos espacios, hay diferentes serpientes pero con diferente iconografía y con otro formato de representación [Cit.pos. Dra. Rocío Gress y Dr. Francisco Rivas, en las Sesiones del Seminario, agosto 2018].

las capillas antiguas de linaje coexisten otras familiares tardías, edificadas en los barrios que le rodean y participan de la tradición como “linajes comunitarios”.

Según Anselmo Luna, es deseable que sea el varón quien reciba el encargo de las capillas y de ser los principales, quienes cohesionan a la familia, mientras “las mujeres se van con sus esposos y participan con ellos de su linaje, al cual enriquecerán con sus hijos”, vinculándose con su historia familiar y haciéndose cargo de la capilla de su nuevo linaje.²⁹⁹ No se trata de que las mujeres sean menos importantes en la comunidad ni en las familias, solo que tienen otras funciones como las mayordomías femeninas, además de cuidar la armonía de los linajes.³⁰⁰ El heredero de la capilla es el principal del linaje, quien debe mantener la unidad familiar y dar continuidad a la tradición, participar en eventos comunitarios representando al linaje y es nexa entre los miembros del linaje a pesar de la migración a Estados Unidos u otras ciudades. Deben recordar su origen y los nombres de los últimos principales, y cuidar la identidad de las cruces de ánimas de la capilla. Es complejo elegir al heredero idóneo que dará continuidad al linaje; si el hijo mayor no lo es, se elige a otro miembro de la familia; es bueno que el principal lo manifieste a la comunidad en vida para evitar suspicacias, rupturas del linaje y con la comunidad.³⁰¹ En capillas abandonadas por su linaje interviene la comunidad para evitar la pérdida, permitiendo que otra familia las cuide;³⁰² así sucede con la capilla *Ndödo* Grande, abandonada y sin herederos pero cuidada por vecinos que solo son custodios. Estos acuerdos no se registran, solo existen, se hablan y ejercen por la comunidad, de principales a herederos.³⁰³ Galinier señala que,

Según la costumbre, conviene que la memoria social tenga presente la antigüedad de la filiación de un grupo doméstico adscrito a este oratorio [...] el culto a los ancestros permanece efectivamente impregnado de esta ideología de la patrilinealidad, que implica una actitud conservadora, de preservación de todo el aparato institucional que rodea el mundo de los oratorios [...] El sistema de los oratorios no debe ser considerado como un crisol de diferentes redes de parentesco, sino más bien como una institución que utiliza para la acción ritual los nexos resultantes de la consanguineidad, a fin de mantener en su sitio, dentro de la organización comunitaria, una estructura intermedia entre los grupos domésticos y el conjunto del espacio social del pueblo [...] Nos encontramos entonces efectivamente en presencia de esta especie de superposición de dos configuraciones de un mismo sistema de parentesco: una, superficial, corresponde al modelo bilateral, que es el que predomina a través de toda la zona otomí; otra,

²⁹⁹ *Cit.pos.* Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, conversación, noviembre 2016.

³⁰⁰ *Cit.pos.* Doña Martha Jiménez, Don Luis Pérez y Don Pablo Jiménez, conversación, San Miguel Tolimán, septiembre 2016, y con Anselmo Luna, conversación, San Miguel Tolimán, noviembre 2016.

³⁰¹ *Cit.pos.* Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, conversación, noviembre 2016.

³⁰² *Cit.pos.* Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, conversación, noviembre 2016.

³⁰³ *Cit.pos.* Don Luis Pérez y Don Pablo Jiménez, San Miguel Tolimán, septiembre 2016.

profunda, es la característica de un modelo unilineal cuya existencia no puede ser evidenciada más que por referencias a esos grupos estructurados en torno a los oratorios.³⁰⁴

En otros sitios, la fuerza de los linajes decayó por eventos sociopolíticos que alteraron la vida comunitaria; y aunque aun hay familias con arraigo, han disminuido los vínculos y el sentido de linaje como se entiende y vive en San Miguel Tolimán. En San Miguel los linajes son fuertes, asociados a las capillas, y es tal su importancia que el periodo festivo en honor al Arcángel finaliza con la fiesta de las capillas, en que se recuerda a los antepasados de cada linaje, asumiendo que el primero edificó los inmuebles e inició la familia.³⁰⁵ El 31 de octubre inicia con albas y a mediodía salen los bailadores con los *xitas* a recorrer las capillas para festejarlas como “casa de los abuelos”, comenzando con la que tiene al arcángel viajero y terminando en el templo, lo cual se repite o continúa en los dos días siguientes, empalmando las fiestas.³⁰⁶ Esta fiesta muestra la continuidad del vínculo con los antepasados pues en las capillas confluyen diferentes capas de pasado, en una reunión convocada por sus descendientes al interior de su capilla, donde están las cruces de ánimas.

En Cieneguilla, su incorporación a la hacienda del Capulín de San José Iturbide en el siglo XIX afectó la continuidad del linaje y sus tradiciones. Pero, al recuperar independencia y autonomía con la compra por parte de las comunidades entre 1852 y 1860,³⁰⁷ sus habitantes fortalecieron la Congregación, organizada en las comunidades a partir de mayordomías y en torno a capillas familiares de uso comunitario, aunque sobreviven algunas de linaje recuperadas del olvido por miembros de la comunidad o herederos secundarios del linaje. En su funcionamiento hay diferencias importantes, como el papel de la mujer en la vida de los linajes, que tiene mayor fuerza que en Tolimán.³⁰⁸ En los poblados de la región en análisis se recuperó el ritual y la vida comunitaria, pese a que los eventos sociopolíticos del país minaron los linajes en la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX; esto fue posible porque no hubo fracturas insalvables como lo demuestra el hecho de que los hijos permanezcan ligados a la casa familiar mientras las hijas se mudan a la de los esposos, así como referir las capillas por apellidos, salvo en casos donde hay un elemento geográfico o peculiar que las distingue, como *Ndödo* chica –*ndödo* es piedra– en Tolimán o La Pinta en Ixtla.

³⁰⁴ Galinier, *La mitad del mundo*, 133-136.

³⁰⁵ Cit.pos. Anselmo Luna, noviembre 2016, San Miguel Tolimán.

³⁰⁶ Cit.pos. Felipe Flores -violinista, Las Higueras-; Antonio de Santiago, Luis Pérez, San Miguel Tolimán, 2016.

³⁰⁷ Consejo de Ancianos, *Padrón de Pueblos y comunidades indígenas*, 7.

³⁰⁸ López, *Mi abuelo me contó*. Inferencias de mi plática con Pablo Félix y Anselma Ramírez, ene. 2017 y 2018.

Las comunidades asumen el papel de principales del linaje, al punto que pueden hacer una breve genealogía de pertenencia de las capillas llegando a los últimos o a los actuales herederos, lo que a veces determina el nombre de una capilla como la de María Rico en Ixtla, que el Proyecto del INAH refiere como segunda de Nájjar, sin lograr modificar el sentir comunitario que continúa refiriéndola como de ‘María Rico’, mientras nombra ‘capilla Nájjar’ a la de San Antonio. Los miembros de la comunidad ejercen la propiedad sobre capillas comunitarias familiares importantes abandonadas, aun cuando se encuentren al interior de un solar particular. El vínculo entre capillas y linajes se ha representado en arte rupestre y otros soportes. El linaje se relaciona con las cruces, en referencia al ánima de los *xitas*, como ‘linaje encarnado en la capilla’,³⁰⁹ lo cual también se liga con el calvario, que es donde se recuerda al primer *xita*, fundador del linaje.

Calvarios o humilladeros, capillitas chiquitas o calvaritos, y cruces de ánimas

Para comprender cómo funcionan las capillas y se interrelacionan con los linajes y la vida en la comunidad debo abordar las cruces de ánimas, los calvarios, que en el Mezquital son llamados humilladeros, y las capillitas chiquitas, calvaritos o nichos. Los calvarios son espacios que sirven para recordar al primer antepasado de cada linaje, quien lo fundó y edificó la capilla, o la primera versión de ésta, y es su cruz la que se encuentra en ellos aunque a veces se prefiere ponerla en el centro del altar y dejar en el calvario otras cruces o una segunda cruz que lo recuerde.³¹⁰ Es común que el atrio ubicado al frente de la entrada de la capilla, llegue hasta el calvario o humilladero. Los calvarios³¹¹ son nichos o capillitas ubicadas frente a la puerta de las capillas (VI.11-20), sea en el muro contratejero como en Ixtla (VI.12) o en el lateral como en Tepetitlán (VI.11); en Alfajayucan, Cieneguilla y Tolimán hay ambas en igual medida. Las capillas abovedadas tienen de uno y medio a dos metros de altura, son comunes en Ixtla y Cieneguilla (VI.13-16). Los nichos, muy frecuentes en Tolimán, son pequeños y de base rectangular (VI.17-19); a veces están insertos en muros frente a las capillas con o sin arco portero (VI.20).

Algunos calvarios continúan o participan del programa pictórico de la capilla, como el de Las Cuatro Esquinas (VI.13) en Ixtla cuya narrativa sobre cómo se vive la Semana Santa culmina con el ave en la bóveda del calvario, refiriendo la Resurrección; o el de la capilla de los Roque en Cieneguilla que en su bóveda tiene el monograma del santo nombre de María (VI.14). El calvario

³⁰⁹ Paráfrasis del comentario de Don Erasmo sobre el vínculo entre linajes y capillas, Tolimán, noviembre 2015.

³¹⁰ *Cit.pos.* Anselmo Luna, Don Pablo Jiménez y Don Luis Pérez, septiembre y noviembre 2016.

³¹¹ Al definir cómo denominar a estos pequeños inmuebles, enfrente la diferencia entre los pueblos otomíes. En el Mezquital algunos les llaman humilladeros y otros calvarios, en Ixtla y Tolimán son calvarios o capillitas chiquitas, en Cieneguilla son calvaritos. Por tanto, preservó el referente de humilladero aunque doy más peso a calvario.

de Torrecillas (VI.15-16) tiene una cadena de flores en la bóveda, otras de mayor tamaño en su arco de acceso y una estrella con ocho picos en la fachada (VI.16). En otros casos no hay vínculo con el programa mural ya que son espacios donde se recuerda al primer *xita* del linaje, aun sin saber su nombre y/o la sede de “cruces de ánimas” de las familias de una comunidad congregada en torno a ellos y sus capillas. Las capillas de los barrios de San Miguel Tolimán se edificaron de origen como familiares; sus calvarios y cruces de ánimas recuerdan a los abuelos de los diferentes linajes congregados en torno al inmueble y se colocan en altares o nichos (VI.22).

Las cruces de ánimas son una tradición incorporada por los frailes y se vinculan con la *Devotio moderna* y con las *Arma Christi*; “se asocian con la figura de Jesús Crucificado, el arcángel san Miguel y las ánimas envueltas en llamas, en la base de la composición”, en relación con la “milicia cristiana” y la preparación de “la buena muerte” (VI.21).³¹² En ellas se pinta a Cristo crucificado, idealmente incorporando a Dios Padre –casi siempre en lo alto– y una referencia al Sacrificio Pascual que suele ser una custodia, además de integrar algunas de las *Arma Christi* –elementos pasionarios– y pequeñas esculturas o pintura de ánimas del purgatorio; como se observa en la cruz del Museo de Huichapan, en la cual están el sol y la luna en los extremos del travesaño (VI.21 derecha). Algunas cruces de ánimas de difuntos de Cieneguilla, Tierra Blanca y el Mezquital tienen esta figura. En Ixtla, la única cruz de ánimas con dicho formato (VI.21 izquierda) es la que está asumida a la capilla de los González Luna, que representa a todos los antepasados del poblado.³¹³ Don Layo me contó que su familia conservaba sus cruces de ánimas en un altarcito al interior de un cuarto de lo que antiguamente fue una de las dos capillas que hubo en su solar familiar (esta era la capilla antigua, y “cuando se construyó la nueva se hizo parte de la casa, pero hace mucho tiempo” y la otra está fuera de uso por su deterioro, por eso las cruces se movieron a un espacio más seguro).³¹⁴ Las cruces de ánimas no son siempre como marca la tradición; algunas solo tienen la imagen de Cristo, algún nombre o nada (VI.22 izquierda). Con diferentes tamaños y materiales, su valor no depende de su forma, tamaño, figura o valor artístico sino que se deriva de que representan al alma de antepasados difuntos, haciéndolos presentes en la capilla.³¹⁵

En San Miguel Tolimán no se hace novenario al morir un familiar; en su lugar se nombra un padrino para el difunto que le acompaña en su entierro y ofrece en su honor una comida con nopal relleno con papas, cilantro, cebolla y ajo, además de frijoles y mole. Justo al año, organiza,

³¹² Estrada, *Muros, sargas y papeles*, 192, 194.

³¹³ *Cit.pos.* Don Pergentino Luna y Doña María Alberta Luna, San Miguel Ixtla, 2010- 2016.

³¹⁴ *Cit.pos.* Don Claudio Vázquez, San Miguel Ixtla, 2013-2014.

³¹⁵ *Cit.pos.* Anselmo Luna, Don Pablo Jiménez y Don Luis Pérez, San Miguel Tolimán, 2016.

junto con la familia, el rezo del novenario en su capilla, donde se pone una ofrenda al difunto junto con su cruz que se ha elaborado en ese tiempo; la ofrenda consiste en doce platillos que en la parte de arriba tienen hinojo en forma de cruz y algunas tortillas. Al concluir estos nueve días el principal del linaje ofrece una comida en agradecimiento al padrino, donde participa la familia completa, por lo que se ofrendan alimentos a los difuntos y la cruz es llevada al altar, junto con los demás *xitas* del linaje. Así se señala que su alma se ha unido con los antepasados y habitará la capilla y desde esa festividad participa con ellos y con los vivos (VI.23).³¹⁶

las capillas-oratorio de San Miguelito han sido erigidas en honor al primer antepasado común de la “descendencia”. La cruz del *xita* ocupa siempre el centro del altar o está colocada al lado del principal santo de la capilla. Las cruces de los demás antepasados están depositadas bien al lado del *xita*, bien en los nichos en el interior de la capilla o en el calvario que se encuentra frente a la puerta de entrada. También [...] se guardan las cruces de los antepasados en la casa familiar.³¹⁷

Las cruces en el altar de su capilla de linaje participan de la vida cotidiana y festiva de la familia, como se observan en el altar de la capilla de Los Luna de San Miguel Tolimán durante la fiesta de las capillas (VI.23), parte final de la celebración en honor a san Miguel donde se recuerda a los antepasados con las cruces de los altares. A pesar de la fecha y la ofrenda con cempaxúchitl no es un altar de muertos sino de ofrendas a los antepasados familiares. El 31 de octubre los bailadores visitan las capillas y dejan ofrendas, incorporando a la comunidad en la festividad de cada familia, y en esta fiesta se fortalecen los linajes y su vínculo comunitario. Las capillas son casa de los abuelos y encarnan al linaje porque ahí habitan mediante sus cruces (VI.22-23) fortaleciendo el vínculo de los individuos con sus antepasados. Son un espacio donde confluyen diferentes capas de tiempo que se interrelacionan entre sí y con el presente.³¹⁸

El calvario es un sitio especial para agradecer al primer *xita* la fundación que dio origen a un linaje, al igual que Cristo es el principal antepasado de los hombres; por ende los primeros *xita* son Adán y Eva y en Cieneguilla se les recuerda con las cruces con sus nombres en el Calvario del Atrio (I.19, I.20-21) y en la base del altar de la capilla de Santa Juanita de Asa, en Cañada de Juanica (VIII.28).³¹⁹ El calvario de las capillas familiares sigue siendo sede para recordar al *xita* fundador del linaje original, o bien de todos los antepasados de los linajes que integran la familia comunitaria si la capilla y/o el calvario se erigieron bajo este modelo –no consanguíneo. Algunas de ellas son también “capillas venado”, según indican las astas y cornamentas empotradas en sus muros o la zona del

³¹⁶ *Cit.pos.* Anselmo Luna, noviembre 2016.

³¹⁷ Chemin, *Capillas de san Miguel Tolimán*, 107.

³¹⁸ *Cit.pos.* Anselmo Luna, noviembre 2016.

³¹⁹ Análisis del diálogo con Anselmo Luna en la fiesta de las capillas, noviembre 2016.

altar; en estos casos suman la carga simbólica del venado y lo integran al linaje, al cual fortalecen con esta relación. Asimismo, está el caso de aquellas que integran las cruces de Adán y Eva, a los que reconocen como fundadores de su linaje. Las cruces son extensiones del alma de los antepasados familiares, por ello deben estar cerca de sus familias y en el altar de su capilla.³²⁰ Cuando se abandona una capilla por migración o muerte del linaje, sus cruces y santos pasan a la descendencia más cercana, la cual asume la responsabilidad de la capilla, o bien busca que les sea dado asilo en otra capilla, regularmente vinculada con las mujeres que eran del linaje y al casarse pasaron a pertenecer al de sus maridos.

En casos extremos en que un linaje deja de existir y no hay capillas ligadas a las hijas del mismo, las cruces migran a otro linaje vinculado con algún miembro del linaje extinto, regularmente se trasladan a la capilla de la familia de las mujeres que contrajeron matrimonio con los varones del linaje que ya no continuará; ellas las llevan con su padre o hermano, quienes las ponen sobre su altar, o en la base del mismo, y se integran al linaje pero diferenciándolas de las demás que siempre lo han sido.³²¹ Los santos podrían llevarse al templo o a la capilla que sean llevadas las cruces, pero las cruces nunca deben quedarse lejos de su familia o de alguien cercano a ella. Si una familia en Tolimán cuida una capilla sin ser su propietaria no puede poner las cruces de sus difuntos en el altar; en su lugar debe construir un nicho o capillita chiquita para ellas porque no se trata del mismo linaje, ni hay vínculo que haya sido planteado por la última cabeza de dicha familia o que sea aceptado por la comunidad.³²²

También hay capillitas sin relación con capillas, que marcan sitios donde falleció un familiar. Antes se construían para todos los familiares, dentro o fuera de la propiedad y ahora son de menor tamaño o solo se ponen cruces en calvaritos cercanos.³²³ A veces se hacen nichos para las ánimas de difuntos de otros sitios que fallecieron por ahí, para que no molesten a los vivos, como el nicho para los “mequitos” que son “como duendecillos” que salen a jugar por el río y se les llegaba a ver en diferentes sitios del poblado, pero les gustaba más estar cerca de la explanada del río, abajo de la capilla de los Sánchez o Don Bato; por ello se les erigió ahí un nicho donde se les recuerda y ahora ya solo se les ve jugando en dicha explanada o “acompañando las procesiones, corriendo y jugando detrás de ellas” (VI.24).³²⁴ La referencia a los “mequitos” refiere a

³²⁰ *Cit.pos.* Anselmo Luna, noviembre 2016.

³²¹ *Cit.pos.* Anselmo Luna, noviembre 2016.

³²² *Cit.pos.* Don Pablo Jiménez y Don Luis Pérez, septiembre 2016; Anselmo Luna, noviembre 2016.

³²³ *Cit.pos.* Don Pablo Jiménez, septiembre 2016.

³²⁴ *Cit.pos.* Anselmo Luna, noviembre 2016.

“chichimecos” y es interesante que se erija un nicho para ellos y se vincule con “los que vienen de fuera y mueren aquí” porque es continuidad de la relación entre otomíes y este grupo.

En Cieneguilla hay nichos con cruces sobre los cerros que sirven como marcadores de la peregrinación que realiza la Congregación de Cieneguilla, como las cruces de camino en las rutas de peregrinación europeas; sin embargo, hay otras que solo recuerdan a las ánimas de los antepasados que vigilan desde lo alto (VI.24 derecha).³²⁵ En algunas comunidades como Ixtla, se asumía a las cruces atriales como cruz del *xita* fundador de la capilla, pues se dice que había una en cada capilla, templo y mojonera³²⁶ pero fueron robadas, siendo que la de Las Cuatro Esquinas y la del templo de San Miguel se preservaron hasta la década de los noventa del siglo XX, antes de que se llamara a los restauradores. Se dice que las inundaciones provocaron que la tierra cubriera la capilla de Las Cuatro Esquinas y su calvario, pero la cruz seguía en el atrio hasta que se la llevó una familia para evitar que se dañara;³²⁷ desde entonces la mantienen guardada, ajena al poblado. La integración de cruces de tipo atrial como cruz del *xita* del linaje, ligada al calvario, no es privativa de Ixtla, pues en Caltepanitla se recuperó una cruz de toba de cantera tallada con las *Arma Christi* que pertenecía a una capilla de linaje.

Don Goyito decía que delante de los calvarios había grandes cruces de cantera con muchas imágenes grabadas, como la del templo de Ojo Zarco en el Barrio (VI.25).³²⁸ José Buenrostro, cronista de Apaseo el Grande, confirmó esta afirmación aunque no encontró las fotografías.³²⁹ Actualmente solo queda la del Barrio que tiene las *Arma Christi* y se erige sobre lo que yo veía como una venera o concha pero Don Pancho me decía que era la biznaga de la cual nació Cristo: la Vagina espinosa (VI.25).³³⁰ Al observar la cruz atrial de Nonoalco (VI.26) que refiere Lara³³¹ repensé mis argumentos y retorné al *Dios Caminante* y mis apuntes; sumado a lo que contaba Don Goyito, es claro que las bolas que yo relacionaba con el mundo o base de mojoneras, son biznagas como la de Nonoalco. En *El Dios caminante* se cuenta que Cristo se encarnó de una biznaga sagrada, que refiere a la madre tierra y la *Zinana* Guadalupe:

Entonces *Yozipa*, el *Äjuä*, / se levantó y caminó hacia el Norte y ahí,
en su camino, fue que se encontró / una biznaga llamada *Bendri*,

³²⁵ Cit.pos. Don Andrés Cervantes, San Miguel de Allende, enero 2018.

³²⁶ Cit.pos. Gregorio Sosnava (Don Goyito) y José Buenrostro (cronista de Apaseo), conversaciones en 2007 y 2008.

³²⁷ Cit.pos. Refugio Luna Hernández., Claudio Vázquez, Pergentino González Luna, Alberta Luna, Gregorio Sosnava, Carmela Luna Luna, Esperanza Vega B. y Ma. Teresa Aboytes en conversaciones entre 2006 y 2013.

³²⁸ Cit.pos. Don Goyito Sosnava, en conversación personal de agosto de 2006.

³²⁹ Cit.pos. Don José Buenrostro en conversaciones personales entre 2008 y 2010.

³³⁰ Cit.pos. Francisco Luna Tavera en asesoría personal entre 2012 y 2015.

³³¹ Jaime Lara, *City, temple, stage: eschatological architecture and liturgical theatrics in New Spain* (Indiana: University of Notre Dame Press, 2004).

una biznaga de espinas curvas / y aquí en el interior de esta biznaga fue que creó,
 fue que formó a los animales y a la humanidad.
 disFormó a los animales del campo, de la tierra, / a las aves del cielo y de la tierra
 y a los animales de todas las aguas.³³²

También encontramos en la pintura figuras de una biznaga-cerro, como la que está en el muro contratesterero de la capilla de Don Bato (VI.27) que, a primera vista, parece una corona con una cruz en el centro, ubicada sobre un banco. Pero al reparar en los detalles noté que es una biznaga-cerro de cuyo seno emerge la cruz al interior de un círculo dorado, en la parte central y superior. Se trata de una referencia a *Sidada Kristo*, que nace de ese cerro y por lo tanto la Virgen es la biznaga-cerro que es la madre tierra y la *Sinana Guadalupe*. Sobre el círculo dorado hay otra cruz, más tenue, que indica el fin esperado del que ahí nació: Jesucristo.³³³

Y vino a bajar en *El Bobendri*, en El Biznagal,
 y vino a bajar en la Biznaga *Bendri*, / en su interior se acurrucó y tomó cuerpo humano.
 Aquí en el interior de la Biznaga *Bendri* está la Sagrada Matriz
 del *Ájuä Yozipa Xomta Mazidada 'ihe Nda Jesukristo*, / Nuestro Padre Celestial, Creador y Dador de la Vida,
 Sustentador y Dador de Mantenimientos, Nuestro Señor *Jesukristo*.
 Así fue como tomó cuerpo y se hizo hombre, / de la misma naturaleza que el *Hñuhu*.
 Y así como ya está explicado / a la Biznaga *Bendri* se le llama *Mäkaturu*, Vagina Sagrada,
 se le llama *Mixturu*, Vagina Espinosa, / porque de aquí nació en la Tierra Nuestro Señor *Jesukristo*.
 Así es. / Así se dice. / Y así como Nuestro Señor *Jesukristo* vino a bajar a la Tierra
 y se hizo hombre como nosotros los *hñuhu*, Hombres Verdaderos.
Nda Jesukristo Dan Xita / es Dios Verdadero y Hombre Verdadero.³³⁴

En esta biznaga-cerro crecen dos nopales (VI.27), afirmando su carácter de cerro poblado con plantas; sobre el nopal de la izquierda hay un ave con una flecha en el pico, referencia de la divinidad en el Espíritu de Dios y el anuncio del sacrificio que Cristo deberá enfrentar. A cada lado de la base del dibujo, que semeja el banco, hay una bandera y un tambor, como las banderas de los poblados, los linajes y las cofradías, y la música ritual con tambor y chirimía. El tambor se vincula con el *uxjuá*, ser antitético de Cristo y su complemento.³³⁵

Acotaciones

Los nuevos linajes fundaron poblados y se asentaron en nuevos espacios donde edificaron capillas que se transformaron en el sitio donde diferentes capas de pasado y presente convergen, haciendo

³³² Luna, Canto IX.

³³³ *Cit.pos.* Don Francisco Luna Tavera en sesión del Seminario sobre temas otomíes en el IIE-UNAM

³³⁴ Luna, *El Dios Caminante*, Canto XVI.

³³⁵ *Cit.pos.* Don Francisco Luna Tavera en sesión del Seminario sobre temas otomíes en el IIE-UNAM.

a los antepasados parte de la vida cotidiana y ritual de los linajes. Los otomíes notaron el vehemente deseo de los frailes por su cristianización y la mirada favorable de la Corona a la conversión, por lo que edificaron inmuebles religiosos al interior de sus solares familiares; algunos abovedados y otros con techumbre de un agua u otro tipo. Estos espacios de religiosidad familiar y comunitaria sin supervisión religiosa sirvieron para afianzar la propiedad de la tierra.

Las capillas están ligadas al linaje, pero en vínculo con la comunidad, porque cuando un inmueble abandona su participación en las fiestas comunitarias, deja de ser capilla; mientras que las dañadas, reconstruidas o en espera de ser restauradas, lo siguen siendo porque la convivencia comunitaria acontece en su atrio o inmediaciones. Las capillas en propiedad de familias de linaje abierto son ‘capillas de linaje’; mientras que las que lo perdieron y están a cargo de un linaje comunitario, o fueron edificadas por éste, son ‘capillas familiares’. La capilla es un espacio de culto a “los abuelitos de antes”, los *xitas*;³³⁶ son sede de las cruces de ánimas que recuerdan a los antepasados y mantienen el vínculo con los herederos del linaje o la familia comunitaria.

Algunas cruces se levantan o pintan sobre biznagas-cerro, afirmando el vínculo entre la Virgen de Guadalupe y la madre tierra. Calvarios o humilladeros encarnan al primer *xita* del linaje, en vínculo con la imagen de El Tendido, donde Cristo se muestra como un humilladero³³⁷ (V.6). Éstos se abren frente a la entrada de su capilla. Además de ellos, hay calvaritos, capillitas chiquitas o nichos que no se relacionan con capillas y solo recuerdan a algún difunto. En el atrio de Cieneguilla, la capilla que está en el extremo sur no muestra huellas de deterioro en la bóveda, lo que confirma su factura a cargo de un alarife o especialista; en el mosaico hay figuras que también están pintadas en algunas capillas de Juanica y otras comunidades de Cieneguilla.³³⁸ El calvario se relaciona con el templo y asume a Cristo, la Virgen, Adán y Eva como ancestros de la Congregación. El funcionamiento de las capillas involucra tanto a los linajes, patrilineales o comunitarios-familiares, como a la comunidad, a la cual le dan sustento. Para que una capilla sea considerada como tal debe ser parte de la vida comunitaria local,³³⁹ por tanto hay un fuerte vínculo entre estos inmuebles y las mayordomías, que son la forma principal de la organización comunitaria, herederas de las cofradías, las que funcionan en relación directa con los linajes y su organización. En el siguiente capítulo profundizo en el papel de las mayordomías dentro de la vida comunitaria.

³³⁶ CDI, *Capillas familiares otomíes en el semidesierto queretano* (México, [www.gob.mx/cdi/...](http://www.gob.mx/cdi/)).

³³⁷ Hers, *Una antigua versión pintada en la roca*.

³³⁸ Cit.pos. Pablo Félix, Cieneguilla, enero 2018.

³³⁹ Cit.pos. Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, 2018.



Imagen VI.1 Dos vistas de una capilla de Santa María de Pino Suárez, Tepetitlán Hgo., Fotos Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen VI.2 Vista general del interior de la capilla de las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla Gto., Foto BIPP, septiembre 2016, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VI.3 Capilla de San Pedro, San Miguel Ixtla Gto., Foto BIPP 2014, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VI.4 Resanes sobre la grieta a lo largo de la bóveda de la capilla de Los Ángeles, San Miguel Ixtla; Foto BIPP, 2014, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VI.5 Fecha de bendición de la capilla, Capilla de María Rico, San Miguel Ixtla Gto.; y fecha del arco de la portería de la capilla de Don Bato, San Miguel Tolimán Qro.; Fotos BIPP 2015 y 2016, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VI.6 Pintura de una capilla de El Alberto en el Mezquital Hgo.; Fotos Proyecto *La mazorca y el Niño Dios*, *el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.

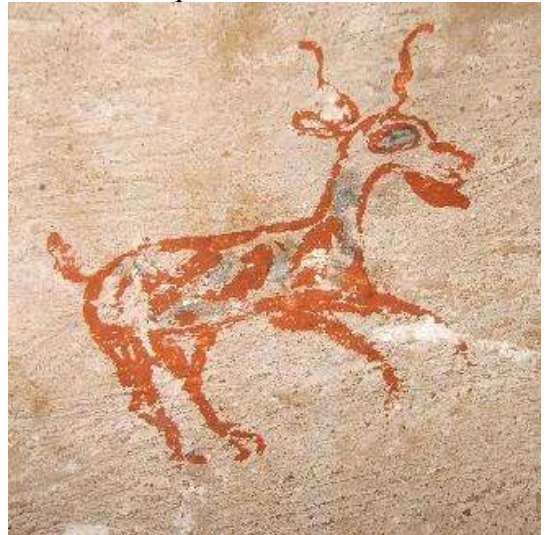


Imagen VI.7 Pintura de una capilla de El Alberto en el Mezquital Hgo, Fotos Proyecto *La mazorca y el Niño Dios*, *el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen VI.8 *Bok'yü*, capilla de El Alberto Hgo., Fotos Proyecto *La mazorca y el Niño Dios*, *el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen VI.9 *Bok'yü* con colgantes derramando el agua, en Panel del sacrificio de *Makunda*; y *Bok'yü* con jarros; sitio de El Tendido, Danzibojay Huichapan Hgo., Fotos Proyecto *La mazorca y el Niño Dios*, *el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM.



Imagen VI.10 Esgrafiado en el interior del Calvario de Torrecita, Cieneguilla Tierra Blanca Gto., Foto BIPP enero 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen VI.11 Capilla y calvario, Tepetitlán Hgo., Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios*, *el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.

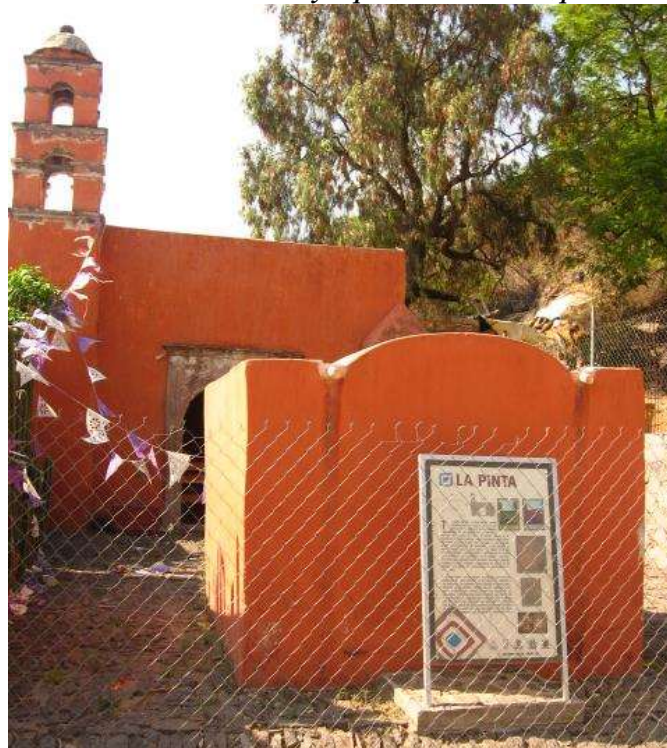


Imagen VI.12 Capilla y calvario de las Cuatro esquinas -La Pinta-, San Miguel Ixtla Gto, Foto BIPP 2014, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VI.13 Calvario y mural de la bóveda del calvario, capilla de las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla Gto., Fotos BIPP 2014, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VI.14 Calvario y mural de capilla de los Roque, Cieneguilla Gto., agosto 2013, Fotos BIPP.



Imagen VI.15 Templo y calvario, capilla de Torrecita, Cieneguilla Gto., Fotos BIPP enero 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VI.16 Pintura mural exterior e interior del calvario de la capilla de Torrecita con pintura mural y cruces de ánimas, Cieneguilla Gto., Fotos BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VI.17 Calvarios tipo nicho, Santa María de Pino Suárez Tepetitlán Hgo., Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM.



Imagen VI.18 Capilla *Ndödö* Chica y calvario, San Miguel Tolimán Qro., Fotos: BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VI.19 Capilla y calvario de los Luna, antes de la Cruz, San Miguel Tolimán Qro., Fotos: BIPP Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VI.20 Portería con calvario, capilla *Ndödö* Grande; San Miguel Tolimán Qro. nov. 2016, Foto BIPP, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VI.21 Cruces de ánimas de San Miguel Ixtla Gto., Foto BIPP 2006; y Museo Regional de Huichapan Hgo., Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen VI.22 Cruces de ánimas, capilla Santa Cruz, Tierra Blanca Gto., Fotos BIPP 2013.



Imagen VI.23 Altar de la capilla de los Luna con cruces de antepasados y ofrendas por fiesta de las capillas, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 30 de octubre de 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VI.24 Nicho, explanada del río -contigua a la capilla de Don Bato-, San Miguel Tolimán Qro.; y Cruz en el cerro Cieneguilla Gto.; Fotos BIPP 2016 y 2013, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VI.25 Cruz atrial del Templo del Señor de Ojo Zarco, San Miguel Ixtla, Foto BIPP 2015, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VI.26 Cruz atrial del Templo de Nonoalco, Meztitlán.³⁴⁰



Imagen VI.27 Biznaga, pintura mural del muro contratejero de la capilla de Don Bato, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España (derecha) tratada con DStretch-LAB.

³⁴⁰ Richard D. Perry, The chapels of Meztitlán: Nonoalco (colonialmexico (blog), Recuperado en junio 2017 de <http://colonialmexico.blogspot.mx/2013/11/the-chapels-of-metztitlan-nonoalco.html> , 2013).

VII. Comunidad y Mayordomías

La vida comunitaria en los diferentes poblados otomíes al norte del Valle de México está relacionada con la permanencia de la memoria, la tradición y la continuidad de las imágenes. En este capítulo analizo la organización comunitaria desde las mayordomías y la vivencia del ritual, comenzando con el *k'ami*, y lo concluyo en el atrio.

El frontal, chimal o *k'ami* y otros elementos de la religiosidad otomí

Es imposible visitar Alfajayucan, Tolimán, Cieneguilla o Ixtla sin escuchar alguna de las palabras chimal, súchil, paranda o parande, arco, crucero, frontal o incluso *k'ami*; todas refieren una estructura de carrizos (VII.1) en la que se entretrejen hojas de cucharilla (VII.2-4)³⁴¹ y se colocan frente a la fachada de una capilla o templo, como portada o gran escudo (VII.1). En algunas ocasiones se acompaña de forraje de hojas de pino, encino o madroño de cerros cercanos, lo cual da sentido a la palabra *k'ami*, que significa verdor. En San Miguel Tolimán le denominan “chimal” o frontal, aunque su nombre original era “*k'ami*” (VII.1).³⁴² En la fiesta de 2016 pregunté a diferentes personas sobre esta estructura y todos me dijeron que es como vestir al templo y ponerle “algo así como un escudo”; que antes estaba en la capilla donde se quedaba el arcángel, pero como ahora ya no sale, se queda todo el año ahí.³⁴³ Hasta hace algunas décadas, se acostumbraba llevar la escultura del Arcángel Miguel a la capilla de la mayordomía a cargo durante toda la fiesta; el frontal se levantaba frente a su fachada y se dejaba hasta que la escultura saliera de ella. También se ponía en las capillas importantes.³⁴⁴

Cuando se decidió que la escultura se quedaría en el templo por razones de conservación y solo saldría un Arcángel viajero que se sumaría a los pequeños de cada barrio se modificó la organización y al no salir el Arcángel, es ahí donde debía estar el chimal; por eso es que “se deja ahí todo el año” (VII.1). Cada año se renueva su vestido de hojas de cucharilla (VII.4-5) y ofrendas;

³⁴¹ El sotol o cucharilla (VII.3) es usada por grupos culturales como otomíes y pames para frontales, bastones de mando y señales, para marcar y proteger sus sitios sagrados. Se utiliza la base blanca de las hojas dentadas (VII.2), a las que se les quitan las espinas; luego se entretrejen formando flores (I.25) o estructuras (VII.4).

³⁴² Cit.pos. Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, 2015. En el Diccionario *hñähñü, k'ami o k'ant'i* se precisa como reverdecer o enverdecer [Hernández, Victoria y Sinclair, *Diccionario del hñähñü del Valle del Mezquital* (México: Instituto Lingüístico de Verano, 2010), 147]. Es interesante que se use la palabra “chimal”, que es escudo en náhuatl, en lugar de *bubai* que es la palabra otomí; acaso para establecer la protección y defensa en sentido ritual y no tanto combativo; o porque dicha estructura se vincule de alguna forma con el mundo náhuatl, hecho aun no definido.

³⁴³ Cit.pos. diferentes habitantes de San Miguel Tolimán, muchos sin registro de nombre, durante la fiesta en septiembre de 2015 y 2016; es interesante que todos a los que pregunté coincidieron en sus respuestas, algunos me dieron sus nombres y muchos no, pero su respuesta (con pequeñas variantes) es la misma que todos dieron.

³⁴⁴ Cit.pos. Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, noviembre 2015.

y cada dos o tres se revisa y refuerza la estructura de troncos y carrizos (VII.4).³⁴⁵ El mayordomo es responsable de la mano derecha del frontal, junto con su mayor voluntario –que además de ayudarlo verifica el soporte de los “palos grandes”– y los cuatro a seis cargueros, de compromiso y otros tantos voluntarios; los de compromiso son elegidos por la mayordomía, mientras los voluntarios son personas de la comunidad que adquieren el compromiso con el arcángel por un tiempo determinado, independiente de la mayordomía.³⁴⁶ La mano izquierda es del *tenanche*, antes el *ng'ñö*, la mayordomía femenina cuya estructura es idéntica a la masculina, con su mayor voluntaria y las cargueras de compromiso y voluntarias.³⁴⁷

La vestida del frontal se reparte entre la cuadrilla principal, de San Miguel Tolimán, y las de otros cuatro barrios;³⁴⁸ cada una es responsable de cubrir casi cuatro metros del chimal, sumando un total de poco menos de veinte metros y dejando el resto para que el pueblo participe.³⁴⁹ Mayordomos y *ng'ñö* con sus cuadrillas se reúnen el 16 de septiembre en la capilla donde esté el arcángel para subir juntos al cerro a bajar el sotol y se les recibe con una comida.³⁵⁰ El *k'ami* se baja el 21 de septiembre para cambiar la cucharilla (VII.4) y se le cuelgan las ofrendas que son collares o coronitas de flores y frutas “con que se agradece al Arcángel y se le pide para el año siguiente” (VII.5).³⁵¹ Los cargueros elaboran los bastones con que asumen su responsabilidad el 31 de junio en la Ermita de San Miguel; visten el chimal en la fiesta grande, en septiembre; y tienen “dos descuelgas” donde ofrecen comida a mayordomos e invitados, en Semana Santa y el 2 de octubre.³⁵² El 27 de septiembre el sacerdote bendice el chimal rociándolo con agua bendita (VII.6); luego los mayordomos lo “bautizan” con mezcal seguidos de las cuadrillas y el pueblo (VII.7), y se levanta (VII.8).³⁵³ Al momento de ir subiendo el chimal (VII.8) hay danzas y se rezan algunas oraciones, luego se acerca a los postes y se va elevando mientras se escucha el agradecimiento por las donaciones recibidas para la fiesta, indicando quién es el donante, el monto de la donación y de qué lugar es la persona que la realiza. Muchas donaciones son de migrantes que las hacen directamente o a través de sus familiares que viven en alguna de las comunidades de Tolimán –y la mayoría son en dólares. Esto mismo ocurre en otras comunidades, pero el agradecimiento público a los que

³⁴⁵ Cit.pos. Erasmo Luna, Pablo Jiménez y Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, septiembre y noviembre 2015.

³⁴⁶ Cit.pos. Antonio de Santiago, Don Luis Pérez y Don Pablo Jiménez, San Miguel Tolimán, septiembre 2015.

³⁴⁷ Cit.pos. Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, noviembre 2015.

³⁴⁸ Cit.pos. Erasmo Luna y Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, septiembre y octubre 2015.

³⁴⁹ Cit.pos. Antonio de Santiago y Don Luis Pérez, septiembre 2015; y Anselmo Luna, octubre 2015; San Miguel Tolimán durante las fiestas de San Miguel y de las capillas respectivamente.

³⁵⁰ Cit.pos. Anselmo Luna, noviembre 2016, San Miguel Tolimán.

³⁵¹ Cit.pos. Doña María González Reséndiz, Don Marco Peña y Don Luis Pérez, San Miguel Tolimán, septbre 2015.

³⁵² Cit.pos. Don Antonio de Santiago, San Miguel Tolimán, septiembre 2015.

³⁵³ Cit.pos. Don Felipe Flores, septiembre 2016; y Anselmo Luna, noviembre 2016, San Miguel Tolimán.

participan del patrocinio del chimal es notable en San Miguel Tolimán. Además de las cuadrillas con mayordomos y tenanches hay una presidencia de la fiesta patronal y un comité de delegados, que trabajan con el Municipio y el Delegado de San Miguel ajustando el programa de la fiesta. Éste incluye los asuntos de la Iglesia, del Municipio y de la Delegación, así como una serie de diversiones.³⁵⁴ La comunidad de San Miguel se considera anfitriona de la fiesta y es la primer cuadrilla; las cuatro cuadrillas que le siguen son El Molino (segunda), Casas Viejas (tercera), Las Higueras –hoy Casa Blanca– (cuarta) y Las Lomas (quinta). Cada cuadrilla tiene un pequeño arcángel viajero, incluso la de San Miguel aunque ésta tenga al arcángel grande que reside en la capilla del linaje y al del templo.³⁵⁵

Los mayordomos de la fiesta deben tener capilla para alojar al arcángel viajero y recibir a los bailadores, pues el arcángel viajero toma el lugar de la escultura que ahora se queda en el templo, y se aloja en su capilla –de los mayordomos– durante el tiempo de la mayordomía. Cuando no tienen capilla de linaje usan la familiar; si tampoco estuvieran vinculados a ningún linaje comunitario, o su capilla no tuviera estabilidad arquitectónica, buscan una que le de posada al arcángel “por el tiempo que dura su encargo”, o al menos en lo que su capilla le puede recibir. “Ahí se quedará el viajero, aunque sea de otro linaje o comunidad y en ese tiempo también se da posada a todo el linaje de la mayordomía”; de esta forma, la capilla donde está el arcángel funge también de capilla del linaje de los mayordomos de la fiesta, sin que por ello puedan poner sus cruces en el altar ni que se modifique la relación del linaje propietario de la capilla.³⁵⁶

En la capilla sede de la mayordomía, sea propia o prestada, también se levanta un frontal, como parte del encargo de los mayordomos. También corresponde a la cuadrilla de San Miguel definir en qué otras capillas se pondrá chimal, protecciones o señales. Las protecciones son adornos de carrizo y/o hoja de cucharilla que sirven de extensión del *k'ami* principal; se colocan en sitios que deben protegerse.³⁵⁷ Se les dice “señales” y pueden tener forma de bastones, cruces o figurillas, como las de la capilla de Los Luna en Tolimán (VII.9) y las del festón pintado en lo alto del primer transepto de Las Cuatro Esquinas en Ixtla (VII.10).³⁵⁸ Aunque el chimal es una torre casi tan alta como lo que protege, podría cubrir toda la fachada de la capilla o del templo, o ser tan pequeño que solo fuera representativo. No obstante, se busca que sea de una torre para el templo, no tan grande

³⁵⁴ Cit.pos. Don Antonio de Santiago, septiembre 2015; y Anselmo Luna, noviembre 2015, San Miguel Tolimán.

³⁵⁵ Cit.pos. Don Felipe Flores, de la cuadrilla de Higueras, septiembre 2015, San Miguel Tolimán.

Es imposible pensar en el gran chimal y su renovación anual, sin considerar la danza de San Miguel y las otras que forman parte de la fiesta (las danzas y el sentido general de esta festividad se desarrolla al inicio del capítulo IX).

³⁵⁶ Cit.pos. Anselmo Luna y Don Antonio de Santiago, San Miguel Tolimán, noviembre 2015.

³⁵⁷ Cit.pos. Don Luis Pérez, septiembre 2015; Anselmo Luna, octubre 2015, San Miguel Tolimán.

³⁵⁸ Cit.pos. Pergentino Luna y Gregorio Sosnava, San Miguel Ixtla, agosto 2006 y otros momentos de 2006 a 2018.

para la capilla y, en lo posible usar protecciones y/o señales en otras capillas porque la comunidad de Tolimán está consciente de que estructuras mayores requieren más cucharilla, y esto pone en riesgo de extinción al sotol que crece silvestre.³⁵⁹ En los últimos años el chimal de San Miguel Tolimán ha adquirido notoriedad por su tamaño y por ser patrimonio de la humanidad, además de uno de los atractivos del Municipio de Tolimán que le valió la designación de Pueblo Mágico; esta tradición también es continuada en poblados en Querétaro, como San Antonio de la Cal, Bernal y Cadereyta, entre otros; en el Mezquital, región donde se levantaron las primeras estructuras de este tipo y en el estado de Guanajuato.

En Cieneguilla cada torre se denomina “súchil” y, a diferencia de Tolimán, se levantan dos, que se unen con un arco (VII.11-12). Los súchil son construidos por hombres relacionados con la mayordomía, y decorados por las mujeres. En el súchil de la izquierda, a veces referido como “la torre del güerito –el santo–”, recae la parte masculina, y es el más alto, mientras que el de la derecha es la parte femenina. El “arco de madroño” une ambos súchil, “y bajo de él se pasa al templo”; al conjunto de los súchil y arco le llaman “parande”, pues el inmueble se viste de fiesta. Al levantarse los súchil “se hace la danza de los mechudos, que son a los que les dicen *xitas*”.³⁶⁰ Son dos súchil, vinculados con hombres y mujeres, afirmando la dualidad festiva de San Ildefonso y la Virgen como sol y luna, de la mayordomía con la Congregación y de su sede con las demás comunidades. Los súchil solo duran los días de fiesta extendida y cada festividad se levantan en el templo y/o en la capilla de la velación; los más altos son los de la fiesta de enero. El súchil de Cieneguilla no solo es de carrizo y sotol, pues entre ambos hay una cama de “árbol y madroño” (VII.13) que son ramas de pirul y encino-pino bajados del Pinal del Zamorano y de La Paloma; las ramas sirven de asiento a la cucharilla y cubren el arco “enrosado” con flores (VII.14). Estos súchil son elaborados por las cuatro mayordomías, masculinas y femeninas. Las religiosas maristas han inculcado en los niños el sentido comunitario, fomentando su participación en el vestido de los súchil y en la preparación de las ofrendas. El sotol con que se elaboran los súchil es traído por mayordomos y cargueros de la paranda, al que se suma el recibido como ofrenda que se deja en los calvaritos (VII.3 derecha).³⁶¹ En los súchil de Cieneguilla de la fiesta de San Ildefonso y María de 2018 no hubo fruta o alimentos, por la sequía y la mala cosecha; motivo por el que pusieron servilletas bordadas por los niños y sus mamás (VII.11-12 y VII.14) a solicitud de las religiosas. Esta solución fue también una forma de

³⁵⁹ Cit.pos. Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, nov 2015; y por Don Pancho de San Miguel Ixtla, mayo 2011.

³⁶⁰ Cit.pos. profr. Aristeo *apud* Lic. Pablo Félix; R.M. Lupita; y Doña Guadalupe Félix, Cieneguilla, enero 2018.

³⁶¹ Cit.pos. Doña Anselma Félix y Lic. Pablo Félix, Cieneguilla, enero 2018.

reclamo al santo y a la Virgen, además de una petición para el año en curso y un recordatorio de la importancia de las mujeres en la comunidad y las mayordomías.³⁶²

En San Miguel de Allende, el chimal también se conoce como frontal, crucero, parande o arco, “todos esos nombres significan lo mismo, la torre que se levanta para avisar de la fiesta y cuidar al arcángel”, aunque es más común llamarles “cruceros”. Para la fiesta del arcángel, en septiembre, se levanta uno en la sacristía del templo neogótico del siglo XX (VII.15) y las capillas de la congregación llevan los suyos para presentarlos antes de colocarlos en sus capillas y templos, compartiendo la festividad (VII.16). También se levantan cruceros en capillas y templos de los barrios en las fiestas patronales, como la capilla de la comunidad del Carmen en las fiestas en honor a la Virgen, en julio; en la capilla de la Santa Cruz en el Valle del Maíz, en mayo; en el Barrio de Los Reyes en la fiesta de la Virgen de Guadalupe, en diciembre; en San Miguel el Viejo en paralelo con las de la cabecera municipal en septiembre; y en todas las demás según su titularidad y patrón. También hay cruceros en la capilla de indios de Xichú Victoria, en Palo Alto de San José de Iturbide y en las capillas de Santa Catarina en Tierra Blanca y las de esta cabecera municipal, “donde les llaman parande y hasta chimal”.³⁶³

En Ixtla, el frontal se conoce como ‘arco’ y aunque antes se levantaba en la fachada de las capillas y los templos, poco a poco se dejó de realizar. En la década de 1980 se ponía en la fachada del templo de San Isidro en su fiesta en mayo, en la capilla de las Cuatro Esquinas en Semana Santa, en el templo de San Miguel Arcángel en la fiesta de septiembre y en diciembre en el del Señor de Ojo Zarco y en La Pinta.³⁶⁴ A mediados de los noventa sólo se hacía uno pequeño para el Señor de Ojo Zarco en el templo de San Miguel; pero el presbítero no dejó ponerlo en la fachada, por lo que comenzaron a levantarlo junto a ella, como segunda fachada (VII.17). Aun se levanta en este sitio de mediados de diciembre a la mitad de enero. Pergentino González encabeza al Comité de Capillas que trabaja para recuperar el arco en san Isidro y, de ser posible, en san Miguel y Semana Santa. El sotol para el “arco” se reúne en la capilla de San Antonio de la cucharilla, en un extremo del pueblo, de ahí se lleva al atrio en procesión que inicia al ponerse el sol. En la velación se entrelazan las hojas y se viste la estructura para levantarse al alba.³⁶⁵

³⁶² Cit.pos. RM Lupita, Cieneguilla, enero 2018. Según versiones que escuché en la comunidad, también fue un reclamo velado al sacerdote, quien recientemente se había confrontado con las religiosas maristas por la casa parroquial, la autoridad en la Congregación y las modificaciones del atrio.

³⁶³ Cit.pos. Don Andrés Cervantes, San Miguel de Allende, enero 2018.

³⁶⁴ Cit.pos. Pergentino Luna, Gregorio Sosnava, Doña Cuca Luna y Carmen Luna, San Miguel Ixtla, 2006-2018 [Ver: Peña, *Ystla y sus capillas*; y Peña, *Pintura mural al construir espacios*].

³⁶⁵ Cit.pos. Pergentino Luna, Goyito Sosnava, Refugio Luna, Carmen Luna y Eutimio Sánchez (padre), San Miguel Ixtla, en diferentes momentos entre 2006 y 2018.

En Tequisquiapan y Ezequiel Montes, el chimal se coloca en las fachadas de las capillas durante la fiesta, e incluso en los templos de los barrios, con más carrizo que hoja de sotol (VII.18); también se hacen pequeños chimales en los altares de la comunidad, o donde pasa la procesión. En los templos se preservan durante la fiesta extendida y unos cuantos días más, mientras que en los nichos y ermitas se deja de forma permanente. También se hacen frontales en las capillas de San Antonio de la Cal, en la capillita de la plaza de Bernal, en las capillas que aun no han sido vendidas en Colón, en algunas de San Juan del Río y las de los barrios de Querétaro.

En el Mezquital a estas estructuras se les llama chimal. Muchas son de tipo torre aunque algunas complementan la fachada; casi siempre rodean la puerta y se desplantan sobre el arco, como se observa en la capilla de Bají Tecozautla (VII.19), en cuya capilla nueva solo se coloca un arco (VII.20) que cubre casi toda su pequeña fachada, como marco de la entrada; mientras en su capilla principal el chimal, además de enmarcar el vano del portal, sostiene tres cruces (VII.19). Estas estructuras de cucharilla también se observan en la pintura rupestre del Mezquital, en la fachada de los templos y conventos durante las fiestas. Su nombre varía en cada localidad, aunque todos comparten un mismo sentido. “Chimal” viene de chimalli o escudo, que se vincula con el sentido de protección al santo al interior de un recinto religioso, así como de los linajes o familias relacionadas con él, sea por derecho y posesión o por extensión cuando se da posada a una mayordomía. Esta protección se extiende a toda la comunidad que celebra la festividad.³⁶⁶

Aunque el chimal es más común entre otomíes y pames, también lo refieren otros grupos del norte y centro de México, aunque con variaciones en materiales, forma y sentido. El chimal de cucharilla define a los pueblos otomíes procedentes de Xilotepec y/o Alfajayucan, anuncia la fiesta y protege lo que está al interior del inmueble porque “con la fiesta se levantan los malillos y luego se quieren meter al templo”.³⁶⁷ Su existencia depende de la permanencia de la organización comunitaria, porque involucra las cuadrillas y/o mayordomías. Es posible que la migración de estos grupos condicione que el artefacto tenga tantos nombres; palabras que en otras comunidades significan otras cosas vinculadas a la fiesta. En Cieneguilla las paranda o parande se llaman súchil, como en San Miguel de Allende; en Ixtla “paranda” es la ofrenda que se coloca en el arco.

En otro tiempo esta ofrenda se hacía en Ixtla con dulce en forma de frutas y de sombreros (VII.30). Los sombreros se ofrendaban a san Isidro al final de la fiesta, cuando los mayordomos salientes los entregaban a los nuevos y ambos bailaban con ellos de forma que, con el movimiento,

³⁶⁶ Cit.pos. Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, noviembre 2015.

³⁶⁷ Cit.pos. Don Andrés Cervantes, San Miguel de Allende, enero 2018.

se trozara el dulce, mismo que salía disparado en diferentes direcciones y así todos los presentes lo podían recoger para comerlo, en otra forma de comunión.³⁶⁸ Esta tradición no es ajena a otros poblados otomíes, pues en el Espíritu y otros sitios de El Mezquital se hacen pastillas para los santos que consisten en círculos de dulce a los que se les pone un listón para colgárselos en el cuello; en ellos se pintan imágenes asociadas al culto, como un ave en referencia al Espíritu Santo; una estrella, flores o un florero en referencia a la Virgen y al compromiso adquirido por las mayordomías; un sol, una cruz, una corona de espinas o un cáliz como Cristo; o incluso la imagen de los santos. En la fiesta patronal las pastillas del año anterior se retiran de los santos y se les ponen las nuevas, renovando los votos y/o vínculos de la comunidad con los santos, al igual que entre las mayordomías saliente y entrante, y que el sentido de los floreros y arreglos ofrendados a los santos, del templo como los de las capillas y los que tienen en las casas.

En Ixtla la gente había olvidado cómo hacer estos dulces pero en 2011 se recuperó la tradición en un ejercicio colectivo de memoria -parte de los trabajos del proyecto de la CNCPC-INAH-, que consistió en recordar los ingredientes, el proceso de elaboración y el sabor. En El Espíritu tampoco conocían la receta de estos dulces y compraban las pastillas en Ixmiquilpan; al comentarles que participé en recuperar la receta en Ixtla, la mayordoma Liliana optó por intentar hacerlas. Nos reunimos en su casa para realizar pruebas buscando su consistencia y sabor; en un ejercicio de prueba-error descartamos la receta de Ixtla, que se realiza con azúcar molida muy fina, el corazón del bulbo de las orquídeas del mezquite molidas -tragacanto- y gotas de limón, llevadas a fuego. Las pastillas, en tanto, solo llevan azúcar, el bulbo y agua mezcladas en frío, dejándolas secar poco más de un día al aire libre para lograr una consistencia mate y firme; a la pasta se le da forma redondeada y ya seca se pinta con colorantes vegetales con un motivo o atributo relacionado con el santo. Al cambiar las pastillas, luego de un año de uso, las que se quitan se trozan y reparten entre la comunidad; luego de ese año en que las usaron, es como si algo de su presencia y/o cantidad se hubiera transmitido a ellas, por lo que se comparten y consumen con mucha mesura; otra comunión con el santo, Cristo o la Virgen. Además, a cada santo se le pone un collar de romero y florecillas y se le ofrenda una vasija con flores, romero, velas e incienso (III.11). Estas vasijas son elaboradas por las mayordomas y sus ayudantes (III.12), quienes conservan el conocimiento de qué llevan y cómo deben armarse, afirmando el compromiso y cumpliendo con la devoción.

³⁶⁸ Cit.pos. Pergentino González, Lourdes Sánchez, Eutimio Sánchez, Don Pancho, Carmen y Refugio y Esperanza Vega, San Miguel Ixtla 2006-2011.

La palabra “súchil”, que en Cieneguilla es el nombre de cada torre del frontal o chimal tiene un sentido distinto en Ixtla, donde el “santo súchil” refiere un cosmograma que da inicio a la velación (VII.27 y VII.29 izquierda), un *ñuts’i* que se prepara en el atrio del templo o capilla de la velación donde se colocan pétalos de flores y hojas de cucharilla ya dentadas, que serán usadas para elaborar los bastones de las señales. Una vez que se forma el cosmograma, se sahumea y bendice hacia los cuatro rumbos del universo, comenzando con el este, para luego elaborar las señales y bastones de mando. Las señales se realizan por parejas, las cuales son en forma de bastón (VII.27). Cada pareja bendice y es bendecida hacia los cuatro rumbos del universo con un sahumero con copal; luego de que todas han sido sahumadas se procede a vestir el par de carrizos que les fue entregado –cada par tiene el mismo tamaño, aunque difiere de los demás, y servirá de base de los bastones/señales. Para vestirlo, se ha colocado el santo súchil al centro del atrio, el cual consta de flores rojas y blancas, y hojas de cucharilla cortadas para que parezcan festón; y cada bastón se arma amarrando alternadamente las hojas de cucharilla con las flores, en un modelo ascendente en diagonal hasta cubrir por completo cada carrizo. En otros poblados, estos son bastones de mando, mas difieren de los de Ixtla porque se marcan cuatro niveles, que se relacionan con los cuatro cargueros de cada mayordomía, y con los primeros números en otomí. Es posible que esta ausencia obedezca a la pérdida de tradiciones y olvido parcial. Las hojas del sotol³⁶⁹ (VII.2-3) también se usan para elaborar flores que marcan espacios sagrados o importantes; estas se hacen con toda la hoja que se va entrelazando con otras (I.15). Estas flores pueden ser sencillas, dobles, triples o más complejas y también son pintadas en los muros al exterior e interior de templos y capillas, en pintura rupestre y en otros soportes.

En todos los poblados bajo estudio, excepto Ixtla, hay una fuerte estructura que sustenta a las mayordomías y estas son el eje a partir del cual discurre su vida cotidiana; en Ixtla la mayordomía está a cargo de dos comités comunitarios que cuidan las capillas y el patrimonio cultural. Las mayordomías otomíes difieren del sistema que caracteriza otras regiones del Valle de México, donde hay poder asociado a mayordomías permanentes, dado que en estos sitios se sigue un esquema rotativo que involucra a todos los miembros de la comunidad, la cual participa de alguna forma en la fiesta de cada año, empoderando a todos los miembros de la comunidad que deben participar de alguna forma de la fiesta. Este esquema permite que todos ocupen todos los puestos en algún momento; incluso sin ser parte de un linaje ni tener una capilla para recibir al

³⁶⁹ Las hojas de sotol o de cucharilla (VII.2-3), son blanquecinas y en su base tienen una parte dura; el resto es alargada con espinas en los bordes.

Arcángel en sitios como San Miguel Tolimán. Se trata de un compromiso comunitario por hacer funcionar y conservar la tradición y vivencia del tiempo ritual. Hay ejemplos de esto en cada comunidad otomí al norte de Xilotepec, si bien cada una lo realiza de forma diferente, y cada festividad es tan rica que merecería una investigación completa. Aquí solo refiero fragmentos de las festividades que me permitirán conectar las pinturas de algunas capillas a analizar más adelante (cap. IX) y establecer la relación entre el ritual y la comunidad.

El Mezquital es una veta para comprender el devenir otomí y la permanencia identitaria, y es también la sede de los trabajos más arduos en la preservación de la lengua y la tradición; sin embargo es una región con mucha intervención cultural, política, religiosa, turística e incluso de movilidad interna por su cercanía con la Ciudad de México. Al igual que todo el país, vivió un proceso discriminatorio a lo largo del Virreinato que se profundizó en los dos siglos siguientes, cuando ser indígena era negativo y se les pensaba como divisionistas, en un país que pretendía borrar las diferencias en beneficio de un minúsculo grupo hegemónico. La crisis económica y del campo catapultó la migración a las ciudades y a Estados Unidos. Nuevos residentes, un turismo comunitario, procesos de migración e itinerancia, el desprecio y la marginación a los pueblos indígenas y campesinos incidió en los pueblos *hñähñües*, que han preservado su cultura y tradición con algunas sustituciones y transformaciones necesarias para asegurar su permanencia. En este contexto inició la lucha por la no extinción del lenguaje en la segunda mitad del siglo XX, que permeó escuelas y comunidades propiciando su autoreivindicación como *hñähñües*, el rechazo a ser identificados bajo el término genérico de “otomí” y la permanencia de cantos y formas de vida; ello sin frenar la presencia mestiza y la filtración de la vida moderna, en especial a través de los migrantes y la tecnologización que hoy se usa para difundir la cultura.

El olvido y la negación se enfrentaron al apuntalamiento de la tradición mediante la fiesta, el ritual y la vida comunitaria, la preservación de la lengua y la recuperación de la tradición con memoria y oralidad. El tránsito del siglo XX al XXI fue testigo de este proceso de afirmación *hñähñü* en la lengua, la comida, las fiestas, el uso de las flores de cucharilla, de los chimalis, la permanencia de los *xitas*, el floreo de banderas, los naranjazos y la vivencia de la tradición, entre otros. Todos estos elementos fueron recuperados y revitalizados, forman parte del ritual que revitaliza a la comunidad, la cual existe y se cohesionan a partir de éste. Cada espacio del Mezquital tiene festividades que se extienden en el tiempo, ocupando todo el año, entrelazando diferentes comunidades, porque se invita a otros poblados para participar en algunos de los eventos que conforman el ritual, generando vínculos entre ellos y propiciando que se minimice cualquier

situación de conflicto. El tiempo festivo se extiende todo el año entrelazando las diferentes festividades y sus tiempos de preparación y desarrollo. Algunas han sido abordadas por los miembros del seminario sobre pintura rupestre y temas otomíes del IIE, otros por el Dr. Avilés y otros investigadores, y unos más por cronistas locales. Dos aspectos esenciales de los rituales, que he observado en diferentes espacios son las albas y el floreo de banderas.

Las albas son dadas para recibir al sol en las mañanas, pero regularmente solo se hace durante la ‘fiesta mayor’, que casi siempre se dan con cohetes. En El Espíritu, los mayordomos de la capilla se abocan a hacerlo todos los días del año; una labor masculina donde cada mañana y tarde saludan y despiden al sol con las campanas. Esta escena del ritual, que forma parte de la vida diaria de las mayordomías, es una imagen recurrente en el arte rupestre y los murales de capillas, representada con personajes que tocan las campanas de capillas y templos (VIII.13-15). Todos los días inician con el ascenso de los mayordomos a la bóveda de la capilla de El Espíritu, donde algunos sahúman en dirección a los cuatro rumbos y hacen ofrendas, mientras otros tocan las campanas, dado que las albas son un mandato de *Äjuä Xomta*, el “Padre Sol Señor *Jesukristo*”, quien dictó las normas de vida del “*Guañu*”, diciendo “Haz mi fiesta, que será tu fiesta y dame mi alimento / y mi alimento es el *gidri*, el romero, las flores, las candelas, / los rezos, los cantos, la danza, la música y mi enflorada. / De mes en mes me entregarás esta mi ofrenda. / Al alba me darás mi bienvenida / y al pardear la tarde me darás mi despedida. Así lo harás”.³⁷⁰ Saludar al sol cada mañana, con campanas o cohetes, preserva la tradición y el vínculo entre la comunidad y el astro, a la vez que les recuerda que por la noche luchó contra las fuerzas de la oscuridad.

Otro aspecto significativo que se ejecuta en cada visita y en todas las festividades es el “floreo de banderas” (VII.21), que consiste en un saludo que ocurre en la presentación de dos grupos, comunidades o linajes, amigos u opositores de combate, cada uno representado por el estandarte de su linaje o comunidad.³⁷¹ El visitante que porta el estandarte se presenta ante quien le recibe³⁷² y ambos se saludan ondeando la bandera conforme los rumbos del universo; primero presentan los estandartes, luego hacen movimientos marcando los puntos del cosmograma con el ondeo de banderas en lo alto y lo bajo, en tiempos alternados y repetitivos (VII.21). Don Pancho Luna nos dijo que durante el floreo, quienes portan estandartes realizan oraciones al *Sidada* y al *Uxjuá* –contraparte de Cristo–, con las que se agradece y pide por la comunidad representada.³⁷³

³⁷⁰ Luna, *El Dios Caminante*, Canto XLII.

³⁷¹ Cit.pos. Francisco Luna, durante el “jueguito” del Carnaval en Bají, asesoría personal, feb 2015.

³⁷² Cit.pos. Francisco Luna, en sesiones del Seminario, enero 2015.

³⁷³ Cit.pos. Francisco Luna, sesiones del Seminario, conversaciones y asesoría personal, novbre. 2014-febro. 2015.

El floreo de banderas preocupaba a Don Pancho porque los procesos determinados por la vida contemporánea provocaban olvido del cómo y por qué de su realización, que a él le parecía de gran importancia por representar su pasado indígena. El floreo quedaba en los recuerdos de muchos, pero pocos conocían los pasos y las oraciones; menos aun seguían haciéndolo en las fiestas.³⁷⁴ Por esto lo recuperó y volvió a dar uso a los estandartes de su comunidad, El Espíritu, resguardados por los mayordomos. Estas banderas son copia de los originales, con la fecha de inicio de su Congregación, que data del siglo XVI.³⁷⁵ Enseñó todo a sus sucesores en El Espíritu, en especial a Antonio Lorenzo Zamorano, quien era su compañero de floreo, porque se realiza por parejas que representan cada comunidad o grupo. Hoy es saludo y despedida en cada celebración; tal es el caso de los naranjazos y de los jitomatazos en diferentes poblados del Mezquital, o en el Carnaval en Bají (VII.21), entre otros.

La antigüedad del floreo ha sido cuestionada, tanto como la recuperación y la fidelidad del recuerdo. Pero su presencia en pinturas rupestres, así como en diferentes escenas de las capillas de San Diego y *Ndödo* Chica en Tolimán, y Las Cuatro Esquinas en Ixtla, prueban su continuidad con posibles adaptaciones, causadas por condicionantes temporales y/o por errores en el recuerdo o la ejecución. Pero, ¿podemos sustentar que se trata de una herencia prehispánica?, sí, porque fue representado en Xindó, sitio con pintura prehispánica, indicando su carácter precolombino. En el floreo contemporáneo lo esencial permanece, como su sentido de saludo y combate entre los grupos que se encuentran, sin triunfador pero que al realizarse anula cualquier diferencia.

En este punto es importante recordar que en El Mezquital, la mayordomía no es un sistema de poder al interior de la estructura comunitaria, sino en el modelo rotativo que hace que todos los miembros de la comunidad participen de los diferentes cargos comunitarios, cuyo ocupante es servidor de los demás y agente de conservación del patrimonio intangible que cohesiona a sus miembros y genera un vínculo con otras comunidades. En esta interacción con los visitantes e invitados a las festividades, es esencial el floreo de banderas, donde se dirimen diferencias, al igual que en el ‘jueguito’ que se realiza con motivo del Carnaval en Bají y en los ‘naranjazos’ de El Espíritu y otros poblados de Alfajayucan (a revisar en el cap. VIII). El floreo de banderas, como otras acciones que definen las festividades en la región en análisis, es parte de procesos rituales que no se limitan a los días de fiesta, sino que se extienden a los meses de preparación que regularmente

³⁷⁴ Cit.pos. Francisco Luna, en asesoría personal, febrero 2015.

³⁷⁵ Aunque es posible que las copias sean cercanas a los originales, también lo es que hayan sido actualizados, acaso integrando los saberes antropológicos e históricos adquiridos por Don Pancho. Esto, sin embargo, no me parece negativo, porque la fiesta y los elementos rituales se encuentran en un proceso continuo de actualización y reactivación, lo cual les mantiene vivos y activos, en relación con la vida comunitaria.

concluyen con estas actividades; o forman parte de momentos específicos de la fiesta. Los procesos rituales anclados a mayordomías rotativas fortalecen uno horizontal, viajaron con los migrantes que conquistaron y reocuparon El Bajío. Éstos atraviesan periodos de olvido y recuperación, que condicionan la actualización continua de la fiesta y del ritual, implicando innovaciones y transformación de una comunidad viva y la continuidad de la tradición.

Velaciones y fiestas en la Congregación de Cieneguilla

En Cieneguilla sigue teniendo importancia la velación, que es cuando se pone el sùchil al frente de las capillas y las mayordomías preparan comida en el atrio; normalmente se hacen ollas con atole y “pan de santo, santa, Virgen o de la Crucita”, en la mañana se reparte pan de santo con café de santo”, además de “guiso de santo que lleva “nopalito y frijol”.³⁷⁶ A las cocineras se les llama “guzneras” y son las que llevan la alcancía del “santito” o la Virgen, pero cuando es “el güerito”, san Ildefonso, lo lleva su acompañante -hombre-, “porque las mayordomías son por parejas bien casadas”.³⁷⁷ En las 19 comunidades de Cieneguilla se preserva la organización comunitaria y para cada festividad hay cuatro mayordomías por cada santo, por la importancia de los primeros números otomíes (III.2-3). La primera es la de guzneras, que portan la alcancía de la Virgen (VII.23,VII.26,I.17) o “cocinerita”; las mujeres llevan los atributos y el primer mayordomo la Biblia, excepto en el caso de San Ildefonso u otro santo varón donde los papeles se invierten.³⁷⁸ Los cargos duran dos años y, aunque son rotativos, se puede repetir. En la imagen VII.23 se observa a estos mayordomos arriba y a la derecha, la mayordoma lleva la cocinerita, enrosada en blanco y amarillo; junto a ella está el mayordomo que porta una Biblia abierta. En la imagen VII.26 se observa a la cocinerita junto a la Cruz de La Paloma.

La segunda mayordomía es “la despificada” y lleva la florecita “picada con verde”, es decir flores y pétalos que incluyen cumalina –bugambilia– y cuercito –flor del campo– que se lleva “huangonchada” –en bulto– (VII.22-24). La mayordoma pone estas flores en el camino por donde pasará el santo, la cruz o la Virgen. Este atributo se porta en una canasta que es llevada por la mujer, mientras el hombre lleva “la cerita”, que es una vela encendida. La tercera mayordomía lleva el “pacio”, bastón del santo que va “enrosado” –vestido con flores– y se porta junto con una campanita que se toca para avisar del paso del “santito” (VII.22-25), la Virgen, la cruz o la Custodia. La cuarta mayordoma lleva el “somador”, que es un sahumero o copalero, junto con la canastita del copal

³⁷⁶ Cit.pos. Eulalia Olvera Ramírez, de la antigua capilla de Los Guadalupe, Cieneguilla, enero 2018.

³⁷⁷ Cit.pos. Guadalupe González y por Pablo Félix, Cañada de Juanica Cieneguilla, enero 2018.

³⁷⁸ Cit.pos. Pablo Félix, Cieneguilla, enero 2018.

(VII.24-25). Los mayordomos tercero y cuarto también llevan ceritas –velas–, y si por alguna razón no pueden acompañar la procesión no importa, igual que el segundo; el primer mayordomo, en cambio, sí debe estar presente, en especial si se trata de san Ildefonso, otro santo varón o Cristo porque es quien lleva al santito o el libro sagrado.³⁷⁹ El sahumerio semeja al que se pintó en el altar de la capilla de los Ramírez en Juanica (VII.25 derecha) y al del piso del atrio (I.6 derecha). Estos elementos permanecen en el altar cuando no salen en procesión (I.17).

Las mayordomías son las que se encargan de cada fiesta, acompañadas de la gente de sus cuadrillas, que son quienes les apoyan. El orden en la vida comunitaria es similar al de las mayordomías pues también funciona con cargos rotativos, tareas bien definidas y la participación de todos los miembros de la comunidad. Asimismo queda plasmado en el sùchil, donde el santo está a la izquierda –de frente al altar–, las santas y la Virgen a la derecha, al igual que todas las posiciones femeninas y masculinas, y el Señor del Carmen al centro (VII.23) como lo hace quien encabeza la acción, sea el sacerdote, el delegado o los encargados de alguna tarea.

En las fiestas se recibe al sol y se le despide con albas de cohetes. En la fiesta de San Ildefonso y María el sùchil se levanta sólo con la presencia de las mayordomías y sus ayudantes, quienes cenan en compañía de la comunidad tamales y atole preparados antes de la velación. A la mañana siguiente se ofrece a toda la comunidad café de santo, que tiene molido anís, o de Virgen, con anís y “florecita”. El día anterior a la fiesta se ofrece esta misma bebida, con pan de santo o de Virgen, y el posterior se da el guiso de santo o de Virgen que tiene garbanzo, chile, nopales, “árbol” y romero o romerillo.³⁸⁰ Para cada fiesta se reciben ofrendas que ayudan a su desarrollo; algunos hacen aportaciones en dinero, regularmente enviadas por miembros de la comunidad que han migrado y desde Estados Unidos u otro sitio apoyan la fiesta; otros cumplen promesas con el santo, Cristo o la Virgen y ofrendan sotol; unos más apoyan la mayordomía con algún insumo para la comida, o bien donan su tiempo como voluntarios apoyando en diferentes tareas.

A la fiesta y la velación se suma la peregrinación, es entonces cuando se hacen los bastones de mando con los cuatro niveles por las cuatro mayordomías, como los primeros números en otomí. Durante las velaciones se preparan los alimentos en un espacio del atrio de la capilla o templo, o contiguo a él, donde se ubican las cocinas, cuatro como las cuadrillas de la mayordomía, y cada una se señala con una flor de cucharilla, además de un espacio para la cocinerita que esté a la vista de todos para bendecir la velación y los alimentos. Las guzneras -cocineras- son parte de las

³⁷⁹ Cit.pos. Pablo Félix, Cieneguilla, enero 2018.

³⁸⁰ Cit.pos. Doña Guadalupe Félix, Cañada de Juanica, Cieneguilla, enero 2018.

mayordomías y son quienes se ocupan de la preparación de los alimentos en los diferentes momentos de la fiesta, siendo las que conocen cómo deben prepararse los guisos de santo y quienes enseñan a mujeres más jóvenes que darán continuidad a la tradición.

Peregrinación y cohesión comunitaria

La peregrinación al cerro es una constante de las comunidades indígenas americanas, muy presente en Mesoamérica y, como tal, entre los otomíes. Cieneguilla y Tolimán comparten su cercanía geográfica con El Zamorano, cerro que se piensa como representación de la madre tierra, madre de los otomíes y sede de las cruces femeninas. Se peregrina por la noche, cuando la luna -otra parte de la madre- está en el cenit. Al Zamorano suben las comunidades de Tolimán, Cieneguilla y otras; por ello, en éste hay gran cantidad de altares. En Cieneguilla también suben al cerro de la Paloma, mientras en Tolimán van al de El Cantón, que representan la parte masculina. En San Antonio de la Cal, la dualidad se establece con la Peña de Bernal. En el Mezquital se asciende a los cerros cercanos a las comunidades. En lo alto del Zamorano está una gran cruz que mira de frente hacia la sede de la Congregación de Cieneguilla, la cual ha peleado su propiedad. Esta cruz se hiergue como elemento de defensa del espacio natural de El Pinal.

En Cieneguilla es de gran importancia la peregrinación a los cerros, siendo que el ascenso al de la Paloma busca alcanzar la cima al amanecer para bajar la cruz que ahí se encuentra y que es la cruz masculina. La peregrinación es una tarea comunitaria. En el caso del Zamorano consiste en el ascenso y la bajada de la Cruz, y se va deteniendo en diferentes capillas para descansar y recibir a la comunidad cercana. Muchas de estas capillas corresponden a comunidades y algunas, como la de La Palma, fueron edificadas para el paso de la Cruz. En la primera capilla, de La Palma, se cambia la vestimenta de la cruz, que consiste en un chimal que la cubre por completo. Se busca que nadie la vea, excepto sus mayordomos y cargueros. Ya vestida se enrosarse, y se desciende visitando las capillas hasta llegar al templo de San Ildefonso, donde es venerada como la cruz femenina. Lo mismo se hace con la cruz de la Paloma, aunque es menor el trayecto y el número de sitios que visita, pero también se desviste y viste de nuevo, y se enrosa. La bajada de La Paloma se realiza varias veces al año, mientras que la del Zamorano solo en la víspera de las fiestas de mayo. La peregrinación muestra el vínculo entre la comunidad, la Cruz y el Zamorano, que se complementa con la Cruz y el cerro de La Paloma al que también se peregrina: el Zamorano es madre y la Paloma

padre, y por tanto sus cruces son femenina y masculina.³⁸¹ A ellas se suma la Cruz de Tierra Blanca que visita la Congregación en las fiestas.

La cruz del Zamorano es recordada todo el año y venerada a la distancia y en el Señor del Carmen, un Cristo crucificado de tamaño mediano que se preserva en el templo. Este crucifijo representa la Santa Cruz del Pinal, como si fuera su peregrino, por ello también se viste y se “enrosa”, ocultando con las flores la capa con hoja de cucharilla que cubre la cruz.³⁸² La peregrinación al Zamorano congrega a las 19 comunidades de San Ildefonso Cieneguilla y afirma su sentido cohesivo, a la vez que interactúan con otras comunidades que también suben al Pinal, aunque cada una con una forma particular de vivir la subida al cerro y la fiesta. Esta confluencia de diferentes comunidades unifica el sentido del Pinal como representación de la Madre tierra, que afirma su sentido de maternidad en relación con los cerros que fungen como padres y que son particulares para cada asentamiento –la Paloma, el Cantón y la Peña. Cada comunidad vive de forma diferente el ascenso al Zamorano y la fiesta en honor a la Santa Cruz que está en su cima.

Recuperación de la velación a San Isidro labrador en Ixtla

La itinerancia de los habitantes de Ixtla por causa de la Guerra de Reforma, la Revolución y la Cristiada, provocó rupturas en la vida comunitaria y por tanto en la celebración de las fiestas y el ritual, iniciando un proceso de olvido y abandono que para finales del siglo XX era extremo. En este se perdió el lenguaje y determinó que las capillas quedaran casi sin función, porque perdieron su sentido comunitario y sólo se conservó el recuerdo de la celebración en algunas. También se tradujo en ausencia de cruces de ánimas, pocos santos fuera del templo y recuerdos de velaciones poco comentadas. Los niños jugaban a la migra y los varones esperaban sus 11 años para migrar. Pero conservaron aspectos cotidianos que rebasaron los contratiempos, potenciados con la tesis de las historiadoras Susana Espinoza y Elena Ramírez sobre linajes otomíes de Ixtla y el papel de los franciscanos en las capillas.³⁸³ Después de iniciar esa investigación, un grupo de habitantes se acercó a la Coordinación de Restauración (CNCRPC) del INAH, que visitó Ixtla en 1996.³⁸⁴ A la llegada del equipo de restauración del INAH, las velaciones eran limitadas: en Semana Santa y fin de año en honor al Señor de Ojo Zarco, a san Pedro y san Pablo, san Isidro y san Miguel. Las capillas estaban llenas de tierra debido a una inundación; en su mayoría se usaban como corrales o

³⁸¹ Cit.pos. RM Lupita, Cieneguilla, enero 2018.

³⁸² Cit.pos. Lic. Pablo Félix, Cieneguilla, enero 2018.

³⁸³ Susana Espinoza & Elena Ramírez, *Un pueblo en la Historia*.

³⁸⁴ El proyecto inició a cargo de la Mtra. Renata Schneider en 1997, luego de trabajos previos de la Lic. Aydeé Orea y un primer levantamiento fotográfico de Luisa Mainou y Juan Manuel Rocha.

espacios habitacionales. Cuando llegué por primera vez en el año 2000, era evidente cierto interés en ellas, mas no todos lo compartían; los niños esperaban el “Día de pintar” -tenían actividades con los restauradores-, y algunos habitantes estaban comprometidos en recuperar inmuebles y tradiciones. Para 2006 estas circunstancias continuaban, aunque por la situación económica aumentó la migración. Pergentino González me pidió hacer algo para recuperar la memoria y las tradiciones, comenzando un proceso de descubrimiento y trabajo continuo.

En entrevistas, los habitantes de Ixtla me contaron sobre las velaciones, como la de Las Cuatro Esquinas que se realizó aunque de forma “muy simple”, y la de San Isidro que se realizó “hasta los setenta”, y “el jueguito” de diciembre en la fiesta del Señor de Ojo Zarco -últimos días del año.³⁸⁵ A partir de ahí, comencé a buscar datos y el Comité de Capillas se sintió inspirado para volver a realizar la velación de san Isidro. Se hicieron algunos intentos, pero fue hasta 2010 que lo consiguieron.³⁸⁶ La celebración en honor a san Isidro era muy mencionada por todos, y según recordaban incluía la bendición de animales, tractores y camionetas después de la misa en el atrio del templo, que por el desplome de la bóveda en el primer transepto quedó fuera de uso alrededor de los ochentas. Se decía que todavía en los setentas se celebraba bien y en grande, con variaciones según los mayordomos en turno porque mientras algunos traían a los que hacían las limpias, la mayoría hacía velaciones con el rosario y ofrendas al santo.³⁸⁷ Se contaba del arco, las flores de cucharilla, las danzas y cantos, la merienda, la velación por la noche luego de colocar las señales y hacer las ofrendas, de la paranda con el baile y los sombreros de dulce (VII.30), la misa, la bendición y la convivencia donde se compartía la comida. En 2010 se tuvo acceso a la escultura de san Isidro con el Pbro. Pancho -antes estaba en la sacristía bajo estricto control del sacerdote-; esto motivó a la comunidad y se reflejó en la velación. Para la velación se incorporaron todos los elementos recordados y se pidió a concheros de Querétaro que apoyaran con las danzas y cantos.

La celebración en honor de san Isidro tiene tres momentos importantes: la velación (VII.27-29), la misa con la bendición (VII.31-33) y la convivencia. Un día antes de la velación, hombres de la comunidad se reúnen para ir a buscar los sotoles a usar, se traen al atrio y ahí se comienza la elaboración del arco y de las flores de cucharilla, donde participan hombres y mujeres de diferentes edades. Algunas mujeres buscan palmas y adornan el templo y, otros habitantes consiguen carrizos para los bastones de los diferentes espacios y objetos sagrados. Y aunque aun no se ha logrado

³⁸⁵ El “jueguito” es un combate simbólico que recuerda una invasión de soldados al poblado para robar alimentos y armas; el pueblo se defendía, hasta atrapar al comandante y fusilarlo [Cit.pos. Layo Vázquez, Ixtla 2009].

³⁸⁶ Cit.pos. Pergentino González, San Miguel Ixtla, mayo 2018.

³⁸⁷ Cit.pos. Esperanza Vega, San Miguel Ixtla, Doña Cuca Luna y Carmen Luna, 2006 a 2016.

levantar el arco, se hace velación y se sustituye con señales y adornos en palma, además de ofrendar canastas con frutas, tortillas, otros alimentos (VII.29 derecha) y la paranda: alfeñiques en forma de frutas o comida –dulces– y de sombreros (VII.30).

La tarde del 14 de mayo, el mayordomo se dirige al templo de San Miguel a recoger al San Isidro y llevarlo a su templo. A veces hay danzas y cantos de concheros de Querétaro; antes había grupos de niñas bailadoras y algunos mayores recuerdan danzas de “mequitos” y de “indias chichimecas”.³⁸⁸ Ahora se ponen ofrendas en las escaleras, en el altar o sobre una mesa; entre ellas hay canastas con semillas de maíz y frijol, algunas frutas y otros alimentos, veladoras, flores, sahumerios con copal y parandas de frutas y alimentos, hoja de cucharilla que no se ha usado al elaborar las señales o bastones (VII.29). Según el mayordomo, se opta porque haya o no limpias con el sahumador en el atrio y concheros (VII.28); luego se arma el santo súchil (VII.27 y VII.29). Al terminar los bastones se colocan en el centro y la mayordomía decide cuáles serán para san Isidro, la cruz de ánimas, las cruces atriales y las capillas importantes; se los entregan a grupos de varones que los colocarán. En seguida, la gente del pueblo lleva “algo” para la merienda: panes y café, tamales y dobladitas que comparten con los concheros y los asistentes reunidos en el atrio.

Al día siguiente se oficia la misa, que según decida el presbítero o la mayordomía ocurre en el atrio o al interior del templo, donde se llevan animalitos de menor tamaño, que están presentes en la misa y al final se les bendice y rocía con agua (VII.31); los de mayor tamaño se acercan a la entrada al atrio y desde ahí el sacerdote les rocía agua bendita (VII.32), y luego pasan los tractores y las camionetas (VII.33). Los animales se llevan vestidos -adornados con flores, no disfrazados-, al igual que los tractores; esta parte de la velación fue la más complicada de recuperar porque la gente contaba que en el periodo que no hubo velación, de cualquier manera se bendecían animalitos, y “a los que se les bendecía, se morían luego luego”³⁸⁹; pero ese año la libramos y no hubo muertos; Doña Cuca Luna dijo que se morían porque no había velación y la fiesta estaba incompleta.³⁹⁰ Concluida la bendición, se pasa a la fase final consistente en la comida comunitaria, para la que cada familia lleva cazuelas con guisados, agua de sabor y postres que comparten. Al final, los mayordomos salientes entregan los sombreros de dulce a los entrantes, quienes bailan con ellos, momento esperado por todos porque con el movimiento se rompen y sus pedazos caen en diferentes direcciones; estos fragmentos son atrapados por los niños y adultos, que los comen, en

³⁸⁸ Cit.pos. Marlen Vega, Don Goyito Sosnava, Doña Cuca Luna y Carmen Luna, San Miguel Ixtla, en diferentes momentos entre 2006 y 2015.

³⁸⁹ Este comentario no puedo atribuirlo a algún habitante del poblado, porque lo decían en todo el pueblo, y se escuchaba cuando alguien comentaba de la futura velación en el 2010.

³⁹⁰ Cit.pos. Doña Cuca Luna, San Miguel Ixtla Gto, mayo 2010.

analogía de una común-uniión de la comunidad. Aunque hay detractores de la recuperación de la fiesta, aun en proceso, porque no se sabe qué tanto preservó su esencia original, se desconocen los detalles olvidados, por las reinterpretaciones o por incorporar nuevos; yo considero que fue un buen trabajo porque se realiza a partir de lo que la gente de Ixtla recuerda y valida para dar continuidad a la veneración a san Isidro y la preparación de la fiesta, lo cual tiene un fin más profundo: la convivencia de la comunidad, que participa en todas las tareas de forma homogénea. Por otra parte, según lo observado en diferentes comunidades, todas ellas atraviesan ese proceso de olvido y recuperación, modificando un tanto la festividad y el ritual en curso, sin que por ello pierda su esencia. Esto se sumó a las imágenes pintadas en diferentes capillas que apoyaron la memoria colectiva y dieron pie a la recuperación de la fiesta.

Comunidad y ritual en programas pictóricos y el mosaico

Si bien los programas murales difieren de los que se pintaron en los grandes conventos, no son meramente anecdóticos pues en ellos hay narraciones históricas, de la forma en que el linaje y la comunidad viven su religiosidad, de la organización de las fiestas y la vivencia del ritual que cohesiona a los linajes y a las comunidades y entrelaza diferentes asentamientos. No hay comunidad sin ritual, pero tampoco es posible preservar el ritual sin el sustento comunitario. Los murales de estas capillas, sin embargo, no siempre se elaboraron en una sola temporada; con frecuencia son producto de una intervención continua, se repintan algunas escenas, se borran o sustituyen otras que, en muchas ocasiones se complementan al narrar el devenir del linaje y de la comunidad. Por esto es que en ellos hay un proceso de creación continua. Otros programas en imágenes, como el mosaico del atrio que dio origen a este viaje, se encuentran en constante transformación por tratarse de espacios en uso. En este apartado analizo dos casos ejemplos de estas narraciones: un muro que cuenta cómo se vive la fiesta de la santa Cruz en San Miguel Tolimán y el fragmento del mosaico donde se explica la organización de las mayordomías.

Las imágenes de la mayordomía en el mosaico de Cieneguilla

De regreso al atrio, podemos entender mejor las imágenes que se refieren a las mayordomías (I.4 y I.6) si las revisamos con detenimiento. La primera, que podría verse como una construcción abovedada, representa en realidad la alcancía que lleva la primera mayordoma o mayordomo; ésta consiste en un nicho para transportar las pequeñas imágenes viajeras. Al lado de la cocinerita –la alcancía– se encuentra una canasta que corresponde a la segunda mayordomía, en ella se llevan pétalos y flores para enflorar el camino que transiten la Virgen, la Cruz y/o el santito. Un poco más

adelante, caminando sobre el atrio, encontramos las imágenes de la tercera mayordomía que consiste en “el pacio”: bastón del santo coronado por un círculo y adornado con listones y cascabeles; a su lado está la campanita con la cual se avisa que el santito o la Virgen están por pasar. Finalmente se observa el sahumerio, que junto con una canastita para el copal simboliza la cuarta mayordomía. Estos elementos rituales se preservan en el templo, en el primer altar menor del lado izquierdo (VII.17). Las mayordomías, sin embargo, necesitan de la comunidad para cumplir su tarea ritual, fortaleciendo el sentido comunitario de las capillas, de linaje como familiares; esto es evidente en la fiesta y queda registrado con las figuras en el mosaico, al igual que en discursos pictóricos que le refieren con detalle, como el siguiente...

La fiesta de la Santa Cruz en la capilla de San Diego

Así como en Cieneguilla es importante la peregrinación al Pinal del Zamorano con motivo de la fiesta de la santa Cruz, en los primeros días de mayo, también es una fiesta importante en San Miguel Tolimán, como muestra uno de los muros de la capilla de San Diego (VII.34) que no solo presenta una narración anecdótica en imágenes sino el sentido cohesivo de la fiesta y el vínculo indisoluble entre la participación comunitaria y el desarrollo de la peregrinación. El muro consta de tres espacios pictóricos generales: en el inferior hay un guardapolvo rojo que ha perdido color, en el superior se muestra la fiesta, y el intermedio consiste en un amplio espacio engalanado con tres floreros (VII.34) de los que salen dos tipos de flores.³⁹¹ Entre el espacio con los grandes floreros y la pintura de la fiesta hay una línea horizontal que ayuda a organizar el espacio. La escena se divide en cuatro planos, separados por la Cruz que se ubica en lo alto (VII.35-36) y de la que sale una línea vertical, debajo del círculo en el que se desplanta (VIII.35); así se marca un flanco derecho y uno izquierdo, y también un arriba y abajo separados con una línea horizontal que cruza por la base de la cruz, rematada con flores en los extremos. El espacio inferior izquierdo se subdivide con otra línea horizontal que plantea un pequeño estrato intermedio.

La gran cruz que se levanta en el centro (VII.36-37) está entre dos pequeños floreros, del de la izquierda sale un ramo con flores de una sola hoja, al igual que las que se ubican en lo alto del muro, pero de menor tamaño; del de la derecha sale un abundante ramo con flores de pétalos rojos y centro amarillo, como las del florero central de la base del muro (VII.37). La cruz está “vestida” con hojas de cucharilla, y tiene grandes flores en los extremos del travesaño (VII.37). El gran círculo azul sobre el que se desplanta representa la tierra. Entre la cruz y la circunferencia de la tierra se

³⁹¹ Al observar la variedad de flores en la pintura mural de esta capilla, es evidente la necesidad de profundizar en ellas en un trabajo futuro, al igual que los tipos de aves, plantas, detalles del paisaje y de los instrumentos musicales.

distingue una extraña figura: una cara café con ojos y boca delineados en negro, en medio de dos franjas laterales que abrazan lo alto de la esfera y resaltan por su color naranja con líneas transversales rojas (VII.37). Por su posición y forma, parece ser el Pinal del Zamorano, en la cumbre del cual se yergue la gran cruz vestida. Aquí está flanqueada por un par de ángeles vestidos con lienzos; el de la izquierda lleva en la mano izquierda el extremo de una guía de flores que llega a la base, donde se unen el cerro y la cruz; el de la derecha porta en su mano derecha una vela encendida (VII.36-37). A la izquierda de la cruz hay ocho músicos que caminan hacia ella (VII.38) llevando, de adelante a atrás, mandolina, oboe, dos violines, corno o saxor, fagot y corno o saxor;³⁹² detrás de ellos va un personaje con alas de ángel que toca un gran tambor. En el extremo superior derecho de la pintura hay un órgano de tubos con mueble barroco, trompetería horizontal y doble fuelle (VII.39); el organista está frente al teclado contiguo a la trompetería, bajo ella hay un auxiliar que cambia los registros; a la derecha dos fuelleros accionan los fuelles.

El espacio inferior izquierdo tiene un subnivel con dos escenas superpuestas (VII.40-42) en palimpsesto como los de la pintura rupestre del Mezquital. La escena más evidente muestra dos personajes que se oponen de frente (VII.42), el de la izquierda es de tez roja y viste faldellín, penacho, capa, sandalias, carcaj con flechas en la espalda, a la izquierda, y una mandolina con resonador en forma de calabaza en el derecho, en su mano derecha lleva flechas y en la izquierda el arco (VII.42); el de la derecha viste pantaloncillo abombado, camisola y jubón decorado con elegante abotonadura en ambos, calzas, zapatos y sombrero a la usanza española (VII.40-41). El primero corresponde a un chichimeca-conchero y el segundo a un otomí cristianizado conquistador de indios; las dos etnias originarias de los pueblos asentados en Tolimán y otros espacios cercanos al Zamorano. A los pies de ambos personajes, se desarrolla la segunda escena (VII.40-42), propia de la vida cotidiana con un pequeño personaje entre magueyes; en la imagen reconocemos al tlachiquero que carga en la espalda un gran recipiente y se inclina sobre la planta con su acocote para recoger el aguamiel de uno de los múltiples agaves que hay sobre la línea que define este plano. El personaje viste pantaloncillo a las rodillas y penacho en la cabeza (VII.42).

En la parte baja de este espacio hay tres casas con techumbre de un agua vistas de lado (VII.40 y VII.43), en la puerta de la segunda y de la tercera se observan individuos que podrían entrar o salir de ellas; un poco más a la derecha y sobre una lomita que está más atrás, hay otra casa de un agua, de frente y con la puerta cerrada, justo después de una planta alta (VII.40-41). A la

³⁹² Identificación de instrumentos según Mardaga [*Musée des instruments de musique*, (Bélgica: MIM, 2000)], asesoría de Arturo Barradas Benítez (en asesoría personal en marzo 2019) y mi experiencia como intérprete.

derecha de la tercera casa, hay una mujer que trabaja en un telar de cintura muy detallado en color amarillo (VII.40-41 y VII.44), la cual tiene gran tamaño en relación con las casas para marcar mayor cercanía con el que observa la escena; el telar pende de una rama de la planta que está junto a ella (VII.44). Seguidamente hay otra mujer con telar, delante de la lomita con la casa y en menor tamaño, junto a otra planta en la que se ancla el telar (VII.44). A la mitad del espacio del plano inferior, y lo divide en dos, está un templo engalanado con banderas de fiesta (VII.45); éste tiene una torre campanario de tres niveles con cruz en lo alto y bóveda con cupulín coronado con linternilla y cruz (VII.45). En el segundo cuerpo de la torre hay una figura alargada que no defino (VII.46); en el cuerpo inferior hay un madero donde pudo haber una campana que quizá se perdió al paso del tiempo. En la entrada al templo hay vestigios de otra figura que perdió detalle y definición (VII.46). Junto al templo hay un personaje cortando frutos rojos del árbol a su lado (VII.45, VII.47-48). A continuación se muestra el interior de una habitación donde una persona que trabaja en un telar de pedal con rueca muy detallados (VII.45, VII.49). Seguidamente hay un árbol (VII.48-50), sacudido por una mujer (VII.49); en sus ramas cuelgan un par de vasijas, la de arriba está llena de algo que cae del árbol (VII.50). Después hay otros dos personajes (VII.51), el primero monta un toro con afilada cornamenta, y el segundo dispara con arma de fuego a un mamífero cuadrúpedo de gran tamaño y delgadas astas, quizá un venado gordo. Entre estas figuras hay un árbol (VII.50).

Esta pintura no solo muestra la fiesta, sino la organización de la comunidad. El espacio superior corresponde a tareas vinculadas con el cumplimiento con la divinidad, en la peregrinación y la fiesta de la santa Cruz que se marca con la presencia del órgano; el espacio inferior muestra lo relativo a la vida cotidiana de la comunidad. Los espacios a la izquierda cuentan de la historia y los aspectos tradicionales preservados, mientras que a la derecha se hace gala de la tecnología que se ha introducido para beneficio del poblado. En el espacio superior observamos la peregrinación de los músicos en dirección a la cruz y el órgano con un mueble muy decorado, trompetería horizontal y un gran fuelle, mientras abajo hay individuos en las casas, o bien realizando faenas como la cacería, ganadería y el trabajo en los telares, divididos con una línea horizontal con flores en los extremos. Los músicos que observamos a la izquierda en el espacio superior llevan instrumentos introducidos en los siglos XVI y XVII, que para el XVIII serían considerados como populares; todos ellos permiten la movilidad de sus intérpretes, que pareciera suben al cerro. En cambio del lado derecho está un órgano, que pudo ser introducido en la región en el siglo XVIII a juzgar por el estilo barroco del mueble y la trompetería en batalla; el órgano es exponente de una tecnología compleja, no solo un mueble con decoración elaborada y una gran cantidad de flautas de diferentes

tamaños, sino un artefacto que funciona con el viento insuflado por dos grandes fuelles hacia canaletas y un secreto que, al jalar algunas correderas, permitirán que el aire fluya hacia algunas flautas o cornetas que emitirán su sonido. La ubicación del instrumento en lo alto no puede significar de ninguna forma que haya sido subido al cerro, sino que, su sonido era tan vasto que alcanzaba la cumbre del Zamorano donde estaba la cruz.

En la parte baja, en tanto, están los referentes del origen étnico hacia la izquierda, en un anclaje con la historia regional en el fragmento pintado un poco más arriba que la línea del horizonte; es interesante la recurrencia de la figura de los chichimecas en el universo cosmogónico otomí, pues por igual son mostrados en esta escena donde se establece un vínculo entre otomíes y chichimecas, quizá como conquistador y sometido; pero por igual como dos razas que se funden y dan origen a los pueblos del semidesierto queretano, y como tales están en Tolimán pero siguen siendo ajenos, como muestra el nicho para los “mequitos” (VI.24), mas también son ancestros, pues los *uemas* siguen siendo pensados con pieles de animales, que es una referencia a los chichimecas. En ese mismo sitio se superpone la escena de la extracción del pulque con la técnica tradicional heredada de los ancestros americanos. Debajo de ellos vemos varias casas de las que salen o entran individuos, indicando que refieren la vida cotidiana, algunas están asociadas con los telares de cintura. El templo participa de dividir el espacio en derecha e izquierda, con sus banderitas indicando la fiesta. A la derecha están tareas que podrían implicar nuevas adquisiciones y tareas que quizá fueron de nueva incorporación cuando se pintó el mural, como la recolección de fruta de árboles, acaso de reciente introducción, una posible incorporación de práctica ganadera bovina y la obtención de algo que cae al agitar el árbol, quizá nueces. Entre ellas hay un cuarto con un telar, que podría indicar la fundación de un obraje en un paraje cercano que pudo involucrar contrataciones de gente del linaje, o más bien la compra de un telar de pedal con rueca; asimismo, está una escena de cacería donde se utiliza un arma de fuego compleja.

Esta pintura no es una narración meramente anecdótica, pues se relaciona con la economía y la vida diaria del poblado, así como con el patrocinio de la fiesta. Es posible que el linaje de esta capilla fuese mayordomo de la santa Cruz, pues se muestra su cumplimiento con el deber contraído con la divinidad, pero también la relación de la divinidad como proveedora que permite que la fiesta ocurra, en un sentido de reciprocidad. El mural muestra cómo funciona la comunidad en lo cotidiano, tareas que proveen los bienes con los que se patrocina la fiesta; hace hincapié en la adquisición de un órgano bellamente decorado, que se equipara en sonido a todos los músicos del otro espacio y que, a diferencia de ellos, no necesita subir al cerro para que la música que produce

sea escuchada en lo alto; incluye un telar de pedal con rueca que explica la riqueza de la comunidad y del linaje; y presenta la cacería con un arma sofisticada, afirmando la tecnologización del poblado. En esta escena, el ritual y la fiesta cohesionan a la comunidad.

Este mural ayuda a entender el orden del mundo, es otra suma teogónica en imágenes que representa la cotidianidad en cuatro espacios, dos ligados a lo divino y dos a lo terreno, dos de ellos dedicados al pasado y la tradición y los otros dos a la modernidad y la tecnología que se integra a la vida comunitaria. Cuatro áreas a considerar, a modo de cosmograma con extremos complementarios; en ellos también se plantea la división de funciones entre lo femenino y lo masculino, en afirmación de la dualidad de las mayordomías y de la vida comunitaria y ritual. El personaje que sostiene la cruz, con cara y brazos que extiende sobre la esfera azul y pareciera encarnar al Zamorano sobre la tierra, es presentado como gran *uema* que soporta la cruz que se erige sobre la Madre Tierra, una cruz femenina, como el Pinal. Es un espacio de divinidades compartidas que incorporan al paisaje y la vivencia del cristianismo; mientras en lo bajo se muestra al pueblo y su vida cotidiana. Al discurso sobre la mayordomía y la vida comunitaria de este mural, se suma su papel en la capilla, que abordo más adelante (capítulo IX).

Comunidad y mayordomías

La importancia de la comunidad es notable tanto en el sustento de los linajes en Tolimán, como de la ritualidad, la memoria y las tradiciones en Cieneguilla, el Mezquital y aun en sitios donde se perdieron muchos elementos de la tradición, porque de ella depende la validez de los eventos que se realizan con dicho motivo. La organización comunitaria permanece en las voces de los antepasados y la memoria que da sentido a la fiesta y sus signos, lo cual permite que cuando esta tradición parece estar a punto de desaparecer resurge, así como el sentido de las capillas y su vínculo con la vivencia de un cristianismo popular anclado en los linajes y/o la comunidad. El vínculo de estos pueblos, entre sí y con sus antepasados se ancla en imágenes, lenguaje que acompañó la escritura y la memoria con el potencial del sentido que conserva su valencia sagrada y cotidiana y su continuidad en el tiempo. Por ello es posible decir que la vida comunitaria en los diferentes poblados otomíes al norte del Valle de México se relaciona con la permanencia de la memoria y la tradición, que existen en la fiesta; y en ella, las imágenes de las capillas y otros soportes cobran vida. Así es como las imágenes construyen narraciones, cuentan aspectos de la vida comunitaria, cotidiana y ritual, dando lugar a un acervo iconográfico que permite interpretar los signos y los elementos que funcionan como tales.

En el arte rupestre del Mezquital se ha probado la existencia de un corpus iconográfico³⁹³ que permite la interpretación de los signos manifiestos, así como del sentido de algunas de las imágenes en las rocas, pero principalmente genera vínculos entre festividades, relatos y paneles. Esto mismo acontece en las capillas, donde los programas se ven imbuidos de la vida comunitaria, la fiesta y el ritual, que al igual que en el arte rupestre es motivo de las pinturas sobre los muros, desde donde se extrapolan a otros soportes, explicando el tránsito de las imágenes en compañía de los migrantes otomíes salidos del Señorío de Xilotepec, tal como se muestra en el muro donde se pintó la fiesta de la santa Cruz en la capilla de San Diego en San Miguel Tolimán, donde se muestra cómo se organiza la comunidad y cómo participa del sustento de la fiesta, en una imagen organizada en cuatro espacios complementarios. La fiesta es un tiempo que difícilmente se distancia de lo cotidiano, porque no solo implica el tiempo en que se vive, sino su preparación y las secuelas; y al existir más de una festividad patronal en cada capilla y comunidad, estas se entrelazan y mantienen ocupados a sus mayordomías todo el año.

Las narraciones en imágenes que vemos en los murales y el mosaico del atrio bajo estudio son discursos que explican el funcionamiento comunitario. Ahí se aprecia la vivencia de la fiesta y las acciones religiosas asociadas; así como la vida diaria en el tiempo profano y su participación en el patrocinio de las ocasiones festivas. La estructura formal de estas narraciones diferencia el espacio divino del terrenal, así como la tradición y la modernidad. Vincula la historia y el pasado con la tecnologización; y relaciona presente y futuro, al mostrar que la tradición no limita a la comunidad para incorporar los elementos de la modernización. Muestran a las comunidades como una sociedad viva y en transformación, que encuentra su fuerza y continuidad en la tradición y el ritual. Independientemente de los soportes de las imágenes, el sistema o acervo iconográfico manifiesto sobre ellos ofrece la posibilidad de construir sentido y generar vínculos entre diferentes asentamientos, puesto que el ritual mismo es un tipo de imagen interactiva, performativa y en movimiento, como las que están sobre rocas y muros, bordadas, pintadas o estampadas en las tortillas. Ejemplo de esto, son los casos que aborda el siguiente capítulo, donde se analizan ciertos grupos de imágenes que permitirán identificar el sentido de pintar o grabar, por cuenta propia o con la incorporación de los fundamentos del cristianismo a las prácticas rituales de la tradición otomí. Modelos que no necesariamente son exclusivos de los pueblos otomíes, pues en ocasiones se trata de tradiciones mesoamericanas, o incluso continentales, pero que tienen representatividad en la región en análisis.

³⁹³ Ver los trabajos generados por el Seminario del Proyecto Papiit coordinado por Hers.



Imagen VII.1 Chimal de San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP noviembre 2015, Proyecto Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria IIE-UNAM.



Imagen VII.2 Hojas de cucharilla, Foto BIPP 2016 (Ixtla). Proyecto Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria IIE-UNAM.



Imagen VII.3 Sotol en el monte, cortado y en proceso de deshojado en San Miguel Ixtla Gto.; y de ofrenda en un Calvarito de la capilla de Los Félix en Cañada de Juanica Gto., Fotos BIPP 2013 y 2016.



Imagen VII.4 Renovación del chimal, San Miguel Tolimán Qro., Foto: Proyecto Arte y comunidades otomíes, *metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VII.5 Decorado del chimal, San Miguel Tolimán Qro., Foto: Proyecto Arte y comunidades otomíes, *metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VII.6 Bendición del presbítero, San Miguel Tolimán Qro, Foto: Proyecto Arte y comunidades otomíes, *metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VII.7 Bautizo del chimal -con mezcal-, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 27 de septiembre 2015, Proyecto Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria IIE-UNAM.



Imagen VII.8 Subiendo el chimal, San Miguel Tolimán Qro., Fotos Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria IIE-UNAM.



Imagen VII.9 Protecciones o señales en la capilla de Los Luna, San Miguel Tolimán Qro.,
Fotos BIPP 2016, Proyecto *Arte Rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.

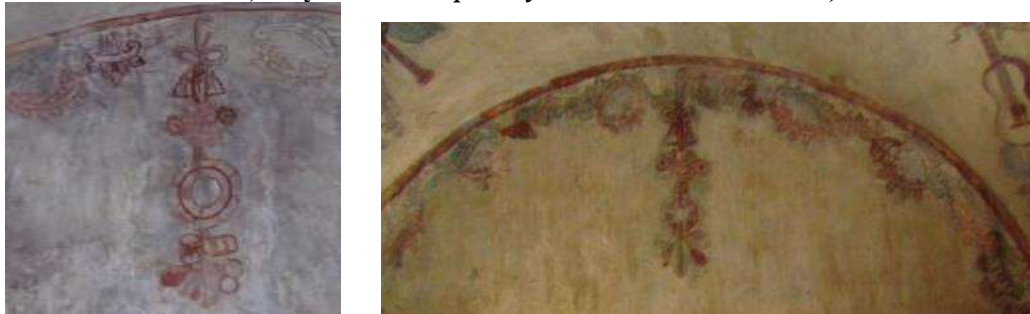


Imagen VII.10 Festón con señales o protecciones, pintura mural capilla de las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla Gto., Fotos BIPP 2017 y 2018, Proyecto *Arte Rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen VII.11 Dos súchil con arco y parande de la fiesta de San Idefonso y María, Cieneguilla Gto.,
Foto BIPP 23 de enero 2018, Proyecto *Arte Rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen VII.12 Dos súchil con arco y parande de la fiesta de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 23 de enero 2018, Proyecto *Arte Rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen VII.13 Vista del súchil levantado sobre los cuadros de tierra, fiesta de San Ildefonso y María, templo de la Congregación de Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VII.14 Detalle del súchil, fiesta de San Ildefonso y María, templo de la Congregación de Cieneguilla Gto.,oto BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VII.15 Crucero, frontal, parande o chimal de la sacristía, templo de San Miguel de Allende Gto., Foto BIPP 24 septiembre 2016, Proyecto *Arte rupestre y voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VII.16 Cruceros de capillas presentados en el templo, San Miguel de Allende Gto., Foto BIPP 24 septiembre 2016, Proyecto *Arte rupestre y voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VII.17 Arco de la fiesta del Señor de Ojo Zarco de los migrantes, Foto BIPP enero 2014.



Imagen VII.18 Arco de cucharilla en el templo del Barrio de la Magdalena, Foto BIPP enero 2014.



Imagen VII.19 Fachada de la capilla de Bají en la fiesta del Carnaval, Foto BIPP febrero 2015
Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VII.20 Fachada de la capillas de Bají -santa Cruz-, fiesta del Carnaval, Foto BIPP febrero 2015
Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VII.21 Secuencia del Floreo de Banderas en “el Jueguito” en el Carnaval, Bají Tecozautla Hgo., Foto: BIPP 2015, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VII.22 Salida del templo de las mayordomas de la fiesta de Santa María, Cieneguilla Tierra Blanca Gto; Foto: BIPP enero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VII.23 Mayordomías de santa María y de san Ildefonso ante la salida del Señor del Carmen (cruz enflorada), Cieneguilla Gto.; Foto: BIPP enero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VII.24 Mayordomías con sus implementos en la salida del Señor del Carmen, fiesta de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto.; Foto: BIPP enero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VII.25 Salida del templo de las mayordomas de la fiesta de Santa María, Cieneguilla Gto.



Imagen VII.26 Cocinerita y cruz vestida enfloradas, fiesta de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto.; Foto: BIPP enero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VII.27 Santo súchil y sahumeada a los cuatro rumbos -elaboración de bastones, fiesta de San Isidro Labrador, San Miguel Ixtla Gto., Foto José Armando de Jesús Mendieta, mayo 2011.



Imagen VII.28 Cantos y sahumero, fiesta de San Isidro, San Miguel Ixtla Gto., Foto BIPP mayo 2010. Proyecto de restauración y conservación de las capillas familiares de San Miguel Ixtla Gto., CNCPC-INAH.



Imagen VII.29 Santo súchil y señor orando frente a las ofrendas, fiesta de San Isidro, San Miguel Ixtla Gto., Foto BIPP mayo 2010, Proyecto de restauración y conservación de las capillas familiares de San Miguel Ixtla Gto., CNCPC-INAH.



Imagen VII.30 Paranda: sombreros y fruta-verdura de dulce y San Isidro con su yunta, Fotos BIPP mayo 2011, Proyecto de restauración y conservación de las capillas familiares de San Miguel Ixtla Gto., CNCPC-INAH.



Imagen VII.31 Bendición de los animalitos y de los niños, fiesta de San Isidro, San Miguel Ixtla Gto., Foto BIPP mayo 2011, Proyecto de restauración y conservación de las capillas familiares de San Miguel Ixtla Gto., CNCPC-INAH.



Imagen VII.32 Bendición de caballos y animales de mayor tamaño, fiesta de San Isidro, San Miguel Ixtla Gto., Foto BIPP mayo 2011, Proyecto de restauración y conservación de las capillas familiares de San Miguel Ixtla Gto., CNCPC-INAH.



Imagen VII.33 Bendición de tractores y camionetas, fiesta de San Isidro, San Miguel Ixtla Gto., Foto BIPP mayo 2011, Proyecto de restauración y conservación de las capillas familiares de San Miguel Ixtla Gto., CNCPC-INAH.



Imagen VII.34 Muro contiguo a la puerta -contratestero-, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto Proyecto Arte y comunidades otomíes, *metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VII.35 Fiesta de la santa Cruz, pintura mural, muro contratestero capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto Proyecto Arte y comunidades otomíes, *metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VII.36 Cruz y músicos, fiesta de la santa Cruz, muro contratesterero capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto Proyecto Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria IIE-UNAM.

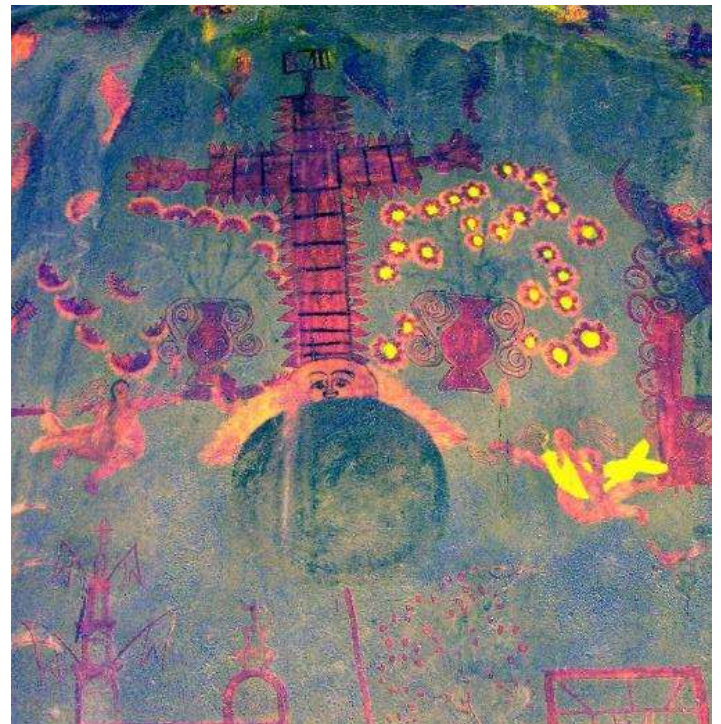
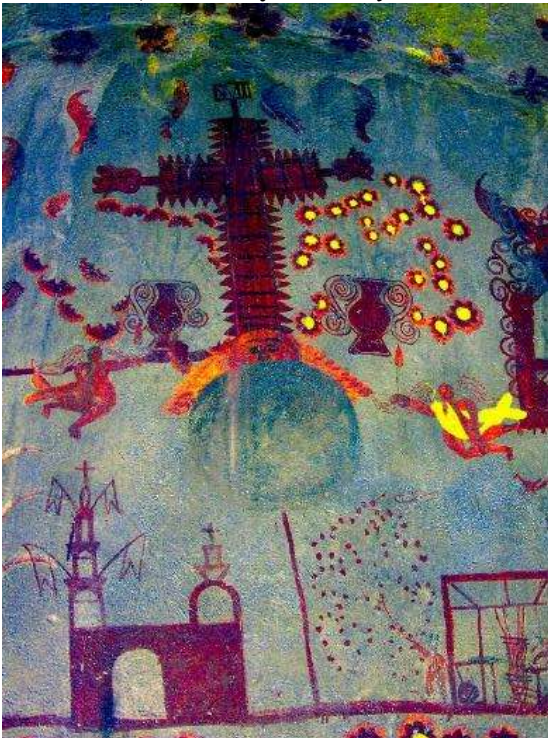


Imagen VII.37 Desplante de la cruz con ángeles y floreros, fiesta de la santa Cruz, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto Proyecto Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LDS (izquierda) y YBK (derecha).



Imagen VII.38 Músicos, fiesta de la santa Cruz, muro contratesterero capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto: Proyecto Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LDS (derecha).



Imagen VII.39 Órgano, fiesta de la santa Cruz, muro contratejero capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto Proyecto Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LDS.



Imagen VII.40 Apartado inferior izquierdo, fiesta de la santa Cruz, muro contratejero capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto Proyecto Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LAB.



Imagen VII.41 Fragmento inferior izquierdo, fiesta de la santa Cruz, muro contratesterero capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto Proyecto Arte y comunidades otomíes, *metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-YBK.



Imagen VII.42 Palimpsesto: apartado intermedio (espacio inferior izquierdo), fiesta de la santa Cruz, muro contratesterero capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto Proyecto Arte y comunidades otomíes, *metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-YRD.



Imagen VII.43 Casas, fiesta de la santa Cruz, muro contratesterero capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto Proyecto Arte y comunidades otomíes, *metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LDS.



Imagen VII.44 Telares de cintura, fiesta de la santa Cruz, muro contratesterero capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto Proyecto Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LDS (izquierda).

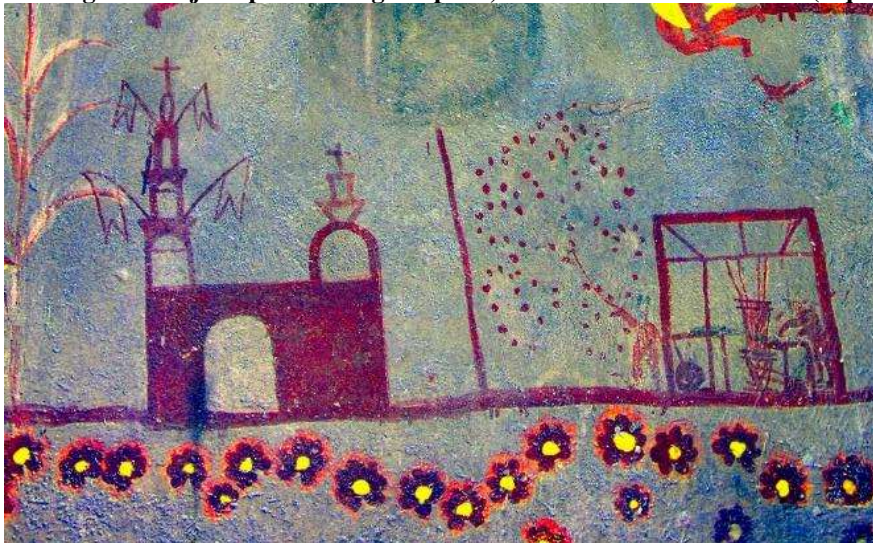


Imagen VII.45 Centro del espacio inferior, fiesta de la santa Cruz, muro contratesterero capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto Proyecto Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LDS.



Imagen VII.46 Detalles del templo, fiesta de la santa Cruz, muro contratesterero capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto Proyecto Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LDS.



Imagen VII.47 Estrato inferior derecho -centro-, fiesta Santa Cruz, muro contratestero capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-YRD.



Imagen VII.48 Estrato inferior derecho, fiesta de la santa Cruz, muro contratestero capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto con filtro, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VII.49 Estrato inferior derecho, fiesta santa Cruz, muro contratestero capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto con filtro, Proyecto Proyecto Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-YBK (izquierda) y LDS (derecha).

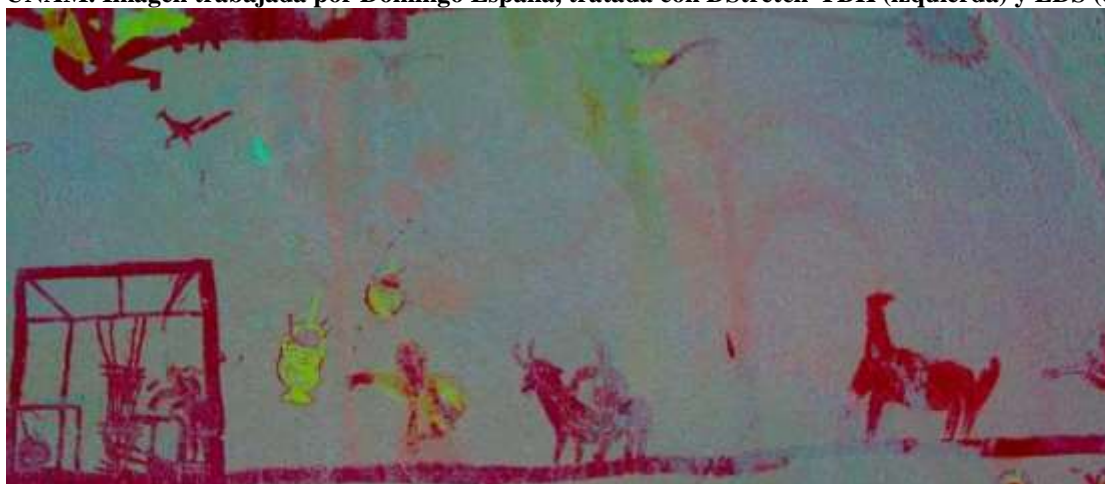


Imagen VII.50 Estrato inferior derecho, fiesta de la santa Cruz, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto Proyecto Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LRE



Imagen VII.51 Estrato inferior derecho, fiesta de la santa Cruz, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán, Foto Proyecto Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria IIE-UNAM.

VIII. Sentido y movilidad del acervo iconográfico otomí

La diferencia entre las comunidades otomíes particulariza cómo viven cada fiesta y cómo denominan a los objetos rituales; pero dicha multiplicidad tiene puntos de confluencia que permiten unificar los estudios, particularmente en el uso de las imágenes, independientemente de los soportes sobre los que ellas se encuentren, tal es el caso del *corpus* iconográfico del arte rupestre del Mezquital, identificado por mis compañeros del Seminario. Sin embargo cabe preguntar ¿hay continuidad de dicho *corpus* entre el periodo virreinal y después?, ¿se generó un nuevo *corpus* compartido al terminar este periodo? ¿cómo se desarrollan los programas pictóricos posteriores? Para dar respuesta a estas interrogantes, en el presente capítulo analizo algunos elementos iconográficos del arte rupestre del Mezquital, tanto precolombino como virreinal, para darle seguimiento en las figuras identificadas en las capillas del área en análisis. Asimismo, abordo el tema del combate y el sacrificio en las diferentes comunidades como base para el análisis del mosaico de Cieneguilla donde, a primera visa, no hay elementos que les refieran.

El tránsito de las imágenes y la construcción de sentido

Las imágenes cercan a los individuos en su espacio cotidiano, al caminar por las barrancas, en el paisaje, dentro de las capillas; están en ornamentos, ropa, servilletas bordadas, cestas y en su interior con las tortillas selladas, e incluso en la voz y los gestos del ritual. En ellas confluyen diferentes capas de pasado que se entremezclan entre sí y con el presente. Al rastrear el tránsito de las imágenes otomíes llego a las barrancas del Mezquital, donde *uemas* y paisaje susurran historias preservadas por la oralidad que explican el origen del hombre y del otomí, su vida cotidiana y cómo celebrar las fiestas, describen su paisaje y los seres que lo pueblan, entre otros temas. El arte rupestre del Mezquital es, en su mayoría, de color blanco y se ubica a los lados de veredas, zonas de pastoreo y la orilla de arroyos y ríos. Algunas pinturas fueron creadas para ser vistas a la distancia porque tienen gran tamaño, en contraste con las pequeñas figuras que hay en la mayoría de los paneles. Según Lerma, se denomina arte rupestre “a las manifestaciones gráficas hechas sobre superficies rocosas en su entorno natural [...] resultado de la adición de pigmentos”, como en pinturas rupestres o pictografías, o “de la sustracción de material pétreo mediante la elaboración de hendiduras y oquedades”, como en grabados o petroglifos; además de las combinaciones entre ambos métodos.³⁹⁴

³⁹⁴ Félix Alejandro Lerma Rodríguez, *Presencias en la roca: el arte rupestre de la gruta del Espíritu Santo*, El Salvador (tesis de Doctorado, México: UNAM, 2014), 25.

El arte rupestre del Mezquital es un acervo de imágenes de los siglos XV a XVII que corresponden al posclásico tardío y al virreinato Habsburgo. Por su color, tamaño y ubicación hacen evidente la negociación de la población local con los ministros religiosos para continuar su ejercicio,³⁹⁵ pues no hay documentos que sancionen o limiten esta práctica que los otomíes no pretendieron esconder. Estas obras difieren de otras manifestaciones artísticas porque no están terminadas, pues “las imágenes se colocan sobre paredes naturales en un continuo proceso de creación e interpretación” e interactúan permanentemente con sus creadores; éstas se repintaron, reinterpretaron y se incorporaron nuevas figuras que se suman a las previas;³⁹⁶ en la misma forma en que se generan los programas de las capillas. Los temas predominantes del arte rupestre del Mezquital comprenden la dualidad sol-luna; presencias humanas, animales y entremezcladas; complementariedad entre templos precolombinos y conjuntos conventuales; escenas de sacrificio en templos prehispánicos; individuos que tocan tambores, personajes con tocados o peinados especiales, montados a caballo, o en rituales comunitarios como el *xócotl-huetzi*; venados con y sin flechadores, *uemas* y la *bok'yä*.³⁹⁷ Estas imágenes adquieren sentido en su entorno ritual y cotidiano, en relación con el que tienen cuando se representan sobre las rocas -que ha sido trabajado ampliamente en el Mezquital por mis compañeros del Seminario otomí del IIE.³⁹⁸

Estas figuras migraron del Mezquital al Bajío, donde los pueblos otomíes interactuaron con ‘cazadores recolectores’, en particular ‘pames-chichimecas’;³⁹⁹ viajaron ancladas a diferentes soportes que les permitieron acompañar a sus artífices y, ya en el Bajío, el *corpus* se amplió y fue modificado con figuras ligadas a los pueblos que habitaban la región. A estas transformaciones se sumó el legado de la cristianización y europeización emprendida por los frailes, alterando su forma de ver el mundo. Aunque muchos elementos permanecieron con su sentido casi intacto, unos más ampliaron su rango de significación y hubo apropiaciones de otros que se vincularon con conceptos precolombinos, como la relación águila bicéfala-*Yozipa*. Dada la extensión del *corpus* virreinal otomí, solo integro una muestra que me permita continuar el viaje; la selección de figuras a analizar

³⁹⁵ Gress, *Voces de roca*, 36. Lerma, Hernández & Peña, *Estética del arte rupestre del Mezquital*, 55. Valdovinos, Bok'yä, *la serpiente de lluvia*, 12-15. Vite, *El mecate de los tiempos*, 115. España, *Los ancestros otomíes*, 140-141.

³⁹⁶ Díaz, Gress, Hers & Luna, *El Cristo otomí*, 363.

³⁹⁷ Valdovinos, Bok'yä, *la serpiente de lluvia*, 12-15. España, *Los ancestros otomíes*, 140-141.

³⁹⁸ Vite, *El mecate de los tiempos*, 18. Viramontes *apud* Cuevas, Descubren arte rupestre en Guanajuato (en *Revista Mil Mesetas* Vol. XXXIV, México, febrero 2012). Viramontes, *Memoria de los ancestros*, 56-47, 113, 151-155.

³⁹⁹ Avances del proyecto de Viramontes sobre arte rupestre de la región nororiente de Guanajuato definen que predomina la pintura rojiza, seguida de la blanca, que vinculan con ‘recolectores-cazadores’, aunque en ellas se integran elementos del *corpus* iconográfico de El Mezquital y elementos virreinales, implicando la interacción con los otomíes, los que integraron a los pobladores originales como “abuelos mecos con la piel de roca decorada” [Viramontes, *Memoria de los ancestros*, 56-47, 78-79, 113, 151-155. 166-167, 189, 194].

en este apartado es arbitraria y limitada a dos motivos, el primero de origen precolombino y el segundo virreinal: la relación sol-luna y las cruces, además de las albas con que se saluda al sol cada mañana; figuras trascendentales que permiten analizar el tránsito de las barrancas al interior de las capillas, y que se suman a las revisadas en los capítulos previos.

Imágenes, iconografía y soportes

El sistema de imágenes prehispánicas tuvo continuidad temporal, al vincularse con los íconos del cristianismo, lo que le permitió trascender el arte rupestre y trasladarse paulatinamente a los muros de las capillas y otros soportes que aun le preservan. Sol y luna son una dualidad complementaria, “la pareja divina” en la cosmovisión otomí,⁴⁰⁰ cuando el “*Äjuä* se convirtió en dos águilas”, al salir del inframundo, una era el sol y la otra la luna.⁴⁰¹ Los dos astros están juntos desde su nacimiento, pues se dice que la Madre Tierra parió al sol, *Zidada'ihe Hyadi* –‘Padre Nuestro de Gran Rostro Resplandeciente’. El sol surgió por el *Mahyats'i* –este–, “lugar de donde nos viene la luz y el calor”, y luego lo vio subir al firmamento y lo recorrió de este a oeste, “gran águila sol” a la que *Yozipa* le dio origen y le asignó como función “alumbrar el mundo y dar la vida”; y luego ella entró de nuevo en trabajo de parto dando a luz a la “gran Águila Luna” de plumas blancas, *Mazinana'ihe Zänä* –‘Madre Nuestra que nos alumbra desde lo alto del cielo’. *Yozipa* le dio a la luna la función de “alumbrar a la inmensidad del cielo nocturno y a la Tierra”, después de lo cual la Tierra descansó y los hombres vieron el rostro de la *Mazinana'ihe*.⁴⁰²

En la bóveda de la capilla de los Martínez en Oxtotipa (VIII.1), se hace referencia a este relato sobre la *Creación del Mundo*, mostrando un *Yozipa* justo entre el sol y la luna, rodeados de aves de menor tamaño y floreros con flores. El *Äjuä Yozipa* está pintado en ocre, negro y rojo, como ave bicéfala; el sol es un círculo ocre con un delgado borde exterior rojo, e interior gris, su cara, con ojos, cejas, nariz y boca, se limita en la parte baja con un doble semicírculo en ocre y gris, y sobre el borde exterior hay florecitas; la luna, en tanto, está pintada dentro de un círculo ocre con un delgado borde rojo al interior, seguido de puntos ocre, y ella se muestra en cuarto creciente en color gris, con una pequeña figura serpentina al centro. *Zidada'ihe Hyadi*, el sol, se representa en pintura rupestre y en los murales de las capillas como círculo rodeado de rayos, a veces con rasgos de rostro (VIII.1-3, VIII.8); en otros se utilizan ventanas circulares donde se señalan sus rayos para marcar la entrada del astro al inmueble (VIII.7 derecha y VIII.9). La luna, *Mazinana'ihe Zänä*, se

⁴⁰⁰ Valdovinos, *Bok'ya, la serpiente de lluvia*, 55.

⁴⁰¹ Vite, *El mecate de los tiempos*, 198-200

⁴⁰² Luna, *El Dios Caminante*, Canto VI.

presenta por lo regular en cuarto creciente (VIII.1-7 y VIII.9), a veces con rasgos faciales (VIII.7 izquierda y VIII.9). La luna es vinculada con algunos animales sobre los que ejerce dominación, como el conejo, el perro que “guía a los difuntos al más allá y se relaciona con las fuerzas húmedas, femeninas y terrestres”,⁴⁰³ y otros animales nocturnos. En San Antonio de la Cal se dice que las tortillas son la luna, pues al prepararlas se hace un círculo de masa que se aplana para cocerse, y se sellan con imágenes para que se sigan viendo como ella –ya que se dice que la luna tiene impresa una imagen, de conejo u otras figuras según cuándo se observe y desde dónde.⁴⁰⁴ El sol, en tanto, generalmente se relaciona con el día y con la luz (VIII.3 y VIII.8), pero también hay un sol nocturno que recuerda su paso por el inframundo (VIII.9).

A la luna le fue dado un séquito de acompañantes: las estrellas, sus sirvientes de quienes se dice que bajaron a la tierra el día que el sol murió y al llegar a la tierra mataron a todo ser; por ello son pensadas como hechiceros poderosos, “terribles brujos” dedicados al mal que actúan contra el hombre.⁴⁰⁵ Las estrellas son signos de la noche y ojos del cielo. Las estrellas están presentes en el arte rupestre como en las capillas, vinculadas con espacios celestes. Son pintadas como asteriscos (V.1, VIII.9 y VIII.11), puntos (IV.6 y VIII.9), o imágenes alusivas como el *xonecuilli* (V.6, VIII.10) –ciempiés celeste en movimiento asociado con las *Cihuateteo*⁴⁰⁶. También se les representa con platos de mayólica incrustados en las bóvedas (VIII.12). A veces cubren toda la bóveda o el círculo celeste (IV.6yVIII.9), o forman constelaciones como la Cruz del Sur (VIII.12). Entre las estrellas de la bóveda de una capilla de Santa María del Pino se observa un ave con copete (VIII.11); por estar en el firmamento la pienso ligada a las estrellas: planteo que sea un gallo que anuncie el alba, o un correccaminos que recuerde el sacrificio de *Sidada Kristo*, que huía de los *ts'ene* usando máscara de *xita*, por lo que no lo reconocieron y nadie lo delató,⁴⁰⁷ hasta llegar a Mamití “un gran llano una planada”, donde un correccaminos, “*pu*”, pasó frente a ellos, lo atraparon y preguntaron “«¿dónde está el *Kristo*?»”, él respondió “«*'bupu. 'bupu. 'bupu*»”, que significa “«¡Ahí está. Ahí está. Ahí está!»», y ellos atrapan a Cristo”.⁴⁰⁸

⁴⁰³ Valdovinos, *Bok'yä, la serpiente de lluvia*, 51.

⁴⁰⁴ En una velación, las cocineras me contaron el sentido de las tortillas y de sellarlas con imágenes, mas me pidieron que no tomara fotos de ellas, omitiera sus nombres y contara poco o nada de la velación, agosto 2017 Bernal.

⁴⁰⁵ Ver capítulo VI y Luna, Huizache y Hers, *Un canto a tres voces*, Cantos XXI a XXIII.

⁴⁰⁶ Las *Cihuateteo* son las mujeres muertas en el parto, las que eran recibidas en la casa del sol y asumían la forma de los ojos del cielo, como las que acompañan a la *bok'yä* de doble entramado de El Tendido (VI.11).

⁴⁰⁷ Luna, *El Dios Caminante*, Cantos XXI y XXIII.

⁴⁰⁸ Luna, *El Dios Caminante*, Canto XXXVII.

Sol y luna son padre y madre; se vincularon con Cristo y la Virgen mediante relatos tradicionales que integraron la cosmovisión otomí y el cristianismo, como *El Dios Caminante*.⁴⁰⁹ La dualidad día-noche, masculino/padre-femenino/madre y calor-frío es manifiesta en los astros solar y lunar, tanto para los otomíes como para otros pueblos americanos. Esto se aprecia en la capilla de Las Cuatro Esquinas (VIII.7), donde la dualidad está en la oposición de los astros por el sitio donde se encuentran y en el hecho de que la luna acompañe a Cristo en la oración en el huerto' por la noche, cuando está vivo, en tanto que el sol lo hace cuando ha sido crucificado y se asume que ha muerto. Es interesante recordar que en esta capilla, el sol participa en el programa mural al irrumpir con su luz en el recinto, entrando por la ventana circular que le refiere y se ubica arriba de la imagen de un cuisillo Calvario, iluminando la cara de Cristo (V.20).⁴¹⁰

Esta dualidad se extiende al papel de hombres y mujeres en las mayordomías y la vida comunitaria, pues se reparten funciones y cada uno es igualmente importante; un modelo que da fuerza y soporte a la comunidad, y permite la permanencia de la tradición.⁴¹¹ En lugares como Ixtla, la complementariedad se ha diluido, mientras en otros sitios está perfectamente definida, pues hay acciones que solo realizan los hombres, mientras otras corresponden a las mujeres. Dicha complementariedad tiene variaciones regionales, pues en Tolimán hay preminencia masculina, en Cieneguilla las mayordomías son primordialmente femeninas y, en el Espíritu, hay un equilibrio muy cuidado entre ambos. La complementariedad de las imágenes de los astros se establece al mostrarse frente a frente, en sitios contiguos o compartiendo bóveda o panel. En lo alto del abrigo rocoso en El Boyé hay un sol con rostro circular rodeado de rayos (VIII.3) y una luna en cuarto creciente (VIII.4); este sol semeja el de la bóveda de la capilla de los Martínez en Oxtotipa (VIII.1). A la derecha del sol hay una serpiente celeste que reptaba hacia arriba; a la derecha de la luna está una figura que podría ser relámpago u otra serpiente.

En la torre de la capilla de Juanica, sol y luna están a los lados de una figura en el centro que en la comunidad definen como 'angelito'⁴¹² (VIII.5). En el remate de la fachada de la capilla de San

⁴⁰⁹ En la Sierra oriental hidalguesa, Dow identifica la transferencia de potencia de las divinidades precolombinas a la Trinidad, la Virgen, los santos y el alma; para él esto propició la aceptación del cristianismo por los otomíes. En esta región, la divinidad principal es *Oja*, Dios Padre y *Maka Hyady*, que es el sol y padre de los *hñähñües*; la Virgen, *Makame* y madre de los *hñähñü*, se vincula a la luna en su advocación de María, mientras *Maka-tläi*, la sagrada tierra, es la *Sinänä* Guadalupe. Además de ellos están los *zidahmu*, los "grandes señores venerados" y que dan cabida a los santos, en especial aquellos que son patronos de los oratorios. En torno a estos santos, Dow explica el sistema de padrino que vincula a la comunidad, donde dos linajes se entrelazan porque asumen ser los padrinos del *zidahmu* de una capilla, implicando su participación en la velación de su ahijado. [James W. Dow, *Santos y supervivencias: función de la religión en una comunidad otomí* (INI-SEP, 1976), 95-98, 103-104, 108-109].

⁴¹⁰ Peña, *Pintura mural al construir espacios*, 29-31,35.

⁴¹¹ Cit.pos. Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, noviembre 2016.

⁴¹² En algún repinte la cara del ángel, entre las alas, así como la del sol, fue recubierta y perdió sus rasgos.

Juan en Cieneguilla (VIII.6 izquierda), sol y luna flanquean el santo nombre de Dios, que fue copiado de forma invertida: la “s” está del lado del sol, a la izquierda, y la “j” a la derecha, hacia la luna. La “h” representa además de esta letra una cruz con sus potencias y rayos que salen del punto donde se cruzan los travesaños, esta cruz es una referencia a la que se ubica en lo alto del Zamorano, porque fue pintada sobre una reducida base que semeja un cerro (VIII.6 izquierda). La referencia a la cruz del Zamorano es importante para la Congregación de Cieneguilla, por ser la devoción de todas sus comunidades; asimismo, tiene semejanza con la cruz en el Zamorano pintada en el guardapolvo de la capilla de los Ramírez (VIII.6 derecha), que muestra diferentes cerros entre los que destaca el Zamorano por su cruz; sobre ellos se despliega un arco con rayos o dientes hacia arriba y abajo que podría ser un arcoíris brillante o fauces del cielo; más arriba hay cinco puntos que marcan la Cruz del sur en la bóveda celeste.

La bóveda de la capilla de Los Luna, en San Miguel Tolimán (VIII.8-9), tiene dos transeptos marcados por un arco soportado por pinjantes y en cada extremo está uno de los astros. En el transepto cercano a la puerta, la bóveda representa el cielo estrellado; al centro de este espacio hay un cupulín en cuya periferia se insinúa la presencia del sol con tres bandas circulares, la central en ocre, seguidas de rayos con la orla y al exterior un círculo con pequeños rayos azules (VIII.9). Este sol se rodea de estrellas en forma de asterisco, punto y círculo, por lo que se trata de un astro solar nocturno. Junto a él está una luna estrella, ubicada hacia el arco y viendo al altar, en cuarto creciente pintado en azul con cara sonriente y cuatro adornos florales en los vértices de los cuatro picos que salen de su centro –como estrella. En el transepto contiguo al altar está el sol estrella de día al centro de la bóveda (VIII.8); un sol diurno, sonriente, rodeado de cuatro ángeles músicos y dos cenefas de plantas rojizas y grises en los extremos frontal y medio. Su corona circular se forma de un pequeño halo con rayos, cuyo brillo forma los cuatro picos de la estrella, de los interpuntos salen más rayos. En un sentido, los dos soles son una referencia al *Yozipa*, y en otro que es análogo, el sol diurno es Cristo resucitado y el nocturno un sol-Cristo que lucha con las fuerzas de la oscuridad, y en esa bóveda se narra la lucha diaria del sol por emerger del inframundo; al hacerlo es recibido con albas por los *guañu* (*hñähñü*), como se muestra en el muro contratejero de esta capilla (VIII.14), donde a ambos lados de la puerta se observa el campanario de un templo cuyas campanas tocan pequeños individuos que se ubican justo debajo de ellas.

Las albas entrelazan la salida del sol con los templos y las fiestas; también son un tema de arte rupestre virreinal (VIII.13), llevado a las capillas. Esto muestra la bienvenida al sol con el toque de campanas –albas– cada mañana, como aun se realiza en El Espíritu; también refiere la fiesta,

cuando estas albas se dan con cohetes y solo a veces con campanas. En el sitio de Gunxeni, en Tezoquipan Alfajayucan, se pintó una capilla con torre campanario –que casi no se distingue– (VIII.13) con su humilladero al frente; junto al campanario –en lo alto del inmueble– está un individuo que jala una cuerda haciendo sonar la campana, en continuidad con la escena del muro contratero de la capilla de Los Luna en Tolimán (VIII.14), y de un templo pintado en la capilla *Ndödo* Chica, también en Tolimán. En la pintura de *Ndödo* Chica se muestra al templo con bóveda y torre campanario (VIII.15), y sobre él un personaje que jala una cuerda y hace tocar las campanas; al interior del inmueble hay mucho movimiento porque debe estarse viviendo una festividad, probablemente la de san Miguel Arcángel pues junto al templo hay arcángeles sobre unas peanas; sobre el templo hay dos aves, una con patas largas y otra con el pico más alargado.

A pesar de estas figuras de edificaciones religiosas católicas, y otras tantas en arte rupestre y en los murales de las capillas, no son las más representativas del cristianismo en estas comunidades, en las que la ‘cruz’ es el signo por excelencia del sacrificio de Cristo e icono más importante. La cruz entre los otomíes no solo refiere el sacrificio crístico, sino también la presencia de los *xita* del linaje asociados con las cruces de ánimas, asumiendo que Cristo es también antepasado de su linaje y *xita* fundador del mismo. En una capilla de Santa María de Pino Suárez hay diferentes cruces pintadas en sus muros, referentes de los *xitas* del linaje (VIII.16) semejantes a las pinturas del sitio de Donguiño en Huichapan (VIII.16 derecha). Algunas de esas cruces marcan rangos de antepasados, definiendo al primer *xita* (VIII.16). En otras ocasiones se muestran en el altar (VII.17), como la pintura sobre el vano de la puerta de la capilla de los Martínez en Oxtotipa (VIII.17). Esta cruz se desplanta sobre un semicírculo oscuro, el cual podría ser por igual un cerro o el sol nocturno que sobrevivió a su paso por el inframundo, sol negro que es referencia analógica del Cristo muerto por tres días. En su periferia tiene rayitas grises, a modo de espinas, que probablemente indican que se trata de una cruz vestida con hoja de cucharilla. En el entrecruce de los travesaños hay un par de flechas cruzadas, indicando el martirio de Cristo y/o una referencia a la guerra, quizá indicando el origen del linaje y asumiendo a Cristo como *xita*, o en relación al Cristo-Sol en el inframundo. La cruz está flanqueada por dos floreros con flores amarillas y grises, con puntos oscuros entre ellas muchos puntos, quizá en referencia al bindri -base de una bebida sagrada de los otomíes del Mezquital elaborada con las semillas de una flor. A la izquierda de la figura VIII.17 está presente un *Yozipa*, que cuenta de la dualidad del sentido de la cruz, en relación con Cristo-Sol; y a la derecha hay un ave con cuatro patas que recorre el espacio entre el abundante follaje que llega de otro florero ubicado más a la derecha, donde convergen otras aves.

La abundancia de cruces llega a las tortillas estampadas, a veces en vínculo con los antepasados y en otras con fiestas como de la santa Cruz, la crucifixión y la resurrección. En una tortilla sellada (VIII.18 izquierda), por ejemplo, se muestra en el centro una Cruz de resurrección en estampado rojo acompañada de palmas, que representan la vida eterna y la santidad; y sobre el travesaño de la cruz tiene un lienzo que refiere la resurrección. En otra tortilla sellada (VIII.18 derecha) se muestra la fiesta de la Cruz, con esta al centro y en el plano superior, sobre una base cuadrangular y enmarcada por dos flores, debajo de ella hay dos aves. En el plano inferior se observa un par de individuos arrodillados, cada uno lleva un bastón, y el de la derecha también lleva una vela, es decir que corresponde a una pareja de mayordomos; también en el plano inferior de la tortilla hay una cordillera, que en el centro tiene al Zamorano enmarcado por un par de ángeles. A las cruces en diferentes materiales y representadas en pintura y grabado, se suma la Santa Cruz de Bají Tecozautla, que es la presencia viva del corazón de *Kristo*. Está plasmada en una roca que se alberga en el centro del altar, en lugar de cualquier cruz o escultura; esto obedece a que se trata de un *k'angando*⁴¹³ muy especial porque la figura de la cruz no es de factura humana sino que se dibuja de manera natural en las vetas de la roca (VIII.19).

Volvamos al Atrio de San Ildefonso y María; ahí están el sol y la luna (I.7 y X.12), en los extremos este y oeste, marcando la dualidad día-noche, padre-madre, oriente/izquierda - poniente/derecha; además de los sitios de las mayordomías y los súchil, masculinos y femeninos, que se relacionan con las figuras de San Ildefonso y la Virgen de Guadalupe. Actualmente, la luna no luce como lo hacía hace unos años, porque al mejorar las jardineras del atrio rompieron el cuadro de la luna (X.12). Pese a que en el mosaico no hay cruces o referencias a la muerte de Cristo en la cruz, venerarla es realmente importante para la comunidad, tanto que peregrinan para bajar y volver a subir las cruces ubicadas en lo alto de los cerros de la Paloma y del Pinal del Zamorano; y dichas cruces, como los cerros donde se ubican, son masculina y femenina. A ambas se suma el ‘Señor del Carmen’, que es un Crucifijo que se viste de flores.⁴¹⁴

Tortillas selladas y de colores

En mi primer visita a Ixtla me sorprendieron sus tortillas color turquesa y rosa, que al paso del tiempo se fueron haciendo cotidianas al entender que cada familia las pintaba de algún color en sus fiestas, mas al ver el trabajo de Karina Juárez –especialista que ha investigado las tortillas selladas– me di cuenta que era la forma de no perder del todo la tradición del sellado, cuya permanencia

⁴¹³ Los *k'angando* son piedras preciosas y sagradas, como el corazón de Cristo (ver cap. V).

⁴¹⁴ Cit.pos. Lic. Pablo Félix, enero 2018.

comencé a buscar. En algunos espacios todavía la recordaban las mujeres de mayor edad, mientras en otros no había recuerdo alguno; Juárez plantea que solo se desarrollaron en la región contigua al Río Laja y en Comonfort.⁴¹⁵ Es indispensable abordar estas tortillas por ser el soporte menos esperado y más cotidiano del sistema iconográfico otomí, lo que da sustento a mi planteamiento de narración mediante imágenes. Las tortillas son parte esencial de la alimentación otomí, como de otros pueblos americanos. Juárez delimitó la práctica de sellar tortillas para celebraciones religiosas y vida cotidiana a la región de San Miguel de Allende, Comonfort y El Pueblito, aunque no niega la posibilidad de que hubiera vestigios en otros lugares, mas en su investigación no identificó alguien que supiera de ellas fuera de este espacio.⁴¹⁶

Al platicar con Anselma Ramírez en Cañada de Juanica me decía que ella lo hizo hace mucho tiempo y que su mamá sí las sellaba, pero que es complicado con tantos hijos y tareas que tuvo que enfrentar y, como solo tuvo hijos varones no les enseñó a sus nueras; y así otros casos que condicionan que en Cieneguilla ya no quede quien sepa sellarlas.⁴¹⁷ En Tolimán dicen que ya nadie sabe hacerlo y que es la gente de Comonfort la que sigue realizándolas; en Ixtla no hay recuerdos de estos sellos. Pero, en una velación para el ascenso a la Peña de Bernal, encontré unas mayordomas tortilleras que dijeron ser de San Antonio de la Cal, quienes relacionaron las tortillas con la luna, y por ello son como la mujer y solo ellas debieran hacerlas y sellarlas, aunque sean varones quienes regularmente tallan los sellos de madera. “Por su carácter femenino es que son las mujeres quienes mejor las elaboran”, por eso no debe olvidarse cómo se sellan y hay que enseñarles “a las muchachas y niñas” para que la tradición continúe.⁴¹⁸ Algunas mayordomas decían que el primer problema fue que de origen las tortillas se torteaban a mano y con la llegada de la máquina se perdió un poco del sentido, pero no afectó el sellado. Pero al ingresar las tortillerías cada vez fueron menos las mujeres que torteaban. La mayor de estas mujeres recordaba que “de muy niña” las tortillas se sellaban durante todo el tiempo de fiesta, y ya luego “nomás pa’ ponerlas en los chimalis, en las ofrendas y darlas a los de la familia que había subido o bajado del cerro”.⁴¹⁹ Juárez identificó únicamente uso ritual asociado a altares, cruceros y capillas: “la tortilla es la ofrenda que

⁴¹⁵ Karina Jazmín Juárez Ramírez, *Tortillas ceremoniales* (México: UAQ, 2010), 25.

⁴¹⁶ Juárez refiere que esta práctica se limitó a las veintiséis comunidades de otomíes guanajuatenses asentadas alrededor del río Laja y algunos pueblos de Querétaro, siendo desconocida para los otomíes del noreste de Guanajuato [Juárez, *Tortillas ceremoniales*, 24, 64].

⁴¹⁷ Cit.pos. Doña Anselma Ramírez Félix, Cañada de Juanica, enero 2018.

⁴¹⁸ En la velación, las cocineras me contaron el sentido de las tortillas y de sellarlas con imágenes, mas no me permitieron tomar fotos, y me pidieron omitir sus nombres, agosto 2017.

⁴¹⁹ Mayordomas de tortillas, velación en La Peña, agosto 2017.

las mujeres aportan en los festejos, ya a los mayordomos o a las imágenes religiosas”.⁴²⁰ El pintado de tortillas se realiza con colorantes vegetales y es una práctica regular “en diversos lugares del país y son de uso común o festivo”; el sellado se relaciona con ceremonias religiosas, cívicas o familiares como cumpleaños; las tortillas conservan el color del maíz y son selladas con molde de mezquite que imprime “un símbolo sagrado de la comunidad”.⁴²¹ Muchas comunidades aun conservan el uso de las tortillas de colores en eventos especiales, Cuca Luna decía que en Ixtla, originalmente era un color por familia, mas al paso del tiempo se mezclaron y “se usan los colores que se tienen o los más fáciles de tener”;⁴²² pero en Ixtla no comentan nada sobre pintaderas o sellos de tortillas; para elaborarlas solo se pinta la masa, y esto se conserva, aun en la tortillería.⁴²³

Para elaborar las tortillas selladas se necesitan pintaderas o moldes de tortillas (VIII.20), que son sellos en mezquite, que a veces se conservan varias generaciones.⁴²⁴ Entre las señoras de la velación en la Peña de Bernal una mencionaba que su abuela le contaba que se hacían las tortillas de una fiesta y “luego luego se quemaba el sellito”, pero esto no siempre era así en todas partes y sólo indica la diferencia entre las comunidades.⁴²⁵ En las pintaderas se dibuja la imagen y se trabaja la madera grabando y lijando para hacer pruebas con tortillas, hasta que queda como se desea, y luego se vuelve a lijar.⁴²⁶ Las imágenes a reproducir reflejan aquellas que son parte de la vida cotidiana y ceremonial, como el cáliz, la cruz, la Virgen, santos, velaciones y otras asociadas a la fiesta, las faenas de siembra, aves, animales y vida diaria (VIII.20).

Los colorantes vegetales más usados son el muicle y la cochinilla, dando coloraciones morada y rojo-marrón, aunque a veces algunos usan otras plantas para obtener más colores, algunas mezclas son recetas familiares que regularmente no se comparten con otras familias o linajes;⁴²⁷ un colorante más o menos común es la flor de Jamaica, que aunque según algunos da un color morado azulado, en Ixtla me dijeron que lo usan porque da un morado rojizo: “así, así como el agüita, si está más espeso es más oscuro, tendiendo al morado, pero ligerita hasta rosita queda”. En Ixtla comentan que desde por ahí del año 2000, hay quienes usan colorantes vegetales como los que se ponen en los merengues.⁴²⁸ En El Llanito, Dolores Hidalgo, usan la flor de girasol para el amarillo,

⁴²⁰ Juárez, *Tortillas ceremoniales*, 64-65.

⁴²¹ Juárez, *Tortillas ceremoniales*, 65,75.

⁴²² Cit.pos. Doña Cuca Luna, agosto 2006.

⁴²³ Cit.pos. Doña Juanita, agosto 2014.

⁴²⁴ Juárez, *Tortillas ceremoniales*, 78, 82-85.

⁴²⁵ Mayordomas de tortillas, velación en La Peña, agosto 2017.

⁴²⁶ Juárez, *Tortillas ceremoniales*, 86.

⁴²⁷ Mayordomas de tortillas, velación en La Peña, agosto 2017.

⁴²⁸ Cit.pos. Juanita en San Miguel de Ixtla, al platicar sobre las tortillas pintadas.

las acelgas para el verde y el palo de Brasil para el rosa.⁴²⁹ El rojo o marrón cochinilla se obtiene del insecto recolectado de los nopales y hervido en agua. El tinte a base de la grana cochinilla o *nocheztli* se obtiene del cuerpo disecado de la hembra de este insecto (*Dactylopius coccus*), que se desarrolla en las nopaleras —a las cuales parasita provocando que mueran— y da colores del purpúreo al escarlata. La cochinilla puede ser fina —cultivada— o silvestre, siendo que para la región en análisis se usa la silvestre.⁴³⁰ La cochinilla de la región tiende a tonos poco intensos. Cuando el insecto está seco se muele fino y se mezcla con agua u otro disolvente, se revuelve bien y se muele un poco más, y a veces se combinan otras substancias; a mayor disolución el tono es más ligero en la capa, mas no en la tonalidad, que solo se modifica cuando hay combinación de materiales o colorantes. El muicle, *Acanthaceae* o *Jacobinia spicigera*, también conocido como yerba de añil, yerba azul, mozote o añil de piedra hierba púrpura⁴³¹ es un arbusto ramificado con hojas más largas que anchas, peludas y con venas marcadas; sus flores se agrupan en la unión del tallo, y casi siempre son naranja, aunque podrían ser rojo pálido. la hoja se ubica en la parte terminal de la planta y sus frutos semejan pequeñas cápsulas. El muicle o *mohuitli* es una planta medicinal muy utilizada en Mesoamérica, con propiedades antibióticas específicas probadas, y que también fue usada como colorante porque logra tonos de azul intenso o tonos de azul oscuro que se denominan “añil”; este suele combinarse con cúrcuma y otros pigmentos para dar tonos verdosos y más claros de azul.⁴³² Un vendedor de plantas medicinales de Tolinán me comentó que el muicle también se combinaba con “quític” para dar verdes intensos, y que también era comestible.⁴³³ El muicle se puede hervir en agua, o calentarse al comal y dejarse reposar en agua un día más; la segunda forma es más lenta que la primera pero ofrece una consistencia densa que evita escurrimientos.⁴³⁴

Para sellar tortillas se requiere la pintadera (VIII.20), un olote para poner el colorante, el color en mezcla líquida que pinte y no se escurra (ligeramente densa), buen fogón y comal caliente (VIII.21).⁴³⁵ Luego se preparan las tortillas a mano o prensa, y con el olote se pone el colorante en la pintadera (VIII.22). Primero se hace la tortilla y se lleva al comal, se voltea en cuanto es posible, ya que se separa y está semicocida, se pone sobre el molde entintado y se lleva a cocer con el lado

⁴²⁹ Pilar Quintanilla Martínez, Tortillas ceremoniales, en *Vía Orgánica*, (México: Vía Orgánica, 2015).

⁴³⁰ Barbro Dahlgren, *La grana cochinilla* (México: IIA-UNAM, 1990), 9,12. Pérez Sandi y Becerra (2001) *apud Arqueología mexicana, Rojo el color de la vida, edición especial N° 80* (México: INAH – Ed. Raíces, junio 2018), 62,64. Arthur Anderson, *Materiales colorantes prehispánicos* (México: IIH-UNAM), 82.

⁴³¹ Atlas de las plantas de la medicina tradicional mexicana, en *Biblioteca digital de la Medicina Tradicional Mexicana* (México: BDMTM-UNAM, 2009). Anderson, *Colorantes prehispánicos*, 78.

⁴³² *Plantas de medicina tradicional*. Anderson, *Colorantes prehispánicos*, 79, 82.

⁴³³ Cit.pos. Don Juanito, vendedor de hierbas medicinales que venía de Cadereyta en Tolinán, septiembre 2016.

⁴³⁴ Juárez, *Tortillas ceremoniales*, 89-90.

⁴³⁵ Mayordomas de tortillas, velación en La Peña, agosto 2017.

pintado hacia abajo (VIII.22).⁴³⁶ Esta tradición pasa de una generación a otra por la enseñanza directa de madre a hija o nieta, de suegra a nuera o entre cuñadas.⁴³⁷ La imagen VIII.20 muestra diferentes pintaderas, la VIII.21 cómo se aplica colorante, la VIII.22 una tortilla semicocida que acaba de ser sellada y otras en el comal que se están terminando de cocinar (VIII.22-24), como las de la VIII.23. Las pintaderas referidas son colección del Museo Regional de Querétaro, que combina antiguas –custodia con dos floreros y el *Yozipa*– y de reciente factura –Virgen de Guadalupe con plantas de maíz y las dos escenas con animales– (VIII.20). Las fotos sobre el proceso refieren el sellado con la figura de una custodia, con muicle (VIII.21-22). Algunas tortillas en el comal están en proceso de elaboración –sin sello–, una con estrellas y la cara de Cristo –invertida– con corona de espinas, aureola y potencias (VIII.23). Seguidamente hay una foto donde se muestra una tortilla recién sellada y aun cruda con la figura de un gallo cantando (VIII.24 izquierda), a la derecha hay otra con la imagen de la fiesta de san Isidro, con su yunta de bueyes y medio cuerpo de un personaje con sombrero; en la parte baja hay plantitas que crecen, y en lo alto hay una planta de maíz con flor hasta arriba (VIII.24 derecha), en azul turquesa. Las figuras de las pintaderas son tan variadas como festividades hay en cada comunidad, incluyendo el paisaje, animales y plantas; algunas con aves y venados (V.9, VIII.18 y VIII.24); otras con cruces (VIII.18) y temas religiosos (VIII.22-24).

Las tortillas selladas con temas religiosos podrían pensarse como una extensión de la comunión cristiana porque hay una ‘común unión’ de la comunidad. Y para éstos, como para casos no religiosos, el sentido sigue siendo la unidad de la comunidad que se vincula y cohesiona en la comida, cuando comparten estas bellas tortillas que se funden con la fiesta o la imagen mostrada en ellas. Parece ser que antes se hacían aun cuando no había fiesta, pues Doña Anselma Ramírez me dijo que “antes, cuando se hacían, no siempre era por una fiesta de santitos o del pueblo” y a veces “ni fiesta había”. Mas, actualmente están ligadas a la vida comunitaria, la fiesta y el ritual. Pese a las investigaciones que ya existen sobre este tipo de tortillas, aun hace falta profundizar más en su sentido y uso en otros espacios.

Imágenes retóricas: lengua y paisaje

Al analizar la forma en que las imágenes adquieren sentido y lo transmiten, hay un soporte que creo importante abordar: las palabras, que en ocasiones también podrían ser vistas como imágenes, especialmente para los otomíes que no solo las piensan como detonantes de la memoria, sino como presencia de los antepasados y base de la tradición oral, que como hemos visto en este capítulo

⁴³⁶ Juárez, *Tortillas ceremoniales*, 90-91.

⁴³⁷ Juárez, *Tortillas ceremoniales*, 92-93. Cit.pos. Anselma Ramírez, Cieneguilla, febrero 2018.

dialoga con el arte rupestre, la pintura mural y figuras en otros soportes. En Tolimán, caminando con don Anselmo hacia la capilla de Don Bato hicimos una parada frente al río (VIII.25), donde me mostró el vínculo entre el paisaje y la lengua, explicándome que la mayor complejidad de su aprendizaje en el aula radica en que no se vincula con las imágenes de la vida cotidiana, presentes en el paisaje, que antes permitían explicar su sentido a los niños. Él comenzó diciendo: “*ndö piedra*, agua *ndëhe*, arena *bo 'mü*”, y luego...

Ndö es piedra y la trae el agua; el agua es *ndëhe* y baja del Cantón, el *Böhdo*, que significa “tierra prieta” y es fuente de agua por goteo, ahí en la cueva donde se guardó a San Miguel durante los tiempos de la guerra. El río es *ndö 'the*; *ndö* piedra, *ndëhe* agua y *däye* lluvia, juntos *ndö 'the*. El *ndö 'the* lleva el *ndëhe* que baja del *Böhdo* y cae como *däye*, que sale de las nubes, *b 'ogui* y *tsëgui*, que cruzan el cielo, *mahets 'i*; y el *ndëhe* arrastra las *ndö* y las hace chocar con los carrizos, *xithi*, y con las ramas, *paxi* y las convierte en arena *bo 'mü*...⁴³⁸

Por su parte, Erasmo Luna enseña el idioma a partir de las relaciones cotidianas, insistiendo en cómo saludar y cómo pedir las cosas, y junto con Anselmo Luna y otros habitantes de San Miguel Tolimán considera que la fortaleza de la región del Mezquital está dada en mucho por la lucha que sus habitantes han emprendido para conservar su lengua, la cual quisieran fortalecer y preservar en su poblado, aunque no han recibido apoyo de parte de las autoridades. La lengua otomí es muy rica y compleja, al punto que pocas personas la escriben y ha tenido menor difusión que otras como el náhuatl, a lo que se suma el distanciamiento entre su enseñanza en las escuelas bilingües y lo que hablan los abuelos, en buena medida porque la lengua no solo es texto sino un conjunto de imágenes retóricas que dialogan con la vida cotidiana y las demás imágenes que conforman el sistema de signos que dan sentido al otomí. Un diálogo entre espacios y vida cotidiana que nombra las cosas y permite que quien las interrelaciona aprenda mejor la lengua que cuando se enseña sólo a partir de la repetición de palabras aisladas de la experiencia. Como nos platicó doña Gerónima, ella aprendió las canciones de los arrieros y los pastores cuando iba al campo, escuchando, preguntando y repitiendo.⁴³⁹

Otros han profundizado en las raíces de la lengua y participado de generar reglas para su escritura y de difundir su saber entre profesores que lo hagan llegar a los niños y jóvenes, como el caso del maestro Abel Huizache, cuyo principal alumno y continuador de su tarea es su hijo, Erasmo

⁴³⁸ Cit.pos. Don Erasmo, en camino hacia Don Bato, San Miguel Tolimán octubre 2016.

Es posible que estas palabras estén mal escritas, porque las anoté como las entendí, pues Don Erasmo intentaba que yo las pronunciará como él antes de escribirlas, porque dijo que así se aprendía el idioma.

⁴³⁹ Cit.pos. Doña Gerónima Castillo, Naxthei Alfajayucan, enero 2016, Proyecto *El arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.

Huizache. Los saberes de los *badis* encuentran camino y son preservados por la voz que conocen, el otomí, que no solo es una lengua con referentes léxicos propios, sino con un vínculo con el espacio. Así, el paisaje como imagen es recurso de anclaje para el lenguaje que articula, haciendo posible que no sea olvidado o limitado a su valor lingüístico.

Combate y sacrificio, ¿los grandes ausentes?

Al hacer un recuento de lo visto hasta ahora, hay elementos que indudablemente comparten los asentamientos otomíes al norte de Xilotepec, más allá de que sean resultado de procesos migratorios iniciados en Xilotepec o Alfajayucan. Tal es la presencia de los antepasados; el papel focal de los linajes y/o de las familias integradas a linajes abiertos, incluso no consanguíneos, que integran una comunidad; el sentido de las cruces de ánimas, las capillas y los calvarios, calvaritos o humilladeros; la existencia de mayordomías rotativas que explican la organización comunitaria que se extiende a lo político y demás campos de la vida de las comunidades; y el conjunto de imágenes que dan sustento a todos estos aspectos y conforman un acervo común de referentes iconográficos. En este sistema de imágenes es significativo el papel de la dualidad sol-luna, que se extiende a todos los espacios de la vida diaria expresando el equilibrio entre lo masculino y lo femenino, así como la ambivalencia de toda acción, particularmente de la vida ritual. Asimismo, es de gran importancia la apropiación y reutilización del águila bicéfala Habsburgo como referente del *Yozipa*, que pasó de la representación de un astro luminoso que semeja a los *uemas*, a la incorporación de una imagen nueva que tenía una fuerte carga simbólica para el nuevo grupo en el poder: los españoles. Al edificar capillas y reproducir en diferentes soportes esta águila bicéfala, los otomíes convencieron al nuevo grupo hegemónico de su europeización, mientras que para ellos esta misma águila era signo de independencia y autonomía. Así sucede también con otros referentes que están presentes del Mezquital a las faldas del Zamorano, como las cruces (atrales, sobre los cerros y de ánimas), el ritual y las danzas, entre muchas cosas más.

Así como hay convergencias, la diferencia individualiza cada asentamiento; situación que genera desacuerdos en la forma de decir o escribir alguna palabra, aun en la misma variante lingüística, o a la forma de preparar algún alimento o celebrar una fiesta; mas no son barreras reales, pues en el *Coloquio La Casa de los Abuelos*, Ra ngü r'a yu xita de noviembre 2018 -que organicé en el IIE-, todas las diferencias se transformaron en motivo de diálogo y de acuerdos, como de sorpresa porque cada asentamiento se asumía diferente y sin coincidencias; sin embargo hay diferencias que particularizan cada comunidad. De las diferencias que he identificado entre las comunidades, me llama la atención que en el mosaico del atrio no haya referentes directos al

sacrificio, por lo que me cuestiono si éste y el combate se encuentran sublimados o se presentan en otros aspectos de la vida ritual y/o cotidiana, mismos que conforman este apartado.

Combate y sacrificio en el Mezquital y otros espacios

El combate es un tema que aparece en el ritual y se manifiesta en diferentes formas, un ejemplo es “el jueguito” del Carnaval en Bají, integrado por diferentes elementos que comienzan con la celebración Eucaristía en la capilla principal, esto luego de recibir a las Vírgenes viajeras y a los san Nicolás, además de otros santos viajeros que visitan Bají.⁴⁴⁰ En el “jueguito”, los comandantes de las fuerzas enfrentadas que representan a la Virgen y a san Nicolás realizan el floreo cada vez que se encuentran en un punto del cosmograma, marcado con estos movimientos. El floreo es un combate ritual entre los grupos opuestos (VII.21):⁴⁴¹ los que portan las banderas primero se saludan con una leve caravana hacia los que están de frente a ellos, luego presentan el estandarte entre sus manos a los cuatro rumbos y comienzan el floreo de frente a su opositor, moviendo la bandera en diferentes direcciones, tanto hacia arriba como hacia abajo. Concluida la serie, cambian de lugar para ir formando una flor tutu. Luego del floreo, cada comandante regresa a sus tareas de combate hasta coincidir en otro punto, “y así hasta que terminan” con el sacrificio.⁴⁴²

Los visitantes primero pasan a la capilla nueva, donde saludan con banderas al *k'angando* (VIII.19). Después de la misa inicia la procesión encabezada por la Virgen y san Nicolás Tolentino, cada uno acompañado de su ejército: infantería para la Virgen y caballería para el santo; ambos contingentes se enfrentan a lo largo del trayecto. Las esculturas tienen atados largos listones de colores que en su otra punta son llevados por la gente de la comunidad que les acompaña. Ambas esculturas se vinculan con Jesús, pues la Virgen lleva el Niño atado al vientre y San Nicolás un Crucifijo en el cinto de su túnica, en referencia del nacimiento y la muerte. La confrontación se formaliza antes de entrar al ruedo, deteniéndose en un humilladero que está afuera de la entrada; allí se firma una declaratoria que justifica el enfrentamiento, antes de que cada grupo –infantería, caballería y *xitas*–, atraviese el ruedo en diferentes direcciones trazando una flor tutu.⁴⁴³ En el combate final, simulado, cuerpo a cuerpo, el capitán perdedor es sacrificado en nombre de su compañía y del santo o de la Virgen. Una fiesta en dos tiempos que se desarrolla en dos días seguidos donde ocurren los combates y la pacificación entre las fuerzas enfrentadas...

⁴⁴⁰ Díaz, Gress, Hers, Luna, *El Cristo otomí*, 377-379.

⁴⁴¹ Cit.pos. Francisco Luna, en asesoría personal, febrero 2015.

⁴⁴² Cit.pos. Francisco Luna, en asesoría personal en Tecozautla y en Bají, febrero 2015.

⁴⁴³ Cit.pos. Luna en sesiones del Seminario, 2015.

Una vez al año se lleva a cabo una fiesta en dos tiempos, dos días durante los cuales se enfrentan dos ejércitos, comandados por san Nicolás Tolentino y por la Virgen María, caballería contra infantería respectivamente. Cada día concluye con la muerte por descuartizamiento del representante del campo vencido. Primero gana san Nicolás, pero finalmente la Virgen resulta triunfadora. Subrayando la oposición cíclica de sacrificio y resurrección, se ata a san Nicolás el Cristo sacrificado en la cruz, mientras a la Virgen la imagen del Niño Jesús. El *jueguito*, como lo denominan los mismos participantes, sigue un ritmo ascendente desde el atrio de la iglesia hasta el ruedo en lo alto de una colina. Todo empieza en el atrio al amanecer del primer día. Acuden habitantes de las comunidades vecinas, llegan con ofrendas y sus imágenes patronas acompañadas de cuetones, música, flautas, tambores, algunas con música de banda.⁴⁴⁴

El sacrificio es la parte final del “jueguito” y para realizarlo se coloca en el centro del ruedo un jorongo debajo del cual se ponen frutas y dulces; a su alrededor ocurre el último combate entre los capitanes, uno a caballo y otro a pie; el que debe perder es “herido de muerte y se desploma sobre el jorongo” y el otro simula desmembrarlo y repartir a la comunidad su cuerpo, que es la fruta y los dulces. Rondando el último combate hay un zopilote, que es otro miembro de la comunidad, quien finge comer al muerto y participa de repartir sus vísceras de fruta. Al combate, la muerte y el desmembramiento sigue la paz y la resurrección, pues se lleva el “cadáver” a la capilla fuera del ruedo, donde se hizo el juicio al inicio, y ahí “se resucita al muerto” con “un abrazo que le otorga quien acaba de sacrificarlo”, termina el jueguito e inicia la comida comunitaria.⁴⁴⁵ Esto se realiza dos días seguidos; el primero ganan las fuerzas de san Nicolás y el segundo las de la Virgen pero, el segundo día por la noche se reconcilian.

El sacrificio es el centro de este ejercicio ritual, al igual que el desarrollo del complejo Cristo-venado que revisamos en los primeros capítulos de esta tesis. Jesucristo es a la vez el Dios Hijo que se sacrificó por salvar a los hombres del pecado, que un Ser divino que da continuidad a la cosmovisión americana mediante un sacrificio donde se derrama sangre sagrada en la tierra para renovarla y fertilizarla; esta relación participó de la aceptación de Cristo y del cristianismo, la cual se reforzó con las cruces atriales donde había diferentes elementos que recordaban el sentido sacrificial de la muerte de ‘el Hijo del hombre’, como con los autos ceremoniales de Pascua y Semana Santa, además de otros elementos del ajuar sacramental. El sacrificio en Bají se asocia con el de Jesucristo que está presente tanto con la Virgen, como con san Nicolás; y en ellos veo a cada capitán como un *Makunda* que toma el lugar de Jesús y de la Virgen o del santo.

Girard explica la necesidad del sacrificio ritual en respuesta a una ‘rivalidad mimética’ que preexiste en los grupos humanos, la que es inmanente a la violencia, donde el sacrificio es “una

⁴⁴⁴ Díaz, Gress, Hers, Luna, *El Cristo otomí*, 377-379.

⁴⁴⁵ Díaz, Gress, Hers, Luna, *El Cristo otomí*, 382-383.

mediación entre un sacrificador y una divinidad” y por tanto no es real sino una “operación de *transfert* colectivo que se efectúa a expensas de la víctima y que actúa sobre las tensiones internas, los rencores, las rivalidades y todas las veleidades recíprocas de agresión en el seno de la comunidad”, donde la función primordial del sacrificio es social.⁴⁴⁶ Pero no son situaciones donde la violencia directa libere la tensión, sino condiciones que claman por sublimaciones simbólicas, o mediante un chivo expiatorio que ocupa el papel de amargura, frustración, rivalidad y enojo acumulados, que se liberan en el sacrificio; la violencia anida en todo recurso que la contenga.⁴⁴⁷

En numerosos rituales, el sacrificio se presenta de dos maneras opuestas, a veces como una “cosa muy santa” de la que no es posible abstenerse sin grave negligencia, y otras, al contrario, como una especie de crimen. Para expulsar este doble aspecto, legítimo e ilegítimo, público y casi furtivo, del sacrificio ritual, Hubert y Mauss [...] involucran el carácter sagrado de la víctima. Es criminal matar a la víctima porque es sagrada... pero la víctima no sería sagrada si no se la matara. Hay en ello un círculo que recibirá al cabo de cierto tiempo, y sigue conservando en nuestros días, el sonoro nombre de *ambivalencia*. [...] Si el sacrificio aparece como violencia criminal, apenas existe violencia, a su vez, que no pueda ser descrita en términos de sacrificio [...] pero el sacrificio y el homicidio no se prestarían a este juego de sustituciones recíprocas si no estuvieran emparentados.⁴⁴⁸

Las sustituciones sacrificiales se orientan a víctimas que son ajenas a la comunidad, pero conservan semejanza para que no haya confusión; no obstante, en ningún caso se trata de venganza, porque esta provoca nuevas venganzas, más bien el sacrificio funciona como supresor de ésta por medio de la reconciliación que se asocia con el ritual, y es ella la que tiene un carácter “curativo” para la violencia intrínseca en la sociedad.⁴⁴⁹ Someter al culpable de una acción violenta a dicho acto es venganza y contamina a la sociedad, mientras que al plantear un final diferente se toma distancia del hecho y se rompe con la situación original; especialmente cuando se deshumaniza a la víctima “bajo las apariencias parcialmente engañosas de lo sagrado”, dado que “la violencia constituye el auténtico corazón y el alma secreta de lo sagrado”.⁴⁵⁰

Para erradicar la violencia es indispensable “engañarla y disiparla” mediante el ritual, aplicándola sobre “víctimas que no corren el peligro de ser vengadas”; y en el rito, “una sola víctima puede sustituir a todas las víctimas potenciales; situación en la que el “chivo expiatorio” es el sujeto ideal para la substitución. La víctima libera a la comunidad de sus “tensiones internas, los rencores, las rivalidades y todas las veleidades recíprocas de agresión”; por ello el sacrificio minimiza la

⁴⁴⁶ René Girard, *Rivalidad mimética* (Barcelona: Anagrama, 1983), 9, 11, 13-15.

⁴⁴⁷ Girard, *Rivalidad mimética*, 13, 19, 30.

⁴⁴⁸ Girard, *Rivalidad mimética*, 9.

⁴⁴⁹ Girard, *Rivalidad mimética*, 15, 19, 23, 28-29.

⁴⁵⁰ Girard, *Rivalidad mimética*, 31-36, 38.

confrontación, “impide que se desarrollen gérmenes de violencia”, distancia a los individuos de la venganza y, propicia la armonía en la comunidad.⁴⁵¹ Mientras la violencia original es espontánea, el sacrificio ritual se repite continuamente, dado que la primera responde a una crisis y el segundo previene, “no es curativo”. En el sacrificio ritual acontece una doble sustitución donde toda la comunidad es encarnada por la víctima propiciatoria y se establece al sustituir a la víctima potencial, insacrificable –la comunidad– por otra que sea sacrificable (por ejemplo el venado), de forma que la “violencia fundadora”, o real que resulta de las fricciones sociales, se dirime en la “violencia ritual”, donde hay una “víctima sacrificable” que sustituye a los miembros de dicha comunidad y rompe con el desencadenamiento de la violencia. La víctima propiciatoria debe morir para que la comunidad renueve su estructura y se cohesione.⁴⁵²

En el “jueguito” de Bají, los capitanes toman el lugar de la Virgen y de san Nicolás, pero ellos a su vez encarnan a Cristo, en esta doble mediación de la víctima propiciatoria y en una afirmación de la ambivalencia del mismo sacrificio. Pero al referirle como “jueguito”, la comunidad acepta la irrealidad del hecho, en una transferencia colectiva que dirimirá los gérmenes de la violencia al aliviar las tensiones en el seno comunitario. La violencia queda así enmascarada en un “juego” que no propicia el enojo, sino la cohesión comunitaria; sin embargo hay una estructura que le transforma en un ritual y lo hace significativo para los miembros de la comunidad que participan de él y lo repiten cada año en el Carnaval. No obstante, el ritual no cumpliría con su sentido de romper y distanciarse de la violencia si no hubiera reconciliación, la cual ocurre en dos momentos: el primero en la resurrección de cada día, que se establece en el abrazo; y el segundo luego de los dos días de combate, sacrificio y resurrección, cuando los participantes enfrentados en el juego se reúnen en la fiesta nocturna y se hermanan al convivir y festejar juntos; un espacio donde la comunidad se fortalece y toda diferencia entre sus miembros se dirime hasta el siguiente Carnaval. Se trata de un ejercicio que expresa la reconciliación, que Girard argumenta: “basada en un arreglo” y como resultado de un encuentro donde la violencia se manifiesta en forma regulada, entre adversarios establecidos por acuerdo comunitario y en un campo cerrado;⁴⁵³ no es un enfrentamiento real sino simulado y sustentado en la ritualidad, porque es una forma de prevenir un evento realmente violento al seno de la comunidad.

En Ixtla, había un “jueguito” diferente en su forma pero similar en el fondo, el cual se ha olvidado. Este se realizaba en la fiesta de diciembre en honor al Señor de Ojo Zarco, celebrada entre

⁴⁵¹ Girard, *Rivalidad mimética*, 9, 13, 15, 25, 43, 87.

⁴⁵² Girard, *Rivalidad mimética*, 110, 265, 279.

⁴⁵³ Girard, *Rivalidad mimética*, 28.

Navidad y la víspera del año nuevo se vivía de la siguiente forma, según cuentan sus habitantes. Previo al festejo se definían los participantes de un ejército bajo las órdenes de un capitán, que atacaría al pueblo; los soldados se atrincheraban en “el cerro”, que es una loma en las orillas del poblado, desde donde gritaban y vociferaban amenazando al pueblo, al que bajaban para confrontarse con los defensores: otro grupo de varones. Mientras tanto los soldados entraban a robar provisiones a las casas, que se dejaban en costales para proveer de alimentos a los del cerro. El último día, antes del año nuevo, había un gran combate entre los del pueblo y los soldados, donde los primeros se liberaban de los militares que morían en la plaza para luego ser levantados por quienes les mataron y dirigirse juntos a una convivencia comunitaria. Don Layo me decía que en realidad no había tanta violencia, sino algunos disparos de salva al aire y ataques con resortera, y que muchas veces la gente del pueblo les aventaba a los “soldados que andaban en la sierra y se acercaban al pueblo”, fruta, verduras, itacates con dobladitas, unas cuantas tortillas y hasta unos frijolitos bien envueltos” para que se los quedaran y “así tuvieran para echarse un taquito”, pero todo “se hacía como si fuera un pleito de verdad”, “aventándose cosas como si fueran piedras”, o al menos “no se las daban bonito, sino con desprecio”.⁴⁵⁴ Esta representación de combate podría aludir a las conflagraciones entre revolucionarios, o los enfrentamientos que se vivieron con motivo de la Guerra cristera que se desarrolló en sus campos de cultivo; también podría ser una forma de preservar la memoria del combate entre otomíes y chichimecas, dado que en una entrevista que realicé a Goyito Sosnava en 2006 me relató escuetamente estos enfrentamientos y dijo que “eso sí se recuperó” y que era de los pocos recuerdos que tenía “de en denantes de la guerra”,⁴⁵⁵ así que era una tradición prerrevolucionaria.

Este “jueguito” quizá liberaba, las tensiones en Ixtla, pues luego del abandono de las tradiciones por diferentes motivos se incrementaron las confrontaciones entre los habitantes del poblado.⁴⁵⁶ Al entrevistar a Francisco Vega, me contó con gran orgullo que lo habían llevado a la cárcel unos meses antes, porque al ver un vecino pasar diario bajo su ventana, recordó que se decía que “esa familia ni vivía en el pueblo y luego de la guerra llegó a apoderarse de las tierras y las capillas de los que se fueron”, y por ello tomó su arma y le disparó; y aunque el juez dijo que lo liberó por edad, en realidad lo había hecho por justicia “porque ese juez sabía que yo tenía la razón” y pensaba que era necesario poner justicia.⁴⁵⁷ Esto fue una percepción personal, quizá escuchada de

⁴⁵⁴ Cit.pos. Don Layo (Claudio Nájjar), San Miguel Ixtla, en pláticas sobre las tradiciones, agosto 2014.

⁴⁵⁵ Cit.pos. Don Goyito (Gregorio Sosnava padre), San Miguel Ixtla, en entrevista para documental, agosto 2006.

⁴⁵⁶ Cit.pos. diferentes habitantes de Ixtla entrevistados en agosto de 2006.

⁴⁵⁷ Cit.pos. Don Jesús Vega Guerrero, San Miguel Ixtla, en entrevista para documental, agosto 2006.

joven por Francisco Vega, pues Don Goyito decía que le contaban de niño que la Casa grande y la capilla Nájjar –San Antonio–, eran “de la familia Nájjar, que estuvo en el pueblo hasta que los del gobierno quitaron las tierras y los encerraron en el pueblo –en la Reforma–, y ellos se fueron al Obraje”,⁴⁵⁸ donde trabajaban, y “venían a veces a ver su casa”, hasta que “se vinieron para Ixtla otra vez”;⁴⁵⁹ por lo que no era realmente un conflicto, sino la exacerbación de los ánimos ante posibles situaciones vividas en los primeros años del siglo XXI, ante la ausencia de válvula liberadora de tensiones, pues para este momento casi no había fiestas comunitarias.

En el Barrio de la Santa Cruz, cerca de San Miguel de Allende, en la capilla del Valle del Maíz y en la fiesta de septiembre, que dura del 3 al 28, se realiza un combate similar pero ambos grupos, masculinos, se ubican fuera del pueblo; unos son chichimecas y los otros soldados otomíes que los persiguen, “pero son soldados indios”, que al final negocian la paz y se dan el abrazo que termina el combate de varios días. Ambos grupos deben robar la comida de las casas para sobrevivir “pero la gente ya sabe y les deja en costales o lugares que se reparten para que a todos les toque comer”.⁴⁶⁰ En otros poblados hay acciones que implican mayor violencia y, según se dice, ésta ayuda a que todo el año vivan en paz, porque no es una agresión sin sentido, sino un “juego” que tiene que ver con las tradiciones del pueblo. Me refiero al Barrio de los Rodríguez, en San Miguel de Allende, donde se realiza un combate con motivo de las fiestas de la Virgen de Guadalupe, que duran de dos a tres semanas en diciembre. En esos días ocurren los “machetazos”, donde la gente del barrio combate contra otros que los visitan “a punta de machete”; y “como había mucha gente de fuera que iba a verlos, se grabaron y amenazaron a todos los visitantes que si van, pueden tocarles”, sugiriendo que no los visiten, y si quieren ver lo que pasa lo hagan en *YouTube*, o “se atengan a lo que les pase, porque el pueblo no se hará responsable”. Cervantes me dijo que esta comunidad prefiere estar sola para que la fiesta siga como siempre se ha hecho, y que luego de “machetarse con ganas” todos son tan amigos como antes, y “aunque salgan heridos, nadie culpa a nadie más y todos se llevan bien por todo el año”, hasta la siguiente fiesta en que deben luchar; y que la amenaza a los externos pretende mantener la intimidad, más que agredirlos.⁴⁶¹ Pero este “juego” es realmente violento, y el sacrificio no se sublima, aunque en lo general semeje al de Ixtla y los naranjazos del Mezquital.

⁴⁵⁸ Cit.pos. Goyito Sosnava, San Miguel Ixtla, en entrevista para documental, agosto 2006.

⁴⁵⁹ Cit.pos. Zeferino Nájjar (Don Zefe), al platicar sobre sus abuelos, que eran los poseedores de la capilla de San Antonio y de la Casa Grande, San Miguel Ixtla, en entrevista tardía para documental, julio 2008.

⁴⁶⁰ Cit.pos. Andrés Cervantes, taxista de San Miguel de Allende, enero 2018.

⁴⁶¹ Cit.pos. Andrés Cervantes, taxista de San Miguel de Allende, enero 2018.

Los “naranjazos” en El Espíritu y otras comunidades de Alfajayucan consiste en un combate con frutas, donde la comunidad invita a otra para que participe como contra-combatientes. A ambos grupos se les reparten naranjas, que llevan en su morral y, cuando se da inicio al ataque, es a morir y todos golpean a los demás con las naranjas de su bolsa, o las que logran recoger del piso. En los naranjazos generalmente sólo participan hombres, “porque las naranjas duelen mucho”, aunque por eso se ha abierto la posibilidad de participación de mujeres y niños con “mandarinas”.⁴⁶² Hubo un momento en que ya casi se olvidaba esta tradición, pero los esfuerzos de Francisco Luna dieron resultados y actualmente varias comunidades la han recuperado, aunque algunos han cambiado el instrumento de ataque, optando por jitomates u otros productos, según costo y abundancia. El combate entre comunidades dirime las diferencias que puedan existir entre ellas, por lo que cada año se invita a diferentes poblados y luego se intercambia la visita, fortaleciendo así el vínculo y los lazos de amistad entre ellos.⁴⁶³

En San Miguel Tolimán no hay machetazos, pero en la danza de San Miguel, en la fiesta de septiembre, los bailarines chocan machetes simulando un combate entre indígenas y españoles, que se confrontan con el texto que recitan. Igualmente ocurre en otros espacios menores como el enfrentamiento de danzas o combate entre bandas de las cinco cuadrillas de San Miguel Tolimán, que también ocurren en Bají y Tecozautla. Enfrentamientos menores pero liberadores de las tensiones generadas a lo largo del año. Aun en las comunidades con procesos de olvido y abandono, el combate y el sacrificio están presentes en la vida comunitaria, de forma sublimada en las danzas y el ritual. Jueguitos donde perder la vida y los sacrificios rituales con desmembramiento simulado y repartición del supuesto cuerpo entre los presentes perviven sin trastocar su sentido sacrificial o dañar a los participantes. En otros casos sí hay lesiones, como en la fiesta de los machetes, pero esta violencia no rompe la fraternidad. El combate libera la tensión desarrollada a lo largo del año y propicia la unidad y la concordia comunitaria.

Cieneguilla, ¿combate y sacrificio ausentes o sublimados?

Luego de estas experiencias y encontrar imágenes de sacrificios en los *techcatl* o piedra sacrificial de las pirámides en los paneles de arte rupestre del Mezquital, es extraña la ausencia de cualquier signo referente a combate o sacrificio en el mosaico del atrio de San Ildefonso y María. Aunque en

⁴⁶² Cit.pos. las mayordomas de El Espíritu, en entrevista colectiva realizada por Hébert Pérez, como parte de los trabajos del Proyecto Papiit *El arte rupestre y la voz de las comunidades*, El Espíritu Alfajayucan enero 2016.

⁴⁶³ Cit.pos. Antonio Lorenzo Zamorano, durante la entrevista a las mayordomas de El Espíritu, Proyecto *El arte rupestre y la voz de las comunidades*, El Espíritu Alfajayucan enero 2016.

el calvario del templo están pintadas cruces, complementadas con cruces de ánimas, y existe una fervorosa devoción a las Cruces del Zamorano, la Paloma, el Señor del Carmen y Tierra Blanca, son referencias mínimas del sacrificio de Cristo, ausente en la fiesta y el ritual. Al preguntar a diferentes habitantes del poblado sobre danzas, fragmentos de las velaciones o de las fiestas donde hubiera algún combate, sacrificio o trazas de ellos, todos coincidieron en señalar que en ninguna fiesta, danza o velación hay algo que se pueda pensar como confrontación o referencia al combate, sino más bien escenas de complementariedad.⁴⁶⁴ En Semana Santa, como en la fiesta de Torrecillas, el sacrificio acontece con base en el protocolo religioso, pero llano.

Por la noche del 23 de enero, en la fiesta de san Ildefonso, esperaba encontrar alguna referencia al combate, a pesar de que me habían dicho lo contrario. De pronto entraron al atrio unas chicas con machetes, en una hilera que avanzaba hacia el templo y, de cuando en cuando chocaban su machete en el piso (VIII.26). Imaginaba que finalmente había encontrado lo que buscaba, y al externar mi esperanza, me insistieron que no sería así. Me quedé observando mientras ellas entraron al templo, donde participaron en la misa; esperé su salida, pero al hacerlo se dispersaron. Mientras aguardaba hubo dos focos más de esperanza, unos individuos con máscara y otros con trajes con barbitas y diferentes colgajos. Me explicaron que los primeros salían en la fiesta a molestar a los niños, como los *xitales* de Tolimán, y los otros concheros que asistían a la fiesta;⁴⁶⁵ nuevamente me senté a observar y comprobé lo que me habían dicho. Entonces se potenció mi duda sobre la ausencia del combate y del sacrificio; asimismo, noté que en Cieneguilla hay múltiples confrontaciones, entre los linajes y las comunidades –incluso entre las religiosas y el sacerdote. Continué mis pesquisas, pero todo me llevó a entender su ausencia, con excepción de las cruces y Cristo crucificado y resucitado. No se celebra el carnaval más allá de su sentido religioso, donde tiene mayor peso el Miércoles de Ceniza; asimismo ocurre la Semana Santa; en el descenso de la cruz, en mayo, tampoco hay evidencia de estos elementos, y no he identificado figuras de venados. Sin embargo, cuando las niñas caminan por el pueblo y atraviesan el atrio portando machetes y chocándolos con el suelo, se plantea una forma de violencia que recorre la comunidad... el sonido alerta sobre algo que no acontece, pero todos expectantes lo reciben. Esta danza es continuidad de lo que se vivía en el pasado, cuando pudo haber confrontación con otro grupo, quizá invitado; pero probablemente se olvidó.

⁴⁶⁴ Cit.pos. diferentes habitantes de Cieneguilla, algunos que ya conocía y unos más que interrogué sin que me dieran su nombre -más de doce-, de diferente género y edad, mas todos coincidieron en su respuesta.

⁴⁶⁵ Cit.pos. Doña Guadalupe Félix.

Otra confrontación velada es el decorado del sùchil con servilletas (VII.14 y X.1), en lugar de usar fruta y alimentos, insistiendo en la importancia de la presencia femenina en la comunidad y en la ausencia de los bienes que la divinidad debió proveer para el sustento del poblado. De igual forma funciona el adorno del atrio, con cucharones y cubetas (I.8, VII.12-13), entre otros implementos asociados con tareas femeninas, en lugar de papelitos u otro tipo de ornamento; estos elementos insisten en que son las mujeres quienes dan sustento a la vida comunitaria y la fiesta, y son quienes cohesionan a sus miembros ante la ausencia de los varones, que para proveer de lo necesario deben migrar y casi limitan su participación con sus familias y la comunidad a los bienes que envían para su sustento y patrocinio. Por otra parte, la dualidad que tanto se esmeran en mostrar, en las cruces como en el sùchil, las mayordomías y la división de funciones tan marcada en todos los campos, es una forma de mostrar opuestos que si no se confrontan directamente, sí lo hacen para el ejercicio de la autoridad real en el seno de las familias, que tienen un fuerte anclaje matrilineal, a diferencia de Tolimán. En Cieneguilla también se prefiere heredar al hijo varón mayor del linaje, pero quien ejerce la autoridad en su ausencia es su madre o esposa, que son el elemento cohesivo de los linajes y vectores de la continuidad de la tradición y el ritual. Otra forma de confrontación, menos evidente y distanciada del sentido palpable de la violencia pero también útil al dirimir la diferencia aunque, de manera tan velada que apenas logra aliviar las diferencias entre las comunidades. En otros sitios donde esta diferenciación también se ha perdido, las manifestaciones violentas son más fuertes, como lo referido en Ixtla.

¿Ausencia de violencia y sacrificio en Cieneguilla o la dualidad y la complementariedad como figuras que la subliman?

Al analizar cada caso, encuentro que desde el siglo XVIII, las comunidades del Mezquital modificaron el uso de las capillas y la relación entre los linajes, substituyéndolos por un modelo comunitario. Aunque a veces las comunidades fueron integradas a haciendas preservaron independencia en el ritual, el uso y sentido de las imágenes, y el papel focal de las capillas. Esto es evidente en la preservación de las albas diarias, la organización en mayordomías rotativas, las posadas para conseguir recursos que han dado continuidad a las fiestas, los trabajos compartidos en apoyo a los mayordomos, el carnaval y otras festividades, los naranjazos, las pastillas de los santos, los collares de romero, las ofrendas y las flores en los floreros.

En Tolimán, la comunidad de San Miguel se blindó contra el exterior, fortaleciendo sus linajes y generando modelos para el desarrollo de los barrios, que tienen fuerte participación comunitaria. Esto continúa hasta la fecha, cuando los acuerdos entre linajes y grupos familiares de

la comunidad tienen tanto peso que no necesitan formalizarse, pues determinan quién participa y quién no, de qué forma y qué es lo que puede hacerse en las capillas y la fiesta de san Miguel. Este vínculo ha fortalecido la comunidad y aunque ahora enfrenta la migración y teme la pérdida de la tradición por abandono u olvido,⁴⁶⁶ ha fortalecido la fiesta, registrada como patrimonio de la humanidad, lo cual le da anclaje a cada elemento de ésta, y no creo posible que la abandonen.

En Ixtla, al desaparecer los pueblos de indios y aplicarse las Leyes de Reforma, se perdieron las tierras del poblado y se propició la migración de algunos habitantes a las haciendas y el obraje, sin abandonar del todo el poblado al que regresaban en las fiestas para continuar con la tradición.⁴⁶⁷ Durante la Revolución y la Guerra Cristera se migró a otras ciudades y el retorno fue limitado, mas quienes volvieron preservaron las tradiciones y el ritual.⁴⁶⁸ Esto es evidente en la recuperación de la fiesta de san Isidro, y en las narraciones que comienza alguno y complementan los demás, enriqueciendo el recuerdo, haciendo posible que se recuperen otros festejos en algún momento, mientras quede quien recuerde cómo se hacía en el pasado. Pero nulificar elementos de la fiesta, como ‘el jueguito’ de diciembre y la diferenciación entre géneros como opuestos complementarios, ha dado lugar a situaciones de violencia explícita que se dirime y sublima en la fiesta y el ritual de otros sitios, según se explicita el sentido de violencia ritual.

Considero que el combate en Cieneguilla quedó omitido en lo consiente del proceso de recuperación; sin embargo permanece sublimado en la presencia permanente de la dualidad, que pese a ser complementaria, es necesariamente oposición y competencia, que están presentes en toda la vida comunitaria. En ésta, se enfrenta cierto vacío por la ausencia de los trabajadores que migran a Estados Unidos y deben afrontar las vicisitudes de ser indocumentados. Las mujeres deben soportar a la comunidad y la tradición, y mantener autonomía frente a los varones que no han migrado, muchos de los cuales ostentan cargos importantes. En Cieneguilla se vive un constante reclamo de situaciones que sus habitantes no consideran justas, generando oposiciones y diferencias que al no tener un espacio simbólico donde liberarse, desencadenan confrontaciones reales que dañan la armonía entre las comunidades. Estas discusiones intestinas provocan la división e instauran la discrepancia como elemento central que interrelaciona las 19 comunidades de la Congregación, lo cual rompe la cohesión. Sólo al enfrentar al exterior se hace manifiesta la unión,

⁴⁶⁶ Cit.pos. Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, noviembre 2016.

⁴⁶⁷ Cit.pos. Don Zeferino Nájjar, Doña Cuca Luna, en diferentes momentos entre 2008 y 2013, San Miguel Ixtla.

⁴⁶⁸ Cit.pos. Zeferino Nájjar, Jesús Nájjar, Pergentino González, Eutimio Sánchez (padre), Eutimio Sánchez (hijo), Gregorio Sosnava (padre), Gregorio Sosnava (hijo), Cuca Luna y Carmen Luna, de 2006 a 2014, San Miguel Ixtla.

o bien al sortear las dificultades que se presentan y al organizar los eventos donde se interrelacionan los miembros de las mayordomías y las comunidades involucradas.

Para Cañada de Juanica y toda la Congregación fue de gran importancia el trabajo de recuperación que emprendió Aristeo Ramírez, de su capilla primero (VIII.27-31), la cual fue abrazada como capilla comunitaria de Juanica con su santa: Juanita de Aza; de la tradición en Juanica y de otras capillas abandonadas, como la de los Félix (VIII.27-31); y de las de las otras 18 comunidades, especialmente en Cieneguilla donde participó de la creación del atrio. Estas acciones se sumaron a un contexto nacional que les dio mayor importancia y peso local y regional, pues el país volvió a mirar a las comunidades indígenas; prueba de ello fue la beatificación de Juan Diego, seguida de su santificación; el recorrido del Subcomandante Marcos por dichas comunidades para plantear “La Otra Campaña”; y la lucha contra las compañías de telecomunicaciones que pretendían apropiarse del Zamorano, donde la comunidad se unió fuertemente y se asoció con otras como Tolimán para pelear su derecho a preservar los espacios donde la fiesta y el ritual se desarrollaban como patrimonio intangible. En este escenario fue importante la labor del pbro. Fidencio en Tierra Blanca, desde donde fortaleció el desarrollo de la ‘pastoral indígena’ como parte de la ‘pastoral social en Cieneguilla’, para lo cual fue esencial la participación de las religiosas maristas que desde hacía poco más de dos décadas habían encabezado tareas de educación y cristianización en la comunidad. Fue en este contexto que se detonó el interés por las capillas, con secuelas en la recuperación de inmuebles y de tradiciones ancladas a ellos, incluso en la cabecera municipal, Tierra Blanca –con sus capillas mestizas. También se fortaleció el interés por preservar y defender la procesión al Zamorano, que nunca se suspendió, aunque quedó a cargo de la cabecera de la Congregación, dejando a las demás comunidades la organización de las fiestas en sus capillas y de sus velaciones.

Confluir el tiempo y el papel de las imágenes

El acervo iconográfico prehispánico conforma un sistema de imágenes con continuidad en el Virreinato y hasta nuestros días. Algunas conservaron su sentido intacto y otras se transformaron junto con la mentalidad y forma de vida de la gente. Al seguir el camino de la relación sol-luna y de las cruces, afirmé la continuidad entre la representación en los paneles con arte rupestre del Mezquital y las capillas familiares y de linaje, en esa región, en el Bajío y los caminos al Zamorano, su traslado a otros soportes como pintaderas y tortillas selladas. Más allá del registro temático, hay coincidencias en la forma de representación y/o el sentido de algunas imágenes, que copian la vida cotidiana y la expresan en espacios comunes y rituales. Al explorar esta cuestión abordé el lenguaje

como imagen, por la elocuencia de Erasmo Luna y de Anselmo Luna, y las sabias palabras que recordaba de Gerónima Castillo. De acuerdo con ellos las voces de los ancestros se manifiestan en los cantos y las narraciones, que definen cómo es y cómo era el paisaje y la vida de los pueblos otomíes, y son en ese sentido imágenes retóricas. En la búsqueda de tortillas selladas, encontré grandes vacíos y destellos de memoria; una investigación académica podría salvarlas del olvido, aunque las tortillerías y el abandono de las localidades por cuestiones económicas podría causar su pérdida. Por esto, las mayordomas de San Antonio de la Cal que encontré en la velación en Bernal me decían que más vale que alguien lo haga si lo entiende y lo valora, a que se olvide y nunca más haya quien sepa cómo se hacía, validando su realización aun “por mestizas o hasta güeritas si las hacen bien”.⁴⁶⁹

La dualidad sol-luna del universo precolombino americano sigue presente en los murales de las capillas, donde es tan común que ocupa la bóveda y los muros del interior y del exterior de muchas de ellas, tanto en el Mezquital como en el Bajío y los caminos hacia el Zamorano. Desde ahí migró al mosaico del atrio de Cieneguilla,⁴⁷⁰ y aunque se haya fragmentado la luna del mosaico no se ha borrado por completo, además de que sigue presente y se preserva en la dualidad que dialoga con el resto del mosaico, que cada vez cobra más sentido. Las edificaciones donde se vive la religiosidad de un linaje, grupo de familias asociadas y/o una comunidad, han sido tema de representación desde el periodo prehispánico, y el atrio muestra que siguen siendo de interés. Es posible encontrar en las rocas imágenes de pirámides, así como de capillas y conjuntos conventuales, al igual que al interior de las capillas, donde muchas veces se copia el mismo inmueble y otras se muestran esquemas de otros.

Haciendo un alto en el camino, podría plantear como posibilidad que el acervo de imágenes de las rocas del Mezquital, viajó con los migrantes en sus morrales mediante los bordados, en su vestimenta, en las tortillas selladas y en sus pintaderas; tiempo después, cuando fundaron nuevos poblados y erigieron capillas, esas imágenes transitaron a sus muros y otros soportes, muchas veces efímeros, permaneciendo hasta el siglo XXI cuando se apoderaron del atrio de Cieneguilla. Imágenes que se activan en las fiestas y en su interacción con las comunidades, por lo que continuó el viaje para analizar la forma en que la comunidad se organiza para los tiempos festivos y cómo vive las fiestas. En lo relativo al combate y el sacrificio en los rituales de Cieneguilla, pese a su evidente ausencia aparecen sublimados en los vestigios de la danza de las niñas macheteras, que

⁴⁶⁹ Mayordomas de tortillas, velación en La Peña, agosto 2017.

⁴⁷⁰ Cit.pos. Pablo Félix, R.M. Guadalupe y Zeferino Aguilar, Cieneguilla Tierra Blanca, febrero 2017 y enero 2018.

hace evidente la violencia en la comunidad. También hay otras formas sublimadas de violencia y confrontación de opuestos que se manifiestan como la dualidad que cohesiona a la comunidad, ésta se nota incluso en la existencia de dos cruces, una femenina y una masculina, al igual que los cerros donde se erigen todo el año, en las torres del súchil, las mayordomías, las tareas festivas y las comunitarias. Ambivalencia que se manifiesta como complementariedad de opuestos que al mismo tiempo les confronta y establece la preminencia femenina en esta comunidad con elevado índice de emigración masculina.

Estas formas sublimadas de violencia ritual no son suficientes para dirimir la diferencia entre los miembros de las comunidades y las relaciones entre ellas. Ahora solo los habitantes de Cieneguilla pueden ser mayordomos de san Ildefonso y la Virgen de Guadalupe para la fiesta de enero, excluyendo a las otras dieciocho comunidades que en el atrio se habían planteado como parte esencial de esta cabecera. Esto mismo sucede en Ixtla, y quizá con manifestaciones más profundas de violencia real, dado que ahí se ha dejado de realizar 'el jueguito' de diciembre y las separaciones genéricas casi se han diluido por completo, quedando solo la separación de algunas tareas cotidianas, pero de forma muy poco evidente. Es necesario mayor diálogo entre las comunidades, al interior como al exterior; además de fortalecer el ritual y la fiesta patronal, que es icono de la comunidad, como se hace evidente en el mosaico del atrio.



Imagen VIII.1 Sol, luna y *Yozipa* en la bóveda de la capilla de los Martínez en Oxtotipa Hgo., Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen VIII.2 Sol pintado, capilla de El Alberto; y adorno en toba de cantera, Santa María de Pino Suarez, Tepetitlán Hgo., Fotos Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



**ImagenVIII.3 Sol, Sitio de El Boyé, Huichapan Hgo., Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios*,
*el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital IIE-UNAM.***



**ImagenVIII.4 Luna, Sitio de El Boyé, Huichapan Hgo., Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios*,
*el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital IIE-UNAM.***



Imagen VIII.5 Sol y luna en campanario de la capilla de Santa Juanita de Aza, Cañada de Juanica, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VIII.6 Santo nombre de Dios con sol y luna a los extremos, fachada de la Capilla de San Juan, Cieneguilla Gto.; y Cruz del Zamorano, capilla de Santa Juanita de Aza, Cañada de Juanica Cieneguilla Gto.; Fotos BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.

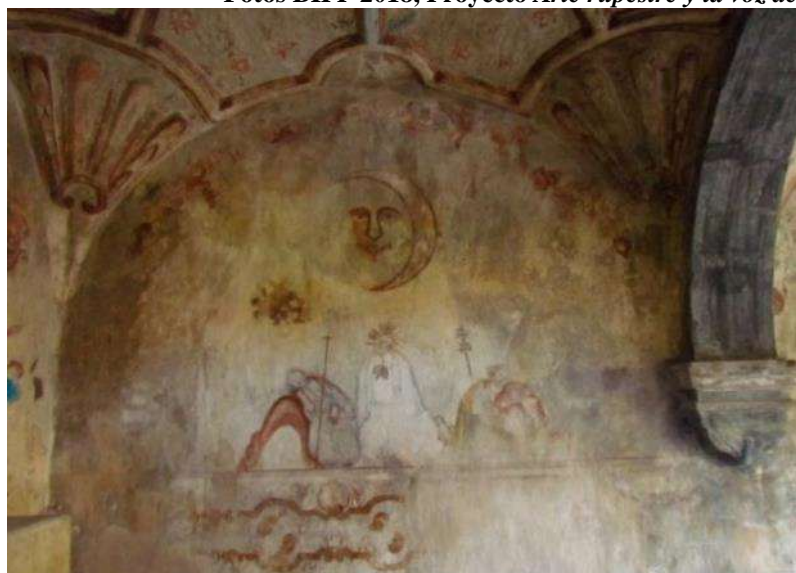


Imagen VIII.7 Luna y sol presidiendo las escenas de la Oración en el Huerto y Crucifixión, capilla de Las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla Gto., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VIII.8 Sol, bóveda de la Capilla de Los Luna, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP noviembre 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VIII.9 Luna y cupulín, bóveda de la Capilla de Los Luna, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP, noviembre 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VIII.10 *Xonecuilli*, en fragmento de paneles de los sitios de El Tendido y de El Cajón, Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen VIII.11 Estrellas y ave, capilla de Santa María de Pino Suárez Tepetitlán Hgo., Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen VIII.12 Detalles de mayólica inserta en la bóveda, Templo de Yonté chico Alfajayucan Hidalgo, Fotos BIPP 2015, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VIII.13 Capilla con cupulín y torre con su calvario, sitio de Gunxení Tezoquipan Hgo.; Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen VIII.14 Campanario en pintura mural, muro contratestero capilla de Los Luna, San Miguel Tolimán Qro., Fotos: BIPP 2016 Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen VIII.15 Templo con campanario, pintura mural, muro del evangelio capilla de Ndödo Chica, San Miguel Tolimán Qro., Fotos: BIPP 2016 Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.

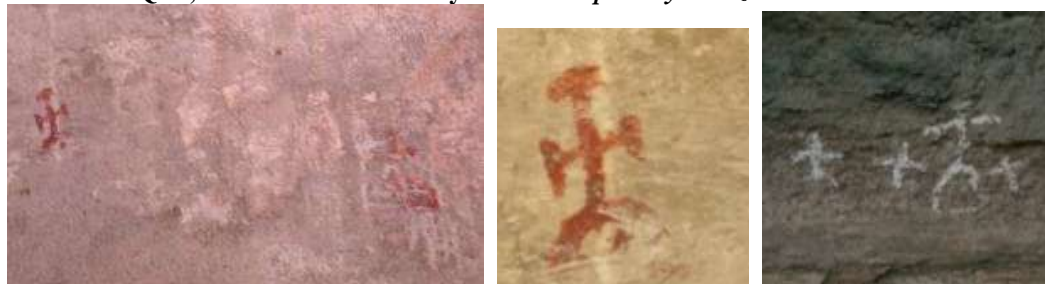


Imagen VIII.16 Cruces de ánimas, capillas de Santa María de Pino Suárez; y en el sitio de Donguñyo Huichapan; Hgo., Fotos: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM.



Imagen VIII.17 Altar con cruz de piedra sobre puerta de la capilla de los Martínez en Oxtotipa, Foto: Proyecto *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM. Imágenes trabajadas por Domingo España, tratadas con DStretch-YXX, LXX (arriba), YBK y LDS (abajo).



Imagen VIII.18 Tortillas selladas con una cruz de resurrección y con ave y de la fiesta de la Santa Cruz.⁴⁷¹

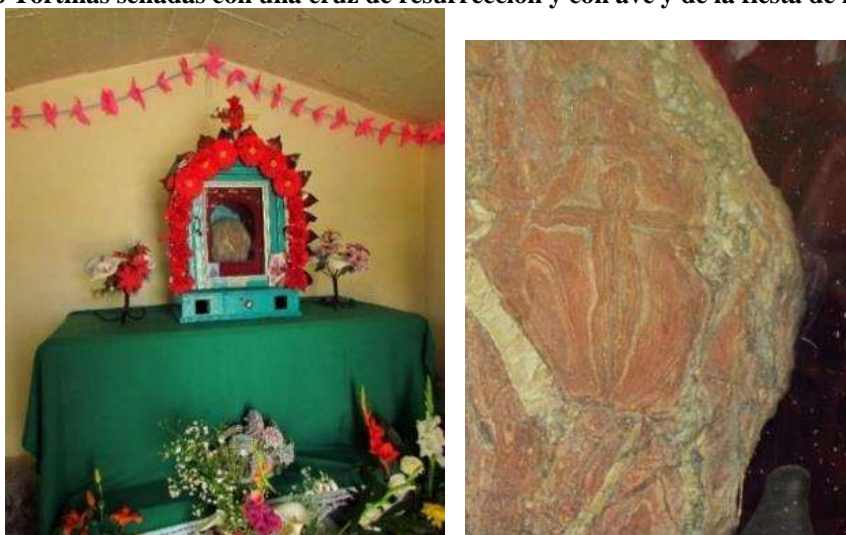


Imagen VIII.19 Altar con *k'angando* de la Santa Cruz, Capilla de la Sta. Cruz Bají Tecozautla Hgo; Fotos: BIPP febrero 2015, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen VIII.20 Pintaderas de tortillas -sellos-, Museo Regional de Querétaro INAH, Foto BIPP 2017 Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.

⁴⁷¹ Patricia Gallardo Arias, Ritualidad otomí, en *La Jornada del campo* (15 dic. 2012, N°63, suplemento informativo); de la Torre, *Hermosas tortillas ceremoniales*.



Imagen VIII.21 Aplicación del colorante en pintadera y sellado de tortilla semicocida.⁴⁷²

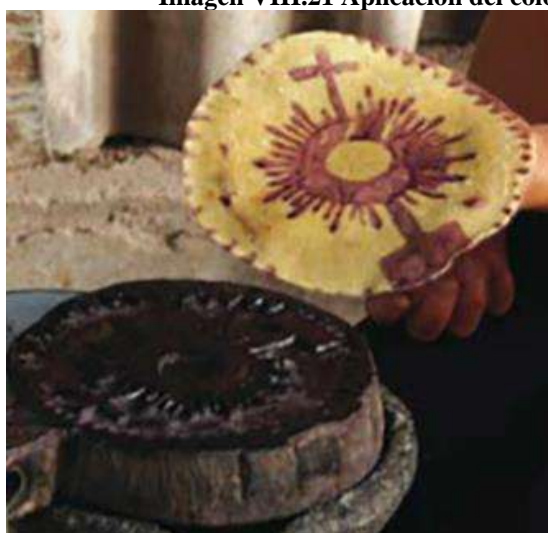


Imagen VIII.22 Tortilla recién sellada, con sello, y comal con algunas en que ya se coció el lado del sello y se termina su cocción del lado opuesto.⁴⁷³



Imagen VIII.23 Tortillas selladas en el comal.

⁴⁷² de la Torre, *Hermosas tortillas ceremoniales*.

⁴⁷³ Juárez, *Tortillas ceremoniales*; Ana Paula de la Torre Díaz, *Las hermosas tortillas ceremoniales: meticulosas pinturas sobre maíz* (archivo electrónico, 2016).



Imagen VIII.24 Pintadera y tortilla cocida con imagen de un gallo; y tortilla sellada con yunta de San Isidro.⁴⁷⁴



Imagen VIII.25 Arroyo, San Miguel Tolimán, Foto BIPP, noviembre 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.

⁴⁷⁴ de la Torre, *Hermosas tortillas ceremoniales*.



Imagen VIII.26 Llegada al templo de las bailadoras con machetes, fiesta de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto: BIPP enero 2018, Proyecto Arte rupestre y la voz de las comunidades IIE-UNAM



Imagen VIII.27 Fachada con torre y vista general de la capilla de Santa Juanita de Asa (de los Ramírez), Cañada de Juanica, Cieneguilla Gto., Foto BIPP enero 2018, Proyecto Arte rupestre y la voz de las comunidades IIE-UNAM.

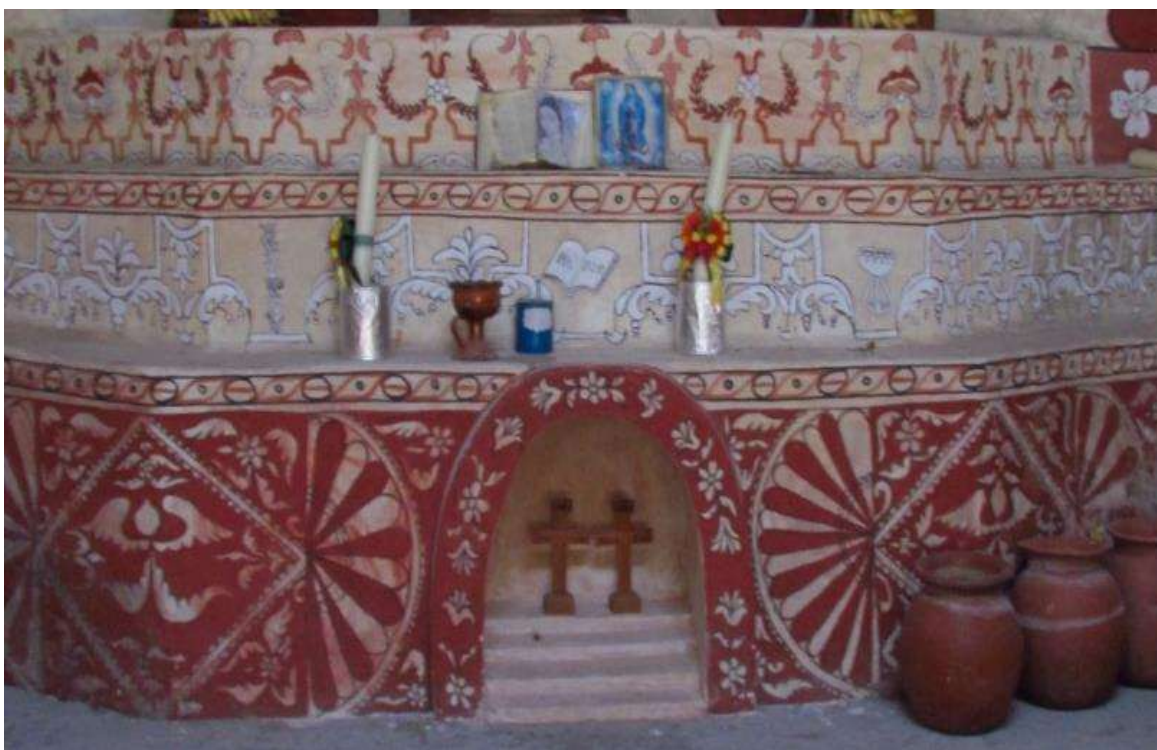


Imagen VIII.28 Detalle altar, Capilla de Santa Juanita de Aza (de los Ramírez), Cañada de Juanica, Cieneguilla Gto., Foto BIPP enero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen VIII.29 Aves, pintura mural, Capilla de Santa Juanita de Aza (de los Ramírez), Cañada de Juanica, Cieneguilla Gto., Foto BIPP enero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen VIII.30 Cenefa y detalle del cuervo, Capilla de Santa Juanita de Aza Cañada de Juanica, Cieneguilla Gto., Foto BIPP enero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen VIII.31 Detalle cenefa superior y testigo, Capilla de Santa Juanita de Aza, Cañada de Juanica, Cieneguilla Gto., Foto BIPP enero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.

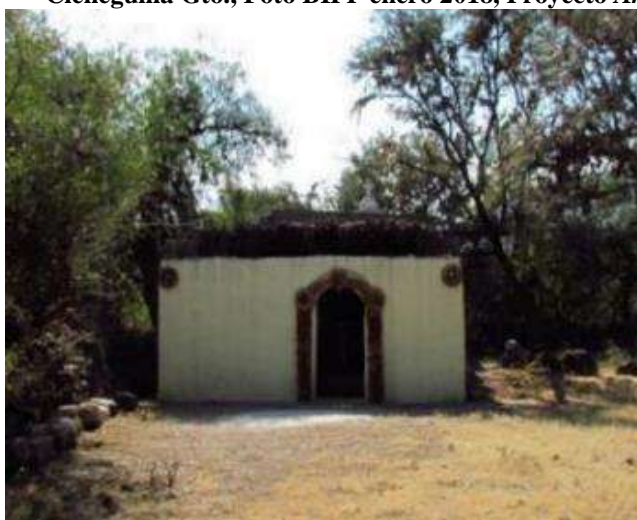


Imagen VIII.32 Capilla de Los Félix o de Santiaguito, Cañada de Juanica, Cieneguilla Tierra Blanca Gto., Foto BIPP enero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen VIII.33 Muro testero, Capilla de Los Félix, Cañada de Juanica Gto., Foto BIPP enero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen VIII.34 Detalles de luna y sol de mantilla del testero, Capilla de Los Félix, Cañada de Juanica, Foto BIPP enero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM. Imágenes trabajadas por Domingo España, tratadas con DStretch-LAB

IX. Narrar con imágenes

Hasta ahora solo he abordado el sentido de las imágenes de forma fragmentaria, sin embargo éstas son parte de discursos pictóricos, como el de la muerte de los *uemas* (cap. III) o el muro de la capilla de San Diego sobre la fiesta de la santa Cruz (cap. VII); pero ahora abordo algunas capillas de forma integral. Las imágenes otomíes plasmadas en el arte rupestre, en los murales, en los “chimales”, en las tortillas selladas, en los bordados y en las cestas, cobran vida cuando se vuelven a representar o activar en las fiestas y los tiempos rituales. Por ello, es importante dimensionar la fiesta, de forma que permita sustentar que el discurso de los programas murales, como de paneles con arte rupestre, están vinculados con la vivencia comunitaria de las festividades religiosas. Con este fin comienzo este capítulo con la fiesta de San Miguel en Tolimán, la cual es referida como tema principal o secundario en muchas de las capillas. Cada fiesta es un evento de varios meses que involucra a toda la comunidad como unidad, alternando los cantos, los bailes, las velaciones, las ofrendas, las bendiciones, la celebración religiosa, y el diario ir y venir en un auténtico “arte de vivir otomí”, forma en que los *guañü*, antiguos otomíes, adoran al *Äjuä* porque así les fue mandado por él:

Así fue como el Otomí conoció al Dios, al *Äjuä*
y cumplió su mandato: le adoró, pero el *Guañü* se dió cuenta que él era pequeño
para alabar a *Yozipa Xomta*, entonces le rezó y le cantó, / inventó las oraciones y los cantos con sus palabras,
pero entonces vio que sus palabras eran pocas / y su boca muy pequeña para alabar al Dios,
y entonces fue que brotó la poesía: el *Kjäthuhü*, / el Canto Sagrado.
Y vio que sus manos eran pequeñitas / y fue que surgió el movimiento de sus manos para alabar al Dios.
Entonces vino la danza y la música, / para alabar al Dios con todo su cuerpo.
La danza es una oración al Dios hecha movimiento,
y con la música alaba al Dios con bellos y armoniosos sonidos.
Le llevó de comer su alimento y vió que su *Buts'i*, / su ofrenda antigua era poco para entregar al *Äjuä*, al Creador,
entonces le construyó su casa, muy hermosa la hizo y le pintó sus muros,
casa sólo para el Dios, pero el *hñuhu* vio que algo faltaba,
que su obra estaba incompleta, / que su obra era pobre para alabar al Dios,
entre tanto el *Äjuä Yozipa Xomta Nda Kristo*, Nuestro Padre,
escuchaba, lo veía todo, comía su alimento, / recibía contento y satisfecho todas sus ofrendas.
Entonces así fue que el Otomí, el *Guañü*, el *hñuhu*, / inventó su norma de vida, su forma de vivir la vida,
su forma de ser, sus ceremonias, sus procesiones y sus ofrendas.⁴⁷⁵

... Al *Äjuä* se le adora con la oración, el canto, la poesía, la música, la creación y la fiesta, donde la danza ‘es una oración al Dios hecha movimiento’; y tanto la danza como la fiesta fueron representadas en las barrancas y los muros de las capillas para que no se olviden.

⁴⁷⁵ Luna, *El Dios Caminante*, Canto XLII

La fiesta de San Miguel en Tolimán

La fiesta en honor al Arcángel Miguel dura cinco meses, inicia en junio al definir mayordomías y elaborar los bastones de mando en la ermita, dando inicio a las posadas, que son la primera fase; concluye el 31 de octubre con la fiesta de las capillas.⁴⁷⁶ En las posadas, los mayordomos buscan su mayor voluntario, los cargueros de compromiso y los voluntarios para la “mano derecha” del frontal y del *tenanche* o *ng'ñö* (lado izquierdo), además de las cuadrillas de bailadores de la danza de San Miguel y de las otras –Malinches, toritos y *xitales*-; en ellas todos recaudan fondos para la fiesta.⁴⁷⁷ “El frontal fue lo primero, primero, ya la danza fue mucho más después”.⁴⁷⁸ Hay dos “descuelgas” para juntar todos los cargueros, y en la segunda se busca “acabalar” ofrendas para el chimal.⁴⁷⁹ Las danzas tienen su propio mayordomo en cada cuadrilla: los “mayores *xitales* de las danzas”.⁴⁸⁰ En las posadas, los mayordomos llevan al arcángel de visita a las casas, se llega por la tarde y al siguiente día se ofrece comida a los *xitas* y a los mayordomos y se formaliza la participación; el tercer día se desayuna chocolate y pan como despedida.⁴⁸¹

Las cuadrillas de danza piden un bailaror, niño a joven sea hombre o mujer que cada familia decida; la primer danza que se acuerda es la de San Miguel (IX.1-2), luego se define la continuidad o renovación de *xitas* y *xitales* (IX.4), y finalmente las Malinches -niñas- (IX.6) y los toritos -varones- (IX.5).⁴⁸² Cuando ya se tiene a todos los bailadores comprometidos se encargan los trajes, que antes se traían del Barrio de San Nicolás en Tequisquiapan, aunque no todos los encargan porque a veces los prestan quienes los usaron antes y solo los arreglan. Antes, los caminantes llevaban pulque y quesadillas (hoy llevan lonches). Cuando los trajes están listos ocurre “el encuentro de vestidos”, que es la reunión entre quienes los traen y la comitiva que les recibe con los mayores *xitales* de la danza, *xitas* y *xitales*; esto ocurre en el puente y ahí se ofrece café, chocolate y/o atole con tamales; los bailadores de las cinco cuadrillas se visten en el puente, al recibir su traje, luego van al templo para hacer ofrendas y bendecir los trajes de ese año.⁴⁸³

El 27 de septiembre comienzan las danzas en la explanada junto al atrio, en un espacio dividido para las cinco cuadrillas. La de San Miguel es la más distante al templo porque es la que

⁴⁷⁶ Cit.pos. Antonio de Santiago, septiembre 2016, San Miguel Tolimán.

⁴⁷⁷ Cit.pos. Felipe Flores, violinista de la cuadrilla de las Higueras, Antonio de Santiago y Luis Pérez, septiembre 2016; y Anselmo Luna, noviembre 2016, San Miguel Tolimán.

⁴⁷⁸ Cit.pos. Anselmo Luna, noviembre 2016, San Miguel Tolimán.

⁴⁷⁹ Cit.pos. Antonio de Santiago, septiembre 2016, San Miguel Tolimán.

⁴⁸⁰ Cit.pos. Anselmo Luna, noviembre 2016, San Miguel Tolimán.

⁴⁸¹ Cit.pos. Felipe Flores, septiembre 2016; y Anselmo Luna, noviembre 2016, San Miguel Tolimán.

⁴⁸² Cit.pos. Felipe Flores y Antonio de Santiago, sptbre. 2016; y Erasmo Luna, nvmbre. 2016, San Miguel Tolimán.

⁴⁸³ Cit.pos. Anselmo Luna, noviembre 2016, San Miguel Tolimán.

encabeza la procesión para bajar y entrar a la bendición;⁴⁸⁴ mientras que las danzas continúan hasta el 29, igual que las de San Miguel, de toritos y las Malinches, pero las de *xitas* y *xitales* duran todo el año, de la elaboración de los bastones a la fiesta de las capillas y hasta el siguiente año.⁴⁸⁵ Durante la fiesta, que ocurre entre el 27 y el 29 de septiembre, se realizan algunas otras actividades que decide el Presidente de la fiesta patronal con el Comité de Delegados y la Presidencia Municipal, muchas de las cuales son pensadas para la comunidad y otras para los visitantes; también se incluye en la decisión a los principales de las capillas, quienes casi siempre aceptan abrirlas para ser visitadas aunque “hay veces que no se acepta y solo algunos reciben visitantes de fuera”, “más bien por estar muy ocupados que por no querer abrirlas”.⁴⁸⁶

La danza de san Miguel ocurre el 28 de septiembre, los bailadores visten el traje del 27 al 29; la danza anticipa la recepción de los “toritos” y la llegada de *xitas* y *xitales*, justo antes de la misa donde participan los mayordomos y las cuadrillas. Es una danza de conquista entre el ejército de Cortés, que viste en azul marino, y el de Moctezuma, que lleva un traje como el de san Miguel y cada cuadrilla baila encadenadamente, alternando discursos que son recitados con choques de machetes y baile al ritmo que marcan un tambor, una tambora y un violín (IX.1-2).⁴⁸⁷ Cada cuadrilla se organiza en dos filas de niños y jóvenes, representando a los ejércitos de Cortés –hacia el templo– (IX.2) con sus capitanes –Alvarado, Tejada, Solís y Alférez– y soldados hombres y mujeres; y el de Moctezuma con sus aliados –señores de Tlaxcala, Xilotepec, Tula, Texcoco y Chalco– (IX.1), el indio Chimal, flecheros, princesas indígenas y la Malinche. El ejército de Moctezuma porta una bandera mexicana y el de Cortés una española.⁴⁸⁸ La cuadrilla de danza que personifica al ejército de Cortés viste trajes militares o policiales, las mujeres llevan abanicos de plumas amarillas. El ejército indígena viste un traje rojo con espejos, similar al de los arcángeles, morralito con los colores de la bandera mexicana, huaraches, capa roja con flequillo amarillo con la imagen de san Miguel o la Virgen de Guadalupe bordada o en chaquira, y las mujeres llevan abanicos con plumas verdes, blancas y rojas. El “indio Chimal” tiene un papel preponderante en la narrativa, quizá por su autoría de poemas que incitaban la resistencia; en ellos alude a los mesoamericanos como “hijos del sol, los muy afamados caballeros” y les cuenta que los conquistadores “a nuestra tierra han entrado con grande atrevimiento en contra de nosotros”, implicando así la defensa de su tierra.⁴⁸⁹

⁴⁸⁴ Cit.pos. Marco Peña, septiembre 2016, San Miguel Tolimán.

⁴⁸⁵ Cit.pos. Anselmo Luna, noviembre 2016, San Miguel Tolimán.

⁴⁸⁶ Cit.pos. Antonio de Santiago, septiembre. 2016; y Erasmo Luna, noviembre. 2016, San Miguel Tolimán

⁴⁸⁷ Cit.pos. Marco Peña y Felipe Flores, sptbre. 2016, San Miguel Tolimán; B. Isela Peña P., Política, identidad y ritual: las aristas de las imágenes, en *Arte, subjetividad y política, Tramas* 47 (México: UAM-X, 2017), 204.

⁴⁸⁸ Peña, *Política, identidad y ritual*, 205-206.

⁴⁸⁹ Bonnefoy, *San Miguel Tolimán*.

Algunos bailarores portan machetes -capitanes- y al encontrarse durante la danza los chocan. El indio Chimal hace un “pase de lista” de los aliados de Moctezuma, a lo que le responden “decid qué querréis Chimal, decid Chimal qué ordenáis”; y juran lealtad a su “gran majestad” Moctezuma.

La importancia de los bailarores y las diferencias en su vestimenta se pintó en la capilla de Los Luna, donde hay bailadoras de ambos ejércitos (IX.3) con abanico, sonaja y con atuendos distintos; la del muro de la epístola es indígena (IX.3 izquierda), y la pintada en el evangelio es del ejército de Cortés (IX.3 derecha). Aunque la gente refiere algunos cambios en la ejecución de los bailes, como menos rigor en los movimientos y el discurso, otros elementos como el ritmo y la presencia de bailarores y bailadoras se preservan. También me comentaron que las mujeres “nunca han ocupado los puestos de los extremos”, que corresponden a los cargos de poder en el ejército español y de los principales indígenas, pero si hay princesas y Malinche.⁴⁹⁰ Los movimientos complementan el discurso que refiere la resistencia a Cortés y el triunfo del Arcángel Miguel, al que se someten todos con la jaculatoria “¿Quién como Dios?, nadie como Dios”. En la danza se recuerda una alianza entre nahuas y otomíes que en realidad no solo no existió, sino que ocurrió lo opuesto porque desde la Conquista los otomíes se aliaron con los representantes de la Corona. La charla, como la vida diaria, se interrumpe y quedamos entre dos frentes: las bandas de música que fueron contratadas por las cinco cuadrillas que se enfrentan entre sí cada vez que encuentran ocasión y, en paralelo, los redobles de tambores. Al acercarnos a la explanada superior del atrio hay cinco dobles cuadrillas de bailarores esperando su turno para comenzar la danza, de pronto escuchamos tambor y tambora que enfatizan que...

Moctezuma ha levantado su sonaja y la agita con fuerza, seguido de los demás como indicación del final del tránsito. Sigue un “pase de lista” de los aliados de Moctezuma por parte de Chimal. El apoyo a Moctezuma para unirse a la lucha y defender su territorio de forma valiente es aceptado con el choque de machetes. Chimal comienza dirigiéndose a Moctezuma como “su gran majestad” para luego nombrar a cada uno de los aliados que responden “decid que querréis Chimal”, “decid Chimal que ordenáis”, siempre chocando los machetes ⁴⁹¹

Con la danza y los discursos se cuenta que hubo invasión y que hay una guerra en curso; algunas voces señalan que es importante pelear por los derechos de ‘los mexicanos’; el niño que encarna a Cortés explica la intención del Imperio Español de “conquistar las tierras y convertir a sus habitantes en cristianos”; esta fase concluye con alabanzas a Dios y al Arcángel, haciendo una genuflexión en dirección al templo que es el eje de orientación de la danza, pero no solo doblan la

⁴⁹⁰ *Cit.pos.* Luis Pérez del barrio de los Tecozautla y, María González Reséndiz de San Miguel, Tolimán sept. 2016.

⁴⁹¹ Peña, *Política, identidad y ritual*, 206.

rodilla los ejércitos azules, sino todos, incluyendo el contingente indígena. Al sonar otra vez los tambores y las sonajas con ritmo marcial se reinicia la danza. El embajador de Cortés avanza al centro, mientras todos los bailarores “se mueven al unísono de izquierda a derecha y adelante a atrás”, formando un *ñuts'i* que se repite constantemente. El embajador pide ir al palacio de Moctezuma, que es el extremo más distante del templo donde se ubica la ‘cúpula’ de los aliados indígenas, para dialogar y generar acuerdos. Cuando el enviado de Cortés llega con ‘Moctezuma’, se argumentan “los derechos de los pueblos indígenas” frente al deseo de un emperador que pretende “tomar por derecho el control del territorio para cristianizarlo” y ordena al ‘rey indígena’ aceptar la dominación del imperio español, a lo que éste responde que “no está obligado a aceptar u obedecer a un rey extranjero”. Acto seguido, los indígenas golpean el piso con los machetes, mientras los capitanes de Cortés anteponen ‘la muerte de Cristo’ y la encomienda de predicar el evangelio y difundir la fe cristiana-católica como justificación de la conquista y de imponer un gobierno español; los bailarores en azul cantan al arcángel Miguel ‘¿Quién cómo Dios?’, mientras ondean la bandera española; el contingente rojo se suma al canto y ondea la bandera mexicana.⁴⁹²

Luego, comienza el combate, que consiste en una danza cíclica al interior de las dos filas, de los extremos hacia el centro, donde se encuentran los representantes de ambos ejércitos y chocan sus machetes; es significativo el momento en que se encuentran los capitanes de ambos contingentes porque el enfrentamiento es más cruento, en particular cuando se trata de Moctezuma y Cortés, quienes duran más tiempo peleando (la cuadrilla que registré en septiembre de 2015 eligió un Cortés muy joven -escasamente 11 años-, mientras Moctezuma era un joven -de 16 a 17 años-). El combate sigue, con la danza cíclica al interior de las filas, hasta que quien representa a Moctezuma “levanta su sonaja y la agita con fuerza”, dando lugar a un cambio de ritmo que indica el fin del enfrentamiento. Posterior a ello, cada bailaror ocupa su lugar original y los embajadores de Cortés caminan por el centro de las filas hasta llegar con Moctezuma, donde ambos contingentes recitan los argumentos, los rojos ganan autonomía siempre y cuando rechacen la idolatría, acción que encarna la presencia del arcángel Miguel; todos aceptan y hacen juntos una genuflexión y canten ‘¿Quién como Dios?, nadie como Dios’.⁴⁹³

La danza de *xitas* y *xitales* pretende mostrar su fuerza (IX.4), a pesar de su edad; los muestra vivos y fuertes como cuando eran jóvenes, y tan traviosos como pueden.⁴⁹⁴ Los toritos bailan cada día al terminar la danza de los abuelos, llevando dulces en las carcazas y fingiendo un rodeo donde

⁴⁹² Peña, *Política, identidad y ritual*, 207-208.

⁴⁹³ Peña, *Política, identidad y ritual*, 209.

⁴⁹⁴ Cit.pos. Don Marco Peña, septiembre 2016, San Miguel Tolimán.

los bravos toros, en su carnaza, se abalanzan sobre los que miran (IX.5). Las Malinches se acompañan de los arcángeles viajeros y sus mayordomos; los movimientos de la danza trazan una flor tutu (III.2), pues al ritmo de un tambor giran para formar el cosmograma (IX.6). A lo largo de la fiesta hay combates entre bandas que consisten en ver cuál toca más fuerte y gana más seguidores, una por mayordomía, ubicadas en diferentes espacios de la plaza, dejando el central para la de San Miguel que toca frente al templo; la música comienza después de las albas y sigue hasta que se realiza la última actividad en los tres días de la fiesta mayor. Este combate sonoro también ocurre en el Carnaval en Bají, en el de Tecozautla, y en otras fiestas. El tiempo festivo no concluye al terminar esta celebración, continúa hasta el 31 de octubre cuando se lleva a cabo la fiesta de las capillas, que culmina la madrugada del 1° de noviembre, entrelazando esta festividad con la de muertos que comienza con los angelitos.

Una vez más insisto en la participación de los migrantes en la fiesta, tanto visitando el poblado como con sus aportaciones económicas, que son tan importantes que al levantar el chimal son voceadas, para que todos reconozcan que están presentes, y se indica cuánto donó cada quien y desde dónde se realizó el envío, dando un papel central al patrocinio que ellos hacen de la fiesta. En la fiesta de las capillas se abren todas estas inmuebles y se celebra a los antepasados de cada familia, que se reúnen con su linaje; y aunque hay ofrendas como las de muertos, sobre los altares de las capillas (VI.23), incorporando cadenas de fruta como las del chimal. Al iniciar el día, los bailadores, *xitas* y *xitales* visitan la capilla que resguarda al arcángel y luego las más importantes del pueblo y dejan ofrendas a los antepasados de sus linajes.⁴⁹⁵ Una fiesta extendida por poco más de cinco meses, que en realidad dura todo el año porque da cohesión a la comunidad y fortalece los linajes. Cada día de fiesta los alberos reciben y despiden al sol con cohetes, que se “sueltan en diferentes lugares de Tolimán”, y que participan con las danzas de *xitas* en todas las fiestas del año.⁴⁹⁶ La importancia de esta fiesta trasciende el gran chimal que atrae al turismo, según se observa en la pintura mural de varias capillas de San Miguel como las de Ndödo Chica, San Diego y Los Luna, donde se narra la participación del linaje y el patrocinio de la festividad...

Capilla de San Diego

La fiesta en San Miguel Tolimán es el elemento cohesivo de la comunidad, da sustento a los linajes y continuidad a sus capillas. Pero continuar la fiesta implica invertir para que ésta ocurra; esto justifica las posadas de la fiesta de San Miguel, en que se obtiene el recurso para financiarla, además

⁴⁹⁵ Cit.pos. Anselmo Luna, noviembre 2016, San Miguel Tolimán.

⁴⁹⁶ Cit.pos. Don Marco Peña, septiembre 2016, San Miguel Tolimán.

del papel del patrocinio, consistente en apoyos externos, muchas veces aportados por los migrantes en otras ciudades o en Estados Unidos. Fiesta y patrocinio son temas que ya revisamos en relación con esta capilla (cap. VII) cuando abordamos la pintura de la fiesta de la santa Cruz; sin embargo, el muro donde está plasmada solo es una parte del programa mural del inmueble; ingresemos a él para integrar ese mural (VII.34-35 y IX.9 derecha) con la organización comunitaria en los cuatro planos y el resto de la pintura en su interior.

Al abrir la puerta lateral –epístola– observamos al frente un muro con una pequeña ventana, flanqueada por dos grandes venados y una gran profusión de flores en la parte baja, las que se acompañan de muchas aves diferentes (IX.9 izquierda, IX.10). Ya al interior de la capilla observo los implementos para los toritos –cohetes– de la fiesta (IX.9), lo cual me indica el vínculo entre este linaje y las festividades, siendo posible que sean mayordomos de las albas y/o de los toritos y de los castillos de cohetes. En la pintura de la capilla predomina el color rojo térreo –en pinturas de temple a la cal–, matizado con blanco, negro y detalles en otros colores. En lo alto, marcando la estructura arquitectónica, hay una cenefa con flores, y en la parte baja un guardapolvo rojo seguido de un espacio claro donde hay floreros de los que salen abundantes flores (IX.10); sobre él se ubican las escenas del programa mural.

De frente al altar, observo una estructura escalonada con tres niveles y dos oquedades de tipo arco bajo el altar⁴⁹⁷ (IX.7), con flores pintadas en todo el espacio. En el muro testero se simula una balaustrada (IX.7); seguida de un par de floreros con muchas flores flanquean el cortinaje rojo, al centro del cual está pintada una mesa de altar y sobre ella una vasija con una cruz dentro (IX.8); la vasija semeja un contenedor de hostias. Sobre el tercer cuerpo del altar hay una gran cruz de madera, que corresponde a la del *xita* más antiguo del linaje que se recuerda; esta cruz se superpone en la pintada sobre la vasija, generando la impresión de tridimensionalidad, en afirmación a la forma en que se crea perspectiva en este tipo de pintura. A los lados de esta gran cruz están distribuidas en las escalinatas flores y bastones de cucharilla, cruces de ánimas del linaje y algunas litografías del Niño, la Virgen y algunos santos (IX.7-8).

A la derecha del altar está la primera escena de fiesta (IX.11), que ocurre en dos niveles. En el espacio superior se observa un par de edificaciones religiosas vestidas de fiesta con banderitas; una capilla con bóveda de linternilla y torre campanario y su calvario. En el resto del nivel hay tres grandes árboles y cinco arbustos con flores rojas. En el nivel inferior el templo que ocupa el centro

⁴⁹⁷ Este formato estructural es una constante de estas capillas, aunque las oquedades bajo del altar difieren en forma, tamaño y estructura, pero siempre en el muro testero, donde está la figura del cortinaje que le enmarca.

(IX.11) tiene bóveda alargada terminada en linternilla y dos torres campanario con tres cuerpos y tres campanas en cada una (IX.12). En el remate de la linternilla y las torres campanario hay líneas que podrían indicar presencia de talavera; sobre ellas hay cruces, cada una diferenciada con gran detalle, engalanadas con banderitas que anuncian la fiesta. En lo alto del templo hay un conjunto musical con tres personajes (IX.12): a la izquierda está un personaje que toca un gran tambor amarillo con sus baquetas, el que sigue -entre las dos torres- insufla su corneta; el de la derecha está bajo la campana de la torre más alta, jala una cuerda indicando que toca las campanas, pues la segunda esta invertida indicando su movimiento (IX.12).

El interior del templo se ve iluminado por dentro (IX.11), a través de grandes ventanales, lo cual implica gran cantidad de velas encendidas en su interior, situación que plantea un ambiente generado por dicha iluminación y el olor de las ceras. En sus costados se observan jinetes que montan caballos vestidos se dirigen hacia él -seis del lado izquierdo y cuatro del derecho-; ostentan trajes vistosos, tocados con largas tiras o trenzas -como los que usan los *xitas* de Bají y otros espacios-, y portan banderas en lanzas adornadas (IX.11); dos jinetes de cada lado portan las banderas (IX.11 y IX.13). Estos jinetes semejan a los del carnaval en Tecozautla, particularmente por su vestimenta y los largos listones. En el muro que se ubica enfrente -evangelio- (IX.14), al otro lado del altar, hay otra escena en dos planos, el superior con una capilla que tiene torre y bóveda con linternilla, y frente a ella un calvario -con pérdida del enlucido. En el plano inferior hay un templo al centro -con mucho deterioro- (IX.14), el cual tiene una estructura sobre su portada (IX.15) que corresponde a un chimal: es decir que refiere al templo de san Miguel con su gran chimal frente a su fachada. A la izquierda de este inmueble hay dos parejas de individuos que se enfrentan con lanzas (IX.16) que cruzan, sin atacarse directamente; hacia el extremo siniestro hay al menos un par de personajes con banderas (IX.17), como los cinco que se ubican a la derecha del templo (IX.14 y IX.18); estas banderas no son casuales, implican un floreo de banderas en proceso. En las dos pilastras, al nivel del arco que divide la bóveda en dos transeptos, se pintó a personajes con grandes brazos y piernas (IX.20), es decir dos *uemas* (IX.19).

La bóveda de la capilla emula al firmamento, lleno de nubes y con algunas estrellas. Al centro del transepto de la bóveda próximo al altar (IX.20) hay una flor de cuatro pétalos, debajo de los cuales se insinúan otros cuatro rematados con una venera, en referencia a los rumbos del universo. Al nivel del testero hay un par de arcángeles pasionarios, uno con escalera y el otro con una esponja en la mano izquierda y espada en la derecha, el último podría ser San Miguel (IX.21). Hacia la epístola no hay imágenes, quizá porque se perdieron por una grieta cubierta con material.

Junto al arco central observamos un águila acompañada de un ángel, y en el evangelio hay una cara que semeja otro *uema*, seguida de un ángel músico que toca algo como un contrabajo (IX.22). El transepto de la puerta (IX.23), al centro de la bóveda tiene una linternilla que deja pasar la luz, y a su derredor hay otra flor con ocho pétalos, con un plato de mayólica inserto en cada pico; hacia el arco hay dos ángeles pasionarios que llevan un clavo y un jarrón con agua, el resto tiene flores (IX.23). Regresando a la entrada, justo sobre la venera que corona el marco de la puerta hay un animal (IX.24) que apoya una garra sobre la venera; tiene cola larga y melena, nariz y facciones de felino, y sus cuatro patas tienen espolón: un león con espolones.

Junto a la puerta, en el muro contratejero se desarrolla la fiesta de la santa Cruz (IX.9 derecha) que revisamos en el capítulo VII. A su lado, de frente a la puerta, está el primer muro que observamos al entrar a la capilla, con un par de venados de gran tamaño que flanquean la ventana (IX.9 izquierda y IX.25). Este muro es un palimpsesto donde se distinguen al menos dos momentos pictóricos: el primero pudo comprender a los grandes venados rojos con grandes astas ramificadas y las flores que caen junto a ellos (IX.25-27); asimismo, es posible que en esta fase se pintara la sirena que está sobre la ventana. Posteriormente se pintaron las dos escenas que narran la adquisición de una carroza redonda y el patrocinio de una fiesta (IX.25-29), dado que las carrozas se superponen sobre las patas de los venados; en estas distinguimos al menos dos manos pictóricas, siendo que la escena de la derecha que muestra un caballo con su jinete que jala la carroza (IX.26) tiene poco detalle y un trazo descuidado. Debajo de los venados y la ventana (IX.25, IX.28) se vuelve a mostrar el carromato (IX.27), que es jalado por un par de caballos que avanzan y se levantan en dos patas, guiados un jinete; en la parte trasera se observa un personaje. El carruaje pudo pertenecer al mayordomo y/o patrocinador de la fiesta, o bien que perteneciendo a éste, fue usado en la fiesta. Bajo la ventana hay siete individuos que avanzan de derecha a izquierda (IX.28), vestidos con casaca, pantalones y gorro; llevaban un objeto en la mano izquierda que podría ser un arma; quien encabeza al grupo lleva una bandera que está ondeando, como realizando un floreo. Este grupo se opone al carruaje y los cinco músicos -con instrumentos de viento, quizá sacabuches- que le siguen (IX.29 izquierda). La presencia del venado afirma el vínculo con Cristo y el sacrificio, como hemos revisado previamente. La sirena (IX.29 derecha), en tanto, no es común al noroccidente del Mezquital, pero sí entre los otomíes de la Sierra, donde representa un espíritu de los ríos, que también se vincula con la lluvia y la tormenta.⁴⁹⁸ Los venados entre las enredaderas llenas de flores, son referentes de la abundancia.

⁴⁹⁸ Stresser-Péan, *El Sol-Dios y Cristo*, 528-529.

El tema de esta capilla es la fiesta y la mayordomía o patrocinio; no tengo suficientes elementos para considerar o descartar la fiesta de san Miguel, pero está presente la festividad de la santa Cruz, el templo de san Miguel con el chimal y otro evento donde participan jinetes que al parecer entablan un combate ritual, acaso podría tratarse de un jueguito de Carnaval. Aunque hay elementos pasionarios como los ángeles y los venados, no son definitivos para vincularles con alguna otra festividad o motivo. Es evidente la presencia del combate ritual en los muros de la capilla, por lo que propongo que se trate de un jueguito que ocurre en Bají, quizá asociado con la fiesta de la cruz. En esta capilla identifiqué algunos elementos que están en el atrio de Cieneguilla, aunque con variaciones, como las flores de ocho pétalos en lugar de la flor tutu; *uemas* de cuerpo completo y en la cara que se asoma entre las nubes, que también representa al sol. Esta capilla insiste en la organización comunitaria, planteada en el vínculo con lo divino a través de la fiesta, así como la vida comunitaria como esencia que permite que ésta ocurra por medio del patrocinio, que está manifiesto en diferentes momentos, quizá indicando alguna mayordomía. También es un buen espacio para ‘presumir’ la posesión de un maravilloso carruaje redondo, un telar de pedal –o quizá un obraje– y un órgano de tubos con trompetería horizontal y dos pedales, que necesariamente estuvo en el templo donde se erigió un gran chimal que cubrió toda la fachada. Por otra parte, es significativa la división que marcan entre naturaleza viva y muerta, con los árboles y arbustos con flores, que se complementan con aquellas que llenan los floreros y se ubican en todos los muros; asimismo, hay una gran cantidad de aves diferentes; esta abundancia y diferencia es una guía de aves y plantas que existían en la región, pintadas con detalle y cuidado.

Todo esto muestra una comunidad próspera y feliz, rodeada de abundancia, lo cual contrasta con la forma en que se representa a los otomíes en la actualidad. En el programa mural de esta capilla hay un concierto de imágenes visuales que pretenden capturar la alegría de la fiesta y la cohesión comunitaria; un concierto integrado los sonidos de la fiesta y del espacio, en el que participan las aves, las voces y los músicos, aunado a la multiplicidad de olores como el perfume de las flores en los floreros y de las que están en arbustos, enredaderas y árboles, además del olor de la gran cantidad de velas encendidas y de otros elementos que visten la fiesta, incluyendo incluso los que no se muestran; y también participa el juego de color que está presente en la vestimenta de los contingentes a caballo y de a pie, en las banderas que se encuentran en los floreos y de los adornos, entre otros elementos. Los floreros pintados en la parte baja de los muros representan la devoción y la aceptación del compromiso de la mayordomía, a la vez que muestran el espacio interno de la capilla, mientras en las escenas que están sobre ellos se indica la forma en que se vive

la fiesta al exterior, la comunidad en las calles del pueblo, donde hay guías, arboledas y matorrales. Por otra parte, la pintura mural muestra los diferentes momentos de intervención, difíciles de establecer con precisión y presentes incluso cuando se aborda una misma temática, como en el caso de la carroza, donde su presencia en la fiesta muestra una mano cuidada, y la de su llegada o adquisición es burda y muy poco detallada. Finalmente, una muestra de la bonanza que vive el linaje y la comunidad ligados a esta capilla, en la fiesta y aun en la vida cotidiana.

Capilla de Los Luna

La capilla de los Luna, antes de la Cruz, es una de las más importantes de San Miguel Tolimán (IX.30), en mucho porque su principal es Don Anselmo Luna, quien se ha ocupado de preservar la tradición, tanto familiar como comunitaria. Esta capilla ha dado posada al arcángel en varias ocasiones por su cercanía al templo de San Miguel y por el vínculo de Anselmo Luna. Por otra parte, Heidi Chemin estuvo hospedada en ella durante su estancia en Tolimán, y fue una de las primeras en ser restauradas y analizadas. El muro testero tiene pintura mural que semeja un retablo, el cual se refuerza por un nicho soportado por columnas, sobre el que hay un pequeño crucifijo que se relaciona con una cruz en el muro (IX.30-31), en el cruce de los travesaños está la cara de Cristo. A los lados de la cruz, se pintó a la Virgen con sus manos juntas en oración y un varón barbado con túnica verde y capa ocre, cabello cortado o escaso y sus manos juntas en oración. El personaje masculino debería ser san Juan por el vínculo con la crucifixión, pero por su vestimenta, la barba y el cabello se asocia con san José. En lo alto del retablo pintado se observa a Dios Padre con mitra papal, traje oscuro y capa lila, con la mano derecha levantada mientras con la izquierda sostiene un globo terráqueo (IX.31). Es reconocido como el Padre por dos arcángeles que lo inciensan. La escena semeja el remate de algunos retablos. En los espacios a los lados de la cruz hay dos escenas: en la izquierda está el Arcángel Miguel con corona de flores y con un báculo terminado en cruz soportado por la mano izquierda; a la derecha está san Juan Bautista vestido con pieles, bautizando a Jesús. En la pintura de la capilla predominan los colores térreos. El guardapolvo recuerda los dechados bordados en la región en el siglo XIX (III.8), en especial el motivo de las aves que se repite en la capilla (IX.32-33).

En el muro del evangelio se pintó un arcángel de pie sobre una peana cuadrada que lleva en su mano derecha un acetre –recipiente para el agua bendita– del que sale una flor y dos ramas y en la izquierda lleva un bastón tipo báculo terminado en cruz (IX.32). Aunque el poblado venera a san Miguel como santo patrono, la flor tiene mayor relación con Gabriel, encargado de la Anunciación. A su izquierda hay una parcela arada con un buey en lo alto, en relación con el “xilocruz” y con san

Miguel. En la epístola, están los peregrinos (IX.33), María viste túnica roja y capa azul y monta una mula, seguida de cerca por José con túnica blanca, capa roja y bastón enflorado. La mula está sobre un pedestal, igual que el arcángel, indicando que son esculturas.

En la bóveda hacia el altar está el sol, dentro de la figura de la estrella, rodeado de cuatro ángeles músicos, dos de los cuales tocan un tamborcillo y otros dos una trompeta (IX.34); a sus lados hay dos grupos de cuatro ángeles músicos que interpretan monocordo, salterio, arpa y laúd, en la epístola, y los del evangelio laúd, órgano, violín y trompeta.⁴⁹⁹ En la bóveda hacia la puerta, se observa el rosetón que marca el cupulín, a modo de corona solar, y a través de ella entra la luz (IX.35); se encuentra junto a la luna situada al centro de una estrella de cuatro picos, rodeada de un cielo estrellado que se señala con puntos, donde se alternan festones que atraviesan la bóveda. Hacia la epístola, se observa la crucifixión de san Felipe de Jesús, primer santo mexicano, atravesado por dos flechas sobre un semicírculo, a modo de nicho del que salen dos guías de flores (IX.36). Del lado del evangelio, se muestra a dos ángeles que elevan a san Felipe, mientras otro más le pone la palma en señal de santidad (IX.35). La bóveda hacia el altar refiere al día y en su centro está un sol estrella, en la otra es de noche y junto a la luna estrella también está el sol, presente a través del rosetón, donde aun en el día se manifiesta como un sol nocturno, esto es un sol brillante y un sol negro (IX.34-35). Sobre la bóveda y hacia el muro contratejero (IX.37) se observa una mantilla bordada que al centro pareciera tener una cruz con flores; y sobre el muro se observa en la parte alta un cielo estrellado sobre y detrás de una edificación formada por dos columnas que tienen ramas enredadas a modo salomónico y un techo acompañado de un frontón, sobre el cual hay una guía de pino, como otras que cuelgan a los lados (IX.37-38).

En el centro de la escena están: la Virgen con túnica roja y capa azul, san José con túnica verde y capa amarilla -similar al altar- y un gran Niño con un cendal apenas marcado con una línea, recostado en un pesebre rodeado de flores; junto a él hay un burrito y un venado moteado que está parado en dos patas y tiene pequeña cornamenta -en lugar de buey- (IX.38). A la derecha hay un par de pastores: la mujer lleva en su mano derecha una canasta con flores y en la izquierda un cantarito, el hombre porta un objeto triangular formado con tres varas; junto a ellos va un animal cuadrúpedo que por su trompa pareciera ser un puerco y un poco más retirado se observa un carnero moteado (IX.38). A la izquierda están los tres reyes magos, comenzando con el más joven que está arrodillado ante el Niño y le besa los pies; el segundo, de tez negra, lleva en su mano izquierda un incensario y una flauta en la derecha; el tercero tiene al frente una corona dorada, lleva un

⁴⁹⁹ Identificación reforzada con Mardaga, *Musée des instruments*; asesoría de Arturo Barradas; mi experiencia.

sahumador en la mano derecha y un paquete pequeño y alargado en la izquierda, este último no porta la corona, pero está al frente de él, como si apenas fuera a acceder a ella. A los tres les siguen tres caballos y por encima del primero se ve un gallo cantando, recordando que el Niño será sacrificado. Esta escena corresponde a la Adoración de los reyes y de los pastores. En la parte baja y a los lados de la puerta se representan dos torres campanario (IX.37), que tienen un arco interno donde están las campanas, con pequeñas cruces en el remate; en ambas se pintó individuos con pantalón, camisa blanca y sombrero de ala larga, quienes tocan las campanas.

Esta capilla tiene diferentes sentidos, sumados al de la Natividad que evidentemente es el tema central y se refuerza con su velación, la escena de los peregrinos en las posadas en el muro de la epístola, y la adoración en el contratastero. La llamada con campanas refiere la fiesta de Navidad, cuya celebración en el poblado se muestra en los muros del interior. Por otra parte, es interesante el vínculo del arcángel con la flor y no con una espada, haciendo posible que sea Gabriel y no Miguel, pues Gabriel anunció a la Virgen que era la elegida para ser Madre de Jesucristo, otra temática asociada con la Natividad. Sin embargo la cosecha tiene mayor vínculo con Miguel que ahuyenta al mal y por tanto los malos presagios, por lo que incluso podría plantear una doble identidad del arcángel -como la fiesta que en realidad celebra a los tres arcángeles. La Virgen del muro de la epístola viste muy semejante a la campesina del nacimiento, por lo que planteo que lo que se muestra son 'las posadas' y cómo se celebraban en la localidad; esto es congruente con la llamada a misa. Sol y luna encerrados en estrellas quizá refieran la estrella de Belén. Por su parte, los adornos en las estructuras pintadas semejan los adornos de tiempo navideño, comunes en estas capillas durante todo el año.

Aunado a la festividad principal, en esta capilla se marca la veneración a los arcángeles, como en el resto del pueblo, y las bailadoras de san Miguel (IX.3), con lo que se suman a la fiesta comunitaria. También se muestra la pasión y muerte del santo franciscano Felipe de Jesús -primer santo mexicano-, asociado con la luna.⁵⁰⁰ La escena del nacimiento muestra un Niño demasiado grande en proporción con el resto de los personajes representados, lo cual sustenta que sea una representación usando la escultura del Niño, o que sea un nacimiento como se ponía en la capilla, pues es común que se use el Niño que se venera todo el año, junto con peregrinos de diferentes tamaños. En esta escena es interesante que se sustituya al buey con *Makunda*.

⁵⁰⁰ Fray Felipe fue crucificado en Japón, y murió atravesado por dos lanzas de los guardias -que lo liberaron de ahogarse con su sangre- el 5 de febrero de 1597, marcando el día en que se le celebra; fue beatificado por Urbano VIII en septiembre de 1627, y canonizado por Pío IX en junio de 1862 [Cit.pos. RM Luz de Lourdes].

Los ángeles músicos hacen evidente que se copió a músicos reales, o conocidos por los pintores, pues el detalle de los instrumentos y la posición de las manos muestran que los vieron, aunque no conocían sus particularidades; es posible que lo que se aprehende en la imagen sea ‘la música’ que fue interpretada por ellos, a partir de la experiencia de los pintores o de la familia;⁵⁰¹ esto puede referir el patrocinio de la música y la fiesta. Esta capilla es de suma importancia para comprender la aceptación del cristianismo por parte de los otomíes, pues aquí se muestra un paralelismo entre Cristo y el sol ya que hay un sol de día (IX.34) y uno de noche (IX.35), ambos vivos y radiantes. Aunque el sol no sea visible cuando está en el inframundo, tiene presencia y se acompaña de estrellas y la luna, mientras en el día lo hace de ángeles músicos. También es interesante notar que el sol queda al interior de una estrella de cuatro picos. Es ésta una declaración política tan fuerte como la del atrio de Cieneguilla; en ella se afirma el vínculo entre Cristo y el sol y se narra su combate con la oscuridad y su triunfo cada amanecer. Por ello, las campanas no solo refieren las albas en la fiesta, sino todo el año porque están en el mismo transepto que el sol nocturno y en el muro de la adoración. El sol de día está vinculado a las imágenes de los peregrinos, de la siembra-cosecha y de la música. En el transepto en que se encuentra pintado, al centro, hay un cuarteto cercano de ángeles, dos tocan tambor y dos trompeta mientras derraman cuernos de la abundancia; y en lo alto de los muros laterales está la orquesta angélica.⁵⁰² El motivo devocional de la capilla es la fiesta de la Natividad, donde hasta *Makunda* venera al Niño; nacimiento que también se relaciona con el del sol, narrado como triunfo sobre la oscuridad en el mismo transepto; el secundario corresponde a san Felipe de Jesús, asociado con la fertilidad de la tierra por el dicho de que si reverdecía la higuera sería porque Felipe era santo.⁵⁰³

Capilla de Los Olvera

Esta capilla es representativa para el Mezquital e importante para Yonté Chico y Alfajayucan, según lo manifestaba Don Pancho Luna.⁵⁰⁴ La capilla está a la mitad de una milpa. A diferencia de otras, desde el exterior tiene forma cuadrangular y está pintada en blanco (IX.39), aunque el interior se

⁵⁰¹ En un análisis colectivo de la imagen, realizado junto con el organero José Luis Acevedo y mi hermana, que como yo tiene formación musical, identificamos semejanzas y distanciamiento entre los instrumentos y su interpretación, con lo pintado; pero también notamos que no son copia de grabado, por lo que se trata de algo vivido y registrado, que en su sentido más amplio pretendería mostrar la experiencia, más allá que solo pintar músicos.

⁵⁰² Identificación reforzada con Mardaga, *Musée des instruments*; asesoría de Arturo Barradas; y mi experiencia como intérprete.

⁵⁰³ Es posible relacionar al sol y a San Felipe de Jesús, pues se cuenta que “pasó mucho tiempo en la oscuridad -por su vida desordenada-” y cuando optó por entregarse a Dios murió sacrificado, “alcanzando la Gloria y brilló con milagros, comenzando con el de la higuera”; misma trayectoria de Cristo que se mantuvo reservado por 30 años, antes de brillar; y de San Francisco [Cit.pos. RM Luz de Lourdes, en reflexión sobre San Felipe de Jesús, durante mis charlas con ella en la infancia, Colegio Luz del Tepeyac]. El periodo de oscuridad podría relacionarse con el sol en el inframundo, y su salida y brillo con el diurno.

⁵⁰⁴ Cit.pos. Don Francisco Luna Tavera, en diferentes momentos, tanto durante las sesiones del seminario, como durante el trabajo en campo, 2012-2015.

divide en dos espacios rectangulares que corresponden al atrio y a la capilla. Frente a la puerta que conecta el atrio con la capilla está un pequeño nicho en forma de rombo, justo a un lado de la puerta que da al exterior. Su techo es plano de arquitectura de tierra, lo que no es un referente temporal pues parece haber sido contemporáneo a los techos abovedados.

Sus muros están enteramente cubiertos por imágenes de follaje y vegetación, incluso el del altar (IX.40). Además de floreros con follaje y flores en botón y floración (IX.41), hay otras plantas pintadas en todos los muros y también una importante variedad de aves y otros animales como chivos, conejos, ganado bovino y hasta peces (IX.41-47). Al centro del altar resalta un gran resplandor que enmarca un círculo blanco –a modo de hostia– (IX.40), al interior está pintada una cruz con base cuadrangular, aludiendo a la cruz del primer *xita* del linaje de la capilla. La escena está enmarcada con telón; las flores que decoran el muro quizá refieran las de cucharilla, alternadas con follaje y frutos. A los lados de la cruz pintada hay dos nichos, y en el resto del altar se pintaron casetones en rojo y rosa, llenos flores y plantas. Sobre el altar descansan las cruces de ánimas de la comunidad. En estas pinturas distinguimos diferentes momentos de intervención, porque hay algunas figuras con demasiado detalle y color (IX.41-42), mientras otras no son tan visibles y los trazos son menos firmes y/o solo están delineadas (IX.42).

Entre la gran cantidad de plantas, aves y animales de diferentes especies se distinguen los grandes venados que se ubican en el muro del evangelio (frente a la puerta) y suelen mostrarse soportados por sus patas traseras (IX.43-44); uno con rayas rojas y verdes en todo su cuerpo, a modo de pelaje (IX.43-44), y el otro tiene detalles que muestran su pelaje en color ocre con aplicaciones en rojo, verde y tonos térreos en su cuello, a modo de collar (IX.43-44). El primero se acompaña de un ave de cola larga (IX.44), que está a su lado, además de otras debajo de él, sobre las plantas. A la derecha del venado hay un conejo y un chivo. Más a la derecha está pintada una vasija decorada con flores, a cuyos lados hay coronas de flores que semejan flores de cucharilla. Sobre el venado está un individuo con pantaloncillos verdes a la rodilla (IX.43-44), camisola, botas a media pantorrilla y un arma de la que salen dos tiros (IX.44); posiblemente es un principal del linaje de la capilla. Junto a la vasija –a la derecha– está el otro venado, entre gran cantidad de aves (IX.44). Más adelante, hay un caballo asociado con un personaje que viste casaca y pantalón; debajo de él está un asta de venado empotrada en el muro (IX.45), vinculando al venado con el caballo y el personaje, que podría ser otro principal del linaje. Hacia el guardapolvo continúan las flores y plantas que se alternan con los floreros y las vasijas adornadas (IX.45), entre las que revolotean y caminan aves de diferentes especies. En este escenario se distinguen dos *Yozipa* (IX.43-45), tanto

en un modelo más evidente, mostrando las dos águilas, como en una figura que semeja al sol. Los floreros representan el cumplimiento con el compromiso, la devoción y la participación comunitaria.

En el muro contratestero continúa el decorado con flores y floreros, alternados con aves y animales diversos; sobre éstos hay tres cuadros dibujados que contienen escenas de la fiesta comunitaria de Yonté Chico (IX.46), pintadas en color rojo. Los cuadros narran la procesión de la capilla de Los Olvera al templo de Yonté, donde se arma un castillo de juegos pirotécnicos (IX.50). En el de la izquierda está el templo, que se pintó con una torre muy alta coronada con una cruz (IX.48). El del centro (IX.49) muestra un templo, dos animales cuadrúpedos, que podrían ser caballo y toro, y dos figuras ubicadas hacia abajo y a la izquierda, que podrían representar la instalación del castillo. El de la derecha representa la llegada al templo con el armado de la torre pirotécnica (IX.50). Esto muestra un patrocinio, con la participación del linaje –patrilineal o comunitario–, en la donación de los castillos y su armado, probablemente para la fiesta patronal. Los fuegos artificiales tienen gran importancia en los poblados otomíes al norte de Xilotepec, pues una vez que fueron introducidos por los españoles se integraron al imaginario festivo indígena; les denominaron “árboles de fuego” a las torres –castillos–,⁵⁰⁵ lo cual quizá se vincule con la escena central; por otra parte, es casi imposible pensar en las fiestas patronales sin ellos, por lo que su patrocinio es muy importante, así como el linaje o comunidad que lo hace.

Las imágenes de esta capilla muestran un continuo trabajo en la integración de elementos a sus muros, desde el conjunto de flores y floreros, hasta las aves y multiplicidad de animales que se muestran en sus muros; entre ellos algunas de las escenas revisadas en capítulos previos como los *Yozipa*, los venados parados sobre sus patas traseras, el asta empotrada y el caballo en relación con el principal del linaje. Estas figuras hacen hincapié en la relación entre el linaje de la capilla y *Makunda*, y con la madre tierra. Las escenas en el muro contratestero marcan el vínculo del linaje con la comunidad, pues participan de la fiesta de Yonté chico, a la que aun ahora aportan el castillo, ‘el árbol de fuego’. Su techo plano y la forma cuadrangular del conjunto capilla-atrio plantean dudas acerca de las capillas en arquitectura de tierra que merecen ser analizadas con más detalle, porque no son marcadores temporales, sino otra técnica usada en estos inmuebles que se desarrolló en paralelo con las edificaciones de piedra y abovedadas.⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ Vite, *El mecate de los tiempos*, 227, 241-244.

⁵⁰⁶ Actualmente, la pintura mural de la capilla luce diferente a lo descrito, pues en un proceso de restauración en 2015 se ajustó a formatos cristianos que no existían antes. Los colores aplicados difieren de los originales porque se nutrió el color original y se complementó con un rigattino demasiado grueso. Si bien es cierto que se trata de una capilla en uso que no depende de las instituciones responsables de la conservación, se debió realizar una tarea más profesional y cuidada, considerando que es un espacio

Capilla bautisterio de Zozea

Esta capilla es contigua al templo de Zozea, en Alfajayucan, y se accede a ella desde el templo por una puerta lateral (IX.51). Al entrar, hay una venera con circunferencias en argamasa, a modo de perlas en su concha, que no deja a la imaginación el sentido de abundancia y de fertilidad, porque las perlas están presentes; asimismo, identificamos dos figuras que ya revisamos (cap. V): el venado sobre sus patas traseras (IX.51 a la izquierda) y el *Yozipa* (IX.51 a la derecha), dos figuras representativas que nos reciben al entrar a ella. Todos los muros de la capilla tienen pintado un tupido follaje con flores en rojo y azul (IX.52), tanto en la cenefa, como en las cartelas y espacios generales. En el muro lateral hay un nicho con una canasta donde resalta una cruz vestida (IX.53); el nicho está enmarcado con la pintura de una suculenta floreado. Arriba del nicho hay una oquedad a modo de repisa donde está un sombrero y un tambor (IX.53). Bajo la canasta que sostiene a la cruz vestida (IX.53-54) hay un orificio donde se guarda un *k'angando* –piedra sagrada (IX.54 derecha).⁵⁰⁷ Los floreros (IX.55) pintados en esta capilla se parecen a los que identificamos en otras, pero son más estilizados, enfatizando el compromiso y la devoción; y junto a ellos hay aves de diferentes especies. Debajo de la ventana se pintaron dos floreros con flores rojas, rodeados de otras y entre ambos un violetero con una sola flor (IX.55). A los lados de la puerta -muro contratesterio-, hay pintados un par de círculos (IX.56) que tienen una flor de seis pétalos, cuatro en verde oscuro y dos en naranja, enmarcados por flores. En la bóveda hay una cruz con platos de mayólica incrustados que probablemente refiera la Cruz del Sur (IX.56).

La vegetación tan tupida refiere un espacio fértil con muchas aves, no al semidesierto del Mezquital; por ello que pienso que se relaciona con la Madre tierra y el Edén. Los floreros y las flores se relacionan con la Virgen como Madre-tierra. Asimismo, están presentes Dios Padre, el potenciador, como *Yozipa*, y *Makunda*, el venado, en relación con Cristo. El violetero con una sola flor abierta situado entre los floreros (IX.55) puede ser el ‘vaso de elección’ -símbolo de la aceptación de la Virgen para la encarnación-; esto implica su vínculo con el linaje. Aunado a la cruz vestida sobre el *k'angando* (IX.54), afirmando la relación del linaje con la estirpe de Cristo. Pareciera que esta capilla y la de Los Olvera guardan relación, por el follaje cerrado y su relación con el linaje de la Virgen y Cristo, presente en el *k'angando* y las astas de *Makunda*; indicando

relevante para la preservación de la tradición otomí en el Mezquital, referente de un linaje importante que asumía a Cristo y al venado como ancestros en línea directa, además de ser cuerpo de Cristo-venado. A pesar de esto, la capilla conserva su valor e importancia, comunitaria y regional, por seguir congregando en su entorno a la comunidad y dando continuidad a la tradición y el sentido establecido por la relación entre el linaje asociado a ella y la presencia del venado como su ancestro.

⁵⁰⁷ Registro realizado por Domingo España en 2016.

cierto vínculo entre los linajes; o bien que esto era un tema común a los otomíes de Alfajayucan de los siglos XVIII y XIX. Por otra parte, no considero viable que refiera la participación del mismo grupo de pintores porque ninguna fue pintada por completo en un solo momento.

Capilla de *Ndödo* Chica

La capilla *Ndödo* Chica pertenece a la familia Luna; su nombre procede de la piedra a la que se asocia su edificación y su nombre *-ndödo* significa piedra- (VI.18). Al entrar a la capilla nos reciben figuras de la Natividad (IX.57). El altar se conforma de dos niveles partidos por una predela o sotobanco que sirve de base para un altar escalonado que reposa en el muro testero del inmueble, en la parte baja hay dos oquedades en forma de arcos (IX.57). El altar se enmarca con un cortinaje, que en lugar de estar abierto como en la mayoría de las capillas, es una pesada tela rosa (VI.58) terminada con flecos azules, cuyos extremos los jalan angelitos. Sobre el altar hay litografías enmarcadas, esculturas de distintos tamaños, temporalidades y estilos -algunas son de vestir y de mayor antigüedad, otras son de resina- de la Virgen, Cristo y diferentes santos; asimismo, están múltiples cruces de ánimas del linaje, con gran variedad de formas y tamaños. En el espacio más alto hay dos vírgenes en sus vitrinas relicario y dos Santiago Apóstol mata moros, protector de indios (IX.58). El muro testero complementa el altar con arcos que lo atraviesan de un lado al otro, a modo de acueducto (IX.57-58). Sobre ellos hay floreros con flores azules en cada extremo, con estrella de ocho picos, hacia afuera, como las que del resto del muro (IX.58). Cada nivel del altar simula tener flecos de un mantel -línea roja o azul con barbita- y a sus lados se pintaron macetas con hojas y flores. En el espacio inferior hay estrellas y en los extremos laterales, junto a las concavidades inferiores, están pintadas torres sobre las que están parados dos varones (IX.59): el de la izquierda porta un banderín en su mano derecha.

El resto de los muros tienen dos niveles marcados con franjas horizontales; la inferior está formada por cuatro bandas en colores rojo, blanco, ocre y rojo, y la superior en ocre. En la base de los muros hay un guardapolvo que semeja columnas sobre base rojiza, unidas entre sí con bandas semicirculares (IX.60), emulando el adorno del templo en día de fiesta; sobre esta franja hay una cenefa fitomorfa ondulada en los mismos tonos, como los dechados del siglo XIX de esta región (III.6-7). En esta capilla proliferan los ángeles con instrumentos musicales y atributos pasionarios, en las peanas sobre la franja ocre y en la bóveda. Es interesante el detalle de los instrumentos musicales y la forma en que los ángeles les interpretan, por su cercanía con la forma en que se hace. Algunos ángeles están sobre pedestales redondeados, a modo de jarrones (IX.61), y otros sobre basas cuadrangulares (IX.64). Entre los instrumentos asociados a los ángeles hay laúd, guitarra

sexta, violines, tambor (IX.61), violoncello, arpa (IX.62), salterio requinto y tenor, sacabuche o sax soprano (IX.63) y oboes -de tipo dulzaina y de bombardas- (IX.64). En la bóveda hay cuatro grandes ángeles, dos en cada transepto (IX.65-66); los que están hacia el altar (IX.65) llevan un guante en la mano cercana al arco, y con ella sostienen una baqueta mientras de la otra mano cuelga un tambor que tocan, mientras digitan una chirimía que interpretan.⁵⁰⁸ En el transepto de la puerta (IX.66), el ángel hacia la epístola lleva dos clavos y el otro una corona de espinas. Junto a ellos, hay otros ángeles en la bóveda, músicos y pasionarios (IX.67, IX.65 abajo y junto al arco, y IX.68 en lo alto y a la izquierda); algunos se destacan con una “w” roja u ocre.

Junto al arco, sobre el muro del evangelio, está pintado un templo con cúpula y torre campanario (VIII.15 y IX.68), adornadas con banderas rojas que anuncian la fiesta (VIII.15). Dentro del templo hay dos personajes: el que está en el centro carga un sombrero en su mano derecha y un objeto rectangular en la izquierda; el personaje bajo la cúpula lleva una vara corta y un pequeño objeto gris (VIII.15). Podría tratarse de un carguero y el mayordomo –con sombrero. En la parte alta del templo un individuo toca las campanas, que considero se trata de albas, quizá con motivo de la fiesta de los arcángeles –29 de septiembre. En la cúpula hay una gran cruz que apenas se distingue, sobre ella hay un ave blanca con patas largas que vuela sobre el árbol junto al templo (VIII.15). Contiguo al templo hay un árbol que lo separa de cuatro figuras sobre pedestales (IX.69), entre las que hay otras dos plantas. Las figuras sobre las peanas tienen alas y vestimenta de arcángel, llevan un báculo con remate de cruz en su mano derecha, excepto el que está más cerca del altar (IX.69). En sus bases, hay adornos que les diferencian, aunque tienen en común una gran flor, azul en el más cercano al altar y roja en los otros tres. El del frente no tiene alas y a diferencia de los otros lleva un machete levantado en la mano derecha, mientras que con la izquierda toca un tambor que cuelga de su cinto, con una baqueta adornada con flores (IX.69 a la derecha); todos son arcángeles, pero solo el más cercano al altar puede definirse como Miguel.

Las escenas en los muros contratestero y de acceso -sobre la venera arriba de la puerta- integran momentos de la Pasión de Cristo, que no completan la serie del Vía Crucis, pero que quizá recuperan los momentos más significativos de la representación de la Pasión y Muerte de Cristo, o bien de la festividad de la Semana Santa en Tolimán. Sin embargo, en estas pinturas también se alterna la vivencia de la fiesta, por lo cual analizó los aspectos crísticos en un primer momento, siguiendo un orden cronológico de lo narrado -pese a su ubicación en los muros-, y los festivos en

⁵⁰⁸ Identificación de instrumentos con base en Mardaga [*Musée des instruments de musique*], la asesoría del Mtro. Arturo Barradas Benítez y mi experiencia como estudiante de música e intérprete.

el siguiente, comenzando con el muro contratestero y luego abordo las figuras sobre la entrada, en la segunda fase me aboco a los detalles presentes en las escenas.

Sobre la puerta, en la epístola, se representa la aclamación a Cristo con palmas con un personaje sobre un burro; lleva un bastón de mando, flanqueando su camino hay dos árboles (IX.84 y IX.86). Sigue la flagelación (muro contratestero, escena superior derecha -junto a la ventana-) (IX.83); Cristo lleva una corona de espinas en la cabeza y se encuentra atado a una columna y frente a él dos personajes que participan de esta acción. Entre diferentes peanas con personajes (muro contratestero escena inferior), hay uno que sale de un cajón, y por ello solo se ve su tronco (IX.74), quien podría ser Pilatos en su balcón, o un sacerdote en el púlpito. En otra figura (sobre la puerta y hacia la derecha) está Cristo con una cuerda al cuello, quizá refiriendo el momento en que Jesús es condenado a muerte (IX.86 a la derecha). En otra peana (contratestero) está una mujer con corona (IX.74 izquierda), que quizá refiera a la Virgen. En una peana de mayor amplitud (al centro del contratestero) hay dos personajes (IX.74), el de la izquierda es Jesús que carga la cruz, y el de atrás debe ser Simón el Cireneo, quien le ayuda con su carga (IX.74); el Cireneo lleva máscara con trencitas o listones en la parte trasera (IX.75 derecha). Sobre un monte pedregoso (sobre la puerta) está la crucifixión, mostrada con tres cruces (IX.84-85). Finalmente, hay una escultura que muestra a Jesús resucitado y triunfante, con bandera en la mano (contratestero superior izquierdo) (IX.81). El desorden en la ubicación de estas figuras que narran la Pasión puede indicar que el tema de mayor importancia en el registro pictórico no era la continuidad religiosa de “la Pasión”, sino la participación del linaje en ella, destacando momentos y quizá el patrocinio; también es posible que su ubicación en diferentes muros se deba a que corresponde a diferentes momentos de registro, los cuales podrían indicar diferentes momentos de pintura e incluso de más de una fiesta y/o mayordomía. Ahora regreso sobre mis pasos y reviso muro por muro para analizar las escenas, primero en el contratestero y después en el de entrada.

En el contratestero las escenas ocurren en dos hileras (IX.70-71). La línea inferior del muro contratestero corresponde al espacio donde están los pedestales con los ángeles (IX.71). En este espacio se pintaron figuras humanas sobre peanas, del centro a la izquierda, en tanto que hacia la derecha hay varios personajes con lanzas adornadas y un banderín, que avanzan hacia el centro. En el extremo izquierdo hay una planta, seguida de la figura de una mujer con vestido con olanes sobre el primer pedestal (IX.72-73), quien podría ser la Magdalena. A continuación hay un personaje con túnica naranja y aureola unida a su cabeza por una base vertical (IX.72-73); escultura de un santo, pero no puedo definir su identidad. Después está la Virgen, con vestido dorado y corona (IX.72 y

IX.74). En seguida hay un árbol con dos aves en sus ramas (IX.74), y posteriormente el pedestal que podría corresponder al balcón de Herodes o al sacerdote en el púlpito (IX.72 y IX.74). Entre esta basa y la siguiente hay un músico que interpreta una flauta transversa (IX.72 -extremo derecho-); y la última peana es la más ancha, donde se ubican Cristo y el Cireneo (IX.74-76); en esta escena como en otras de la Pasión de Cristo, lleva túnica y una soga atada al cuello. Estas figuras se acompañan de texto con letra itálica popular: entre las dos primeras basas se lee el nombre “Gudesio Luna”, y al centro, sobre el individuo dentro del balcón o púlpito dice “es la pacion” (IX.72-74). Los personajes que avanzan hacia el centro, siguen al músico con la flauta, antes referido. Llegando a la basa más ancha continúa la fila con dos músicos que llevan una flauta y una corneta (IX.74, IX.76-78). Inmediatamente está otro personaje de mayor tamaño –marcando perspectiva– quien porta una bandera (IX.74, IX.76-78) y lleva una máscara que termina en pico al frente (IX.78 izquierda); este individuo encabeza a otros, que como él llevan casaca y una máscara como la del Cireneo, además de portar lanzas decoradas (IX.75). Estos enmascarados representan a los ‘malos’, es decir los que participan de apresar y crucificar a Cristo. Las figuras sobre las peanas podrían ser esculturas de santos, de la Virgen y Jesús, o entremezclar imágenes de bulto y actores que les interpretan.

En lo alto del muro, a los lados de la ventana (IX.79-80), están dos escenas complementarias (IX.79): un par de templos y personajes sobre peana a la izquierda y templete en la derecha, en lo alto tiene un cuadrículado doble que delimita la escena. Aunque los templos son semejantes y pareciera que están en espejo, hay particularidades que quizá cuentan diferentes momentos de la fiesta. En el extremo izquierdo (IX.80 izquierda) hay un templo con bóveda de al menos seis hojas rematada con una cruz, y una torre campanario con torrecilla y cruz; sus cuatro campanas en movimiento indican que están sonando, (IX.80-81); tiene la puerta y ventanas cerradas, una arquería triple abajo y un arco en un primer piso, contiguos al templo; la torre tiene banderas rojas de fiesta. Dentro del templo hay un personaje que tiene la mano derecha levantada y un poco más adelante hay un ave volando (IX.81 izquierda). Junto al templo está una peana donde está el Cristo resucitado (IX.81 derecha). En el extremo derecho está el otro templo, con portería de una sola planta. La cúpula se remata con una cruz, al igual que la torre campanario. En lo alto hay un individuo que toca las campanas (IX.80 y IX.82). Adentro del templo otros dos individuos visten camisas que tienen decorados en el pecho; en la portería hay cuatro personajes con penachos (IX.82), participantes de la fiesta. A la izquierda del templo vemos tres varones en un templete (IX.83); el de la izquierda lleva máscara como la de los ‘malos’ del estrato inferior, y una lanza, seguido del

que lleva la máscara picuda, ambos levantan sílices que apuntan al tercero, que es el Cristo de la columna (IX.83), mostrando la flagelación.

La escena sobre la puerta muestra un cerro formado de piedras justo sobre la venera, el cual tiene en lo alto tres cruces (IX.84) mostrando la crucifixión. Entre éstas, se distinguen figuras punteadas en azul, negro y rojo que representan fuegos artificiales (IX.85). Las cruces son flanqueadas por un par de mamíferos cuadrúpedos con cola larga y corona café, de cuyo hocico sale una vírgula roja, probablemente representan leones como los de los dechados de San Luis Potosí (III.9-10). En el flanco izquierdo está el Nazareno sobre el burro (IX.84 y IX.86 hacia la izquierda). En el lado derecho está Cristo con las manos atadas (IX.84 y IX.86 hacia la derecha). Entre las figuras hay texto que arriba y a la izquierda dice “Hilarion de Santiago”, “María Rafaela Jimene” y una rúbrica debajo de estos nombres; entre las cruces dice “a gudea” y “ansmo Luna” (quizá: Anselmo Luna). A la derecha, en la parte alta del montículo dice “1862 Julio 80” (IX.84-86). Esto indica la participación de tres individuos, quizá los que fungieron de mayordomos de la fiesta, los juegos artificiales o árbol de fuego; y marca que el cerro referido estaba en relación con Judea. Es posible que la escena fuera pintada en 1862, dado que el texto consigna el día 8 de julio de ese año pero la Semana Santa acontece entre marzo y abril.

Sobre la venera de la ventana lateral hay otra escena, con ángeles sobre pedestales y un personaje sobre una basa a cada lado de la ventana (IX.87-88) y un conjunto de animales al centro. La figura sobre el pedestal de la izquierda es una mujer de tez morena con su mano derecha en el pecho, con una corona que termina en cruz; a los lados de la imagen hay dos figuras que podrían ser plantas, con un ave azul en lo alto de la que está a la izquierda (IX.87-88 a la izquierda). Sobre la peana del lado derecho hay una figura de un varón de tez morena que lleva una túnica blanca y capa ocre, una vara en la mano derecha con una flor en lo alto y un niño muy pequeño, desnudo, en la derecha; descalzo y con aureola fijada sobre la cabeza (IX.87-88 hacia la derecha). A los lados del pedestal hay un par de plantas y en el nivel inferior dos candeleros con velas. Estas figuras corresponden a esculturas de la Virgen y de san José. Entre ambos pedestales y sobre la venera hay una serie de animales, que no parece tener relación con las esculturas, por lo que es posible que se trate de pintura desarrollada en dos momentos diferentes. A la derecha de la Virgen hay un perro con la lengua de fuera, seguido de una planta, luego se ve un venado moteado con astas pequeñas (IX.87-88); después hay otro tipo de árbol, con frutos en sus extremos y un ave de patas largas y pico afilado posada en lo alto y pareciera que una serpiente de cascabel dialogara o se enfrentara con el ave, pues saca tiene su lengua hacia ella; esta serpiente no reptaba, más bien parece estar de

pie, entre el frondoso árbol donde está el ave y uno diferente, menos tupido. En lo alto de este último hay una figura en ocre, que parece tratarse de un *Yozipa*, mostrado en forma estilizada y sin corona, con las cabezas poco detalladas, seguidas por las alas, las patas y la cola (IX.87-88). Seguidamente está otro árbol diferente, sin follaje y con las raíces muy marcadas, que tiene otra ave en lo alto; luego está otro venado moteado con astas grandes y en su boca lleva una rama de otra planta. Después está un asta con una bandera en lo alto; al final hay un perro con la cola arriba (IX.87-88). Entre el árbol con las grandes raíces y el venado, pero en lo alto, hay un mamífero cuadrúpedo que parece perro pero tiene tres picos sobre su cabeza, y junto a su hocico hay una vírgula. A ese nivel, sobre la virgen hay otra escena con un árbol con mucho follaje, debajo del cual hay otro mamífero cuadrúpedo con los tres picos en la cabeza y una vírgula que sale de su hocico, aunque este último es más burdo (IX.89). Los animales parecieran platicar entre sí, recuperando el sentido humanizado que tienen en la cosmovisión otomí, el cual también es referido por el Génesis para el Paraíso aunque que en esta escena poseen la capacidad humana de dialogar y entenderse entre sí porque fueron creados por el *Äjua*.

Sobre el transepto de la bóveda contiguo al altar (IX.65) hay una figura circular con muchos pétalos de diferentes colores –rojo, rosa, ocre y azul–; de ella salen ramas con gran follaje y cuerdas con figuras triangulares y romboideas de colores, que semejan papalotes (IX.65 y IX.90 arriba). Hacia el testero hay una tela en lo alto, que parece ser una capa en color verde -semejante a la rosa que está sobre el altar-, en el extremo opuesto a los grandes ángeles músicos, y los de menor tamaño, tanto músicos como pasionarios (IX.62-63, IX.65, IX.67 y IX.90 arriba). En el centro del arco está pintado un círculo con una figura de cinco picos redondeados en colores ocre, naranja y rojo, que se asocia con el sol (IX.90-91). Después del arco y el sol, se observa la figura de una extraña mesita con mantel que se desplanta sobre una luna (IX.90). Está rodeada de plantas, y sobre ella hay una escultura cónica de base mayor (IX.90) a cuyos lados hay un par de plantas o figuras cónicas como las que acompañan a la escultura de la Virgen sobre la peana; esta escultura presenta líneas horizontales en su cuerpo, acaso indicando que es una imagen para vestir, y tiene un rosario en el pecho; por esto y por la luna en cuarto creciente que sostiene la base de la mesa, pienso que también se trata de una Virgen, pero de menor tamaño.

El mural en el siguiente transepto de la bóveda comienza con un ave azul con las alas extendidas que vuela en dirección al centro de este espacio, de su pico salen ramas con flores (IX.91-92) y los cordeles de dos papalotes decorados en el centro con una estrella de ocho picos, en analogía con la flor tutu (IX.91). Hacia el centro hay una tela amarilla con bordado rojo y flecos en las orillas;

ésta es jalada en seis puntos y tiene al centro una figura circular que al interior repite la flor de ocho pétalos, en referencia al sol (IX.91-92). Alrededor de esta tela hay algunos ángeles, con y sin “w” roja debajo, al igual que en algunas escenas de la vida cotidiana que exploro a continuación (IX.93). Cerca del muro contratejero se observa un ave de patas largas sobre una “w” ocre (IX.93). Le sigue una mujer descalza que usa vestido blanco con bordado en azul en su borde inferior, quexquemetl bordado, cintilla roja a la cintura y sombrero de paja, con un bule y un morral en su mano derecha y un objeto recto en la izquierda –acaso un fute– (IX.94). Le sigue una mula cargada, que está sobre una “w” roja; más adelante está un varón con pantalón, camisa, sombrero, un bulto a la espalda y sombrero; delante de ellos hay un pequeño conejo (IX.93) y luego un ángel que toca un corno (IX.94). Delante de ellos hay un varón barbado con sombrero, chamarra, pantalones y camisa blanca, que jala con una cuerda a su mula cargada (IX.95), y más adelante está el venado moteado con astas y una vara en el hocico, que tiene “w” roja debajo (cap. V). En el lado de la epístola de esta bóveda (IX.86) observamos otro cuadrúpedo mamífero con cola enroscada, en ocre y rojo quemado, con una vírgula que sale de su boca y tres picos en la cabeza (IX.96 izquierda). Luego está una mujer con vestido blanco bordado en su parte inferior, como el quexquemetl que lleva sobre el pecho, con su mano derecha levanta una vara; delante de ella hay una figura que por sus rasgos faciales puede tratarse de un cerdo (IX.96 derecha). A continuación hay dos escenas donde unas aves alimentan a sus polluelos (IX.97), ambos grupos de pie sobre “w” rojas: la primer ave tiene el cuerpo moteado y da a su polluelo un pez; la segunda, de piernas alargadas, le da una víbora al suyo.

¿Cuál es el sentido de esta proliferación de imágenes de diferentes tamaños y en distintos planos?, la fiesta, presente en sus adornos y en las actividades cotidianas de la comunidad y/o del linaje, pues narran su participación en la celebración patronal en honor a san Miguel como mayordomos de la música, que se muestra en los múltiples ángeles que tañen instrumentos en los muros y la bóveda; como mayordomos generales de la fiesta de Semana Santa según muestran sus escenas del *Vía Crucis*, donde se señala incluso el nombre de los responsables en diferentes momentos, y las que representan la mayordomía del árbol de fuego -juegos pirotécnicos-; o en la Navidad, presente tanto en la escena que está a los lados de la ventana como en las esculturas al centro de la capilla. La pintura se realizó en diferentes momentos, por ello hay nombres y fechas, incluso una rúbrica, en algunos espacios de los muros. Los animales sobre la ventana se relacionan con el Paraíso y la Creación, pero también con la madre tierra y la forma de concebir el origen de las especies en *El Dios caminante*, pues la serpiente y el ave parecen dialogar. Los nombres y fechas

escritos con grafía popular del siglo XIX, puntualizan el sentido de las figuras asociadas, relativas a la semana santa y a las trece estaciones del Vía Crucis; asimismo demuestran que la comunidad no era analfabeta. Por otra parte, los diferentes pedestales que están pintados permiten enfatizar el sentido de las imágenes, que podrían referir a los arcángeles viajeros y las esculturas que sirven para acompañar la representación de la Semana Santa.

La capilla también muestra la importancia de la música en la fiesta y al interior del recinto, pues en sus muros parecieran haber querido aprehender el sonido producido por los instrumentos pintados, quizá en referencia a lo que escucharon con todos ellos al interior del inmueble, donde las pechinas favorecían que la música se reprodujera continuamente al rebotar en los muros. Es significativo que la forma en que se plasma la interpretación de los diferentes instrumentos es congruente, aunque no siempre perfecta; esto indica que quien desarrolló el programa vio músicos tocando, y quizá realizó una copia rápida que sirvió de base a las figuras pintadas posteriormente, o conocía cómo se interpretan dichos instrumentos. Es particularmente interesante la manera en que se muestra el salterio, que por su forma parece un instrumento tenor, como los de Tlaxcala; la forma en que lo interpretan los personajes de la pintura es la correcta, y el detalle de mostrar al músico sentado y con el instrumento colgado al cuello para mayor estabilidad, elementos que no están presentes en otras pinturas, grabados ni litografías sobre ángeles músicos y orquestas.

Las figuras en la bóveda cercana a la puerta cuentan del devenir de familias de arrieros, pues las que están del lado del evangelio muestran a una mujer viajera, por su bule y morral, acompañando a una mula y a un señor; asimismo está el arriero que jala su mula. Al otro lado, la mujer con ropa hermosamente bordada indica bonanza económica. Esto me hace pensar que la mayordomía que legó la pintura del interior era de arrieros que mantenían a su familia con esta actividad, por las aves que alimentan a sus crías, acaso insistiendo en la importancia de los linajes y la cohesión de las familias y de la comunidad. El detalle en los quexquémetl y los vestidos es una referencia a dichos bordados, que se muestran en forma delicada lo que indica la habilidad y el tiempo que se requieren para hacerlos o bien el recurso invertido para mandarlos hacer.

Capilla de Santo Tomás

En los límites de Cieneguilla con el Municipio, ya en Tierra Blanca, se ubica esta capilla (IX.98); en la rivera del Río Zamorano, al atravesar el puente. Se llega a ella luego de subir una pequeña escalinata que da paso a su atrio; su calvario es nuevo, porque de origen se ubicaba donde ahora está la puerta, mientras que la entrada al atrio estaba en el lado derecho, hoy tapiada por la

contigüidad de casas habitación que lindan directamente con el atrio. El altar de la capilla está lleno de litografías de la Virgen de Guadalupe (IX.99), pero no tiene cruces de ánimas.

En sus muros hay pintura de ángeles, pintados por tercias; todos miran al altar: dos grupos en el muro de la epístola y uno en el del evangelio. Todos llevan coronas en sus manos y hay textos saliendo de su boca (IX.100-101); los angelitos se ubican sobre pilastras pintadas. En la epístola y hacia el altar, el angelito que está hacia el testero lleva una corona de ocho diademas con cruz en lo alto, arriba de su cabeza está la palabra “*Misere*” –*Miserére*–, ‘ten piedad’; el que le sigue lleva una corona con cinco plumas y sobre su cabeza dice “*Nobis*”, nosotros; el tercero lleva una corona de joyas brillantes como pequeños soles, en lo alto se lee “*Regina Santorum Omnium*” –*Regína sanctórum ómniium*–, Reina de todos los santos. El ángel al frente de la tercia de la epístola hacia la puerta (IX.100) lleva una corona rematada con una flor de cuatro pétalos, arriba de su cabeza está la frase “*Regina Virginum*” –*Regína Vírginum*–, Reina de las Vírgenes; la corona del segundo tiene base circular rematada con plantas verdes semejantes a órganos, de su boca sale una frase con texto invertido al negativo, que dice “*Regina Martirum*” –*Regína Mártyrum*–, Reina de los mártires; el tercero levanta una corona con flores que se ubica sobre la base circular de la tiara; en lo alto se lee “*Regina Confessorum*” –*Regína Confessórum*–, Reina de los confesores. En el evangelio (IX.101) las frases van de atrás hacia adelante; el tercer angelito porta una corona rematada en volutas, frente a su cara leemos: “*Regina Sacratíssimi Rosari*” –*Regína sacratíssimi rosárii*–, Reina del santísimo rosario; el que le antecede lleva una corona similar, pero sin remates y con un círculo de mayor tamaño al centro, a modo de mundo, y la frase dice: “*Agnus Dei quitollis*” –*Agnus Dei qui tollis*–, Cordero de Dios que quitas; el del frente lleva una corona similar a la anterior, pero sin el círculo al centro, en su frase frente a la cabeza se lee “*Pecata mundi*” –*peccáta mundi*–, pecados del mundo, completando la frase previa: ‘Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo’. Estos ángeles semejan pequeños niños barrigones, con alas del tamaño de su dorso y lienzos de diferentes colores que parecen moverse con el viento y se detienen en su entrepierna. Los primeros tres están de pie, con pequeñas variaciones en la forma de pararse, con la mano derecha en alto sosteniendo la corona y la izquierda en diferentes posiciones; el último tiene la pierna izquierda semiflexionada y toca el piso con el empeine.

Los de la epístola tienen más movimiento: el primero tiene las piernas abiertas y sostiene la corona con ambas manos frente a su dorso; el segundo está sentado con las piernas abiertas sobre un círculo amarillo con borde rojizo, en postura cómoda y desgarbada con el brazo derecho semiflexionado levanta la corona mientras recarga el izquierdo sobre su pierna; el tercero parece

levantarse para elevarse, con las piernas flexionadas, la mano derecha en alto y la izquierda a la altura de su dorso. Entre cada ángel hay un florero como los encontrados en diferentes capillas y el dechado de Tolimán (IX.100-101). El arco de la capilla está soportado por pinjantes, con acabado de cortinaje floreado (IX.102). En las pechinas de argamasa y la bóveda están pintados ángeles músicos (IX.102) acompañados de hojas de partiches;⁵⁰⁹ semejan a los que llevan las coronas, con lienzos volando que atraviesan sus entrepiernas. Los instrumentos que portan son violín, contrabajo o bajo, viola de gamba, arpa, guitarra sexta, trompeta, flauta transversa, fagot, oboe o corno y platillos;⁵¹⁰ (IX.104). En los transeptos de la bóveda también hay ángeles músicos con instrumentos, éstos acompañan un gran sol que está al centro y dos flores, de cuatro y seis pétalos (IX.103); en la composición se entremezclan partiches (IX.104), señalando que la música alaba al sol.⁵¹¹ Sobre la venera de la entrada hay un texto ilegible⁵¹².

Esta capilla difiere de las anteriores en las figuras, el discurso y en un trazo más cuidado; esto se observa en los ángeles sobre la estructura que imita al mármol, su postura, las telas volando y el texto invertido. Por ello planteo que hubo una fuente impresa –grabado. El error de escritura en latín manifiesta la ausencia de religiosos a cargo de la obra; pero muestra pintores familiarizados con ángeles y estructuras arquitectónicas que se pintaban en los templos. Para los ángeles pudo haber múltiples fuentes, lo cual es congruente con pintores de templos que podrían tener acceso a esas imágenes, recibidas de sacerdotes y frailes, que guardarían en su acervo para reproducirlas libremente. Es posible plantear que los principales de la capilla fueran pintores, músicos, o ayudantes de templo. Aunque era posible dividir los nueve ángeles pintados en los cuatro espacios de muro, solo hay tres de ellos con ángeles y el cuarto está vacío. Estas tercias pudieron pretender referir las nueve *hierarkias*, aunque no tienen sus atributos. Estos ángeles rezan el rosario y la Letanía lauretana, comenzando con un “*miserére nobis*”, en referencia al acto de contrición inicial, luego se expresan algunas saluciones: Reina de todos los santos, Reina de las vírgenes, Reina de los mártires, Reina de los confesores y Reina del santísimo rosario, que forman parte de las últimas saluciones, y se culmina con la referencia al “Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo,” cuya última respuesta correspondería al *Miserére nobis*, marcando la circularidad del pensamiento

⁵⁰⁹ Los partiches son hojas con la melodía de interpretará una voz y/o instrumento.

⁵¹⁰ Identificación de instrumentos con base en Mardaga [*Musée des instruments de musique*], la asesoría del Mtro. Arturo Barradas Benítez y mi experiencia como estudiante de música e intérprete.

⁵¹¹ Los partiches de la capilla son legibles e interpretables; su sonido es ‘harmonioso’, pero no identifiqué su base melódica; quizá corresponden al repertorio religioso local. Que estas hojas sean interpretables indica que no son azar o ficción, sino parte de un programa planificado; y respalda el vínculo del maestro de pintura con el templo.

⁵¹² Es necesario registrarla y someter la foto a DStretch.

religioso.⁵¹³ Estos murales reflejan conocimiento musical, pues los partiches tienen fragmentos de melodías posibles, a diferencia de la mayoría de las pinturas donde aparecen. Los detalles de los instrumentos permiten identificarlos a la vista y la posición de las manos y el cuerpo de los ángeles que los interpretan es correcta, lo cual no siempre es acorde a la estética y no aparece en muchos cuadros de caballete sobre música.⁵¹⁴

Esta capilla es, de las revisadas, la que conserva menor cantidad de elementos vinculados a la vida comunitaria y ritual, al tiempo que se acerca más a la pintura de conjuntos religiosos bajo la supervisión del clero. Pero tiene elementos que la definen como capilla familiar otomí, en las que la iniciativa del programa pictórico es de sus principales; aunque tuvo mano pictórica más experimentada y es innegable la influencia del discurso religioso católico. Esto implica que el principal del linaje estaba ligado a los grupos de liturgia que se hacían cargo de los cantos y/o la catequesis, o era sacristán. Sin embargo, la grieta en la bóveda indica errores arquitectónicos estructurales,⁵¹⁵ que refieren la ausencia del clero en la fase constructiva. Así, se distancia de las anteriores por su pintura, aunque no por la factura. Esto tiene paralelismo con la situación de Tierra Blanca, que tuvo origen otomí y mestizo pero se afirma como hispánica.

Activar las imágenes: Semana Santa en Tepetitlán y los murales de Las Cuatro Esquinas

En contraste con la capilla de Santo Tomás está la capilla de Las Cuatro Esquinas -La Pinta.⁵¹⁶ Sus pinturas corresponden a la Semana Santa, pero no al discurso bíblico, sino cómo se vivía esta festividad en la comunidad; pero algunas escenas quedaban aisladas.⁵¹⁷ Al revisar recientemente los videos de la Semana Mayor en Tepetitlán Hidalgo, registrada por mis compañeros del Seminario, me sorprendió notar que estas pinturas se mostraban vivas en la pantalla...

El jueves santo en Tepetitlán se vive la Pasión con el Vía Crucis que comienza con una interesante faena donde un bebé es vestido de angelito y colocado en una tirolesa que lo baja de la torre del campanario hasta donde está la escultura de Cristo en oración (IX.105-106), y le lleva un cáliz, que con ayuda de quienes le reciben abajo entrega a Cristo, y ocurre la transfiguración

⁵¹³ Tita Gerlero identificaba esto como “circularidad” [Cit.pos. Mtra. Tita Gerlero en clases sobre pintura mural novohispana, Programa de Posgrado en Historia del Arte UNAM, diferentes momentos en sus cursos en los ciclos 2012-2-2014-1].

⁵¹⁴ Pese a mi valoración, se debe profundizar desde parámetros dados por la interpretación musical

⁵¹⁵ Esta capilla fue intervenida por restauradores a cargo del Lic. Juan José Beltrán Zavala, quien no realizó trabajos de reintegración cromática, solo los resanes necesarios y limpieza, respetando los murales originales, sin alteraciones en el discurso [Cit.pos. Lic. Juan José Beltrán Zavala, al visitar esta capilla, agosto 2013].

⁵¹⁶ Esta fue la primera capilla con la que tuve contacto, en el año 2000, y en 2006 me involucré en su conservación; ante las preguntas de los niños y adultos de Ixtla sobre el sentido de las imágenes inicié la primera fase de este viaje.

⁵¹⁷ Ver: Peña, *Pintura mural al construir espacios*.

(IX.107). Ver los esfuerzos por bajar al angelito para llevar la copa a Cristo fue impactante, porque explicaba al angelito moreno de Las Cuatro Esquinas y la escena de la Oración en el Huerto (IX.108). Cristo es aprehendido y le colocan una soga al cuello (IX.109) que un soldado lleva para marcar que es prisionero. Esta escena fue muy importante porque emula la forma en que es mostrado Cristo en la escena del camino al Calvario en esta capilla (IX.110) y otras como *Ndödo Chica* en Tolimán. La escultura de Cristo es conducida al templo, donde se ha preparado su cárcel, que consiste en un ‘emparrillado’ elaborado de carrizos y adornado con guías con hojas, el cual se coloca en una capilla del templo custodiada por algunos guardias (IX.111); y una vez más encontré otra coincidencia con Las Cuatro Esquinas, en la que se muestra a Cristo encarcelado y consolado por los ángeles, dentro de un inmueble que en el exterior tiene un enrejado de carrizos (IX.112) que se parece al del templo de Tepetitlán. Pero, en lugar de los ángeles consoladores, durante toda la noche, Cristo es acompañado de músicos (IX.113) que están afuera del entramado de carrizos haciendo retumbar el interior del templo con sus notas.

El viernes por la mañana tiene lugar el *Vía Crucis*, que consiste en una procesión hasta el sitio donde se recuerda la Crucifixión y muerte de Jesús. En este, los músicos con tambor y flauta -tunditos- son indispensables (IX.114-115), así como los que llevan las banderas y los que participan como ‘soldados romanos’, que siguen usando tocados con una voluta al frente y plumas en la parte de atrás, al igual que los personajes de los muros de la capilla de las Cuatro Esquinas (IX.112 y IX.116). Esta procesión convoca a todo el poblado, que sigue a los que llevan en andas la escultura de Jesucristo, seguido de las de la Virgen y la Magdalena -confirmando los personajes referidos en *Ndödo Chica*, pero una cuadrilla de soldados camina delante y uno de ellos lleva el lazo que tiene Cristo al cuello (IX.115). Esto me hizo pensar en que así debió ocurrir la procesión al Cuisillo en Ixtla, pues en la pintura relativa (IX.116) observamos un grupo de soldados al frente seguidos por otros dos presos –uno con la cabeza en negro–; el soldado lleva faldellín, botas, capa, espada, un tocado con voluta al frente y plumas atrás y jala la cuerda con la mano izquierda e interpreta un sacabuche sostenido con la derecha; le sigue Cristo con la soga al cuello y cargando la Cruz, detrás van figuras que había identificado con un sacerdote o ministro, porque uno de ellos lleva en su mano una custodia, pero al mirar con detalle y relacionarlo con la escena en Tepetitlán, es obvio que son las esculturas de la Virgen y otros santos, por ello tienen aureola sobre sus cabezas; al final están dos jinetes. A un lado del soldado que jala a Cristo, quedan las piernas y algunos detalles de un niño que toca el tambor –quien debido al deterioro sufrido por la capilla perdió el tronco superior que no fue recuperado en la restauración (IX.116). La celebración concluye con el ave en la bóveda del

calvario, que más que ser una paloma en relación con el Espíritu Santo, es un águila que refiere la Resurrección de Cristo (VI.13).

Don Goyito recordaba que era común que ‘los montados’ llegaran para ‘el día de san Ramón’ (el Nazareno) –domingo de ramos–, pero no podían faltar el miércoles que era cuando se hacía la procesión hacia el Cuisillo –pirámide inconclusa ubicada en los límites del poblado– (IX.117), donde se recordaba la Crucifixión, saliendo del templo del Señor de Ojo Zarco en el Barrio.⁵¹⁸ Los jinetes venían de todas partes y según Don Goyito representaban a los que antes gobernaban el pueblo y las cabezas de las familias. Sobre el destino de la procesión, se cuenta en Ixtla que hubo un momento en que se optó por cambiar el sitio de la Crucifixión a la loma, donde aun se realiza, hacia atrás del templo de San Miguel donde las cruces se quedan todo el año.⁵¹⁹ Al entrelazar estas referencias con las pinturas y lo visto en Tepetitlán, es posible inferir que la cárcel de Cristo se instalara en el Barrio, y es evidente que las danzas iban de ahí a la capilla de Las Cuatro Esquinas, para de ahí dirigirse al Cuisillo del Conejo -zona arqueológica ubicada a las orillas de Ixtla-, que es mostrado en la pintura en sustitución del Monte Calavera (IX.117).

Las danzas del muro contratesterero de la capilla (IX.118) hacían recordar a algunas personas de Ixtla “cuando se bailaban desde el Barrio a Las Cuatro Esquinas con el grupo de los chichimecos”.⁵²⁰ La pintura de esta escena se divide en tres planos determinados por el tamaño de los personajes, y se presenta en ambos lados de la puerta (IX.118). El primero muestra un individuo de gran tamaño, con huipil largo que sostiene en sus manos un *macahuitl* y una bandera. Se acompaña de un ave; detrás hay dos hileras de bailarores con faldellín, huaraches, diadema y carcaj con flechas. Los dos personajes de tamaño mediano ocupan el segundo plano, ostentan instrumentos musicales: una sonaja y una guitarra; y los otros dos son el tercero y llevan un arco y flechas mientras danzan. En la pared de enfrente, apenas se distinguen las imágenes que se revelan con claridad con fotografía infrarroja; su contenido también está dispuesto en diferentes planos marcados por el tamaño de los personajes (IX.118): en el primer plano, el tamborilero guía la danza; detrás hay un bailaror que danza con arco y flecha como los de la segunda hilera del muro opuesto. En el tercero hay un personaje que pareciera que clava un arma en un adversario caído, probablemente en un combate ritual que me recuerda el sacrificio en el combate representado en

⁵¹⁸ Cit.pos. Eutimio Sánchez, Cuca Luna y Goyito Sosnava, San Miguel Ixtla, diferentes momentos de 2006 a 2015.

⁵¹⁹ Según Don Goyito se cambió en los años cuarenta a instancias del clero, “que ya no quería subir ni un cerrito y menos al Cuisillo” que veían “demoniaco”; a partir de esa fecha se fortaleció en su poder sobre la posesión de esculturas, templos y realización de algunas celebraciones, al menos en determinar los espacios para su desarrollo y se cambió la procesión a una lomita que da de frente al templo [Cit.pos. Goyito Sosnava, San Miguel Ixtla agosto 2006 y junio 2007].

⁵²⁰ Cit.pos. Marlen Vega, San Miguel Ixtla, agosto 2006.

“el jueguito” en Bají (ver capítulo VIII). Los tocados de quienes participan de la procesión en Tepetitlán (IX.119-120) son semejantes a los de algunos personajes de los murales, en especial los soldados; pero las sonajas de las niñas bailadoras de La Mesilla Tecozautla (IX.121) son como las de estos bailadores, aunque difieren su traje y tocado, que quizá semejaría un poco al individuo que está en el primer plano del fragmento hacia la izquierda –epístola. En tanto que, las figuras que portan las banderas (IX.120), con sombreros con plumas, semejan al personaje que encabeza el fragmento de la derecha –evangelio. Esta convergencia de personajes y eventos relacionados de alguna forma con la pintura del muro, ofrece la posibilidad de recuperar fragmentos de la fiesta y las danzas que debieron realizarse en Ixtla, pues hasta ahora hemos visto que aunque haya confluencias, lo común entre asentamientos es la diferencia.

Identificar el sentido de estas escenas me permitió aclarar las dudas que aun tenía sobre la pintura mural de esta capilla. El personaje con la cara negra en la procesión (IX.116), quien también sería crucificado con Cristo, como uno de los ladrones, seguramente está usando una máscara o se pintó la cara; de ser así, podría estar relacionado con el Cristo negro de Tunititlán -poblado que está junto a Tepetitlán-, que es en realidad un anticristo que se hace pasar por él y se pinta la cara y las manos de negro pero, cuando regresa Cristo, huye y desaparece. Pese a que en Ixtla no hay referentes de la participación de algún personaje como este, cabe la posibilidad que éste fuera el sentido de la imagen pintada, en una variación respecto de lo visto en Tepetitlán y olvidado en Ixtla. Al ir deshaciendo los nudos de la narración en imágenes de esta capilla continué ahondando en los pequeños detalles que no había ligado con el resto de la historia, como que solo hubiera animales en la cenefa del lado derecho, donde se pintó la capilla con su calvario, un coyote, conejos (IX.122) y el venado sin cabeza (V.12). Entonces regresé a *El Dios caminante* y noté que esos animales quizá son los que fueron interrogados por los *ts'ene* sobre el paradero de Cristo, y por eso está el venado sin cabeza, que sería un referente del sacrificio a ocurrir -que es el tema principal de esta capilla- y de la sustitución de *Makunda*, que se hizo pasar por Cristo.

Otro elemento que había quedado aislado es la bóveda, donde hay dos escenas con ángeles –una en cada transepto–, que yo asumía como el cielo y el espacio sagrado de la capilla. Al analizar con cuidado, noté la semejanza de la figura en el transepto cercano al altar (IX.123) con la figura del santo súchil una vez que se han elaborado los bastones, indicando que las figuras forman un *ñuts'i* (VII.27). Al pensar en esto, sentada al interior de la capilla, opté por recostarme y observar cada transepto de la bóveda; entonces logré comprender que en ambos está presente la idea de un *kut'a*, confluencia de caminos donde se conectan el espacio terreno, el inframundo y el espacio que

habita el *Sidada*. En la bóveda cercana al altar (IX.123) la figura central corresponde al centro del *nuts'i*, formado por círculos concéntricos, cerca de los que se encuentran seis señoríos o dominaciones representados con caritas con alas, que confluyen en la velación y en la capilla misma. En el transepto cercano a la puerta (IX.125), entre diferentes ángeles músicos y justo al centro, observamos una espiral rodeada por círculos concéntricos que en el medio tienen una línea ondulante que hace pensar en el movimiento de un rehilete; una figura que hace evidente la conexión entre los diferentes planos que se interconectan justo en estos espacios. Y mientras analizaba estas imágenes al interior de Las Cuatro Esquinas, acostada en el piso, el sol se hizo presente inundando la capilla y confirmando mis juicios, era poco después de las 14 hrs., recordándome que su luz entra y toma posesión del inmueble (V.22) y haciéndome notar que probablemente se trataba de referir que esta capilla era un *kut'a*.

Finalmente, quedaban los músicos en el transepto junto a la entrada (IX.125), entre los espacios del *ñutsi* formado por figuras fitomorfas con instrumentos. Definitivamente no eran arcángeles interpretando música celeste, sino músicos como los que acompañan a Cristo encarcelado en Tepetitlán (IX.113). En la base de las líneas que forman el *ñuts'i* está la “santa Rosa” verde y roja (*Cannabis indica* y *Cannabis sativa*) (IX.124-125), que entre los otomíes de la sierra oriental hidalguense (sierra otomí-tepehua) es una divinidad –por igual masculina que femenina– asociada con el agua y/o la Virgen de Guadalupe, más que una planta⁵²¹ y se usa para vincular a los músicos con la divinidad.⁵²² Esto es un vínculo entre los músicos y la fiesta.⁵²³ No satisfecha aun, pensé en los músicos que acompañaban a Cristo y el fuerte sonido que producían al interior del templo de Tepetitlán (IX.113) y recordé que lo mismo ocurre en la fiesta de san Miguel pero en el atrio, y que en Ixtla es muy importante la mayordomía de la música,⁵²⁴ al igual que en

⁵²¹ La santa Rosa ofrece el poder de “‘ver’ el mundo ‘otro’ y comunicarse con las fuerzas divinas”; pero su uso varía según la región, pues “mientras en Santa Ana Hueytalpan está presente en todas las acciones rituales en las que interviene el *bädi*, como hacer traer a un difunto antes de sus ‘costumbres, para hablar con la patrona, la virgen Santa Ana las vísperas de su fiesta, en los costumbres’ relacionados con el ciclo agrícola y en la terapéutica”; en otras comunidades de la Sierra su solo se limita a su sentido terapéutico - con emplastos usados para disminuir mialgias- y a rituales agrarios. Durante la fiesta, ‘el costumbre’, algunos *bädís* cantan y bailan al ritmo de ‘melodías monótonas’ durante horas; es entonces que ocurre el trance. Durante el trance, hay una conexión “entre la música y los estados alterados de conciencia”, sin embargo esto aun no se ha analizado suficientemente, pero la relación y el vínculo existen; asimismo, se dice que a veces los músicos tienen contacto previo con la santa Rosa, permitiendo así que actúe a partir de ellos y de la música. [María de Lourdes Báez Cubero, El uso ritual de la “santa Rosa” entre los otomíes orientales de Hidalgo: el caso de Santa Ana Hueytalpan, Dossier “El uso ritual de enterógenos en México”, en *Cuicuilco* 19 (53) (México, 2012). Ma. de Lourdes Báez C., La santa Rosa: la “medicinita” que cura el alma entre los otomíes orientales de Hidalgo, en *Plantas sagradas en las Américas* (México, ponencia, 2018).

⁵²² Báez. *La santa Rosa*. Cit.pos. Lourdes Báez, ponencia en Seminario de estudios Otopames, IIA-UNAM, 2018

⁵²³ Báez. *La santa Rosa*. Cit.pos. Lourdes Báez, en conversación personal sobre el tema, marzo 2019.

⁵²⁴ Cit.pos. Pergentino González, San Miguel Ixtla, oct. 2018. En el curso de estas reflexiones conocí al patrocinador de la música de diciembre para la fiesta del Señor de Ojo Zarco, quien dice deberle mucho a este Crucifijo, por tanto no puede hacer menos que pagarle, y que sin música no hay fiesta. En Ixtla se cuenta que llegó a haber de 200 a 400 músicos que entraban a tocar al templo al mismo tiempo y que a veces la música duraba como 200 horas continuas [Cit.pos. Don Eutimio Sánchez, San Miguel Ixtla, 2006].

Cieneguilla,⁵²⁵ y estando recostada sobre el piso de la capilla observando la escena (IX.124-125), cavilé sobre la importancia de mirarla en conjunto: el *ñüts'i* con plantas, festones e instrumentos, que tiene un *kut'a* en forma de espiral al centro, y los cuatro músicos en los espacios intermedios. Hay una insistencia del número cuatro, por los cuatro rumbos marcados por cuatro líneas y con cuatro arcángeles músicos; lo cual sustenta mi planteamiento del cinco *-kut'a*. Luego noté que las líneas diagonales del *ñüts'i* se conectaban con los muros de la capilla por medio de las pechinas, sitio del desplante donde se ubica la santa Rosa; y que en cada una de ellas hay un instrumento de cuerda y uno de aliento (IX.124).⁵²⁶ Los ángeles músicos interpretan un corno, tambor del bajo Aragón, violín y órgano positivo (IX.125). A pesar de estar juntos, siempre los había visto desarticulados, pero al unir todo tenemos una orquesta de cámara formada por 11 músicos y un organista con su órgano portátil. Esta imagen podría ser más que una referencia a instrumentos y músicos, particularmente por la importancia que tienen los músicos en las fiestas, siendo quienes llenan los espacios de sonido, marcan el tiempo festivo y acompañan a Cristo.

En las capillas revisadas, siempre están presentes, en menor o mayor medida, a veces solo como tambor y chirimía, otras como violín y las más con varios músicos, frecuentemente anclados a ángeles o a las procesiones. En la capilla de San Diego, hay músicos que suben al cerro (VII.36) y un hermoso órgano barroco con flautado horizontal (VII.39), como en las procesiones y fiestas del Mezquital y en el Zamorano; y también los hay detrás del carruaje (IX.9, VII.38-39), del patrocinador de la fiesta o al menos de la música. La música se refiere en la capilla *Ndödo* Chica y la gran cantidad de ángeles músicos en sus muros; o bien en los de la capilla de Los Luna que también tienen un órgano con trompetería horizontal y en otras capillas de Ixtla, como la de Los Ángeles.⁵²⁷ En la fiesta de san Miguel en Tolimán es de gran importancia el combate de bandas, que llenan la plaza y el templo con sus notas estridentes, impidiendo que cualquier voz sea escuchada, particularmente cuando entran al templo y potencian su interpretación con el eco y la función acústica de las bóvedas; lo cual también experimenté en diferentes sitios del Mezquital durante el Carnaval. Si imaginamos una interpretación orquestal al interior de la capilla de Las Cuatro Esquinas, con los instrumentos identificados, los que serían potenciados en gran medida con la presencia del órgano positivo, el efecto sería impresionante porque los muros harían que las ondas

⁵²⁵ Cit.pos. Pablo Félix, noviembre 2018 en el Coloquio La Casa de los Abuelos, IIE-UNAM.

⁵²⁶ Los instrumentos del *ñüts'i* no son perfectos en forma y detalles, pero es posible ligarlos con algunos del siglo XVIII, los que se presentan agrupados como: guitarra de brazo corto-oboe, laúd-flauta soprano, arpa doppia (barroca triple)-fagot, y viola con su arco-flauta bajo o clarinete. [Identificación de instrumentos con base en Mardaga [*Musée des instruments de musique*], la asesoría del Mtro. Arturo Barradas Benítez y mi experiencia como estudiante de música e intérprete].

⁵²⁷ Ver Peña, *Pintura mural al construir espacios*.

sonoras rebotaran en todas las direcciones *ad infinitum*, pues las esquinas no angulares – redondeadas con las veneras– propiciarían mayor acústica e incluso eco. Sumar cinco instrumentos de viento, cinco de cuerdas, una percusión y el portativo, que aunque tuviera pocos registros habría impactado sobre los muros incrementando su potencia, lograría un efecto similar a la guerra de bandas y de los músicos de viento al interior del templo de Tepetitlán (IX.113).

Un sonido que podría traspasar las barreras terrenales, más aun al estar en un *kut'a* donde la música viajaría al inframundo y al mundo del *Sidada*, llegando a Cristo y a los antepasados del linaje y del poblado. Quizá es por ello que aun hoy todos en Ixtla insisten en decirle la capilla de las Cuatro Esquinas, en lugar de La Pinta, y todo el poblado la asume como propia, al igual que el templo del Señor de Ojo Zarco y su milagroso Crucifijo. Los tres conforman los elementos cohesivos más importantes del poblado, seguidos de las festividades de san Isidro y san Miguel Arcángel y sus esculturas. Los murales de esta capilla -las Cuatro esquinas- se relacionan con la fiesta, además de mostrar dos *kut'a*: uno activado en la velación de san Ramón al interior de la capilla y otro detonado por acción de la música ensordecedora que convocaba a los antepasados. Una gran entropía sonora registrada en la bóveda, que pudo referir un patrocinio para una fiesta de Semana Santa -como mayordomía de música-, donde se pagó a una orquesta de cámara pintada en el transepto de la bóveda cercano a la puerta y la presencia de un positivo; o bien que este linaje era el que encabezaba dicha mayordomía por ligarse a la devoción de la capilla. El programa mural es, entonces, un registro de imágenes visuales y sonoras, donde también aparece la paranda en las cenefas superiores de los muros laterales, incorporando la memoria gustativa de la fiesta, dando lugar a una fiesta virtual. Pinturas que pretendían acelerar el corazón, erizar los vellos corporales y animar el ambiente, participando a todos que esta es la capilla más importante de Ixtla, donde se interpretó un órgano y donde todos los que escucharon quedaron prendados del sonido y de todo lo que ese día ocurrió, lo cual sigue presente en la memoria que se activa con lo registrado en los muros. Y si esto es grandioso, lo es más cuando se piensa que ese sonido despertó a sus abuelos y abrió el espacio que conecta al mundo del *Sidada* con el inframundo, dejando un *kut'a* abierto para que esta conexión permanezca y permita que la divinidad se sume a los abuelos del linaje como parte de sus ancestros, y quizá de otros linajes del poblado que se manifiesten ahí, convocados por la música que mantiene ese entrecruce de espacios y caminos.

Narrar con imágenes

En este capítulo, he abordado las imágenes de diferentes capillas, cuyos programas se repiten y/o entrelazan, marcando continuidades y diferencias. Lo trascendental del análisis es la convergencia

en su sentido general: registros de las fiestas y los rituales que copian algunos aspectos de las celebraciones para enfatizar la presencia de los principales y de patrocinadores, logrando la trascendencia de la festividad pintada y del linaje; una auténtica activación de las imágenes cuando pasan de los muros, o las rocas, a la fiesta. Imágenes que parecieran salir de los muros y los conjuntos rocosos de las barrancas para contar cómo se vivía la fiesta que daba cauce al ritual en el pasado, a fin de que los que quedan no lo olviden ni dejen de participar con la comunidad, porque ahí se funda la importancia del linaje; pero también cuenta de una gran mayordomía y/o un importante patrocinio, que fue registrado por su singularidad. Espacios donde confluyen los ancestros y mantienen el contacto con su descendencia.

De esta forma adquiere sentido el trayecto recorrido hasta este punto del viaje, pues al haber integrado un acervo de imágenes y definido un sistema de significación que permite generar un marco iconográfico para las capillas de linaje y familiares, es posible analizar los programas presentes en ellas, que no son unitarios, ni denotados, pues refieren al menos un par de celebraciones, a lo que se suma el sentido icónico de los inmuebles como casas de los abuelos donde coexisten los linajes y las familias de la comunidad, y desde donde se preserva la tradición y la organización comunitaria. Es posible establecer la autoría indígena de estos programas murales, así como la intención constructiva, que va de casos cercanos a la iglesia, como la capilla de Santo Tomás, a las de Zozea y Los Olvera hechas con absoluta independencia; sus temáticas entremezclan el pensamiento cristiano con la cosmovisión otomí, en cercanía absoluta con *El Dios caminante*, que se vincula con las narraciones en imágenes de las capillas y los sitios con arte rupestre, en particular con El Tendido. Sin embargo, cada caso es particular, pues muchos programas muestran haberse creado en diferentes momentos, al igual que los paneles en las rocas.

Las capillas son receptáculos de las fiestas y rituales de las comunidades, espacios para la narración de lo que ahí se vive; exhiben figuras que rememoran el pasado y lo reactivan. Considerando que no hay comunidad sin ritual, ni ritual sin comunidad, estos inmuebles son el elemento cohesivo de las comunidades y viceversa. Sin la comunidad y el ritual, las capillas pierden su sentido y paulatinamente son abandonadas, o transformadas en otro tipo de edificación, con programas murales, pero nunca más capillas de linaje, ni familiares. Sus programas murales tienen sentido cuando se vincula con el linaje ligado a la capilla, sea patrilineal o no consanguíneo (comunitario); pero al perderse, el sentido deja de importar. Cuando hay recuperación de los inmuebles sin este vínculo, solo son patrimonio tangible, pero su mayor importancia se la da el sentido intangible que se liga al ritual, que de diferentes formas se relaciona y potencia en el

inmueble mismo y en las imágenes que en sus muros les recuerdan. En caso de que deje de practicarse por un tiempo, se le puede recuperar –con variaciones quizá– y vuelve a cumplir su papel como elemento cohesivo de la comunidad. Este es el sentido de integrar a la comunidad en el programa mural de las capillas, siendo más evidente en algunas de ellas en las que se pinta a todo el pueblo participando de la fiesta, como en *Ndödo Chica*, San Diego y Las Cuatro Esquinas. En otras el discurso está más ligado al linaje, como en Los Olvera, donde la fiesta ocupa solo un muro, pero en él también se hace presente toda la comunidad.

La capilla de Las Cuatro Esquinas, es en su nombre y en sí misma una referencia a los cuatro rumbos del universo, presentes en los dos transeptos de la bóveda (IX.123 y IX.125) que muestran en su centro, como las demás capillas de Ixtla, un cinco o *kut'a*, punto donde confluyen y se entrecruzan los caminos, centro del *ñuts'i* y punto de interconexión entre el universo terrenal – donde está el cinco–, el inframundo o seis donde habitan la Sinana Guadalupe, los *xita* y los *uemas*, y el siete que es donde viven el *Äjua –Yozipa* el *Hyadi–* y *Sidada Kristo* (III.2). La espiral del transepto cercano a la puerta (IX.125) es una figura que hace evidente esta interconexión, mas no como arriba y abajo, sino como traslape de esas tres dimensiones que ascienden y descienden continuamente por esta figura que les entrelaza. Estos programas murales, ligados a la fiesta o a los linajes, no representan temas cristianos ni corresponden a otros modelos devocionales; más bien externan la festividad patrocinada por un linaje o reflejan la importancia de los antepasados de cada familia o grupo de familias asociadas a una capilla. Las capillas y sus muros suceden a las rocas como espacios para enlazarse con los ancestros y lograr la trascendencia del linaje, patrilíneo o no consanguíneo. Ambos son espacios que se trasladaron al mosaico en el piso del atrio de Cieneguilla, que por su complejidad podrían también referir la fiesta y de los linajes que conforman las 19 comunidades. Regresemos al inicio y demos término al viaje...



Imagen IX.1 Ejército de Moctezuma y niños de los dos contingentes chocando sus machetes, danza de San Miguel, San Miguel Tolimán Qro; Foto: BIPP septiembre 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen IX.2 Ejércitos de Moctezuma y Cortés, danza de San Miguel, San Miguel Tolimán Qro; Foto: BIPP septiembre 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen IX.3 Pintura mural de bailadoras indígena y española, capilla de Los Luna en San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP noviembre 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen IX.4 Danza de Xitas y xitales, San Miguel Tolimán Qro.; Foto: BIPP septiembre 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen IX.5 Danza de los toritos, San Miguel Tolimán Qro.; Foto: BIPP enero 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen IX.6 Danza de las Malinches, San Miguel Tolimán Qro.; Foto: BIPP septiembre 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen IX.7 Altar y muro testero, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro.; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.

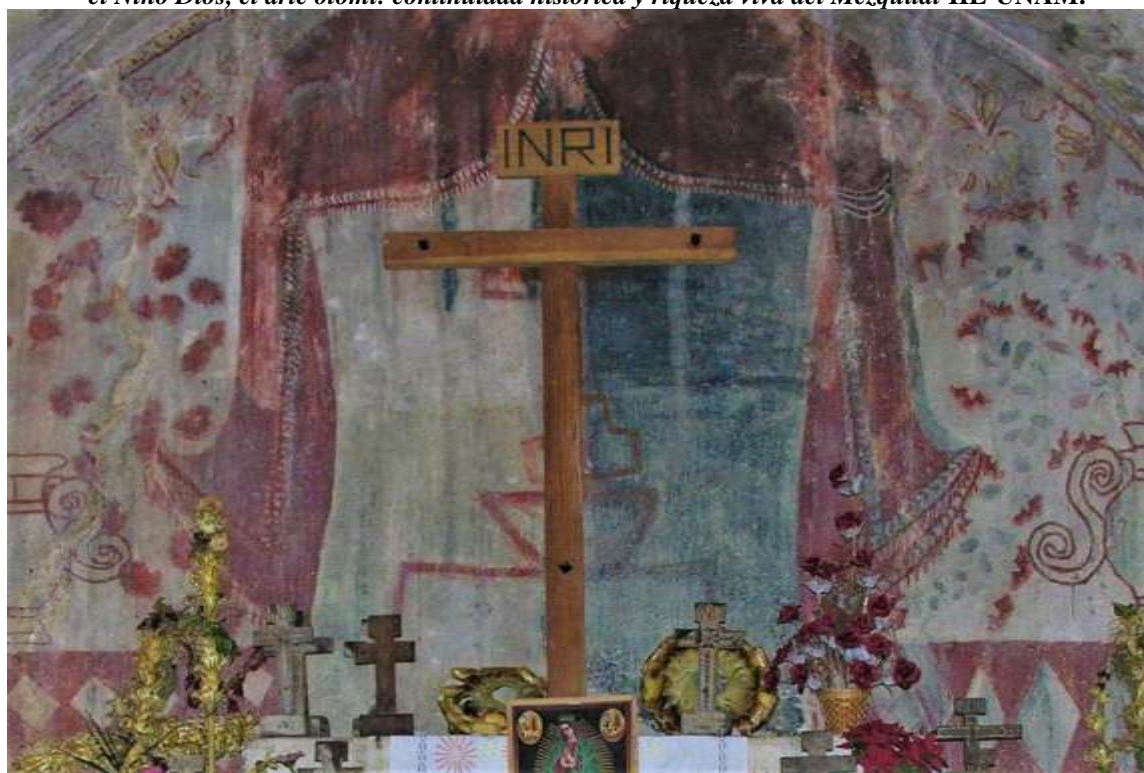


Imagen IX.8 Altar y muro testero, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro.; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.9 Detalle de la cenefa inferior, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.10 Detalle de la cenefa inferior, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.
Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LRE



Imagen IX.11 Pintura mural, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.12 Detalles del campanario, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.13 Detalles del combate, pintura mural capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.14 Pintura mural, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.15 Pintura mural, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LDS



Imagen IX.16 Escena de combate, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-YVK.



Imagen IX.17 Escenas de la fiesta, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM. Imágenes trabajadas por Domingo España, tratada con DStretch-LDS.



Imagen IX.18 Escena de la fiesta, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital IIE-UNAM.*



Imagen IX.19 *Uemas* en las pilastras entre los transeptos de la capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital IIE-UNAM.*



Imagen IX.20 Bóveda cercana al altar, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital IIE-UNAM.*



Imagen IX.21 Ángeles pasionarios, bóveda de la capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.22 Ángel y cara entre las nubes, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.23 Bóveda contigua a la puerta, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LRE/LDS/VRD.



Imagen IX.24 Figura sobre venera de la puerta, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital IIE-UNAM*. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LDS y YBK.



Imagen IX.25 Venados a los lados de la ventana y escenas contiguas, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital IIE-UNAM*.

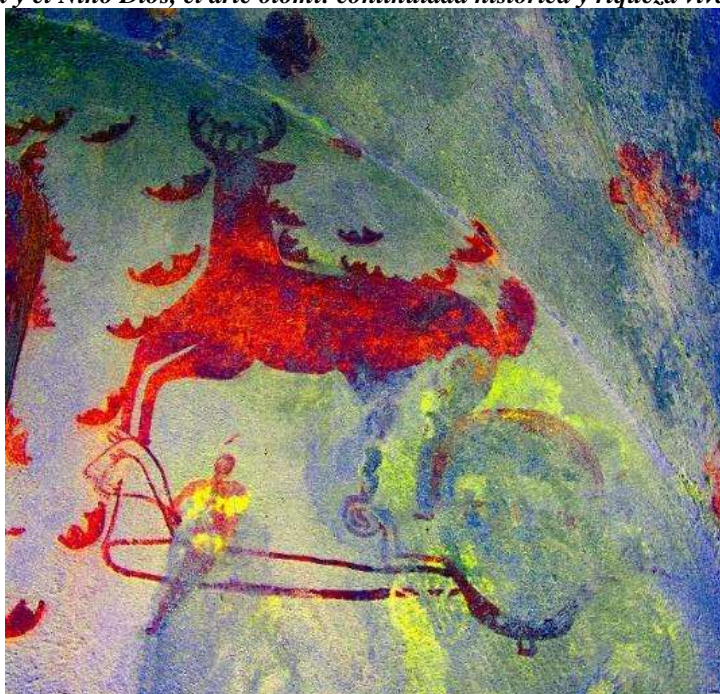


Imagen IX.26 Venado y figura debajo (derecha), capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro.; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital IIE-UNAM*. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LDS.



Imagen IX.27 Venado y escena debajo (izquierda), capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.28 Venados a los lados de la ventana y escenas contiguas, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.29 Venados a los lados de la ventana y escenas contiguas, capilla de San Diego, San Miguel Tolimán Qro.; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.30 Capilla de Los Luna, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.31 Detalle del muro testero: Cruz, Capilla de Los Luna, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.32 Detalle muro del evangelio, capilla de Los Luna, San Miguel Tolimán Qro.,
Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.33 Detalle muro de la epístola, capilla de Los Luna, San Miguel Tolimán Qro.,
Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.34 Bóveda hacia el altar, capilla de Los Luna, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.35 Detalles de la bóveda hacia el evangelio capilla de Los Luna, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.36 Detalles de la bóveda hacia la epístola capilla de Los Luna, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.37 Muro contratestero capilla de Los Luna, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.38 Detalle de la parte alta del muro contratestero capilla de Los Luna, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.39 Capilla de Los Olvera, Yonté Chico Alfajayucan Hgo., Foto BIPP 2015, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria*, IIE-UNAM.

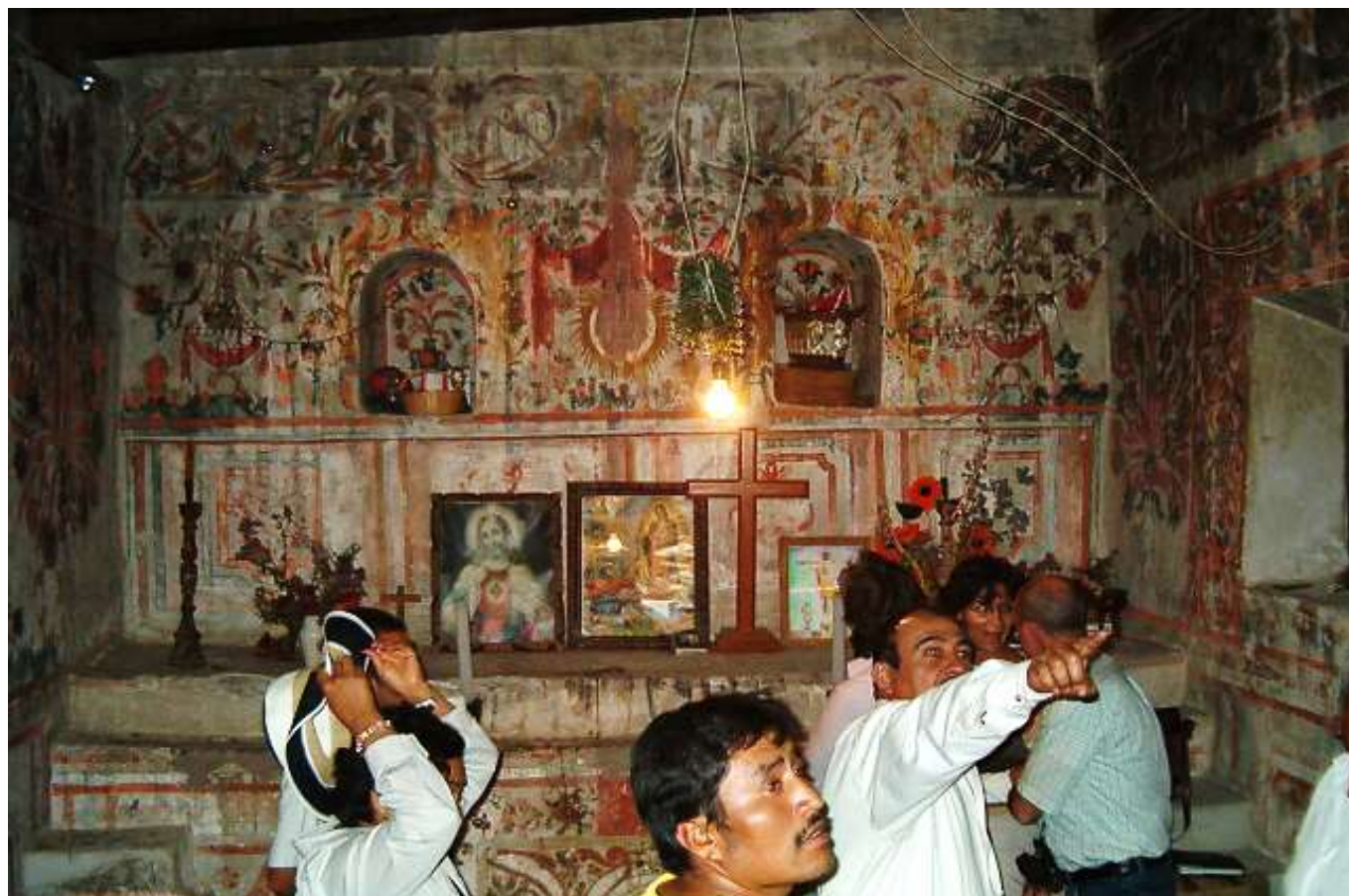


Imagen IX.40 Altar de la capilla de Los Olvera, Yonté Chico Alfajayucan. Foto proveída por Francisco Luna Tavera.



Imagen IX.41 Detalles de pintura mural, capilla de Los Olvera, Yonté Chico, Alfajayucan, Foto: *Proyecto La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí; continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM.

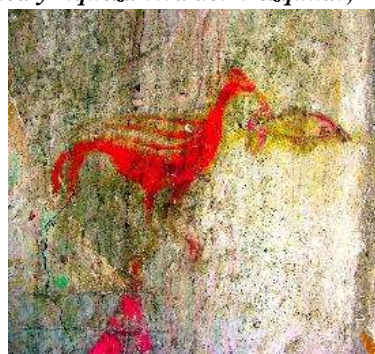


Imagen IX.42 Animales, detalles de la pintura mural, capilla de Los Olvera, Yonté Chico, Alfajayucan, Fotos: *Proyecto La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí; continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM. Imágenes trabajadas por Domingo España, tratadas con DStretch-LRE y LAB (abajo).



Imagen IX.43 Vista de pintura mural: Yozipa, florero, personaje con arma, animales, florero y venado, capilla de Los Olvera, Yonté Chico, Alfajayucan, Fotos: *Proyecto La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí; continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM.



Imagen IX.44 Detalles de la pintura mural: venado, personaje, venado, floreros, animales, caballo-personaje-
 astas, capilla de Los Olvera, Yonté Chico, Alfajayucan, Foto: *Proyecto La mazorca y el Niño Dios. El arte
 otomí; continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital, IIE-UNAM.*



Imagen IX.45 Pintura mural: Caballo-personaje-asta-Yozipa sol y aves junto a florero -contiguo al altar-,
 capilla de Los Olvera, Yonté Chico, Alfajayucan, Fotos: *Proyecto La mazorca y el Niño Dios. El arte
 otomí; continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital, IIE-UNAM.*



Imagen IX.46 Muro contratestero, capilla de Los Olvera, Yonté Chico, Alfajayucan, Foto: *Proyecto La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí; continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM.



Imagen IX.47 Muro contratestero, capilla de Los Olvera, Yonté Chico, Alfajayucan, Foto: *Proyecto La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí; continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-YXX.

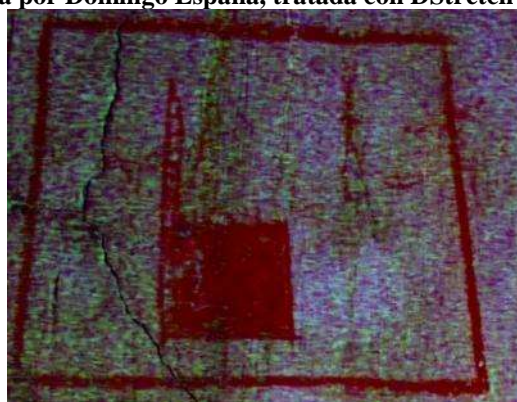


Imagen IX.48 Primer cuadro del muro contratestero, capilla de Los Olvera, Yonté Chico, Alfajayucan, Foto: *Proyecto La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí; continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-YRD.

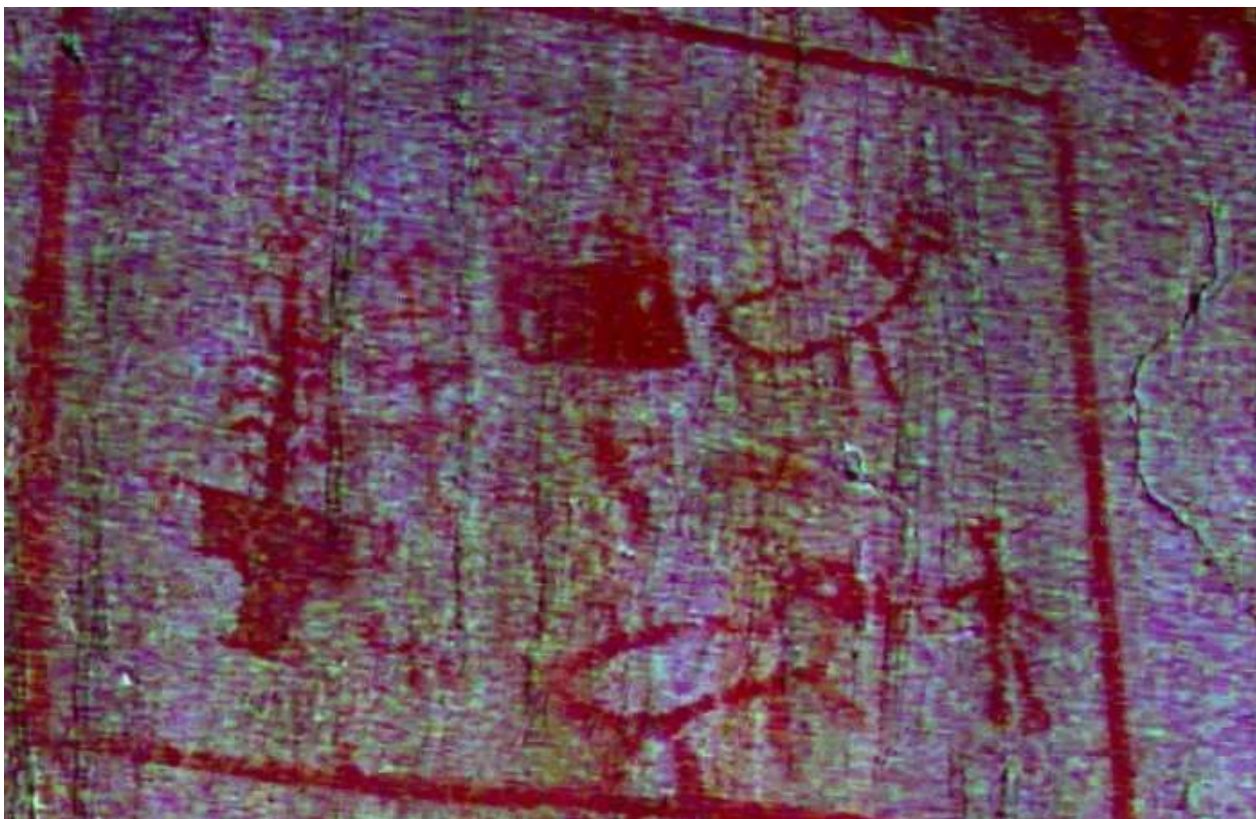


Imagen IX.49 Segundo cuadro del muro contratestero, capilla de Los Olvera, Yonté Chico, Alfajayucan, Foto: *Proyecto La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí; continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-YRD.

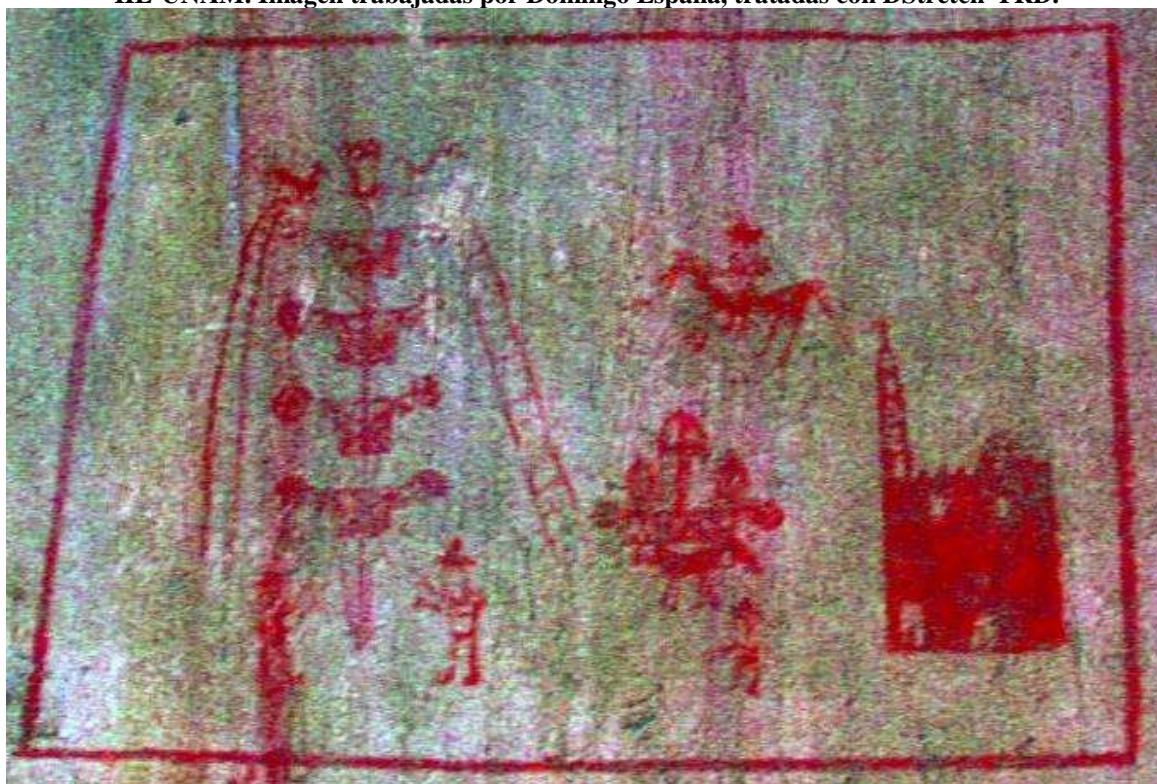


Imagen IX.50 Tercer cuadro del muro contratestero, capilla de Los Olvera, Yonté Chico, Alfajayucan, Foto: *Proyecto La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí; continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-YRD.



Imagen IX.51 Entrada lateral y detalles del enlucido, capilla del templo de Zozea, Alfajayucan Hgo., Fotos: Domingo España y BIPP, Proyecto *Arte rupestre y voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.52 Cenefa, capilla de Zozea, Alfajayucan, Fotos: BIPP y Domingo España, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM



Imagen IX.53 Cruz vestida y canasta con ofrendas, capilla de Zozea, Foto BIPP 2012.



Imagen IX.54 Cruz vestida y espacio bajo la canasta, y detalles de la pintura mural, capilla de Zozea, Alfajayucan, Fotos: BIPP y Domingo España, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM



Imagen IX.55 Detalles de la pintura mural: floreros, capilla de Zozea, Alfajayucan,
Foto: Domingo España, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM



Imagen IX.56 Detalles pintura mural y mayólica de la bóveda, capilla de Zozea, Alfajayucan Hgo.,
Foto: Domingo España, Proyecto *Arte rupestre y voz de las comunidades*, IIE-UNAM.

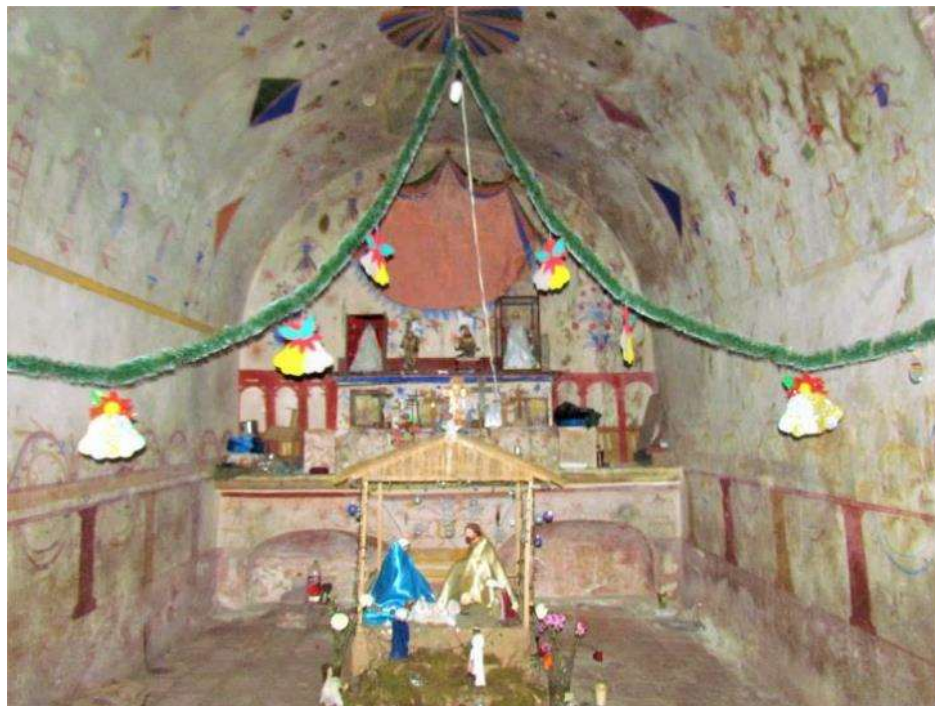


Imagen IX.57 Vista general, capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.

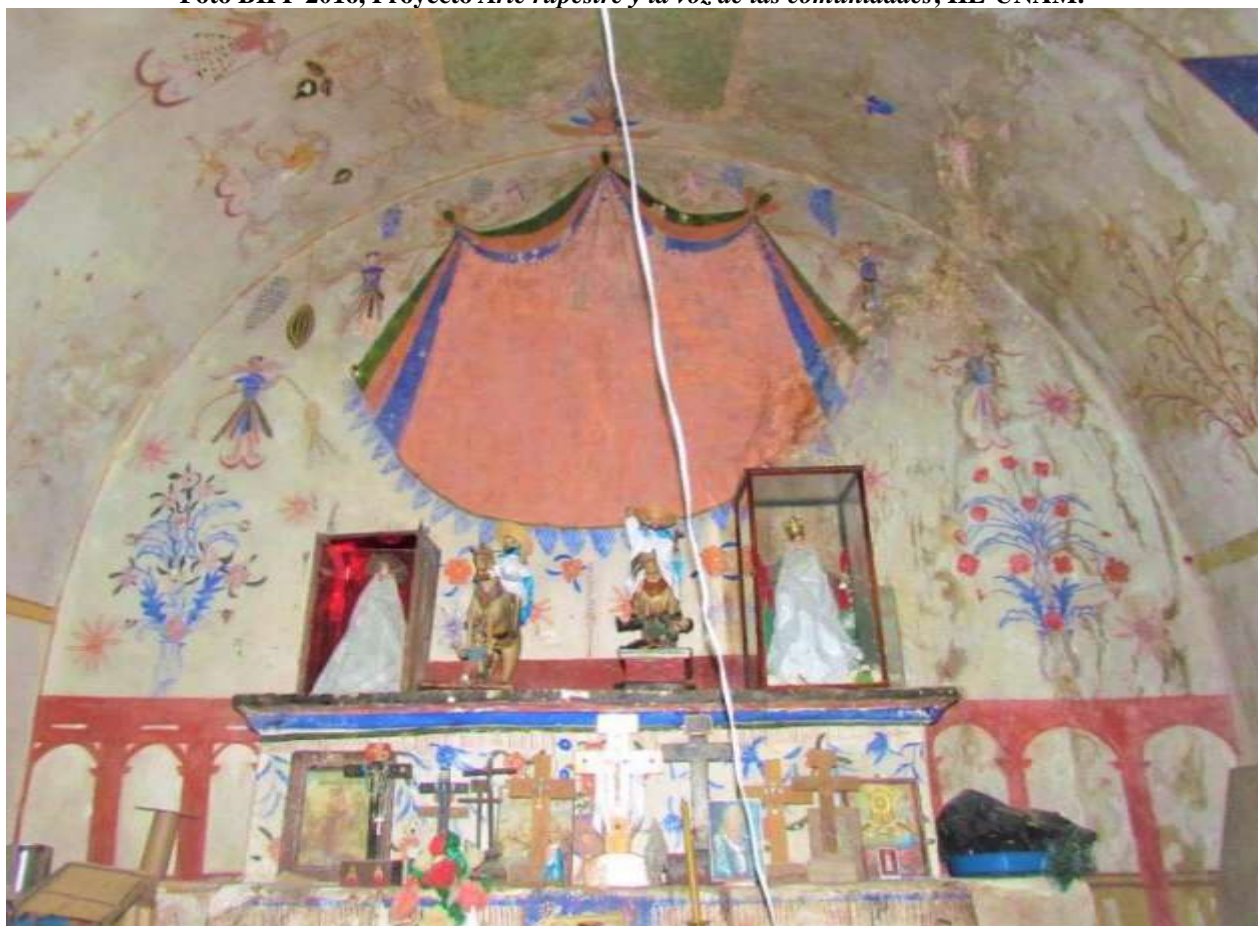


Imagen IX.58 Vista general, capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.59 Muro testero: concavidades inferiores y pintura mural, capilla *Ndödo Chica*, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.

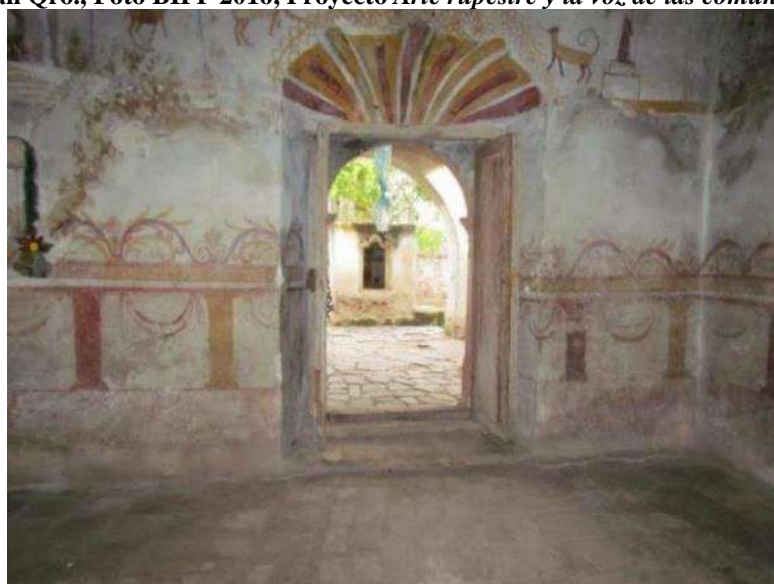


Imagen IX.60 Cenefa y entrada, capilla *Ndödo Chica*, San Miguel Tolimán, Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.61 Ángeles músicos sobre peanas y pedestales, pintura mural, capilla *Ndödo Chica*, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.62 Ángeles músicos sobre peanas y pedestales, pintura mural, capilla *Ndödo Chica*, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.63 Ángeles músicos sobre peanas y pedestales, pintura mural, capilla *Ndödo Chica*, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.64 Ángeles músicos sobre peanas y pedestales, pintura mural, capilla *Ndödo Chica*, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.65 Detalles de la bóveda y ángeles, Capilla *Ndödo Chica*, San Miguel Tolimán Qro., Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM 2007.



Imagen IX.66 Bóveda, Capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.67 Detalles de la bóveda y ángeles, Capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.68 Templo y arcángeles en peanas, capilla *Ndodo Chica* (evangelio transepto frontal), San Miguel Tolimán, Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM.



Imagen IX.69 Arcángeles sobre peanas cuadrangulares y arcángel Miguel, capilla *Ndodo Chica*, San Miguel Tolimán, Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.

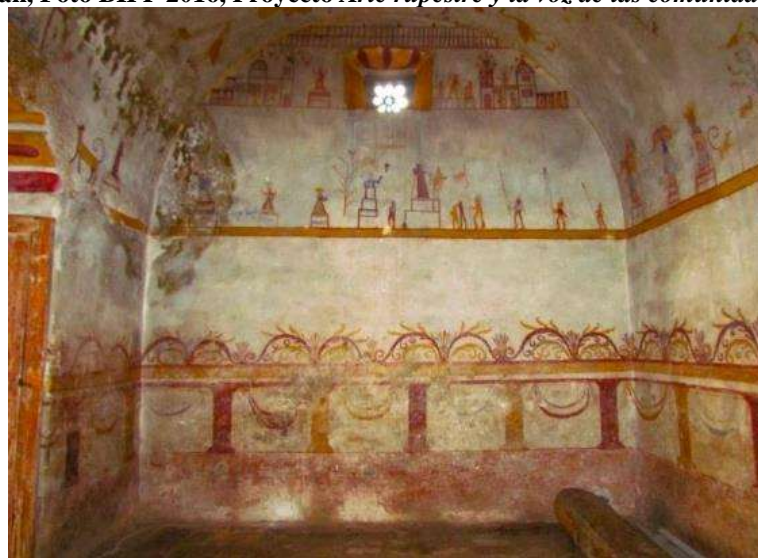


Imagen IX.70 Muro contratestero, capilla *Ndodo Chica*, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.71 Vista general de las dos escenas sobre el muro contratestero, capilla *Ndödo Chica*, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.72 Mitad izquierda de la escena inferior muro contratestero, capilla *Ndödo Chica*, San Miguel Tolimán, Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.73 Extremo izquierdo de la escena inferior del muro contratestero, capilla *Ndödo Chica*, San Miguel Tolimán, Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM 2007. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LRE (derecha).

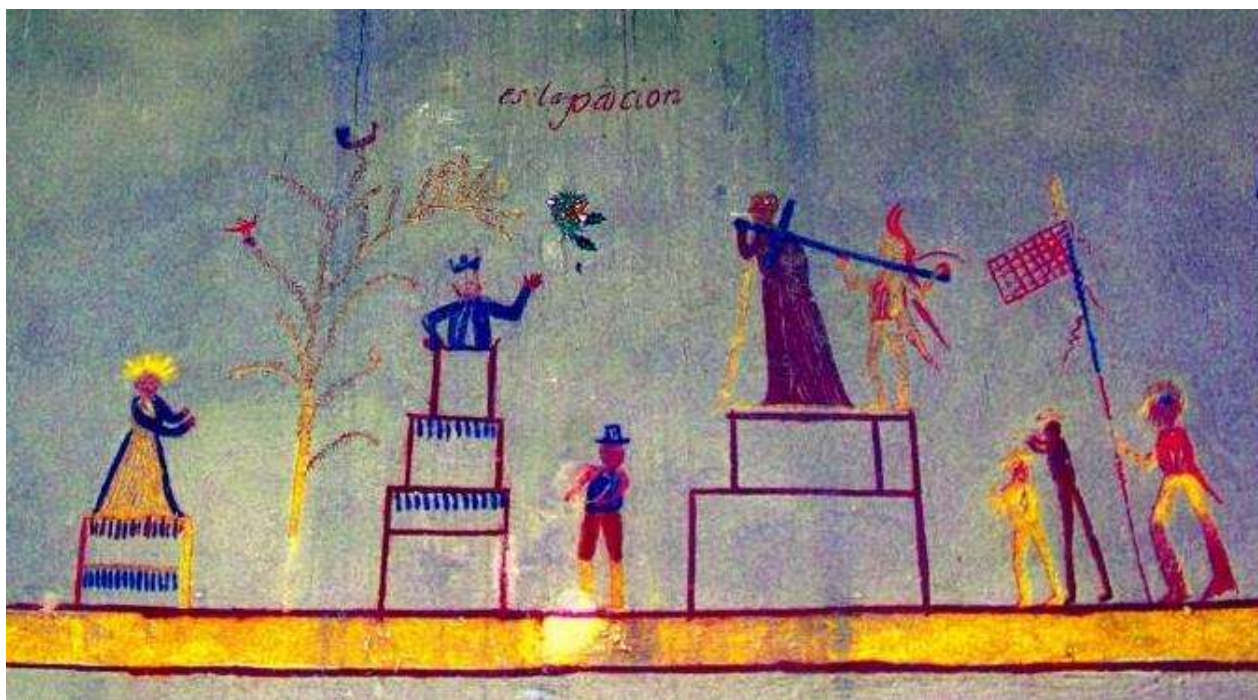


Imagen IX.74 Centro del muro contratestero, capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LDS.



Imagen IX.75 Mitad derecha de la escena inferior, extremo derecho, muro contratestero Capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM. Imágenes trabajadas por Domingo España, tratadas con DStretch-LAB y YRD, y con DStretch-LDS y LAB.



Imagen IX.76 Mitad derecha de la escena inferior, extremo derecho, muro contratestero Capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.77 Mitad derecha de la escena inferior, extremo derecho, muro contratestero Capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.
Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-YBK.



Imagen IX.78 Mitad derecha de la escena inferior, extremo derecho, muro contratestero Capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.
Imágenes trabajadas por Domingo España, tratadas con DStretch-LDS y LAB.



Imagen IX.79 Escena superior muro contratestero, capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.80 Escenas en el espacio superior, muro contratestero, capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM 2007.



Imagen IX.81 Escena superior izquierda, capilla *Ndödo* Chica contratestero, San Miguel Tolimán, Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios*. *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM 2007. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LAB.

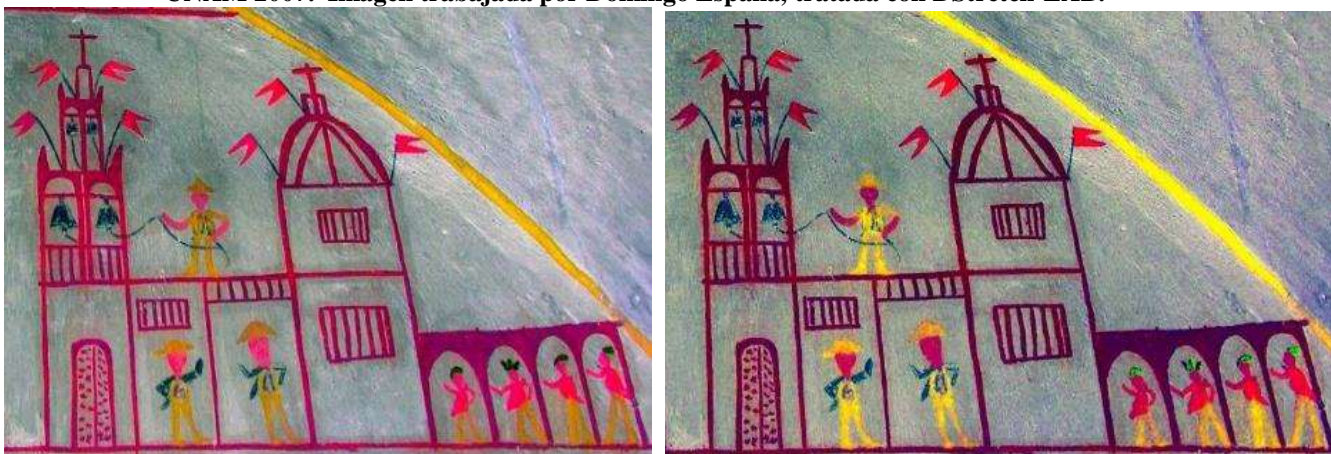


Imagen IX.82 Extremo derecho, muro contratestero (arriba), capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios*. *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM 2007. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LAB y LDS.

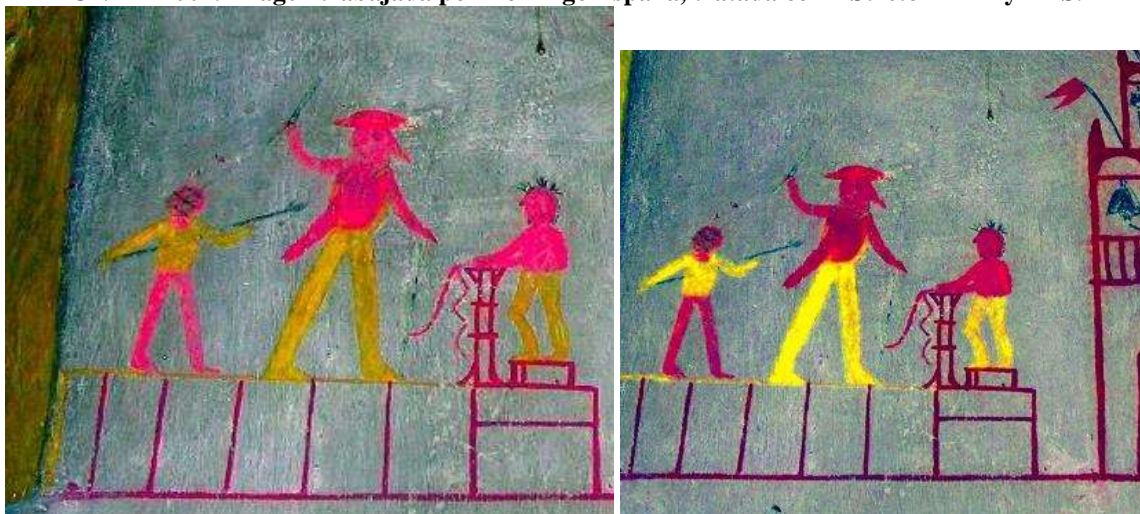


Imagen IX.83 Escena junto a la ventana (derecha), muro contratestero (arriba), capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios*. *El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM 2007. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LAB y LDS.



Imagen IX.84 Escena sobre la puerta, Capilla Ndödo Chica, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.

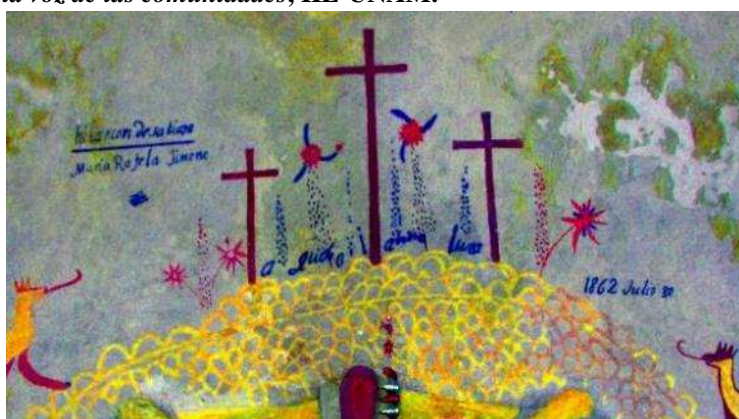


Imagen IX.85 Detalle de las cruces y fuegos artificiales sobre cerro, escena sobre la puerta, capilla Ndödo Chica, San Miguel Tolimán, Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM 2007. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LDS.

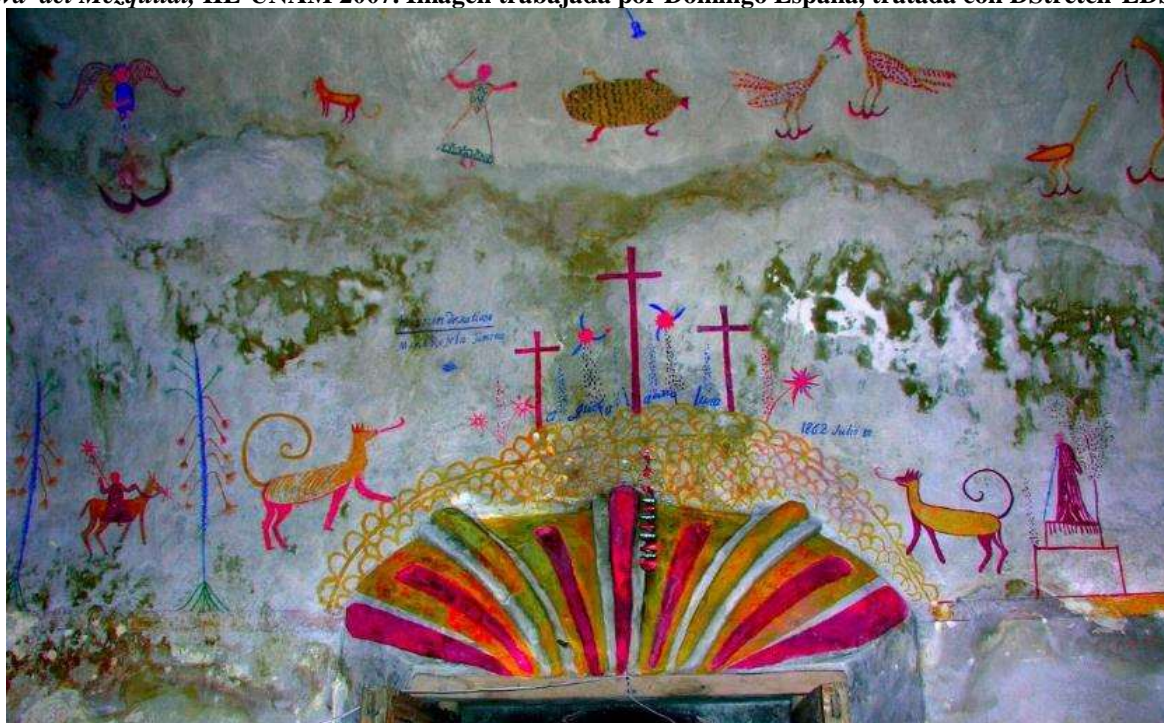


Imagen IX.86 Escena sobre la puerta, Capilla Ndödo Chica, San Miguel Tolimán Qro., Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LAB.



Imagen IX.87 Escena sobre la ventana, muro del evangelio, capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.

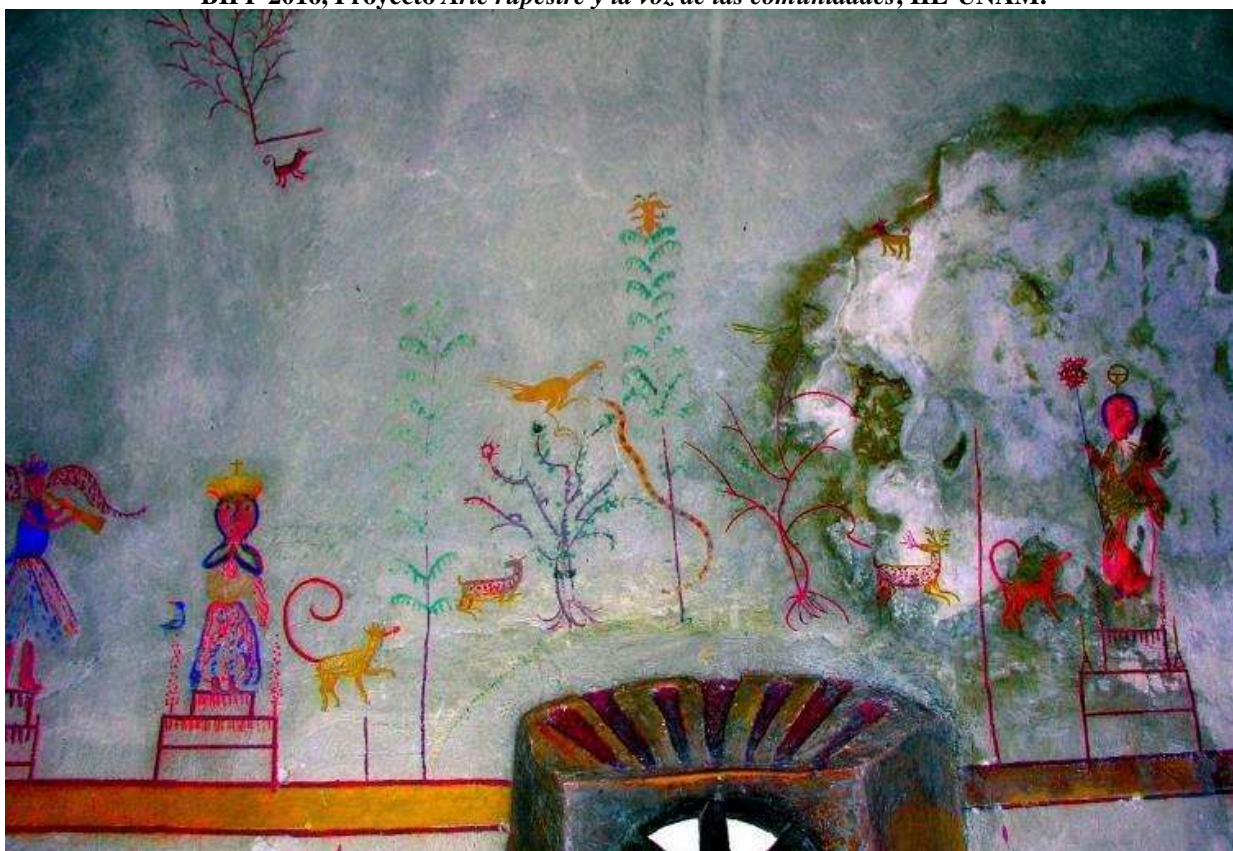


Imagen IX.88 Escena sobre la ventana (evangelio), capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.
Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LAB.



Imagen IX.89 *Árbol y perro, Capilla Nödö Chica, San Miguel Tolimán, Foto: Proyecto La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital, IIE-UNAM 2007.*



Imagen IX.90 *Virgen con peana sobre luna creciente, Capilla Nödö Chica, San Miguel Tolimán, Foto BIPP 2016, Proyecto Arte rupestre y la voz de las comunidades, IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LDS (izquierda), YRD (centro) y YYE (derecha).*



Imagen IX.91 *Bóveda, Capilla Nödö Chica, San Miguel Tolimán, Foto BIPP 2016, Proyecto Arte rupestre y la voz de las comunidades, IIE-UNAM. Imagen trabajada por Domingo España, tratada con DStretch-LDS.*



Imagen IX.92 Bóveda Capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán Qro.,
Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.93 Detalle -evangelio- de la bóveda, transepto de ingreso, capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.94 Detalle -evangelio- de la bóveda, transepto de ingreso, capilla *Nödo Chica*, San Miguel Tolimán, Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.95 Detalle de la bóveda, transepto de ingreso, capilla *Nödo Chica*, San Miguel Tolimán, Foto BIPP 2016, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*, IIE-UNAM.



Imagen IX.96 Detalle de la bóveda, transepto de ingreso, Capilla *Nödo Chica*, San Miguel Tolimán, Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM 2007.



Imagen IX.97 Detalle de la bóveda, transepto de ingreso, Capilla *Nödo Chica*, San Miguel Tolimán, Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital*, IIE-UNAM 2007.



Imagen IX.98 Vistas exterior, fachada y calvario de la capilla de Los Ángeles músicos, Tierra Blanca Gto., Foto BIPP agosto 2013.

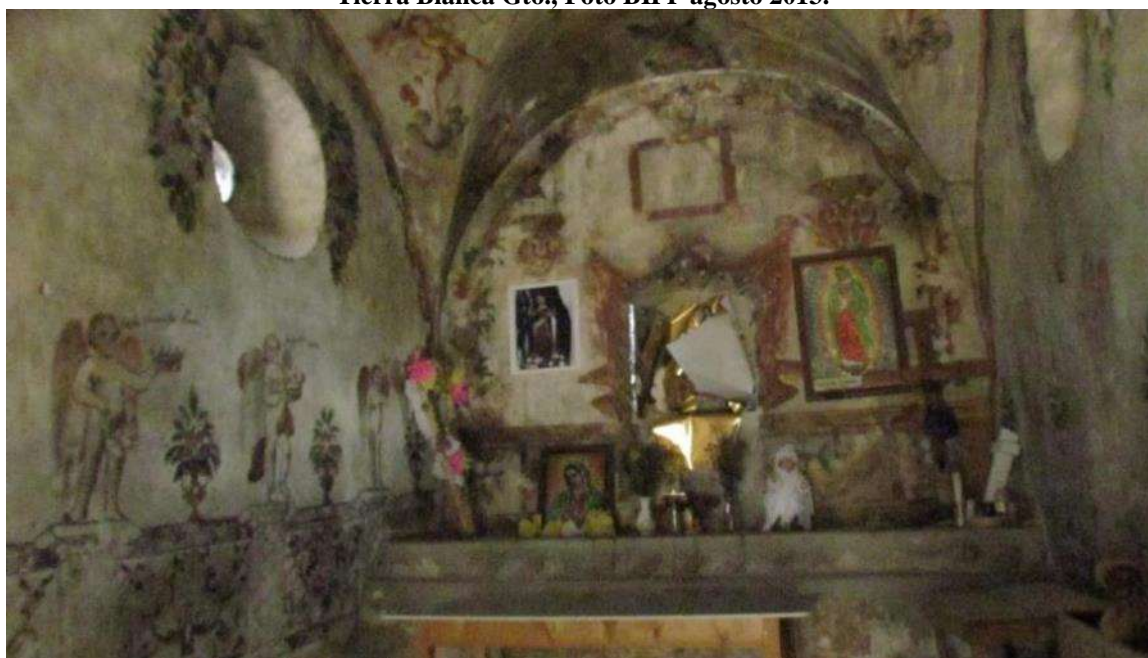


Imagen IX.99 Capilla de Los Ángeles músicos, Tierra Blanca Gto., Foto BIPP agosto 2013.



Imagen IX.100 Ángeles en la epístola, Capilla de Ángeles músicos, Tierra Blanca, Foto BIPP agto. 2013.



Imagen IX.101 Ángeles en evangelio, capilla de Ángeles músicos, Tierra Blanca Foto BIPP agosto 2013.

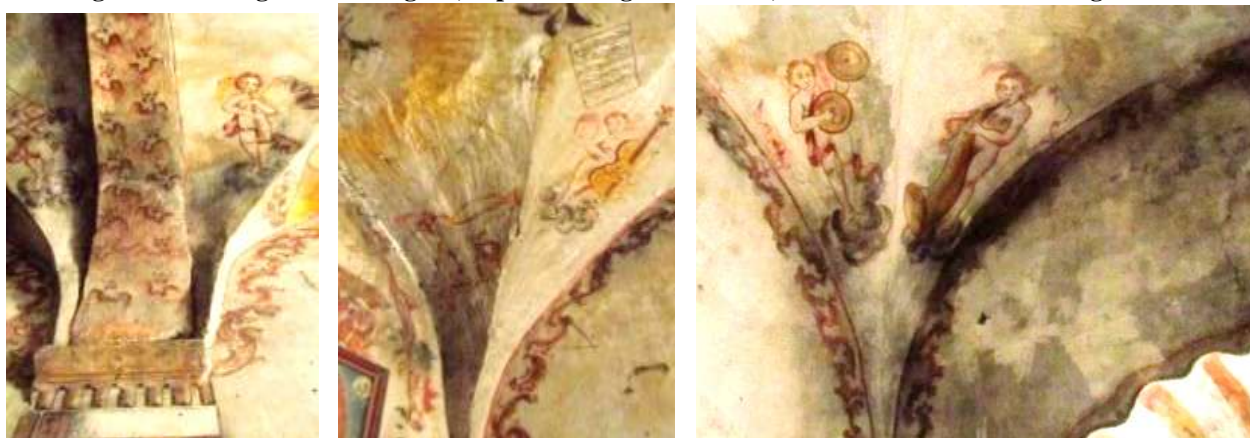


Imagen IX.102 Pechinas, Capilla de Los Ángeles músicos, Tierra Blanca Gto., Foto BIPP agosto 2013 .



Imagen IX.103 flores en la bóveda, capilla de Ángeles músicos, Tierra Blanca, Foto BIPP agosto 2013.



Imagen IX.104 Bóveda con sol y partituras, Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca Gto., Foto BIPP agto 2013.



Imagen IX.105 Angelito niño bajando de la torre con el cáliz, Semana Santa en Tepetitlán Hgo.; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.106 Angelito niño bajando de la torre con el cáliz, Semana Santa en Tepetitlán Hgo.; Foto Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.107 Angelito entregando el cáliz, Tepetitlán Hgo; Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.108 Oración en el huerto y bajada del angelito con el cáliz, muro de la epístola, capilla de las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla Gto., Foto BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen IX.109 Cristo aprehendido y en el Vía Crucis, Tepetitlán Hgo; Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.110 Detalle de la Procesión al Calvario-Cuisillo: Cristo, evangelio, Las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla, Foto BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen IX.111 Cárcel de Cristo, Tepetitlán Hgo; Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios*, *el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.112 Cristo encarcelado y confortado por los ángeles, epístola, capilla de Las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla Gto., Foto BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen IX.113 Músicos acompañando a Cristo encarcelado con música al interior del templo, Tepetitlán Hgo.; Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.114 Músicos -tunditos- en la procesión, Tepetitlán Hgo; Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.115 Cristo aprehendido y en el Vía Crucis, Tepetitlán Hgo; Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.116 Procesoión al Calvario-Cuisillo, evangelio, capilla de Las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla, Foto BIPP 2015, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen IX.117 Procesoión al Calvario-Cuisillo, muro del evangelio, capilla de Las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla, Foto BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



**Imagen IX.118 Pinturas del muro contratestero de la capilla La Pinta, San Miguel Ixtla Gto.,
Fotos BIPP 2015 y Juan José Beltrán (LIR -infrarroja-), 2013.**



Imagen IX.119 Procesión, Tepetitlán Hgo; Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.120 Presentación de banderas, Tepetitlán Hgo; Foto: Proyecto *La mazorca y el Niño Dios, el arte otomí: continuidad histórica y riqueza viva del Mezquital* IIE-UNAM.



Imagen IX.121 Detalles de la danza de niñas bailadoras de La Mesilla Tecozautla Hgo,
Fotos: BIPP 2015, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE UNAM.



Imagen IX.122 Coyote y conejos, cenefa del muro de la epístola, Las Cuatro Esquinas San Miguel Ixtla, Foto
BIPP 2018, Proyecto *Arte y comunidades otomíes metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen IX.123 Bóveda, transepto del altar, capilla de las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla Gto,
Foto BIPP 2018, Proyecto *Arte y comunidades otomíes metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen IX.124 Pechinas con santa Rosa y: guitarra de brazo corto-oboe, laúd-fagot-flauta soprano, arpa doppia-fagot, y viola con arco-flauta bajo; bóveda del transepto de ingreso a la capilla de las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla Gto., Fotos BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen IX.125 Bóveda, transepto de la entrada, capilla de las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla, Gto, Foto BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.

X. Coda

Hemos llegado a la última parada de este viaje luego de transitar en espacio y tiempo por los lugares que dieron sentido al universo de las comunidades otomíes del Mezquital, el Bajío, el semidesierto queretano y los caminos hacia el Zamorano. Aun quedan rutas por recorrer y profundizar, pero por ahora es tiempo de regresar al atrio de Cieneguilla y volver a mirar el mosaico para cuestionar por la frase en español y otomí que sustenta la dualidad de Dios. Después de analizar en detalle regresamos de nuevo sobre el mosaico, desde una óptica integral que trate de explicarlo paso a paso.

Ajö ge dada ne nönö, Dios es Padre y Madre: la construcción de una teogonía otomí

La frase “Dios es Padre y Madre” nos recibe al ingresar al atrio o al salir del templo (I.2, I.5, I.13 y I.19),⁵²⁸ una frase que remite a la dualidad americana de las divinidades. En este apartado abordo conceptos teogónicos que explican este manifiesto: un acto político de continuidad de los conceptos cosmogónicos, de libertad de pensamiento y acción, y de un amor infinito a Dios. Esta frase recuerda la dualidad divina, un Dios lo abarca todo, padre y madre a la vez. Esta dualidad se manifiesta en los sūchil (X.1), en la organización comunitaria y en la relación sol-luna. Esto no es privativo de Cieneguilla, pues aquí, como en Tolimán y el Mezquital, hay mayordomías femeninas y masculinas, que comparten roles o dividen tareas. En Cieneguilla, las mujeres tienen mayor presencia en las mayordomías, porque al menos en tres de las cuatro son las mujeres quienes portan las señales. Esto es resultado de la migración, que ha dejado en sus manos el destino de Cieneguilla y de sus comunidades, incluso en la presencia de las religiosas maristas que por más de medio siglo han apuntalado la formación en la fe, la educación y la conservación.

En mi tercera estancia en Cieneguilla volví a preguntar por el sentido de las imágenes, y esta vez me llevaron a la zona de catequesis, donde leí el poema “Dios es padre y madre”, “Hot Sidada ne hot Sinoño” (X.2) que está en el altar que preside este espacio. No comprendí su sentido porque no conozco el otomí, pero tal vez tampoco lo hubiese comprendido de estar en español, porque me faltaba caminar la ruta en el tiempo y entre las comunidades. Ahí, frente al altar (X.3), noté la dualidad de los cerros y me contaron de las peregrinaciones y su relación con el día y la noche, donde el Zamorano con su cruz son femeninos, y la Paloma con la suya, masculina (X.4). Esta dualidad también está presente en los sūchil, y no solo con la figura que tiene en lo alto y en el remate (X.1), sino en la altura de cada torre, porque la más alta es la ‘del güerito’. Dualidad y

⁵²⁸ Para evitar incrementar más las imágenes de este trabajo, regresemos a las figuras del primer capítulo. Solo complemento con algunas que son indispensables para elucidar su sentido.

complementariedad que está presente en todos los aspectos de la vida comunitaria y también es inherente a Dios, quien no necesita tener género.⁵²⁹ Una relación como esta no es resultado de la imposición ni de una adaptación irreflexiva, sino de una decisión tomada por los principales del siglo XVI, quienes se apropiaron de Dios y de Cristo, como de otros aspectos traídos por los europeos. Es una decisión que sigue en juego y que al iniciar el siglo XXI fue tomada por los nuevos principales: *badis*, los que ejercen el poder civil y religioso, y los que han preservado el conocimiento legado por sus ancestros, presente en la tradición, y motivo de ella y del ritual: un ejercicio de reestructuración razonada que dio lugar a una teogonía otomí que incorporó los fundamentos del cristianismo a su cosmovisión.

Esta visión teogónica afirma el vínculo de la comunidad con Dios y con Cristo, así como su convencimiento de ser católicos cristianos, de forma que en el siglo XXI ‘ser otomí’ y conocer la lengua o sus resabios están anclados al catolicismo, mientras que la supervivencia de esta religión se funda en las tradiciones y la fuerza de la identidad otomí. Este es el fundamento de la pastoral indígena que rige la catequesis, en cuyo espacio se realizan pláticas prebautismales precedidas por el altar pintado sobre el muro y una mesa donde están la Biblia y un cirio (X.5). Sobre el piso, al frente de la mesa, se colocan dos hileras de piedras, como un camino; entre ambas Javier Velázquez roció semillas de maíz y frijol que tenía en un canasto (X.5-6) -quedaron al interior de las dos hileras de piedras-, luego colocó tarjetas en formas de pies sobre las semillas, y un bastón en el lado derecho (X.5-6). Un triple mensaje para los padrinos: la parábola de las semillas y la buena tierra; que los padrinos serán el bordón que sirva de azadón y ayude a caminar a los ahijados por la senda del bien; y la tierra fértil donde se depositan las semillas -la comunidad-, donde los nuevos miembros se integran como semillas; el bastón refiere a los padrinos como *xitas* que guían a la comunidad, y refieren las mayordomías.⁵³⁰

Pregunté por qué plantear que “Dios es Padre y Madre”, y su respuesta fue que “los mestizos y otros más lejanos” no entendemos que Dios es tan grande que no solo es padre, sino padre y madre, porque Dios no tiene género, es los dos. Javier Velázquez y Zeferino Aguilar hicieron hincapié en que esta afirmación no niega la Trinidad o la consubstancialidad de Dios; sino que de las tres personas de Dios solo una es masculina: Jesucristo, mientras las otras dos solo son, sin

⁵²⁹ En el espacio de catequesis afirman que Dios es *taxingue* como los otomíes de Cieneguilla, que saludan diciendo ‘*Haxajö*’, que significa “Dios es el amanecer”. Luego agradecen el nuevo día diciendo “*Jamôdi Ajô Jamôdi ha no Iya Gexa rakagihü nzeki*”, mientras dan las albas, que en días normales solo son con campanas e incienso, y en los de fiesta con cohetes [Frasas de catequización, Templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla, explicadas por Zeferino Aguilar, 2017].

⁵³⁰ *Cit.pos* Javier Velázquez y Zeferino Aguilar, Cieneguilla, febrero 2017

parámetro humano⁵³¹: una manifestación de la Trinidad desde su teogonía. Don Pancho Luna contaba que para algunas bebidas es necesaria la bendición de Dios, que se manifiesta en forma de ave, y bendice la bebida cuando un ave la toca con el pico.⁵³² La dualidad también está presente en la Paloma que se ubica en una custodia que está en el altar de la capilla de El Espíritu (X.7), detrás de la cual hay una cara que corresponde a un sol negro, nocturno. Cristo-sol, consustancial a *Yozipa* e independiente, porque *Kristo*-sol transita los caminos del inframundo cada noche, para al amanecer resurgir triunfante y resucitado, asciende al firmamento y lo recorre. Al triunfar y salir del inframundo se establece una semejanza en el triunfo sobre la muerte, que en ambos sentidos es celebrado por los otomíes, que saludan al sol con albas en el Mezquital, y en la fiesta en Cieneguilla y Tolimán.

Junto a la afirmación de la dualidad de Dios como padre y madre, en el mosaico, hay cuatro aves blancas que de inicio pensé como palomas. Estas aves se vinculan con el Espíritu Santo y con el cerro de La Paloma, pero también con las nueve aves de mayor tamaño que están en la periferia del atrio (I.8); dos planteamientos que son complementarios y que en efecto definen el vínculo con el cerro masculino y con el Espíritu de Dios.⁵³³ Esta dualidad que entrelaza sentidos, deidades e individuos es el eje de la vida cotidiana, civil y religiosa de Cieneguilla. En esta dualidad se manifiestan los opuestos, contrarios y confrontados. El combate se ha sublimado y diluido en la comunidad, dejando tan solo su evocación efímera en la danza de las niñas con machete y en la dualidad que define la vida comunitaria.

De las diferentes formas en que la dualidad se manifiesta, la más común es la oposición femenino-masculino, que está presente en las mayordomías y en la división de tareas. Las figuras del atrio que forman el cuadrado central son referentes de las cuatro mayordomías, que al estar formadas por una mujer y un hombre, dan origen a las figuras que representan una mujer y un varón tomados de la mano y anclados con un bastón (X.8). Estas cuatro figuras entrelazadas son un manifiesto político y religioso que más allá de afirmar la importancia de sociedades equitativas, donde no hay igualdad de género sino equidad y corresponsabilidad, explican que la dualidad en la mayordomía es indispensable porque Dios es a la vez padre y madre, y Jesús se corresponde con la

⁵³¹ *Cit.pos.* Javier Velázquez y Zeferino Aguilar, febrero 2017.

⁵³² *Cit.pos.* Francisco Luna.

⁵³³ Al avanzar en mi vínculo con la comunidad y en el trayecto de este viaje, comprobé que ambos planteamientos eran válidos, pero me señalaron que había uno más ligados a ellas, porque esas aves también fueron pensadas en relación con los colibríes, los cuales tienen relación con Huitzilopochtli y con Cristo, pues este pajarito es la representación de la deidad mexicana; en el decir popular, se señala que el colibrí muere cada noche y vuelve a vivir de día, lo cual podría interpretarse como una resurrección, fundando un vínculo con Cristo y generando una relación de éste con el dios mexicano [Cit.pos. una religiosa marista, enero 2018, Cieneguilla].

Virgen y todos los santos tienen su contrapeso en un opuesto –san Ildefonso o Santiago apóstol con la Virgen, santa Lucía o santa Juanita de Asa; de la misma manera, los cerros tienen género y se complementan entre sí. Asimismo hay cruces femeninas y masculinas, y las tareas en la vida diaria están repartidas, dejando en los varones la responsabilidad de proveer recursos –a veces como producto de la migración y otras de trabajar el campo–, mientras las mujeres cohesionan a la comunidad y preservan las tradiciones. Esto es el fundamento de la teogonía otomí, que preservó elementos de la cosmovisión prehispánica aunados a los fundamentos teológicos del cristianismo en perfecta fusión que permea todos los espacios de la vida diaria de las comunidades. ¿Por qué una teogonía otomí y no una aculturación o sincretismo?⁵³⁴ Porque no hay predominio de ninguna de estas formas, sino lo que debió ser un proceso de negociación donde no se niega ningún dogma⁵³⁵ sino que se suma la cosmovisión otomí al pensamiento cristiano franciscano. Esta fusión conceptual razonada permitió preservar la fiesta, el ritual, la tradición y aun la medicina tradicional.

Los españoles pensaron que en los indígenas del Nuevo Mundo no existía la herejía, mas sí la idolatría, figura bajo la cual “el demonio engañaba a los hombres para caer en sus redes”,⁵³⁶ pero ¿cómo acusar de idólatras a los que veneran a la cruz?, y ¿sería idolatría venerar una piedra que llaman *k'angando* si en él asumen al corazón de Cristo? Esto es complejo, particularmente desde las aristas de la vigilancia de la fe; pero ocurrió gracias a procesos de negociación donde participaron los principales otomíes y religiosos católicos que dialogaron y aceptaron la construcción teogónica que se desarrolló en estas comunidades. Son escasas las situaciones relacionadas con la vivencia de la religiosidad otomí que atendió el Santo Oficio de la Inquisición.⁵³⁷ El diálogo entre otomíes y frailes es evidente en San José Átlan, en la periferia de Huichapan, donde hay una cruz atrial del siglo XVII (X.9), que puede ser la original. Ahora se ubica justo afuera de las puertas del atrio que en el siglo XVIII fue reducido. En la basa de la cruz hay

⁵³⁴ La aculturación es un proceso practicado de manera formal por la iglesia mendicante desde el siglo XII, aunque ha estado presente en la estructuración de la religión desde su origen como institución, en el siglo II; implica aceptar ciertos elementos tradicionales de los pueblos que son integrados a la liturgia como recurso cristianizante, como la precisión calendárica sobre la Natividad y el Día de la Candelaria. El sincretismo permitía que en esas festividades se realizaran actividades paralelas sin relación con la liturgia pero que reforzaban la idea de la adoración a Dios [Cit.pos. Fray Martín Peña Contreras en diferentes conversaciones personales sobre el tema del Cristianismo otomí, junio-diciembre 2012.], aunque en realidad había recelo frente al cristianismo, que no era aceptado de forma absoluta, sino en el rango mínimo necesario para mantener la armonía con los frailes y seculares; de forma que en su presencia se cumplía con la norma litúrgica, complementada con algunas danzas, pero en privado se veneraba otras imágenes, asociadas al culto tradicional que coexistía con el oficial impuesto por la iglesia. El sincretismo es un proceso de resistencia y permanencia de la creencia original de los pueblos, sin aceptación del cristianismo, al cual enriquecen con elementos prehispánicos que son los verdaderos referentes de adoración y culto.

⁵³⁵ En una charla sobre religiosidad popular y pastoral indígena con Fray Martín Peña, él me decía que la herejía solo existe cuando se niega un dogma de fé [Cit.pos. Fray Martín Peña Contreras, OFO, 2012].

⁵³⁶ Cit.pos. Fray Martín Peña en diálogos sobre Cristianismo otomí, junio-diciembre 2012.

⁵³⁷ La única mención a juicios inquisitoriales sobre este tipo de religiosidad es muy tardío, presente en las cartas de Moxó en su visita al Nueva España a principios del siglo XIX [Benito María de Moxó, *Cartas Mejicanas, facsimil de la edición de Génova, 1839*, (México: FCE–Miguel Alemán, 1999), cartas XVII y XVIII (237–261)].

una piedra grabada con un templo otomí y la fecha 1671 entre dos flores de cuatro pétalos. Este bajorrelieve dialoga con una pintura que está en la barranca de Caltepanitla, cerca de Átlan, donde a un lado del arroyo hay una pintura blanca de un metro y medio de alto que presenta una capilla de linaje con su cruz al interior, que tiene sobre ella un templo precolombino (X.10). Su ubicación, color y dimensiones implican que fue elaborada para ser vista a la distancia, no para ocultarse. Al incorporar los rituales tradicionales al templo, se fortalecía esta creencia dual, donde coexiste una religión comunitaria, cercana al cristianismo primitivo y a la religiosidad popular, con un cristianismo primigenio.⁵³⁸ A lo largo de los siglos y, aun en la actualidad, los mayores defensores de la tradición otomí son los mismos que abrazan con mayor ímpetu la fe. Ellos fortalecen las creencias y el vínculo con la iglesia católica al interior de la comunidad.

Regreso al atrio

En este interesante viaje que emprendimos a través de varias comunidades, hice un acervo de figuras, que en su mayoría están plasmadas sobre los muros de capillas familiares y de linaje, además de otros soportes. Éstas se suman a las recopiladas por mis compañeros de Seminario a lo largo de muchos años de registro y estudio exhaustivo del Mezquital y el Bajío, el semidesierto queretano y los caminos hacia el Zamorano. Algunas de ellas funcionan como discursos vinculados con fuentes orales y escritas, e incluso con las fiestas y el ritual: imágenes que evocan la voz de los antepasados, fusionándolas con las del presente.

Al principio todo estaba junto: escritos, figuras, cantos, poemas y ritual. Al paso del tiempo cada elemento tomó un camino diferente, al igual que las comunidades. La fragmentación propició el olvido, comenzando con la relación entre los elementos; pero su existencia en diferentes formas retroalimenta y recupera las imágenes y su sentido. Esto aconteció en Cieneguilla poco antes del año 2000, cuando un movimiento detonado por Aristeo Ramírez, Delegado de la Congregación, y Fidencio López, presbítero de Santo Tomás Tierra Blanca, dio lugar a un proceso iniciado con la recuperación de la capilla de Santa Juanita de Asa –de los Ramírez-⁵³⁹ que fortaleció la identidad comunitaria. Al sumarse Zeferino Aguilar, quien desde hace mucho tiempo ha apoyado en tareas de catequesis y como sacristán del templo, y Don Leo, cronista de Cieneguilla, se diseñó un modelo para este mosaico. En esta tarea, se contó con el apoyo de los residentes de Cieneguilla y de las otras 18 comunidades de la Congregación, además del soporte económico de quienes se

⁵³⁸ Gerardo Lara Cisneros, *¿Ignorancia invencible?, Superstición e idolatría ante el Provisorato de Indios y Chinos del Arzobispado de México en el siglo XVIII* (México: IIH-UNAM, 2015) 35.

⁵³⁹ Esto y lo narrado a continuación me fue narrando por fragmentos por múltiples habitantes de la Congregación de Cieneguilla, entre 2013 y 2018; por lo que lo cito como: Cit.pos. diferentes habitantes de Cieneguilla, 2013-2018.

encontraban en Estados Unidos. Cada quien aportó lo que podía, desde la mano de obra hasta el recurso económico usado para los trabajos del templo, la zona de catequesis y el atrio. También se fortaleció el uso de cruces de ánimas, velaciones, alimentos tradicionales, los súchil para las fiestas, las cuadrillas de cocina y las mayordomías. Al interior del templo fue donde hubo menos modificaciones, mientras al exterior se intervino la fachada y se generó el programa del mosaico del atrio.⁵⁴⁰ Fue acto político que, no solo recuperó las imágenes de la tradición sino que formaba un frente común para defenderla junto con los espacios donde se realiza, peleando juntos por el Pinal del Zamorano.⁵⁴¹ En este acto político-religioso se afirmó la identidad y recuperación del pasado. La obra da continuidad al pensamiento otomí al norte de Xilotepec. El mosaico dio lugar a un gran viaje por la búsqueda exhaustiva por su significado, más allá de las fronteras de Cieneguilla y al seno de sus comunidades.

Al regresar a la puerta sur del atrio que lo conecta con el exterior, leemos de nuevo la frase *Ndö nijo de Ndö Poncho, nē Iya* (I.1), para luego atravesar las puertas y repetir el recorrido realizado en el primer capítulo equipados ahora con lo que hemos visto y entendido a lo largo del trayecto. Una vez más miramos de frente el templo detrás de los semicírculos concéntricos con la frase “Dios es Padre y Madre” –“*Hot Sidada ne hot Sinöñö*”–, acompañada de cuatro aves blancas (I.2). Comprendo que se refiere a un Dios no patriarcal, que es por igual Padre que Madre; discurso que se repite en la puerta de entrada al templo (I.13). Este concepto también está en la figura de las mayordomías que muestra una mujer y un hombre ligados a una forma ondulada en piedra de varios colores (I.4 y X.8), en el súchil (X.1) y en las mayordomías. Las aves que acompañan la frase, y las de la periferia del atrio, son a la vez palomas que colibríes, y como palomas encarnan al Espíritu Santo y refieren el cerro de ese nombre, y como colibrí establecen el vínculo entre Huitzilopochtli y Cristo resucitado, ambos vinculados con el sol. Una religiosa marista me explicó que al diseñar el mosaico, se buscó la dualidad entre Cristo y Huitzilopochtli, establecido por lo que se cuenta del colibrí: un ave que se desgasta mucho y por tanto no puede moverse por las noches, pareciendo inerte, mas responde al calor del sol que le permite iniciar el vuelo para nutrirse y moverse a lo largo del día.⁵⁴² La forma de narrarlo de la religiosa me permitió entender que ella también fue parte del grupo que diseñó el mosaico; pero al cuestionarla directamente solo sonrió y dijo: “no, eso lo hizo la gente de aquí con el padre, yo solo los acompañé en los trabajos”.

⁵⁴⁰ Cit.pos. diferentes habitantes de Cieneguilla, 2013-2018.

⁵⁴¹ Cit.pos. diferentes habitantes de Cieneguilla, 2013-2018.

⁵⁴² Cit.pos. una religiosa marista, que pidió no dar su nombre, Cieneguilla, enero 2018.

Desde la puerta, mirando al templo, veo todo el mosaico (I.2-3, X.11), detrás de los tres árboles cortados, que no se han retirado porque anclan el sùchil. A la derecha está la capilla (I.18-19), que pudo ser la primera edificación del lugar. La piedra inserta en la dovela central del arco de entrada tiene grabada una palma, una mitra, un cayado o bastón, y una planta de maíz (I.20); sobre ellos hay una flor de cuatro pétalos, como los rumbos del universo. La palma refiere la victoria de los que llegan a Dios luego de un martirio. El maíz no pertenece a la iconografía cristiana, mas en la cosmovisión americana refiere el ciclo agrícola y la buena cosecha. La mitra y el cayado, en tanto, son referentes de San Ildefonso, patrono del templo, quien fue obispo. A la izquierda está el calvario del templo (I.21-22), donde están las cruces de Adán y Eva, primeros hombre y mujer que, asociados a ‘dada’ y ‘nana’, son referidos como los ancestros y *xitas* de la Congregación Otomí de San Ildefonso Cieneguilla. En el calvario hay tres cruces en el muro de la izquierda y una en el de la derecha, referentes crísticos -pasión, muerte y resurrección. Esto se complementa con las flores y el color azul, que son atributos iconográficos de la Virgen; entonces la Virgen y Jesús son *xitas*. La flor pintada en el testero emula los bordados antiguos, refiriendo a todos los antepasados de la Congregación, recordados a partir de las obras que crearon y/o dejaron en herencia a su descendencia. Así, la Congregación reconoce tres tipos de ancestros: Jesús y la Virgen, los primeros padres y los antepasados de los habitantes del poblado.

Camino hacia el templo y llego a la flor de cuatro pétalos bilobulados (I.3, III.1), una flor tutu que, como cosmograma, marca los rumbos del universo. Unos pasos más adelante veo los rostros en diferentes colores de piedra y distintos tamaños (I.3, IV-1, X.11), oscilando del claro al oscuro como de circunferencias muy grandes a muy pequeñas; son “antiguas”⁵⁴³ o ancestros de los otomíes de la Congregación, con sus diferencias y particularidades.⁵⁴⁴ Flanqueando las caras de los “antiguas” están las dos series de rombos terminados en triángulo coronadas con una cruz, con la base hacia el templo y la punta hacia la entrada al atrio (I.10). En la de la derecha, viendo de frente al templo, está la Virgen de Guadalupe (I.10) y, en la de la izquierda San Ildefonso (I.9). Al preguntar sobre los rombos me dijeron que son *imágenes del pasado*,⁵⁴⁵ *que recuerdan la forma en que las divinidades cruzan el cielo*;⁵⁴⁶ algunos más decían que tenía que ver con procesos de fertilidad; asimismo, hay quien dice que han visto estos rombos en algunos espacios del cerro. Estas figuras romboideas nos hacen recordar a la *bok’yä* del arte rupestre del Mezquital, que también

⁵⁴³ Cit.pos. Zeferino Aguilar en comunicación personal, febrero 2017.

⁵⁴⁴ Cit.pos. Javier Velázquez en comunicación personal, febrero 2017.

⁵⁴⁵ Cit.pos. Javier Velázquez, Cieneguilla, febrero 2017.

⁵⁴⁶ Cit.pos. habitantes del Cieneguilla que pidieron quedar anónimos, agosto 2013; Zeferino Aguilar, febrero 2017.

identificamos en capillas de esta región (ver cap. VI), y aun en Cieneguilla, donde en el siglo XXI se esgrafió en el calvario de Torrecillas (VI.10). Los relatos escuchados en la Congregación de Cieneguilla, permiten establecer el vínculo con ésta, pese a que no la mencionen por su nombre, dado que vinculan la línea quebrada con la fertilidad de la tierra, con la lluvia y con el súchil, en el que se ofrendan los frutos recibidos por ‘bondad de la tierra’.⁵⁴⁷ Estas líneas quebradas corresponden a los dos súchil que se levantan en ese atrio, y por ende se construye cierto vínculo entre ellos y la serpiente de lluvia.

Adelante están las figuras de las mayordomías: los cuadros para el súchil y una figura de la dualidad de Dios y de las mayordomías (I.4 y I.6). Comienzan con la cocinerita o guznera, referida por la alcancía (I.4 izquierda); junto a ella está la canasta para la despizada (I.4 derecha); en seguida está la primera figura de la dualidad femenina-masculina, tanto de Dios como de las mayordomías (I.5 y X.8); después están dos cuadros de tierra, con un pequeño fragmento con yeso-cemento al centro, sitio donde se levantan las torres de súchil para la paranda; les siguen los signos de las otras dos mayordomías correspondientes al pacio -bastón enrosado-, con la campana (I.6 izquierda), y el sahumador (I.6 derecha). En el espacio entre ambos cuadros se enmarca el texto ‘Congregación de Cieneguilla’. A la izquierda y derecha del pacio y el sahumador están las figuras del sol (I.7) y la luna (X.12)⁵⁴⁸, indicando que también son *xitas* de la Congregación, de los otomíes y de los hombres. En las esquinas contiguas al templo hay dos cuadros, cada uno dividido en nueve espacios cuadrados donde están los signos y nombres de las 18 comunidades de la Congregación (I.11); el de Cieneguilla está al frente de la entrada al templo.

Recuperar la tradición como iniciativa comunitaria

Los procesos de recuperación de la tradición son cuestiones delicadas, dado que implican la posibilidad de transformación de los eventos y sus particularidades, así como de los conceptos teogónicos e identitarios implicados. Por ello, considero que debe ser una tarea que competa a la comunidad, pese a la posible compañía pasiva de algún externo, pero encabezada y coordinada por los miembros de estos grupos, quienes recuperen algunos elementos, tan puntual como ellos lo decidan, porque es a ellos a quienes sirve de fundamento para la preservación de la vida comunitaria y su cohesión en torno a su patrimonio cultural intangible y tangible. Por tanto, los detalles de las danzas y las características de los trajes, son tema que solo debieran competir a los miembros de

⁵⁴⁷ Cit.pos. Anselma Ramírez, Cieneguilla, enero 2018.

⁵⁴⁸ La figura de la luna fue rota cuando se hicieron los arreglos de las jardineras, como muestra la figura X.12.

estas comunidades; así como la realización de floreos de banderas, la vivencia del carnaval y otras fiestas, la realización de naranjazos, jitomatazos y mandarinazos, entre otros.

En esto también se integra la recuperación de las capillas, que por lo regular ocurre como consecuencia de acciones de la comunidad; a veces integrando a la Coordinación de Restauración del INAH -como lo ocurrido en Ixtla-, otras contratando restauradores,⁵⁴⁹ y unas más como resultado del trabajo comunitario con la supervisión de especialistas, lo cual ocurrió en el Tephé en Ixmiquilpan, donde el interés de la comunidad, con la guía de Leticia Cruz y Sergio Miranda emprendieron la recuperación de sus archivos parroquiales⁵⁵⁰ y la restauración de la capilla, obteniendo excelentes resultados, e involucrando a la comunidad en el proceso.

La capilla de los Ramírez o de santa Juanita de Asa (VIII.27) fue repintada y reestructurada para evitar su pérdida (VIII.27-31); las imágenes que se usaron en la mayoría del templo corresponden a las que originalmente estaban en la capilla; unas más se tomaron de otras capillas donde aun eran fáciles de reconocer y replicar, partiendo de lo que sus propietarios o gente de la comunidad recordaban que estaba pintado ahí, para no perder el sentido de las imágenes que originalmente se tenían. A esto siguió la subsecuente recuperación de las tradiciones, en especial de velaciones y fiestas; esta pertenecía a la familia de Aristeo Ramírez, quien la restauró y logró congregarse en torno a ella a la comunidad de Cañada de Juanica, que ahora la considera cabecera de la comunidad. En ella se venera al Nazareno. Toda la capilla tiene una franja de guardapolvo rojo, que semeja los dechados de la región (VIII.28). Sobre este, hay una cenefa blanca con decorados florales y figuras entre ellos (VIII.30), también similares a los dechados. Más arriba hay otra capa que corresponde a otro bordado de los muestrarios, con flores y algunas aves posadas sobre ellos (VIII.29-30). Luego está una capa en blanco, que en el altar se corresponde con una arquería. Arriba hay una cenefa de flores y follaje, con un acabado superior a modo de orilla de costura (VIII.31), con encaje formado por tres hileras de círculos entrelazados y la del centro rodeada de ondas formando un festón. En el altar, el guardapolvo marca un nicho central en forma de arco, con escaleritas que llevan a una base sobre la que están dos cruces de madera, que dicen en el travesaño

⁵⁴⁹ Pese a que la situación anterior o esta podrían verse como la mejor opción para conservar adecuadamente el patrimonio cultural, el trabajo iatrogénico realizado en la capilla de Los Olvera, en Yonté Chico Alfajayucan, obra encabezada por el restaurador Gabriel Rivera, del Centro INAH Hidalgo, modificó el color de los murales y argumentó una intervención por un deterioro inexistente, abusando de la confianza de la comunidad y de su papel como miembro del Centro INAH Hidalgo, que sería quien debía revisar las acciones ejecutadas. Esto hace evidente, que pese a la normativa, hay ocasiones en que los inmuebles están en mejores manos cuando son intervenidas por la comunidad misma, que cuando llegan a manos de “especialistas” ambiciosos, corruptos o ignorantes. Sin embargo, lo ideal es que integre a la comunidad con especialistas responsables que siguen las normativas de la restauración.

⁵⁵⁰ Ver: Cruz & Miranda, *Relatoría de los gobernadores otomíes*.

“nana Eva” y “dada Adán” (VIII.28), como las del calvario del atrio de Cieneguilla. En la cenefa, se alternan bastones de mando, flores de cuatro pétalos y un sahumerio, como los que se identifican en las pinturas de la zona de catequesis del templo de San Idefonso y María, y en el mosaico del atrio. En la arquería hay cortinajes rojos en ambos extremos y blanco al centro (VIII.27), mas no son telas tipo telón, sino semejantes a mantillas con encaje en las orillas. Sobre el altar y al centro está Cristo resucitado. A los lados están un par de santos de bulto sin atributos, que parecieran ser apóstoles. A ambos lados hay aves, que al parecer son masculinas, por tener en el pico una hoja semicircular, excepto una que está en el lado izquierdo, que se asume como femenina porque lleva una flor (VIII.29); también se observa un cuervo en el lado izquierdo. En el guardapolvo, en rojo quemado con trazos en blanco delineado con negro, está una figura repetitiva, que en el lado derecho tiene modificaciones porque hacia el contratejero hay una imagen del Zamorano al interior del rombo, y en las que le anteceden hay figuras de angelitos con alas, como la del campanario.

Al exterior, la capilla tiene pintados floreros con gran cantidad de flores y una flor de cucharilla doble. El atrio está limitado por un cercado y techado de palma, cuya entrada principal es continuidad de la de entrada a la capilla, junto a donde se encontraba su calvario, ahora relleno de piedra porque es la base de la torre campanario de la fachada; tiene un vano en el muro derecho, viendo de frente a la capilla, que fue tapiado con órganos, el cual me hace pensar que fue la primera entrada al atrio de esta capilla. Esta capilla muestra un Edén local, centrado en el Zamorano, donde las aves revolotean; y entre las figuras que recuerdan los bordados de los dechados del XIX, elaborados cerca de esta región. Algunos signos se relacionan con la mayordomías y el vínculo con los antepasados.

Entre las acciones de recuperación de la tradición detonado en Juanica, está la recuperación de la capilla de los Félix (VIII.32) estaba muy deteriorada y había perdido algunos de los muros laterales; fue recuperada a intención de Guadalupe González y sus hijos. En el muro testero, a modo de cortinaje, hay una mantilla pintada (VIII.33), que parece ser de encaje y/o de deshilado muy refinado, donde distingo flores, la dualidad sol-luna (VIII.34); la luna representa en cuarto creciente se acompaña de una estrella y una flor, mientras el sol es una gran estrella que predomina por su tamaño y por la cruz debajo de ella, afirmando el vínculo Cristo-sol; ambos astros se ubican en los sitios opuestos al de la mayoría de las representaciones, con la luna a la izquierda y el sol a la derecha. La pintura difiere de lo visto en otras capillas, pudiendo tratarse de figuras más antiguas o modelos diferentes; y los murales que se asoman bajo la capa de cal refieren un programa interesante.

Entender el atrio

Aunque expliqué cada figura, aun no defino cuál es el sentido del mosaico. Luego de mucho cuestionarme y mirar las figuras, retorné la explicación de Don Zeferino, rememoré la visita al área de catequesis y establecí la semejanza entre el súchil y las torres con rombos; por ello invertí mi dibujo del atrio (X.13), e identifiqué lo que buscaba, que al seguir madurando este trabajo pude comprender sus dos sentidos complementarios. En el desdoblamiento identifiqué las torres del súchil, femenina y masculina con las imágenes de la Virgen a la izquierda y del “güerito”, san Ildefonso, a la derecha, con lo cual la comunidad de Cieneguilla compite con el chimal de San Miguel Tolimán, dejándolo todo el año, pero en forma diferente. Esto me explicó lo que me dijo un señor sobre los súchil en 2017: “se quitan al terminar la fiesta pero se quedan toda la vida”⁵⁵¹. Yo pensé que ésta era una frase onírica, pero me estaba explicando el sentido de las torres del mosaico. Esto es más que evidente cuando se observan los súchil de enero, con las figuras de san Ildefonso y la Virgen de Guadalupe, y las cruces en lo alto de esta estructura (X.13 y X.15).

En el dibujo invertido del atrio (X.17) también se hace evidente un templo con dos torres, que se levanta sobre la comunidad: nueve comunidades en cada extremo y la sede de la Congregación, que sirve de soporte, al centro. En el centro de la cruz latina, donde se desplantaría la bóveda, están las cuatro mayordomías apuntalando la continuidad de la religiosidad. Las imágenes creadas para explicar la dualidad de Dios como padre y madre, a la vez que refieren a las cuatro mayordomías –una figura por cada pareja de mayordomos– se anclan a la estructura de la comunidad con bastones de mando para dar cuerpo a la iglesia que construyen todos juntos. Los “antiguas” conforman al templo y la bóveda, quizá en un sentido similar al que lo hacían los casetones, integrados al templo como parte de la misma comunidad, de la que siguen siendo partícipes; y la flor tutu constituye la bóveda. Las dos entradas con tres semicírculos son las puertas de ingreso a este espacio virtual, y anuncian su sentido de *kut'a*, donde confluyen los diferentes planos haciendo interactuar al mundo de los vivos con el del *Äjua* y el inframundo, donde habitan los no vivos y la *Sinoño* –*Sinana*– Guadalupe.

Sol y luna son remates de la parte superior de la bóveda del templo, pero a la vez representan al cosmos sobre él, haciéndose presentes y protegiendo la comunidad. A los lados están las aves que refieren al cerro cercano, al Espíritu de Dios, a la relación Cristo-sol-Huitzilopochtli, y a la resurrección –en asociación con Cristo; de forma que estas aves se suman a los astros formando una barrera protectora para la comunidad, ahora en la tierra. Por otra parte, está el súchil en los días de

⁵⁵¹ Habitante del poblado que me pidió referir el comentario sin nombre, Cieneguilla, febrero 2017.

fiesta, anclado en los orificios de tierra, y en los tres árboles cortados que preservan sus raíces, como anclaje y vínculo con el inframundo. Al intentar mirar esto desde el cosmograma explicado por Don Pancho (III.2), el atrio es un *kut'a*, punto de encuentro donde confluyen diferentes temporalidades de pasado y presente, de espiritualidad, independencia y política, porque en un mismo espacio se entremezclan diferentes capas de tiempo y de sentido de las imágenes, que de pensarse como tridimensionales, se anteponen al templo y marcan la presencia permanente de los súchil o chimalis, protegiendo a la comunidad. El mosaico también encarna a la iglesia militante, sustentada en la comunidad.

Las imágenes se anclan en el Mezquital y dialogan con las de Tolimán; muchas refieren capillas de las diferentes comunidades, como el sol y la luna; mientras otras son de Juanica, en particular en la capilla de los Ramírez. Esto es importante porque el atrio se generó mientras Aristeo Ramírez fungía de Delegado de la Congregación Otomí de San Ildefonso Cieneguilla, periodo en que Juanica tuvo preminencia, notorio en las imágenes empleadas para el diseño. Un discurso que hace confluír diferentes planos espaciales y temporales, desarrollado en el siglo XXI con trabajo de la comunidad y recursos aportados por los migrantes en Estados Unidos, que marca nuevos tiempos en el devenir de los asentamientos y donde las imágenes dan continuidad y sentido a las capillas, el atrio y otros soportes. Ante la duda sobre la forma en que sus artífices piensan el atrio, revisé el libro *Mi abuelo me contó*, y aunque la referencia al atrio es breve se dice que encarna la comunidad, presente en la figura desdoblada (X.17), soportada por las 19 comunidades y por las mayordomías. Debo señalar que en mi última visita a Cieneguilla, noté cierto recelo entre los habitantes de la sede de la Congregación, y lugar donde está el atrio, con otras comunidades, como Juanica. Juanica regía la Congregación al iniciar el siglo; poder que ahora ejerce Cieneguilla. Asimismo, ahora solo gente de Cieneguilla es mayordomía de San Ildefonso y de la Virgen María. Según lo que observo y escucho, creo que se vive un intento por nulificar los logros alcanzados bajo el gobierno de la gente de Juanica, en especial del profesor Aristeo, momento en que también se vivió la exitosa gestión del Pbro. Fidencio López.

Al comprender que la primera comunidad de Cieneguilla pudo ser Juanica, y que ahí estuvo la primera santa otorgada al grupo asentado, y por tanto primera patrona, hay una implicación histórica que les acerca al Mezquital y otros sitios del Bajío. Esto también explica la tensión entre Cieneguilla y Juanica. Cuando llegué a Cieneguilla, apenas me relacionaba con la gente, y ahora noto división en la comunidad. Algunas comunidades han quedado en medio de la discusión, no tomando partido para evitar que esta sea mayor, pero conservando la tradición recuperada en las

fiestas. Ojalá se resuelva y continúen recuperando su tradición, y no se condicione la desaparición del mosaico que dio motivo a esta investigación y a un viaje tan enriquecedor, que vinculó a las comunidades del Mezquital y el Bajío hasta el Zamorano.⁵⁵²

Luego de realizar este viaje noté que el punto de confluencia entre las comunidades es la diferencia, seguida del uso dado a las imágenes para dar continuidad a la tradición que se ancla en la fiesta y en las capillas, sean familiares o de linaje. La fuerza de las imágenes es tal que han permanecido a pesar de la división y la diferencia, el tiempo, los soportes y la distancia geográfica, pues fueron ellas las que me permitieron trazar la ruta a seguir, así como los caminos que iba emprendiendo hasta llegar al Señorío de Xilotepec y de ahí de regreso a Cieneguilla, atravesando el Mezquital, Tolimán e Ixtla con el fin de identificar el origen y sentido de estas figuras, que conforman un acto político identitario y de libertad donde el papel de la mujer es trascendental para la preservación de la tradición y la cohesión comunitaria. Por mi parte, disfruté mucho el recorrido y poder tender puentes entre las comunidades; además de tener la oportunidad de conocer gente tan maravillosa y establecer semejanzas y diferencias en las comunidades. Los eventos actuales confirman mi planteamiento de que el mosaico del atrio fue y es un acto político, donde se siguen haciendo patentes las diferencias y caminos de las comunidades, los afectos y enojos, pero ante todo la autonomía y los procesos de negociación y complicidad de los ministros religiosos en torno a los rumbos de las imágenes.⁵⁵³

Reflexiones en torno al atrio y su mosaico

Al emprender este viaje tenía en mi mente un mosaico y el deseo por comprender cómo se había desarrollado, por qué y cuál era su sentido. Ahora, al final del trayecto siento nostalgia y felicidad por lo aprendido y los afectos construidos. Como en una buena coda, retorno a los momentos relevantes de esta larga partitura. Comienzo insistiendo en que este mosaico es un acto político comunitario que se declara al mundo y donde participaron las 19 comunidades de Cieneguilla, incluso los que están en Estados Unidos y otros sitios. Es una obra que estuvo a cargo del padre

⁵⁵² El presbítero que actualmente está a cargo de la Congregación (2018-1019), se ha enfrascado en un rechazo a los logros previos, como a los trabajos de las hermanas maristas, que en el pasado fueron las únicas que se ocuparon de la educación y de apoyar los esfuerzos de catequesis en toda la Congregación; pero la gente de todas las comunidades, incluida la sede Cieneguilla, reconoce su loable labor y no desean que abandonen su trabajo con la comunidad. Pese a los intentos de las comunidades por no romper los lazos que les unen, el sacerdote a cargo se niega a officiar celebraciones con motivo de las velaciones y fiestas de algunas capillas; impone su voluntad en tiempos y espacios para realizar las celebraciones durante las peregrinaciones; y contrapuntea a los habitantes de las diferentes comunidades, en lugar de dar continuidad a los logros alcanzados.

⁵⁵³ Me refiero al adorno del atrio como romper o modificar algunas figuras al hacer remodelaciones, en paralelo a las diferencias que se generan entre las comunidades e incluso con el sacerdote. El destino de las figuras del mosaico dependen de la relación entre de Juanica y Cieneguilla, así como de las mayordomías y del papel de las autoridades civiles y religiosas, que sustentan o rechazan las imágenes como íconos vinculados con comunidades, o bien con ciertos grupos de ellas.

Fidencio, quien contó con el apoyo de Zeferino Aguilar, sacristán del templo, del maestro Aristeo de la Cañada de Juanica, y del cronista de Cieneguilla, Don Leo en representación de la Congregación, que la creó entre 2002 y 2004. Muchos de los que participaron no se mencionan aquí pero que ahí estuvieron, como las religiosas maristas y cada uno de los habitantes de Cieneguilla. Esta creación afirmó la independencia de la Congregación de San Ildefonso Cieneguilla del poder eclesiástico y del civil, aunque con la anuencia de ambos.

Estamos ante una aseveración de la diferencia entre las comunidades, que en libertad se cohesionan en función del ritual, la religiosidad, la tradición y la fiesta comunitaria que depende de todos para realizarse, sea que participen con las mayordomías, o que visiten las comunidades que las celebran. Una organización de comunidades diferentes e independientes, que optan por el cristianismo sin renunciar a su tradición y sustentan la vida comunitaria en las estructuras que reproducen en los rituales. Independencia dentro del marco de la normativa de la religión y de la vida civil, donde el acto político afirma la identidad y propicia cohesión, manifiesta en el mosaico del atrio y extensiva a todos los rincones de la Congregación de San Ildefonso Cieneguilla. Algunas figuras del mosaico del atrio han viajado desde el Mezquital, como parte del acervo mnémico preservado en los muros de capillas, mientras otras se sumaron en el viaje al norte, como al paso del tiempo. Imágenes que son vehículo de preservación de la tradición, de la memoria y narraciones que explican cómo se llevaba a cabo la vida comunitaria. Actos de creación, que pretendían perpetuar mediante el registro en imágenes, la forma en que la comunidad se organizaba en la fiesta; figuras en paneles rupestres precolombinos y virreinales, en las capillas y otros soportes, que en mucho son efímeros como las tortillas y el súchil.

La creación del mosaico en el siglo XXI envía un mensaje a los externos que dice: ‘nosotros los tashingues tenemos una tradición cultural que nos permite enfrentar al presente y encarar al futuro defendiendo nuestro patrimonio tangible e intangible’; manifiesto también presente en el apuntalamiento de los linajes y la vida comunitaria en Tolimán, en los trabajos de Don Pancho y en los que emprenden las comunidades de El Mezquital, Ixtla y otros sitios del Bajío, el semidesierto queretano y los caminos hacia el Zamorano, al recuperar y preservar la tradición. El vínculo entre esta creación y el súchil es muy fuerte porque no solo encarna las torres con las figuras del santo y la Virgen, y del hombre y la mujer que refiere la dualidad de Dios y de las mayordomías (X.13-14), y la libertad que se esgrime en esta creación, la cual es manifiesto político y una declaración que cohesionan a una comunidad que se rebela contra lo que considera injusto y lo refiere en el mosaico del atrio, como en el adorno en la fiesta en el 2018 (X.16). En esta, se consideró que no fue justo

que la cosecha fuese mala y ni siquiera hubiera frutas para la ofrenda, así como cierto rechazo a la postura del sacerdote hacia las mujeres, en particular por su confrontación con las religiosas maristas -aunque no es un tema que se discuta en las calles, es evidente para los que visitamos el sitio- y con la comunidad de Juanica. Al colgar cubetas, cucharones y otros objetos ligados a labores de la cocina y la limpieza se expresa la presencia de las mujeres en los hogares, muchas veces con los varones en otros sitios como migrantes; y los súchil con servilletas bordadas en lugar de fruta y alimentos, reclaman a los santos la mala cosecha y le piden la mejoren para el siguiente año, a la vez que hacen presentes a las hermanas maristas que hacen trabajar a los niños y sus mamás en el bordado y el “vestido” de las torres.

La teogonía otomí explica el ejercicio de autonomía indígena, que da sentido a la vida diaria y ritual de estas comunidades. Pero no es una situación exclusiva de la Congregación de Cieneguilla, pues con variantes locales está presente en Tolimán, el Mezquital, Ixtla y otros espacios. Todo esto en una narración con imágenes que interactúa y se complementa con el ritual y la fiesta, que también son imágenes. Imágenes que llenan los espacios y entrelazan comunidades mediante su calendario festivo; vasos comunicantes del “arte de vivir otomí” en el Mezquital y el Bajío, el semidesierto queretano y los caminos hacia el Zamorano. Un universo donde figuras, colores y soportes resignifican la vida diaria que coexiste con el ritual y la fiesta.

El acervo del viaje

En este viaje identifiqué algunos aspectos que quiero puntualizar, como la diferencia entre capillas de linaje y familiares; las primeras se anclan en linajes abiertos patrilineales, y las segundas en linajes comunitarios no consanguíneos, y no refieren a familias propiamente dichas, sino a la comunidad. También quiero subrayar la importancia de la interacción con la comunidad para que la capilla se piense como tal, pues de ser cerrada desaparece. Las capillas son casas de los abuelos donde los actuales miembros de un linaje se relacionan con sus antepasados. En los calvarios se recuerda al primer *xita* de linaje. En caso de cambio de uso, la capilla recibe a todos los linajes de la comunidad en torno a ella con sus cruces, pero el calvario no, a menos que de origen sea capilla familiar. Las cruces de ánimas representan a los antepasados, en especial al ánima del que se liga a cada una de ellas, que en Tolimán se lleva al altar al año de la muerte.

Los vínculos entre los pueblos del Mezquital y el Bajío, el semidesierto queretano y los caminos hacia el Zamorano son evidentes en múltiples situaciones como: la repetición de nombres de los asentamientos, las festividades y la formas de vivirlas, la forma en que se denominan ciertos objetos, y otras que permiten tender puentes entre las comunidades y trazar líneas de migración.

Los calvarios o humilladeros y las capillas plantean modelos arquitectónicos que también establecen singularidad y continuidades; e incluso en la forma de dar sentido a ciertas imágenes y rituales, así como al olvido. También es posible seguir a las imágenes en su tránsito de las rocas a soportes como textiles, cestas y tortillas, y de ahí a los muros de las capillas y a la vida cotidiana y festiva, para luego regresar a los demás soportes. En esto, fue significativa la respuesta de las mayordomas de las tortillas de San Antonio de la Cal en Bernal, que dijeron que es mejor que se sigan sellando, si se hace bien, a que se vaya a olvidar y perder el conocimiento de cómo se hace; porque si alguien sabe cómo hacer las cosas y/o los elementos que lleva, siempre es posible recuperarlas aunque tengan alguna variación de como acostumbraban hacerlo en el pasado.

Es importante destacar la diferencia al nominar los objetos y detalles de la fiesta y el ritual, así como al ponerse de acuerdo sobre cómo se dice algo en el otomí de cada región. Esto fue más evidente en los chimales o súchil, que encontramos en casi todos los poblados con el mismo sentido de protección pero con nombres diferentes; así como la reutilización de las palabras, en particular las de paranda y súchil. Fue interesante vincular cubrepolvos y cenefas, con las grecas de bordados, que registré gracias a la exposición en el Museo de Antropología donde los dechados de Tolimán y San Luis Potosí de la segunda mitad del siglo XIX me explicaron cómo ocurrió el tránsito de las imágenes en paralelo a la migración. En lo particular, me costó mucho trabajo dar sentido absoluto a los murales de la capilla de las Cuatro Esquinas, pues en tres trabajos he cambiado la interpretación. No obstante, ahora puedo ligar todo a la fiesta y plantear la posibilidad de que también se hubiera vivido la participación del ‘anti-Cristo’ con la pintura negra en la cabeza y las manos, el cual aun se preserva en Tunititlán; además de establecer un fuerte vínculo entre Ixtla y Tepetitlán. En las comunidades que visité escuché historias de olvido y abandono, seguidas de recuperación de la tradición, lo cual explica transformaciones y actualizaciones que mantienen viva la fiesta, con las variaciones que referí en el cuerpo de este trabajo, y las diferencias entre los asentamientos, aun entre los más cercanos.

Los calvarios y los formatos arquitectónicos de las capillas, también podrían servir de vectores que anuncian rutas migratorias, así como vínculos entre las comunidades, aunque no son tan definitivos y por ello los omito en este trabajo a pesar de que son evidentes en los calvarios abovedados de algunas capillas del Mezquital y la mayoría de Cieneguilla e Ixtla. Los de tipo nicho del Mezquital y Tolimán, con adaptaciones en algunas capillas de San Miguel para que estén en arcos que funcionan como porterías que sustituyen el atrio de la capilla. En el recorrido no pude

sustentar el planteamiento de unidades religiosas salomónicas conformadas de capilla-atrío-calvario/humilladero que plantea Pineda para Tepetitlán.

El atrio de Cieneguilla es una confluencia de varias dimensiones que permite a los individuos relacionarse con sus antepasados al conjuntar diferentes capas de pasado, a la vez que representa a las diecinueve comunidades en su generalidad como en sus particularidades, todas como parte de la Congregación otomí, lo cual es un acto político afirmado por el acto creativo integrado por *imitatio*, *electio*, *inventio*, y *creatio*. Las imágenes de las capillas viajaron con los contingentes salidos del Mezquital, propiciando la continuidad iconográfica pero ahora sobre los muros de las capillas y en otros soportes (*imitatio*), y quizá en algunos cerros –aun falta explorar esta parte. De todas las imágenes en las capillas se seleccionaron algunas que eran representativas del conjunto, como el sol y la luna, las referentes a las mayordomías y otras más (*electio*). Con ellas se integró un discurso que incorporaba a la Congregación como conjunto de comunidades en un frente común; al tiempo que narraban su vínculo con los “antiguas”, los cerros cercanos y su forma de abrazar el cristianismo católico (*inventio*). Pero, hacía falta una figura que anclara la dualidad, tanto divina como de las mayordomías y de toda la vida en la Congregación, ritual como cotidiana, y entonces se creó la imagen de las dos figuras en la curva con volutas, que expresa ambos elementos y permitió indicar el peso de las mayordomías masculino-femeninas (*creatio*). Descubrí que algunos espacios, como la capilla de Las Cuatro Esquinas en Ixtla, la de San Diego en Tolimán y el atrio del templo de San Ildefonso y María en la sede de la Congregación Otomí de Cieneguilla, son *kut'a* donde confluyen el espacio terrenal, el inframundo donde habitan los *xita* de cada linaje y la Virgen de Guadalupe, y el mundo donde reside el *Äjua* y *Sidada Kristo*.

Finalmente, es importante señalar que el viaje de conocimiento que aquí concluye rompe también otros paradigmas, en este caso relativos a la división del arte en indígena, virreinal, moderno y contemporáneo. El mosaico del atrio de Cieneguilla que lo motivó es una obra de arte contemporáneo comunitario, donde prevalecen figuras que no podrían comprenderse si se omite su carácter otomí, y por tanto indígena; el cual refiere la forma en que se vive el cristianismo y cómo ha sido expresado en las capillas, que comprenden al arte virreinal y el del independentista México moderno, además de las que hoy se construyen, reconstruyen, resignifican y renuevan.

Lógica de las imágenes

Al inicio del viaje mostré el mosaico de un atrio que me llevó al pasado y de regreso en diferentes momentos, así como de Cieneguilla al Mezquital; y como comenté en ese momento, la ruta fue

definida por esas figuras, que me fueron conduciendo paso a paso, modificando mis planes y transformando mis juicios. Esto define mi relación con las imágenes, a las que intenté respetar, y seguí la ruta que me marcaron, porque asumo que su funcionamiento involucra procesos de percepción, donde el contexto sociocultural es indispensable para su significación.

Si en realidad existe aquel “giro de la imagen” que parafrasea el concepto del giro icónico (*iconic turn*), entonces no sólo entran en juego fenómenos cotidianos y comunes, sino las mismas condiciones estructurales de nuestra cultura. En este tenor ponemos a debate la tesis de que las imágenes poseen una lógica propia que sólo a ellas les pertenece. Bajo esta lógica entendemos lo siguiente: la generación consistente de sentido a partir de medios genuinamente icónicos.⁵⁵⁴

Las imágenes son portadoras de sentido, huellas de la memoria, agentes de permanencia y continuidad de la tradición, y eje sobre el cual se desarrolla la vida de las comunidades otomíes, como de otros grupos. En este mismo sentido, son un arma que se esgrime para el ejercicio de la autonomía; su creación es un acto político que congrega a la comunidad creadora que declara al mundo su independencia e identidad a partir de ellas, además de ser agentes que la cohesionan y la vinculan con otras comunidades cercanas o distantes. La imagen funciona como constructora de sentido, portadora de la carga simbólica del discurso visual. Cada figura incorpora aspectos relacionados con el pasado, el presente y el futuro; dado que en el primero se manifiestan las voces de los ancestros, con las que se enfrenta el futuro en la vivencia del presente.⁵⁵⁵ Mientras el pasado está conformado por las voces de los ancestros presentes en la oralidad y el ritual, el arte rupestre y las pinturas en las capillas, éstas participan de cómo los miembros de las comunidades viven su presente y cómo van a encarar el futuro. Sin embargo no se trata de un modelo estático, pues se transforma al incorporar nuevas figuras y al modificar otras, e incluso al olvidar qué significan y crear nuevos sentidos para ellas. Así, la figura del *Yozipa*, que en El Tendido se muestra como un

⁵⁵⁴ Gottfried Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes, El poder del mostrar* (México: IIE-UNAM, 2017), 7.

⁵⁵⁵ La faneroscopía plantea tres momentos que acontecen en una misma fracción de tiempo -primeridad, segundidad y terceridad. “La primera [categoría] comprende las cualidades del fenómeno”, donde los sentidos se adaptan, desarrollando gusto y rechazo, la “experiencia” como espacio donde se construye el acervo que ayuda a significar: “la segunda categoría de elementos del fenómeno comprende los hechos actuales”, en una referencia al presente, donde tiene lugar la acción. La tercera “consiste en lo que llamamos leyes”, en referencia a la mirada desde afuera, a la distancia, “mirando las dos caras de la pantalla” de nuestros pensamientos, que no son hechos sino juicios apriorísticos basados en la experiencia, en los que se visualiza lo bueno y malo, como esperanza y temor [Charles S. Peirce, *The principles of phenomenology*, en *Philosophical writings of Peirce* (USA: Dover, 1955), 77]. Donde las voces de los antepasados, la tradición y el acervo cultural y de imágenes conforman la experiencia, que Peirce define como primeridad; la acción en el presente, cuando se significan las imágenes, se vive el ritual y se crean discursos con ellas, como el atrio, los dechados, bordados, pinturas, pintaderas y otros, es la segundidad; y la referencia al futuro donde se enfrenta la reacción de otros está mediada por temores y esperanza, que son la materialización de la terceridad. Mas no son acciones que ocurran en momentos diferentes o sigan un orden cronológico, sino que acometen al individuo que crea o percibe y se hacen presentes en un mismo periodo de tiempo, instantáneo, confluyendo experiencia y expectativa mientras se decide qué se hará, cómo se entiende y/o qué sentido tiene algo.

rostro que puede asociarse al sol y con los *uemas*, fue modificada como consecuencia del contacto con el águila bicéfala, porque encarna la narración del águila que sale de la tierra luego de fecundarla y dar origen a Cristo-sol. Una apropiación en la que se modificó el sentido original, y paulatinamente se transformó la forma de representarla, particularmente en el tránsito de la corona real a una con rayos solares.

Para los *xitas* hay un sentido más práctico ligado a la vida postvirreinal; los bordados y otros objetos son representaciones de los hombres viejos; y aunque siguen presentes como tales y se refiere a los *uemas* en el atrio como caras, también se piensa en ellos desde los objetos que heredaron y que ellos habían realizado, tales como los bordados y sus representaciones, o las cruces de ánimas que les encarnan directamente y en todas las comunidades les identifican como tales. Sin embargo, la flor tutu, que se borda en las servilletas que venden muchas mujeres en San Juan del Río y Tequisquiapan, ha sido preservada porque así lo aprendieron de sus madres o abuelas aunque no saben qué significa, y en realidad no les importa.

En esta lógica, las imágenes construyen sentido armando discursos que no necesariamente se anclan en lo lingüístico, porque parten del “mostrar” e interactúan con su contexto, dado por el soporte o el espacio en que acontecen las danzas y acciones como “el jueguito” de Bají. El sentido se crea a partir de la materia y la forma; quien mira integra dichas figuras con los referentes iconológicos que dan lugar a las interpretaciones.⁵⁵⁶ Para comprender qué se representó en el atrio fue necesario este largo viaje y contar con el apoyo de mis compañeros de tránsito y mis maestros en el entender el universo otomí, hombres y mujeres de conocimiento que me han compartido parte de su conocimiento, a los que debo mucho de lo aprendido, comenzando con Don Pancho que fue el primer instigador sobre el método y camino a seguir en este viaje, al igual que la Dra. Hers que insistió en seguir los caminos trazados por este *badi*. Al iniciar el viaje confundía la alcancía de la “cocinerita”, no entendía por qué me llevaron al área de catequesis ni las frases que estaban ahí. La información era vasta y necesitaba tiempo y referentes contra los cuales contrastarlas para encontrar su sentido. Las respuestas estaban ahí, pero eran evidentes para quienes están familiarizados con la forma en que se organizan estas comunidades. Al develar el sentido de las imágenes del mosaico, involucré a sus autores y herederos, quienes abrevaron de la memoria que se les reveló paulatinamente, a veces detonada por una charla donde comentaba algo descubierto en otra comunidad, y a veces como complemento de los juicios iniciados por alguien más. Pero no se trató de inventos ajustados a las necesidades, sino el acto de “develar”, donde cada velo iba cayendo

⁵⁵⁶ Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes*, 14.

conforme el deseo de recordar se imponía, acompañándose de la luz del saber recuperado; esto me recordó la idea de memoria en Bergson...

La memoria... no es una facultad de clasificar los recuerdos en un cajón o de inscribirlos en un registro. No hay registro, no hay cajón, aquí no hay siquiera propiamente hablando, una facultad, porque una facultad se ejerce de modo intermitente, cuando ella quiere o cuando puede, mientras que el amontonamiento del pasado sobre el pasado prosigue sin tregua.⁵⁵⁷

Este trabajo me permitió conocer más a mis interlocutores, con los que tejí vínculos entre imágenes y comunidades, recuperando trayectos, sentido e identidad; y pude participar con ellos de sus narraciones como del afloramiento y de la recuperación de sus recuerdos. Conforme descubría el sentido de las figuras del atrio y otros espacios a los que llegué buscando un acervo que me permitiera comprender el mosaico, me detuve a disfrutar de las capillas, la vida comunitaria y ritual. Un amplio acervo que solo abordé de forma parcial; lo cual me deja trayecto por recorrer en el futuro. Día a día incremento mi conocimiento sobre las fiestas, los rituales, la vida cotidiana y las figuras ligadas a cada espacio, y comienzo a encontrar sentido a elementos que pensaba aislados, transformando cómo miro y entiendo los conjuntos de imágenes, como ocurrió con la capilla de Las Cuatro Esquinas que logré apreciar de forma integral y en correlación con Tepetitlán. El mosaico del atrio es una huella en el sentido que le da Boehm, porque fue una pista que detonó mi ir y venir en torno a la comunidad de la Congregación de Cieneguilla,⁵⁵⁸ y las demás relacionadas con ella, con las que comparte condicionantes de fundación, como San Miguel Tolimán, de origen en el Mezquital, y quizá destino, Ixtla.

La huella no es la escritura de un sentido, y menos el doble de una realidad que se imprime en ella, sino una pista que nos insta a perseguirla y cuyas posibles reglas estarían aún por descubrirse [...] la huella se dirige a la intuición, el sentido que capta lo indeterminado-determinado. Como se dice coloquialmente, se requiere de olfato. [...] no se trata de colocar el olfato contra la razón crítica. Sino que en el instinto se vincula el sentido de una localidad sensorial con aquel que se orienta, que logra una visión de conjunto. Gracias a esta capacidad de unir lo sensitivo con el conocimiento, este instinto se asemeja a la facultad que Kant definió también como el lugar de la imaginación.⁵⁵⁹

En mi ir y venir en torno al atrio, no solo encontré sentido al mosaico, sino a las imágenes que procedían de las barrancas del Mezquital; capillas, calvarios o humilladeros, cruces de ánimas, objetos efímeros como tortillas, bordados y cestería; además de las del ritual, los entornos naturales

⁵⁵⁷ Henri Bergson, *Memoria y vida* (Barcelona: Altaya, 1957), 47.

⁵⁵⁸ Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes*, 181-182.

⁵⁵⁹ Gottfried Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes, El poder del mostrar* (México: IIE-UNAM, 2017), 182.

que dan soporte y participan del sentido de lo que se plasma en ellos, e incluso las que se perfilan por la memoria y cobran vida al ser cantadas o escritas. Descubrí a Cieneguilla como un asentamiento con 19 comunidades diferentes; como Alfajayucan que difiere de espacios muy cercanos como Zozea y El Espíritu, y más aun de Tezoquipan. Aun en San Miguel Tolimán, donde hay mayor cercanía entre una casa y otra, y entre el centro y los barrios circundantes, cada asentamiento es diferente, e incluso cada linaje. Por ello hoy pienso los asentamientos dispersos otomíes como linajes y/o pequeñas comunidades con características comunes a todos y muchas diferencias que les individualizan, solo cohesionados por la vida comunitaria.

A cada paso hacia adelante o de regreso, evocaba la voz de Don Pancho para optar por la mejor ruta a seguir; asimismo, surgían las palabras de Don Anselmo explicándome detalles, de Don Erasmo y el maestro Abel relacionándolas con la lengua, las de Don Zeferino recordándome que debía avanzar poco a poco para comprender el sentido de lo identificado, y las precisiones del Pbro. Bernardo sobre la vida en las comunidades. Un proceso para aprender a aprehender el sentido de las imágenes conforme al sentir comunitario y no según mis tiempos. Asimismo, conté con la guía de la Dra. Hers, que se acompañó de las sugerencias de las Dra. Carreón y la Dra. Levin, y los consejos de la Dra. Bargellini y el Dr. Lerma.

Sobre la estructura de la investigación en curso

Este trabajo se sustenta como una propuesta audaz que aborda las imágenes desde la voz de los hombres y mujeres de conocimiento de las comunidades, con los recursos que me ofrece la etnografía, donde transitar por los caminos del Bajío, el semidesierto queretano y los caminos hacia el Zamorano y el diálogo con mis compañeros de viaje fue determinante. No son informantes, sino interlocutores, porque juntos participamos de un diálogo entre comunidades para establecer los vasos comunicantes. El trayecto lo definió mi objeto de estudio: el mosaico del atrio de Cieneguilla, una obra otomí del siglo XXI que es un manifiesto de independencia y autonomía. El método consistió en trazar rutas para elucidar las figuras del mosaico que me llevaron a realizar investigación historiográfica, documental, etnográfica y de preservación de la memoria, para con esos elementos entrelazar a las comunidades del Mezquital con las del Bajío, el semidesierto queretano y los caminos hacia el Zamorano, teniendo en cuenta la voz de los abuelos, sus narraciones y cantos, los versos de *El Dios caminante*, las charlas con Don Pancho y el diálogo con mis compañeros del Seminario, cuyas investigaciones en el Mezquital me ofrecieron un marco para desarrollar el análisis. En el tránsito, la memoria fundamentó cómo se articuló la recuperación del sentido de las imágenes.

En los caminos recorridos noté que el principal vínculo entre todos es la diferencia, manifiesta aun entre las comunidades que integran un asentamiento y los linajes de una comunidad. Las comunidades fueron un auténtico reto, porque su tiempo difiere del mío y de mi proceso de investigación; tuve que aprender a ser paciente e ir comprendiendo paso a paso, venciendo la desconfianza. Confieso que de inicio planeé algunos viajes, pensando que en ellos resolvería mis cuestionamientos, mas esto fue más lento y requirió de muchos más viajes, en los que muy lentamente se iban resolviendo mis dudas. Al final del trayecto estoy cierta que debo emprender muchos más, para seguir aprendiendo y conociendo a las comunidades donde transité, en las que aun queda mucho por investigar, registrar, analizar y disfrutar, así como la necesidad de que el conocimiento se difunda en la comunidad. Asimismo, generé un fuerte vínculo con todas ellas, así como compromisos que implican construir nuevos caminos que me permitan continuar mi tránsito en las rutas que comencé a recorrer, y otras que aun debo vincular como el área de San Miguel de Allende y Victoria-Xichú.

Finalmente, interpreté las imágenes dándoles sentido en función de las comunidades, los espacios, y la peculiaridad de las imágenes en relación con las demás figuras en el entorno, que al cotejar con lo referido por sus autores tuvo coincidencia, haciéndome sentir que el trayecto fue productivo y las rutas emprendidas las adecuadas para alcanzar mi meta. Teóricamente, integré los conceptos de Girard para analizar el sacrificio y su implicación en Cieneguilla, en contraste con otras comunidades. Peirce estuvo presente en mi percepción, que se fue moldeando en el conocimiento de las comunidades, permitiéndome cada vez comprender más cosas y desarrollar nuevas interrogantes que hicieron de cada viaje una experiencia de conocimiento que me llevaba a dar giros interesantes en la investigación, incorporando mi formación como historiadora, historiadora del arte y en conservación del patrimonio cultural. Entre todo esto, el papel de la recuperación etnográfica fue esencial, porque de no haber contado con los testimonios de mis interlocutores y de las amenas charlas con Don Pancho, así como las sesiones en el Seminario sobre temas otomíes y todas las asesorías, no hubiera llegado a mi meta.

Considero probado que los asentamientos otomíes del Mezquital, el Bajío y los caminos hacia el Zamorano son comunidades de campesinos acostumbrados al autogobierno ejercido por negociación en que las voces del pasado quedaron impresas como imágenes bi y tridimensionales, permanentes o efímeras, que abarcan del arte rupestre al mosaico, donde se manifiesta la participación comunitaria que funde como acto político el contenido expresado y la creación de obras de arte sobre diferentes soportes que dan cauce al pensamiento, las creencias y los reclamos

comunitarios; hechos que acompañan en su devenir a los otomíes que salieron de Xilotepec y Alfajayucan. En las imágenes, en tanto, ellos se pintan y representan como un pueblo rico y feliz, pleno, que goza de la magnificencia en su vida cotidiana y festiva; es decir que muestran la bonanza que les acompaña, y no la pobreza y el abandono, que es la imagen que desde hace más de un siglo mostramos de ellos en diferentes medios.

Mis apuntes finales

Al regresar sobre mis pasos, recuerdo que al iniciar el viaje me cuestioné sobre qué hacían esas imágenes en el piso de un atrio tan al norte, por qué ahí y quién las creó, a lo que respondo que son un acto político donde una comunidad manifiesta la recuperación de su identidad, y son ellos los autores. El sitio donde se realizó obedece a que es donde se cohesionan las 19 comunidades y participan conjuntamente en la fiesta de la Congregación; por ello, todas se representan en el atrio. Cieneguilla, entre 2002 y 2004, creó este programa en un momento en que vivía con intensidad los múltiples escenarios proindígenas.⁵⁶⁰ Aristeo Ramírez -Delegado civil-, Zeferino Aguilar -catequista y sacristán del templo-, Don Leo -cronista de la Congregación- y Fidencio López -presbítero de Santo Tomás Tierra Blanca y encargado de la Pastoral Indígena de Cieneguilla-, fueron esenciales en las acciones de conservación del patrimonio, al igual que las religiosas maristas, las mayordomías y toda la comunidad en Cieneguilla y fuera de ella -migrantes en Estados Unidos u otras ciudades. La realización del atrio, encabezada por un principal de Cañada de Juanica en diálogo con las autoridades religiosas implicó la recuperación de antiguas prácticas de negociación y de afirmación identitaria.

Cieneguilla tiene gran relación con San Miguel Tolimán, del que solo le separa el Zamorano, pero también con San Miguel Ixtla y el Mezquital pues en todas estos poblados hay un fuerte vínculo con sus antepasados, los más antiguos de los cuales pudieran ser los mismos. Las voces de los ancestros se transforman en historias en imágenes que a veces cuentan cómo se vive la fiesta, y otras lo que contaban los abuelos, la vida cotidiana y la tradición. El arte de vivir implica la creación de imágenes sobre todo tipo de soportes, llenando de color y vida la cotidianidad, donde se superpone el tiempo festivo que ocupa todo el año. Sin embargo, también es importante tener en cuenta que las comunidades otomíes se asumen como entidades únicas, diferentes a cualquier otro

⁵⁶⁰ Estos son la beatificación y canonización de san Juan Diego, que fortaleció las pastorales indígenas; la visita de ‘La otra campaña’ a Congregación; y la lucha por la defensa del Zamorano, donde Cieneguilla peleó y ganó el derecho de compartir espacio con la modernidad, expresada en las antenas de telecomunicaciones que tuvieron que respetar los espacios de ascenso y donde se mantiene la cruz a lo largo de todo el año; aunada a la lucha que realizaron otras comunidades como Tolimán y San Antonio de la Cal.

asentamiento, en especial diferentes a los más cercanos. No hay una idea clara de elementos definitorios del “ser otomí” porque la diferencia es su premisa -no hay nada que refiera un universo panotomi-; pero las imágenes como las capillas muestran elementos cohesivos que les vinculan a pesar de sí mismos, entre ellos es de especial importancia el vínculo que existen entre las fiestas y la tradición que se ha preservado y la pintura de cómo se vivía la fiesta en algún otro sitio, mostrando la continuidad del ritual y posibles relaciones entre linajes, o bien la existencia de elementos comunes a varios grupos, o incluso a todos, a pesar de ellos mismos. Y pese a estos elementos cohesivos, hay muchos otros que resaltan sus diferencias.

El atrio es una afirmación del poder creativo detonado por la intención política en los campos civil y religioso de los otomíes de la Congregación de San Ildefonso Cieneguilla que, en el siglo XXI afirman su independencia y la capacidad de diálogo y negociación que les ha caracterizado a lo largo de los siglos, preservando su autonomía, según muestra el mosaico, donde se recupera la tradición y se afirma su “ser otomí” frente al embate de las comunidades aledañas y las autoridades estatales y nacionales, que con intenciones nacionalistas o unificadoras pretenden diluir la diferencia. Los programas de imágenes otomíes tienen la peculiaridad de que incorporan elementos visuales, sonoros e incluso táctiles en sus soportes bidimensionales porque su sentido se establece con base en la memoria, porque copian escenas de la vida cotidiana incluyendo los aspectos rituales y ceremoniales junto con los del quehacer diario que confluyen en el tiempo de fiesta, como la preparación de alimentos, o el sonido producido por los instrumentos musicales que ensordecen a quien se encuentra al interior del espacio donde se interpretan con vivacidad, y aun reproducen de manera simbólica la tridimensionalidad de los objetos aludidos. Tal es el caso del súchil que está manifiesto en el mosaico del atrio de Cieneguilla, donde las imágenes sobre el piso son referentes plurisémicos que a la vez muestran al súchil levantado sobre el atrio, marcando una protección invisible y ofrecen la visión de la comunidad, mostrada como soporte de la vida ritual con el apuntalamiento que le dan las mayordomías, eje del desarrollo de la religiosidad comunitaria de la Congregación otomí.

En espacios como las capillas, en particular la de las Cuatro Esquinas de Ixtla, los sonidos de los instrumentos representados en la bóveda son alusión a su presencia ahí en una fiesta, cuando las notas alcanzaron mayor potencia gracias a la acústica de este inmueble, cuyas esquinas redondeadas debieron contribuir a incrementar el efecto sonoro de una orquesta de cámara de doce miembros, fortalecida con la presencia de un órgano positivo. Música que llegó al inframundo donde están los abuelos de Ixtla, y a la residencia del *Äjua* y de *Sidada Kristo*, pues la capilla es un

kut'a que permitía a la comunidad vincularse con sus abuelos que ya habían dejado el mundo de los vivos. Una capilla que debió pertenecer a uno de los linajes más importantes del poblado, dado que en ella se hacen presente toda la comunidad.

Al pensar en los paneles con arte rupestre donde se muestra la fiesta, vuelvo a identificar colores, sabores, sonidos, texturas, voces e identidad registrados en esos referentes de la fiesta, que es el momento en que la comunidad se cohesionan y fortalece. Reconozco la imagen como base del ritual en tanto que es memoria y presencia del mismo como referente denotado y connotado, pero más aun porque contiene en sí la singularidad de cada evento, en que los objetos se multiplican para dar sentido y fortalecer los detalles de la imagen que se analiza, la cual contiene la explosión de vida, color y sensaciones que definen la fiesta. Las obras de arte sobre diferentes soportes, el pensamiento y los reclamos comunitarios se funden como acto político y propiciaron el desarrollo del atrio, al igual que lo hacen en el adorno del mismo y en la vestida de los súchil. Pero el atrio no es sólo ese acto político y creativo que referí previamente, sino también la continuidad en la forma de preservar las tradiciones y de mantener los vínculos con los abuelos, que siguen dictando cómo debe ser la fiesta y permanecen vivos en la memoria, anclados a las capillas, los calvarios, las cruces de ánimas, las fiestas y los rituales, la tradición y la memoria pintada o grabada sobre diferentes soportes que dan sentido al “ser otomí”.



Imagen X.1 Súchil o paranda, fiesta de San Ildefonso y María, templo de la Congregación, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 23 enero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*.



Imagen X.2 “Dios es padre y madre”, altar de zona de catequesis, templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*.



Imagen X.3 Altar y preparación del espacio de catequesis para pláticas bautismales, templo de San Ildefonso y María Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.

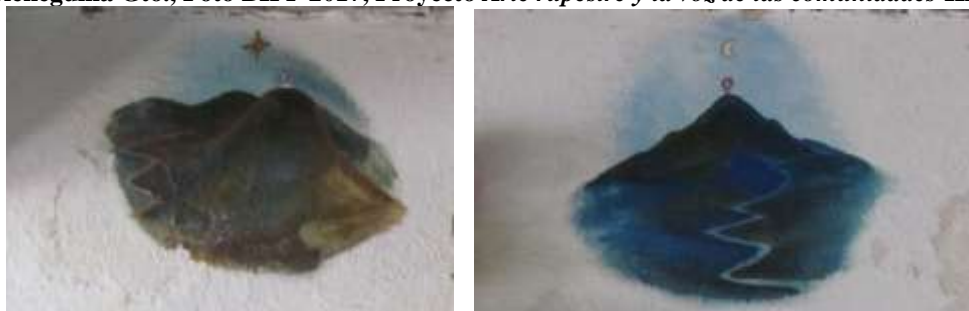


Imagen X.4 Detalle de pintura mural: Cerros de La Paloma y Zamorano con rutas de peregrinación, área de catecismo, templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*.



Imagen X.5 Camino, pláticas para el Bautismo, área de catequesis, templo de San Ildefonso y María Cieneguilla Gto, Foto BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen X.6 Camino, pláticas para el Bautismo, área de catequesis, templo de San Ildefonso y María Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen X.7 Vista general del Altar de la capilla de El Espíritu y detalle del Espíritu Santo con el Sol negro {o el Padre- atrás, El Espíritu Alfajayucan Hgo., Foto: BIPP enero 2016, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen X.8 Figura articulada (dualidad hombre-mujer), atrio del templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*.



Imagen X.9 Cruz atrial de San José Átlan y detalle de la piedra en su basa, San José Átlan Huichapan Hgo., Foto BIPP 2015, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen X.10 Templo otomí sobre una capilla con cruz, Caltepantra Hgo., Foto. Domingo España 2015, Proyecto *Arte y comunidades otomíes, metamorfosis de la memoria identitaria* IIE-UNAM.



Imagen X.11 Vista diagonal derecha del atrio: caras y rombos con imagen de la Virgen de Guadalupe, templo de San Ildefonso y María Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.



Imagen X.12 Luna cortada, atrio del templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto., Foto BIPP 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*.



**Imagen X.13 Súchil y adorno del atrio, templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto.,
Foto BIPP enero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*.**



**Imagen X.14 Súchil y adorno del atrio, templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto.,
Foto BIPP enero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*.**



Imagen X.15 Parte alta del súchil, templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto.,
Foto BIPP enero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*.



Imagen X.16 Adorno del atrio, templo de San Ildefonso y María, Cieneguilla Gto.,
Foto BIPP enero 2018, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*.

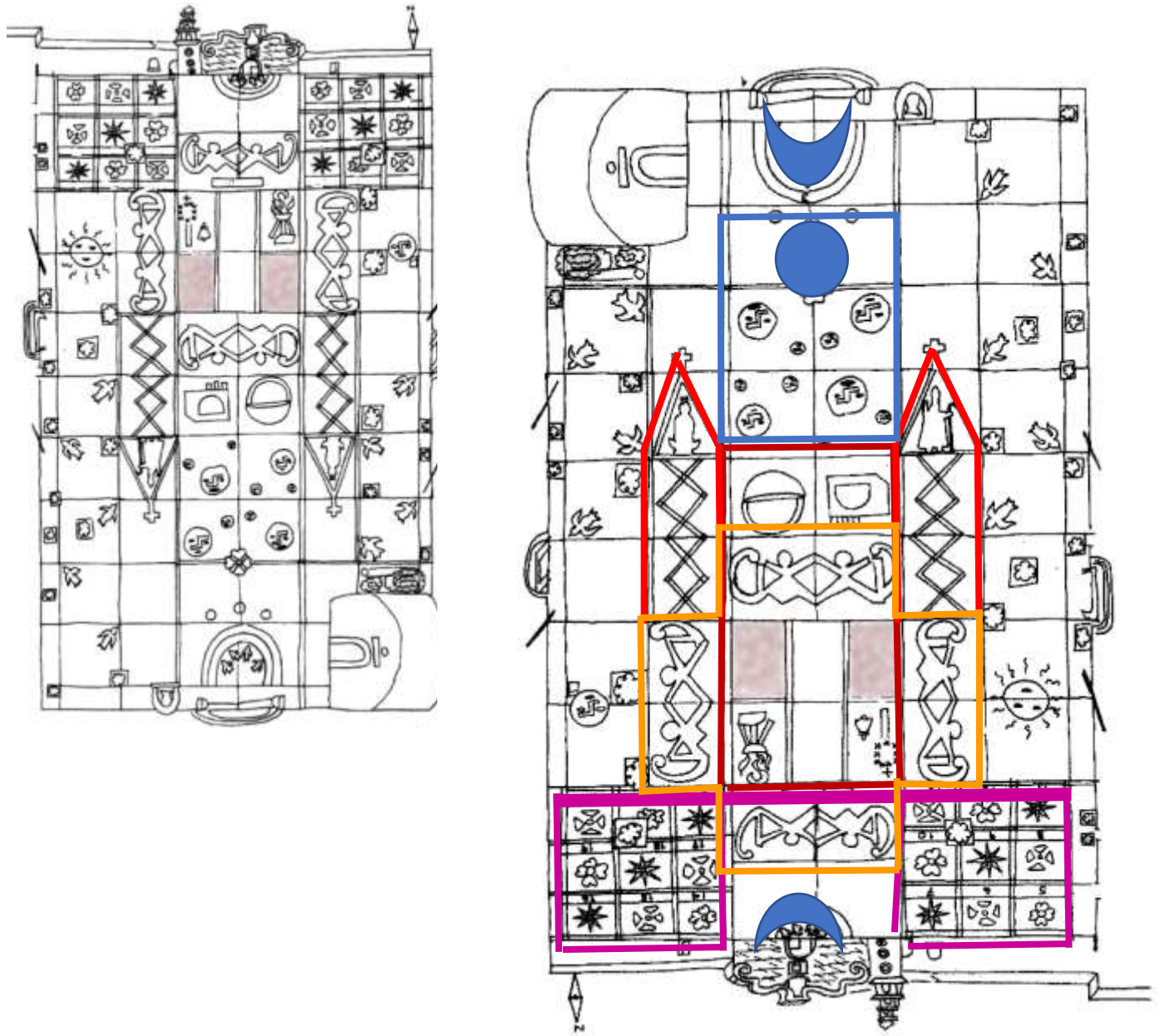


Imagen X.17 Dibujos invertido y girado del atrio del templo de San Ildefonso y María de la Congregación de San Ildefonso Cieneguilla Gto., Dibujos BIPP 2017, Proyecto *Arte rupestre y la voz de las comunidades*.

XI. Bibliografía

- Acámbaro, Gobierno municipal. *Fundación de Acámbaro*. Revisado en mayo 2007, <http://www.acambaro.gob.mx/municipio/acta.htm>
- AGN. Instituciones Coloniales / Real Audiencia. Tierras 110, vol.647-648, Exp.1, (1710-1762), 823 fs.
- AGN. Tierras, vol. 417, exp. 1, 59 fs. (21b-22b, 108b-164b). *Documentos sobre el cacicazgo de Hernando y Diego de Tapia (1569-1604)*, Querétaro (1724).
- de Alva Ixtlilxóchitl, Fernando. *Historia de la nación Chichimeca*. México: Linkgua digital, 2014. Revisado en junio 2018, <https://books.google.com.mx>
- Anderson, Arthur J.O., *Materiales colorantes prehispánicos*. México: IIH-UNAM. Revisado en junio 2018, www.historicas.unam.mx
- Arredondo, Benjamín. El Señor del Hospital de Salamanca, en *El Señor del Hospital, la Microhistoria Regional de Salamanca*, Salamanca: Vamos al Bable (abril 2009). Archivo digital revisado en mayo 2018, vamonosalbable.blogspot.com/2009/04/el-senor-del-hospital.html.
- Arredondo, Benjamín. El Señor del Veneno, el Cristo Negro de la Catedral Metropolitana, en *El Señor del Hospital, la Microhistoria Regional de Salamanca*. Salamanca: Vamos al Bable (septiembre 2009). Archivo digital revisado en enero 2018, elsenordelhospital.blogspot.com/2009/el-senor-del-veneno-el-cristo-de.html
- Arteaga Paz, Omar. *Capillas oratorios, fiestas y arte popular indígena de Villa Progreso*. México: Ayuntamiento de Ezequiel Montes Querétaro (2008).
- Atlas de las plantas de la medicina tradicional mexicana, en *Biblioteca digital de la Medicina Tradicional Mexicana*. México: BDMTM-UNAM, 2009. Revisado en junio 2018, www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx
- Avilés Cortés, Alberto (comp.). *Francisco R. Luna Tavera, artesano de los colores y las palabras..* México: Mayahuel (2015).
- Avilés Cortés, Alberto. *Pinturas rupestres de Tezoquipan*. México: Centro Estatal de Lenguas y Culturas indígenas (2008).
- Ayuntamiento de Alfajayucan. *Alfajayucan*. Ayuntamiento Alfajayucan 2016-2020 (2016). Revisado en noviembre 2017, <http://alfajayucan.hidalgo.gob.mx>
- Ayuntamiento de Toluca. *Toluca*. Guanajuato: Gobierno municipal de Toluca. Publicación digital revisada en noviembre 2017 en portalsocial.guanajuato.gob.mx
- Báez Cubero, Ma. de Lourdes. El uso ritual de la “santa Rosa” entre los otomíes orientales de Hidalgo: el caso de Santa Ana Hueytlalpan, Dossier “El uso ritual de enterógenos en México”, en *Cuicuilco* 19 (53). México, recuperado de Sci-elo (enero-abril 2012). Revisado en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592012000100008
- Báez Cubero, Ma. de Lourdes. La Santa Rosa: la “medicinita” que cura el alma entre los otomíes orientales de Hidalgo, en *Plantas sagradas en las Américas, Congreso en Ajijic Jalisco*. México: Congreso Plantas sagradas en las Américas, en Ajijic Jalisco (ponencia), (febrero 2018) revisado en <http://plantas-sagradas-americanas.net/>
- Barbro, Dahlgren. *La grana cochinilla*. México: IIA-UNAM (1990).
- Barfield, Thomas (edit.), *Diccionario de Antropología*, E-book, Siglo XXI Eds., (2000).
- Baroni Boissonas, Ariane. *La formación de la estructura agraria en el Bajío colonial, siglos XVI y XVII*. Centro de investigaciones y estudios superiores en antropología social – Cuadernos de la Casa Chata (1990).
- Bergson, Henri. *Memoria y vida, textos escogidos por Gilles Deleuze*. Barcelona: Altaya [Biblioteca de Premios Nobel...1927], (1957).

- Blanco, Mónica, Alma Parra & Ethelia Ruiz M. *Breve historia de Guanajuato*. México: FCE-COLMEX-Fideicomiso Historia de las Américas [Serie Breves Historias de los Estados de la República Mexicana] (2000).
- Blázquez, Adrián, Thomas Calvo. *Guadalajara y el nuevo mundo, Nuño Beltrán de Guzmán: semblanza de un conquistador*. Guadalajara: Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana” [Virrey de Mendoza...3] (1992).
- Boehm, Gottfried. *Cómo generan sentido las imágenes, El poder del mostrar* (trad.-edic. Linda Báez R.). México: IIE-UNAM (2017).
- Bonnefoy, Anne (2009), San Miguel Tolimán, tres Tolimanes y un Chimal: Las capillas oratorios y la fiesta patronal, en *Lugares de México*, México, Recuperado en sept 2016 de www.lugaresdemexico.com/toliman.html.
- Borromeo, Carlos. *Instrucciones de fábrica y del ajuar eclesiástico*, trad. y notas Bulmaro Reyes Coria. México: IIE-UNAM (1985).
- Brambila Paz, Rosa. La frontera septentrional de Mesoamérica. En Manzanilla & López (coords.), *Historia Antigua de México*. México: INAH-UNAM-Porrúa (2005).
- Calzada Roviroso, José Eduardo. El valor universal de las culturas indígenas de Querétaro. En *Lugares de memoria y tradiciones vivas de los pueblos otomí-chichimecas de Tolimán, La Peña de Bernal, guardián de un territorio sagrado*, Juan A. Isla E. y Diego Prieto H. (coords.). Querétaro: Instituto Queretano de Cultura y las Artes – Gobierno del Estado de Querétaro (2ª ed., 2010).
- Campo A., A. Lorena, *Diccionario básico de Antropología*, Quito: Eds. Abya-Yala (2008).
- Carrasco Pizana, Pedro. *Los otomíes, cultura e historia prehispánica de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana*. México: Gobierno Estado de México (1979).
- Castañeda de la Paz, María. Historia de una casa real. Origen y ocaso del linaje gobernante en México-Tenochtitlan. En *La nobleza india del centro de México durante el periodo novohispano. Adaptaciones, cambios y continuidades*, Lidia E. Gómez García (coord.) (2011). Revisado en agosto 2016, <http://nuevomundo.revues.org/60624>
- CDI-SEDESHU. *Cieneguilla – Victoria*. Guanajuato: Comisión nacional para el desarrollo de los pueblos indígenas – gobierno municipal de Tierra Blanca. Revisada en noviembre 2017 en <https://portalsocial.guanajuato.gob.mx>
- CDI-SEDESHU. *Cieneguilla, Tierra Blanca*. Guanajuato: Comisión nacional para el desarrollo de los pueblos indígenas – gobierno del Estado de Guanajuato - gobierno municipal de Tierra Blanca, SEDESHU. Revisada en noviembre 2017 en <https://portalsocial.guanajuato.gob.mx>
- de Cesárea, Eusebio, obispo de Cesárea. Capítulo Primero (De la Señal de la Cruz que apareció a Constantino Emperador en el cielo: y de la revelación por la que él se convirtió) del Libro primero de la Parte segunda. En *Historia de la Iglesia, que le llaman Ecclesiástica y tripartita: abreviada y trasladada de latín en Castellano: por un devoto religioso de la Orden de Santo Domingo* (España: Musis Dicitum, de la Compañía de Jesús de Madrid, f. xcvi (218).
- Chemin Bässler, Heidi. *Las capillas oratorios otomíes de san Miguel Tolimán*. México: Fondo Edit. Edo de Querétaro (1993).
- Códice de Chamacuero*. México: Archivo histórico de la Biblioteca Luis González del Colegio de Michoacán, ca. 1630.
- Códice Florentino*, facsímil del manuscrito 218/20, Colección Palatina, Biblioteca Medicea Laurenziana. México: Gobierno de la República (archivo digitalizado de la versión facsimilar de 1979).
- Consejo de Ancianos, Comité de la Fiesta Patronal y Comités civiles de Cañada de Juanica o de Santa Juantita de Asa. *Cañada de Juanica Tierra Blanca, Padrón de Pueblos y comunidades indígenas del Estado de Guanajuato*. México: Gobierno del Estado de Guanajuato (2011).

- Crespo, Ana Ma, Beatriz Cervantes J., Raíz colonial de la tradición otomiana en la región Guanajuato-Querétaro. En *Revista Historia, Estudios Históricos INAH*. México: Centros Regionales INAH, pp. 87-108. Revisado en octubre 2015 de http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_24_87-108.pdf
- Cuevas, Eréndira, Descubren arte rupestre en Guanajuato. En *Revista Mil Mesetas* Vol. XXXIV. México: Mexican (febrero 2012). Revisado en febrero 2018, <http://www.revistamilmesetas.com/descubren-arte-rupestre-en-guanajuato>
- Díaz Álvarez, Ana Guadalupe, Rocío M. Gress Carrasco, Marie Areti Hers S., Francisco Luna Tavera. El Cristo otomí: arte rupestre, fiesta y sacrificio en el Mezquital. En *La vitalidad de las voces indígenas, arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*, Fernando Berrojalbiz C. (edit.). México: IIE-UNAM (2015), pp. 363-386.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México: Porrúa (1960).
- Dorantes Soria, Maricela. Título primordial de los reyes tlalanxayopanecan: análisis de las imágenes, tesis de Maestría en Historia del Arte, México: FFyL UNAM (2013).
- Dow, James W. *Santos y supervivencias: función de la religión en una comunidad otomí*. México: Instituto Nacional Indigenista-SEP [Antropología social...33] (1975).
- El Ingenio. Cucharilla o chimal: una planta ritual en peligro, en *El Charco del Ingenio, boletín*. México: El Charco del Ingenio, jardín botánico. San Miguel de Allende. Revisado en octubre 2016, www.elcharco.org.mx
- El Señor de las Maravillas de El Arenal*, tríptico turístico. México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo – Secretaría de Cultura. Revisado en mayo 2018, cultura.hidalgo.gob.mx
- de Erasso, Joseph Carlos (escribano). *Testimonio de cédula de fundación de Querétaro (1761)*. Querétaro: Biblioteca del Congreso del Estado de Hidalgo (1892).
- Escalante G., Pablo. Un milenio de lucha cotidiana, apuntes para la historia otomí. En *Imágenes de lo cotidiano: anuario conmemorativo del V Centenario del Descubrimiento de América*. México: UAM-A (1989).
- Escalante Gonzalbo, Pablo. Fuentes para la Historia Otomí, tesis de Licenciatura en Historia. México: FFyL UNAM (1986).
- España Soto, Domingo. El abrigo de la serpiente y el paisaje en tiempos de lluvia, tesis de Maestría en Historia del Arte. México: FFyL UNAM (2018).
- España Soto, Domingo. La imagen del caballo y los caciques conquistadores otomíes del norte chichimeca en el siglo XVI, ponencia presentada en el Congreso de la ARARA (2017), documento en prensa.
- España Soto, Domingo. Los ancestros de los otomíes de la Sierra Madre Oriental: aportes para una historia regional, tesis de Licenciatura en Historia. México: FFyL UNAM (2015).
- Espinoza M., Susana, Elena Ramírez R., Un pueblo en la Historia, San Miguel Ixtla, tesis de Licenciatura en Historia. México: Universidad Iberoamericana –UIA- (1996).
- Estrada Cuesta de Gerlero, Elena Isabel. *Muros, sargas y papeles: imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. México: IIE-UNAM (2011).
- Ferro Herrera, Miguel. *San José Casas Viejas. Tres consideraciones sobre su fundación*. San José Iturbide. Guanajuato: Gobierno del estado de Guanajuato (1997).
- Ferro Vidal, Luis Enrique. Ai' se ven: imagen y guadalupanismo otomí y chichimeca jonaz. En *Cuicuilco*, abril 2009 16[45]. México: ENAH (2009), pp.247-262.
- Frías, Valentín F. *Grandezas Queretanas. I. Conin. El ilustre indio Don Fernando de Tapia. Primer Pacificador, Conquistador, Poblador y Gobernador del pueblo de Santiago de Querétaro y de los*

- pueblos de San Miguel el Grande, San Juan del Río, los Apaseos, Acámbaro, Xichú y otros de menor importancia. Sus hechos como conquistador, como gobernador, como padre de familia y como creyente.* Santiago de Querétaro: Imprenta de Demetrio Contreras (1921). Revisado en agosto 2017, <http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/41000002641.PDF>
- Galinier, Jacques. *La mitad del mundo: el cuerpo y el cosmos en los rituales otomíes.* México: Instituto de Investigaciones Antropológicas - UNAM (1990).
- Galinier, Jacques. *Pueblos de la Sierra Madre: etnografía de la comunidad otomí.* México: Comisión nacional para el desarrollo de los pueblos indígenas (2012).
- Gallardo Arias, Patricia. *Ritual, palabra y cosmos otomí: yo soy costumbre, yo soy antigua.* México: IIH-UNAM [Serie Antropológica...22] (2012).
- Gallardo Arias, Patricia. Ritualidad otomí. En *La Jornada del campo* N°63 (15 dic. 2012, suplemento).
- García de Mendosa Motecsuma, Diego. *Códice Pedro Martín del Toro: trasunto.* México, AGN tierras, Vol. 1783, exp. 1 (1703), fs. 26v-36v.
- García Icazbalceta, Joaquín. Primera Relación anónima de la Jornada que hizo Nuño de Guzmán a la Nueva Galicia, en *Colección de Documentos para la Historia de México, primera edición facsimilar.* México: Porrúa [Biblioteca Porrúa...48] (1971-1866), pp.298-295, 296-306.
- García Ugarte, Marta Eugenia, *Breve historia de Querétaro,* México: FCE-COLMEX-Fideicomiso Historia de las Américas [Breves historias de los estados de la República Mexicana] (1999).
- Gillespie, Jeanne. *Saints and Warriors. Tlaxcallan Perspectives on the Conquest of Tenochtitlan.* New Orleans: University Press of the South (2004).
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado.* Barcelona: Anagrama (1983).
- Gress Carrasco, Rocío M. Voces de roca: El arte rupestre del Valle del Mezquital como fuente histórica, tesis de Licenciatura en Historia, México: FFyL UNAM (2008).
- Gress Carrasco, Rocío Margarita. Sendas rupestres de la memoria: una feroz serpiente en El Mezquital, Hidalgo, tesis de Maestría en Historia del Arte, México: FFyL-IIIE UNAM (2011).
- Güerrecas Durán, Raquel. *Mundus Alter 13: Indios en armas, las milicias de “flecheros” en Nueva España,* 2ª parte. En *Los Reinos de las Indias en el Nuevo Mundo,* Natalia Silva Prada. México: Creativa Commons Reconocimiento - blog sin obra derivada (agosto 2015).
- Hernández C. Luis, Moisés Victoria Torquemada y Donald Sinclair Crawford. *Diccionario del hñahñü (otomí) del Valle del Mezquital, Estado de Hidalgo.* México: Instituto Lingüístico de Verano AC (2ª ed.) [Serie de vocabularios y diccionarios indígenas “Mariano Silva y Aceves”...45, Doris Bartholomew (coord.)] (2010).
- Hernández Ortega, H. Nicté-Loi. Imágenes del Cristianismo Otomí, El arte rupestre de El Cajón, Estado de Hidalgo, tesis de Licenciatura en Historia, FFyL UNAM (2013).
- Hers S., Marie Areti, El canto y las imágenes, Confluencia entre arte rupestre, tradición oral y ritualidad: casos ejemplares, Una antigua versión pintada en la roca, en *Un canto ñahñü a tres voces, Nda Kristo Dios Caminante,* Francisco Luna, Abel Huizache y Marie Areti Hers, México: IIE-UNAM, en prensa.
- Hers S., Marie Areti. *Los toltecas en tierras chichimecas.* México: IIE-UNAM (1989).
- Hers, Marie Areti, Alfonso Vite, Vania Valdovinos. Arte rupestre en el Mezquital: identidad y dominio territorial en tiempos coloniales. En *La vitalidad de las voces indígenas, Arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales,* Berrojalbiz (edit.). México: IIE-UNAM (2016).
- Hers, Marie-Areti, Francisco Ramiro Luna Tavera. El Sagrado Hermano Mayor y el sacrificio divino, en *Artes de México N° 117,* México (2015), pp. 61-64.
- Jiménez Gómez, Juan Ricardo, *Crimen y justicia en el pueblo de indios de Querétaro a finales del siglo XVI,* México: UAQ - Gobierno del Estado de Querétaro - Ed. Miguel Ángel Porrúa (2012).

- Jiménez Gómez, Juan Ricardo, *Práctica notarial y judicial de los otomíes, manuscritos coloniales de Querétaro*, México: UAQ - Ed. Miguel Ángel Porrúa [serie La Historia] (2012).
- Jiménez Gómez, Juan Ricardo. La colonización del Pueblo de Tlachco Querétaro en la Frontera de Chichimecas, 1531-1559. En *El mundo de los conquistadores*, Martín Ríos Saloma (edit). México: IIE UNAM [Historia General...34] – Sílex Eds.[Historia Medieval] (2015), pp.227-259.
- Juárez Ramírez, Karina Jazmín. *Tortillas ceremoniales*. México: UAQ (2010).
- Kesseli, Risto, Martti Pärssinen. Identidad étnica y muerte: torres funerarias (chullpas) como símbolos de poder étnico en el altiplano boliviano de Pakasa (1250-1600 dC). En *Bulletin de l'Institut francais d'etudes andines* 34 (3) (2005), pp.379-410.
- de León Portilla, Miguel. Las culturas indígenas mexicanas en la mirada del mundo. En *Lugares de memoria y tradiciones vivas de los pueblos otomí-chichimecas de Tolimán, La Peña de Bernal, guardián de un territorio sagrado*, Juan Antonio Isla Estrada y Diego Prieto Hernández (coords.). México: Instituto Queretano de Cultura y las Artes - Gobierno de Querétaro (2ª ed., 2010).
- Lara, Jaime. *City, temple, stage: eschatological architecture and liturgical theatrics in New Spain*. Indiana: University of Notre Dame Press. (2004 [1947]).
- Lerma Rodríguez, Félix Alejandro. Presencias en la roca: el arte rupestre de la gruta del Espíritu Santo, El Salvador, tesis doctoral en Historia del Arte, FFyL UNAM (2014).
- Lerma, Félix, H. Nicté-Loi Hernández, Daniela Peña S. Un acercamiento a la estética del Arte Rupestre del Valle del Mezquital, México. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Vol.19 N°1. Santiago de Chile (2014), pp.53-70.
- Levin Rojo, Danna A. *Return to Aztlan: Indians, Spaniards, and the Invention of Nuevo Mexico*. Norman: Oklahoma University Press (2014).
- Levin Rojo, Danna A. Indian Friends and Allies in the Spanish Imperial Borderlands of North America, en *The Oxford Handbook of Borderlands in the Iberian World*, Danna A. Levin Rojo y Cynthia Radding (eds.), Nueva York: Oxford University Press, en prensa.
- López Aguilar, F. *Símbolos del tiempo, inestabilidad y bifurcaciones en los pueblos de indios del Valle del Mezquital*. México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo (2005).
- López Aguilar, Fernando, Saúl Millán y Rosa Bambrila, *El Valle del Mezquital. Arqueología, etnografía y etnohistoria. Proyecto de investigación* (México: ENAH, recuperado de <http://epistemologia-critica-de-mesoamerica.blogspot.com/2015/07/el-valle-del-mezquital-arqueologia.html>
- López Cruz, Leticia y Sergio Miranda Rodríguez. *Relatoría de los gobernadores otomíes del Cardonal, Tlazintla e Ixmiquilpan en el siglo XVIII (Códice Tephé – Tlazintla)*. México: Secretaría de Cultura - Pacmyc, Secretaría de Cultura del Estado de Hidalgo (2018).
- López Plaza, Fidencio (comp), *Mi abuelo me contó*, México: Diócesis de Cieneguilla Tierra Blanca (2000).
- Luna Tavera, Francisco R., *Nda Kristo: Rã äjuä nehñu*. Cristo: el Dios Caminante. La historia otomí de la creación del mundo y de la humanidad, en *Un canto ñahñu a tres voces, Nda Kristo Dios Caminante*, Francisco Luna, Abel Huizache y Marie Areti Hers, México: IIE-UNAM, en prensa.
- Mardaga, Pierre (edit.). *Musée des instruments de musique, Guide du visiteur*. Bélgica: MIM (2000).
- Martín de la Puente, Francisco. *Códice Pedro Martín del Toro*. México, AGN tierras, Vol. 1783, exp. 1 (1650-1696), 16v-24v.
- Matthew, Laura E. *Memorias de Conquista, de Conquistadores Indígenas a Mexicanos en la Guatemala Colonial*. Guatemala: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (2017).
- Mondragón Villa, Alma Delia (edit.). General de generales, en *Cactus, la revista del Valle del Mezquital* (Año XII, N°149), Ixmiquilpan (septiembre 2015).
- Monterrubio Lorenzo, Antonio et Al. *Catálogo del Patrimonio Cultural del Estado de Hidalgo*. México: Gobierno del Estado de Hidalgo – Instituto Hidalguense de la Cultura (1992).

- Monterrubio Lorenzo, Antonio. *Santuario Mapethé, Cardonal. Arte barroco en Hidalgo*. México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo – Secretaría de Cultura (2018). Revisado en abril 2018, cultura.hidalgo.gob.mx
- de Moxó, Benito María. *Cartas Mejicanas, facsímil de la edición de Génova, 1839*.
- Muñoz Zurita, Ricardo. La belleza detrás del decorado de la tortilla ceremonial otomí, en *México Desconocido (13)* (2016).
- Peirce, Charles Sanders. The principles of phenomenology, en *Philosophical writings of Peirce*, Justus Buchler (comp.). USA: Dover Publications Inc. (1955).
- Peña Peláez, Beatriz Isela, La pintura mural como agente de construcción del espacio terrenal y divino, análisis de dos capillas familiares de San Miguel Ixtla, Gto., tesis de Maestría en Historia del Arte. México: IIE UNAM (2013).
- Peña Peláez, Beatriz Isela, Ystla y sus capillas familiares, tesis de Licenciatura en Historia. México: FFyL UNAM (2010).
- Peña Peláez, Beatriz Isela. Política, identidad y ritual: las aristas de las imágenes, en *Arte, subjetividad y política, Tramas N°47*, año 28, Alejandro Cerda y Valeria Falletti (coords.), México: UAM-X (junio 2017), pp.201-223.
- Peña Peláez, Norma Cristina. Reintegración cromática de la pintura mural novohispana, una propuesta metodológica, tesis de licenciatura en Restauración. México: ENCRyM-INAH (2017).
- Peña Salinas, Daniela. Negrura de lluvia entre dioses: el arte rupestre de El Boyé, tesis de Licenciatura en Historia. México: FFyL UNAM (2014).
- Pineda Mendoza, Raquel. *Conjuntos devocionales domésticos de Santa María del Pino, Tepetitlán, Hidalgo*. México: IIE-UNAM (2014).
- Powell, Philip W. *La Guerra Chichimeca (1550-1600)*, Juan José Utrilla (trad). México: Fondo de Cultura Económica -FCE- (2014-1977).
- Prieto Hernández, Diego, Beatriz Utrilla Sarmiento. Amalgama de culturas: la región chichimeca otomí del desierto de Querétaro y Guanajuato, en *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano, atlas etnográfico*, Julieta Valle, Diego Prieto, Beatriz Utrilla (eds). México: INAH, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), UAQ, Instituto Queretano de la cultura y las artes (2003).
- de la Puerta Escribano, Ruth. La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras. En *Ars Longa* (17) pp. 67-80. España: Universidad de Valencia, 2008. Revisado febrero 2018, www.uv.es/dep230/revista/PDF473.pdf
- Quintanar Miranda, Ma. Cristina. Pames, otomíes y españoles en los Valles centrales Queretanos, contacto cultural en las primeras décadas del siglo XVI. En *digitalCIENCIA@UAQro* 7(2), pp.1-20. Querétaro: UAQ (2014). Revisado en marzo 2015, www.digitalCIENCIA@UAQro
- Quintanilla Martínez, Pilar. Tortillas ceremoniales, en *Vía Orgánica*. México: Vía Orgánica (24 sept. 2015). Revisado septiembre 2018, viaorganica.org/tortillasceremoniales
- Quiroz Ennis, Rossana. *El cerro y el cielo*. México: INAH (2010).
- Real cédula de la fundación de Querétaro (1541)*. Querétaro: Biblioteca del Congreso del Estado de Querétaro (copia, s. XIX).
- Restall, Matthew. *Los siete mitos de la conquista española*. México: Paidós (2005).
- Rivas Paniagua, Enrique. Culto festivo: los Cristos, en *Mapethé, Santuario de prodigios*, D. Guzmán V., E. Luvián T. y E. Rivas P. (coords). México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (2004, pp. 118-131).
- Rivera Villanueva, José Antonio. *Los otomíes de San Nicolás de Tierranueva Río de Jofre: 1680-1794*, México: El Colegio de San Luis (2008).

- de Sahagún, fray Bernardino. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa (1979).
- Sánchez Hernández, Ignacio. Fotografía del Señor de Jalpan, en *Cactus, Revista del Valle del Mezquital*, Año XII N°149. México, septiembre 2015 (portada).
- Sánchez Vázquez, Sergio. Wemas y cagandhos: Limpias con piedras en el Valle del Mezquital, Hidalgo. En *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: Los ritos agrícolas*, Johanna Broda y Catharine Good Eshelman (coords.). México: INAH-UNAM (2004), pp. 289-303.
- Sanginés García, Esther. El santo Señor de Chalma, en *Relatos e Historias de México*, N° 28, México (diciembre 2010).
- Schneider Glantz, Renata. Proyecto San Miguel Ixtla, Guanajuato, en *Lineamientos y limitaciones en la conservación: pasado y futuro del patrimonio, 10° coloquio del seminario de estudio y conservación del patrimonio cultural*. México: IIE-UNAM (2005), pp.285-306.
- SEDESHU, *Cieneguilla Guanajuato, padrón de pueblos y comunidades indígenas del Estado de Guanajuato*. México: Gobierno de Guanajuato – INI (2013). Revisado en febrero 2017, portalsocial.guanajuato.gob.mx/sites/default/files/documentos/2013_SEDESHU_tierra-blanca-cieneguilla.pdf
- Segó, Eugene B. *Aliados y adversarios: Los colonos tlaxcaltecas en la frontera septentrional de Nueva España*. México: El Colegio de San Luis – Gobierno del Estado de Tlaxcala – Centro de Investigaciones Históricas de San Luis Potosí [Colección Investigaciones] (1998), 27-29.
- Stresser-Péan, Guy. *El sol-Dios y Cristo, La Cristianización de los indios de México vista desde la Sierra de Puebla*. México: Fondo de Cultura Económica - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, (2011).
- de la Torre Díaz, Ana Paula, *Las hermosas tortillas ceremoniales: meticulosas pinturas sobre maíz* (2016). Revisado en enero 2017, <http://masdemx.com/2016/08/las-hermosas-tortillas-ceremoniales-meticulosas-pinturas-sobre-maiz>
- de Torquemada, Juan. *Monarquía Indiana*, lbo IV cap LXXXVIII. México: Humanidades UNAM (1995).
- Urbina Villagómez, Mirtha Leonela. Urdir comunidad en tierra yerma. Reconstitución/desestructuración en la Congregación otomí de San Ildefonso Cieneguilla, Tierra Blanca, Guanajuato, Tesis doctoral en Ciencias Sociales. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis (2016).
- Utrilla Sarmiento, Beatriz, Carlos G. Heiras Rodríguez. Los otomíes: ñõñho y ñãñhõ, en *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano, atlas etnográfico*, Julieta Valle, Diego Prieto, Beatriz Utrilla (cords.). México: INAH, INALI, UAQ, Instituto Queretano de cultura y artes (2003).
- Utrilla, Beatriz, Diego Prieto, Carlos Heiras. Las capillas familiares u oratorios de patrilineaje otomíes y el culto de los antepasados, en *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano, atlas etnográfico*, Julieta Valle, Diego Prieto, Beatriz Utrilla (cords.). México: INAH, INALI, UAQ, Instituto Queretano de la cultura y las artes (2003).
- Uzeta Iturbide, Jorge. Género y ritual entre los otomíes de Guanajuato, en *Acta Universitaria* 14 (1). México (enero-abril 2004).
- Valdovinos Rojas, E. Vania. Bok'ya, la serpiente de lluvia en la tradición Ñähñü del Valle del Mezquital, tesis de licenciatura en Historia. México: FFyL UNAM (2009).
- Valencia Cruz, Daniel, Alicia Bocanegra Islas. *El Cerrito, Santuario prehispánico de Querétaro*. México: Poder ejecutivo del Estado de Querétaro (2013).
- de Velasco, Alfonso. *Historia de la Milagrosa Renovación de la soberana imagen de Cristo Nuestro Señor Crucificado, que se venera en la Iglesia del Convento de Santa Teresa la Antigua*. México: Palma 4 (1ª reimpr., 1845).
- Viramontes Anzures, Carlos, y Luz María Flores Morales. *La memoria de los ancestros. El arte rupestre de Arroyo Seco, Guanajuato*. México: Fideicomiso de administración e inversión para la realización de

- las actividades de rescate y conservación de sitios arqueológicos en el Estado de Guanajuato – Instituto Estatal de la Cultura (2017).
- Vite Hernández, Alfonso. El mecate de los tiempos. Continuidad en una comunidad hñahñü del Valle del Mezquital, tesis Licenciatura en Historia. México: FFyL UNAM (2012).
- Vive-Hidalgo, Fotografía del Señor de Jalpan. Archivo digital revisado en enero 2018, vivehidalgo.tumblr.com
- Wright Carr, David Charles, Códice Pedro Martín del Toro, trasunto, paleografía. En *Traducción de un manuscrito en otomí y español, hecha por Diego García de Mendosa Motecsuma (10.13140/RG.2.1.2177.1360)*, Diego García de Mendosa Motecsuma (AGN v.1783 exp.1 fs 26v-32v). México, ponencia (2000). Revisado en octubre 2017, www.researchgate.net/publication/266260244_GARCIA_Traduccion_de_un_manuscrito_en_otomi_y_espanol_hecha_por_Diego_Garcia_de_Mendosa_Motecsuma
- Wright Carr, David Charles, Dos textos de un crítico otomí del siglo XVIII, ponencia presentada en el V Coloquio internacional sobre Otopames. México: UAQ (3 nov 2003, actualizado en nov 2005).
- Wright Carr, David Charles, El papel de los otomíes en las culturas del Altiplano Central: 5000 aC-1650 dC. En *Otopames, Memoria del primer Coloquio*, E. Fernando Nava L. (comp). México: UNAM-IIA (2002-1995), pp. 323 - 336.
- Wright Carr, David Charles, Manuscritos otomíes del Virreinato, en S. Rueda Smithers, C. Vega Sosa y R. Martínez Baracs (edits), *Códices y documentos sobre México, segundo simposio v.2*, México: INAH, (1997-1994), pp. 437-462.
- Wright Carr, David Charles. *Caciques Otomíes*. México: Gobierno del Estado de Querétaro (1988).
- Wright Carr, David Charles. El papel de los otomíes en las culturas del Altiplano Central: 5000 aC-1650 dC. En *Otopames, Memoria del primer Coloquio*, E. Fernando Nava L. (comp.). México: UNAM-IIA (2002 [1995]), pp.323-336.
- Wright Carr, David Charles. Hñahñu, Ñuhu, Ñhato, Ñuhmu, precisiones sobre el término “otomí”. En *Los Otomíes, un pueblo olvidado; Arqueología mexicana N° 73*. México: INAH (1993).
- Wright Carr, David Charles. La colonización de los estados de Guanajuato y Querétaro según las fuentes históricas. En *Contribuciones a la arqueología y etnohistoria del Occidente de México*, Williams (edit.). México: El Colegio de Michoacán (1994).
- Wright Carr, David Charles. *La conquista del Bajío y los orígenes de San Miguel de Allende*. México: FCE–Ed UNIVA (1999).
- Wright Carr, David Charles. Manuscritos otomíes del Virreinato. En *Códices y documentos sobre México, segundo simposio v.2*, S. Rueda Smithers, C. Vega Sosa y R. Martínez Baracs (edits). México: INAH (1997 [1994]), pp.437-462.
- Zepeda García Moreno, Gabriela. *Cañada de la Virgen, refugio de los muertos y los ancestros, San Miguel de Allende*. México: Fideicomiso de administración e investigación para la realización de las actividades de rescate y conservación de sitios arqueológicos en el Estado de Guanajuato, Instituto Estatal de Cultura de Guanajuato – Centro INAH Guanajuato (2010).

XII. Apéndice: Puntualización de espacios y actores

En este recorrido a través del espacio y el tiempo, fue de gran utilidad contar con las voces de los abuelos, herederos de la tradición de los asentamientos otomíes recorridos; estas fueron esenciales al construir mi narración; aunque quizá no sea tan claro para ti como lo es para mí luego de tantos ratos compartidos, en torno a un fogón, en la fiesta y frente a las imágenes de capillas y paneles rupestres. Asimismo, hay muchos espacios visitados, a los que hago referencia en este ir y venir entre los siglos XXI y al menos el XVI, entre el Mezquital y el Bajío, el semidesierto queretano y los caminos hacia el Zamorano, recorriendo los actuales estados de Hidalgo, Querétaro y Guanajuato que antes formaban una región de tránsito ocupada desde al menos el siglo VI, los cuales fueron ocupados, abandonados y reconquistados de forma intermitente y continua, hasta el siglo XVI en que se reordenó la ocupación del territorio. Por ello los incluyo en un cuadro que te permita identificar de dónde es cada uno de ellos y con qué espacios se relaciona. Los sitios referidos en este recorrido solo comprenden una pequeña selección de todos los espacios que existen, así como de todos los hombres y mujeres de conocimiento de cada lugar -por lo que solo se refieren los sitios mencionados en este trabajo. En los cuadros refiero los espacios de este recorrido, las capillas y templos y mis compañero de viaje y aquellos que compartieron conmigo sus conocimientos. Algunos de ellos no me dieron su nombre o me pidieron dejar la información recibida de forma anónima, y aunque en lo posible incorporo referencias que permita identificarlos, aunque sea de forma aleatoria, hay otros que no puedo especificar, más allá de ser pobladores de estos sitios y por tanto refiero en lo general a la demás población de los espacios señalados, que en ocasiones me contestaba algunas dudas o me sugería información cuando me escuchaba preguntar a otros, por lo que refiero a todos los habitantes de estos sitios que también me apoyaron en el develar de la información necesaria para el desarrollo de este viaje.

Congregación Otomí de San Ildefonso Cieneguilla

La Congregación está adscrita al Municipio de Tierra Blanca Guanajuato; está integrada por diecinueve comunidades que son Cieneguilla, antes Ojo Caliente, El Zaus o Sauz, El Salto, Las Moras, Villa Unión, Cañada de Juanica, El Guadalupe, Las Adjuntas, Arroyo Seco, Peña Blanca de Cieneguillas, Torrecitas, Cerro Colorado, El Picacho, El Progreso, La Barbosa, Cuesta de Peñones, Cano de San Isidro, Fracción del Cano y Rincón del Cano.

Comunidades	Capillas y templos	Ajuar	Hombres y mujeres de conocimiento
Cieneguilla	Templo de San Ildefonso y María Capilla de San Juan Capilla de los Velázquez Capilla de los Roque	Cruz del Pinal de El Zamorano Cruz de La Paloma Señor del Carmen	Don Zeferino Aguilar (La Paloma)

El Guadalupe	Capilla de los Guadalupe		Eulalia Olvera Rodríguez
Cañada de Juanica	Capilla de los Ramírez o Santa Juanita de Asa Capilla de los Félix (Santiaguito Apóstol)		Anselma Ramírez de Félix Guadalupe González Pablo Félix González Aristeo Ramírez Josefina García
Torrecitas	Capilla de Torrecitas (Divino Rostro o Señor de Chalma)		Javier Velázquez
La Palma	Capilla de La Palma		
Tierra Blanca	Capilla de Santo Tomás		(Cabecera Municipal)

San Miguel Tolimán

Cuando se habla de Tolimán es indispensable señalar a cuál de los tres poblados contiguos nos referimos, dado que en el municipio existe gran cantidad de capillas, especialmente en San Miguel y en San Pablo, además de algunas más en el área del Municipio. San Miguel está flanqueado por los cerros de El Cantón y el Pinal de El Zamorano, a los que se peregrina. En San Miguel, también llamando San Miguelito, hay diferentes comunidades y barrios, entre ellas las que forman las cuatro cuadrillas que junto con la de San Miguel participan de la fiesta, estas son El Molino, Casas Viejas, Las Higueras o Casa Blanca y Las Lomas.

Capillas y templos	Hombres y mujeres de conocimiento	
Templo de San Miguel Arcángel Capilla de Los Luna, antes de la Cruz Capilla de Don Bato o de los Sánchez Capilla <i>Ndödo</i> Chica Capilla de San Diego Capilla <i>Ndödo</i> Grande Capilla del Barrio de los Tecozautlas	Erasmus Luna Anselmo Luna Antonio de Santiago Luis Pérez Pablo Jiménez María González Reséndiz	Oscar Peña Marco Peña Martha Jiménez Felipe Flores (Las Higueras)

Otros espacios en el Estado de Querétaro

En Querétaro hay otros espacios con capillas como Amealco, que no visito en este viaje; o las que flanquean la ruta San Juan del Río - Cadereyta, y las de los barrios de la Ciudad de Querétaro que abordo de forma tangencial. De los espacios significativos de este viaje, además de Tolimán, está San Antonio de la Cal y Bernal, que comparten la peregrinación al Zamorano y a la Peña. En

Querétaro, como en Guanajuato, son significativas las capillas, mas solo me centré en algunas de ellas, particularmente de Tolimán, y que deberían ser visitadas y registradas a profundidad para narrar de su situación, condiciones estructurales y pintura mural, pero deberá hacerse en futuros proyectos, tales como asentamientos en Ezequiel Montes y en Bernal.

	Capillas	San Antonio de la Cal	Tequisquiapan
Ciudad de Querétaro	La Santa Cruz	Mayordomas tortilleras de	Barrio de la Magdalena
Santiago Mezquitlán	Don Blás	la peregrinación a la Peña	Amealco

El Mezquital, Hidalgo

En el Valle del Mezquital hay gran cantidad de capillas, así como de sitios con arte rupestre registrado y vinculado con la tradición otomí, y aunque en este viaje se pretendía visitar principalmente tres municipios -Huichapan, Alfajayucan y Tecozautla-, se abordaron otros que nos quedaban de paso y eran necesarios para este recorrido. De ahí la extensión de este apartado que dividí por comunidades visitadas.

Alfajayucan			
Capillas y templos, otros bienes, sitios o referencias	Alfajayucan	Monasterio de San Martín (fno. s.XVI)	capilla de Fco. Antonio Narváez (1840)
	El Espíritu	Capilla de El Espíritu	Naranjazos
	Zoea	Bautisterio de Zoea	capilla de la Santa Cruz <i>Tzotze</i> (1828)
	Yonté Chico	Capilla de Los Olvera	
	Sn Pablo Oxtotipan	Capilla de los Martínez	
	Tezoquipan	Templo de San Antonio Tezoquipan	Sitio de arte rupestre Mandodó Sitio de Gunxení Cristo en la capilla de Miserere
Hombres y mujeres de conocimiento	El Espíritu	Francisco Luna Tavera (Don Pancho) ⁺ Antonio Lorenzo Zamorano	Mayordomas de El Espíritu Doña Liliana
	Naxthei	Gerónima Castillo	

Tecozautla		
	Capillas y templos	Otros bienes o referencias
Tecozautla	Templo de Santiago Apóstol	Carnaval
Bají	antigua capilla de la Santa Cruz capilla nueva de la Sta Cruz ruedo de Bají	Carnaval <i>K'angando</i>
La Mesilla		Niñas bailadoras
	Xindó	

Huichapan		
Sitios con arte rupestre		Otros espacios
El Tendido	Donguiño	Exconvento franciscano de Huichapan antigua visita franciscana de San José Átlan
Nimacú	El Cajón	
El Boyé	Caltepanla	

Ixmiquilpan			
Capillas y templos		Otros bienes	
Ixmiquilpan	Templo de San Miguel Arcángel	Señor de Jalpan (gobernadorcito)	
El Tephé	Capilla de El Tephé		
El Alberto	Capilla de El Alberto		
Hombres y mujeres de conocimiento	El Tephé	Sergio Miranda Martínez	Leticia López Cruz

Otros sitios y otros compañeros de viaje del Mezquital y el Estado de Hidalgo		
	Capillas y templos	Ajuar, sitios y eventos referidos
Portezuelo (Tasquillo)	Capilla de <i>Pañú</i> Capilla de Portezuelo	
Tepetitlán	capilla de Santa María del Pino capilla de Santa María de Pino Suárez	Semana Santa en Tepetitlán Semana Santa en Tunititlán
El Arenal	Santuario del Señor de las Maravillas	Señor de las Maravillas o de los Laureles
Santuario de Mapethé	Santuario del Señor de Mapethé	Cristo de Mapethé, de Zimapán, del Cardonal, de las minas del plomo pobre o de Ixmiquilpan
Nonoalco (Xochicoatlán, Meztitlán)	Templo de Nonoalco	cruz atrial de Nonoalco

San Bartolo Tutotepec	Templo de Santa María Magdalena	
Barrio de Yolo (Acatlán)		Nichos de El Venado y El Ancestro

Hombres y mujeres de conocimiento		
Valle del Mezquital	Bernardo Guízar (Diócesis de Tula y Tecozautla)	
Santuario de Mapethé	Doña Lourdes Erasmus Huizache Cerrito	Abel Huizache Paula Cerrito ⁺

San Miguel Ixtla, Apaseo El Grande Guanajuato

Ajuar, capillas y templos	Hombres y mujeres de conocimiento	
Capilla La Pinta o de las Cuatro Esquinas	Gregorio Sosnava padre ⁺	Félix Aboytes
Capilla de Los Ángeles	Gregorio Sosnava hijo	María Alberta Luna
Capilla de María Rico o de la Sagrada Familia	Pergentino González	Claudio Vázquez
Capilla Nájjar o de San Antonio	Refugio Luna ⁺	Eutimio Sánchez padre ⁺
Capilla de los González Luna o de las Ánimas	Carmen Luna Luna	Zeferino Nájjar
Capilla de San Antonio de la Cucharilla	Teresa Guillén de Aboytes	Jesús Nájjar ⁺
Capilla de San Pedro	Lourdes Sánchez	Eutimio Sánchez hijo
Templo de San Isidro Labrador	Esperanza Vega	Jesús Vega Guerrero ⁺
Templo de san Miguel Arcángel	Marlen Vega	Doña Tillo
Templo del Señor de Ojo Zarco en el Barrio	Adela Martínez	Juana
Señor de Ojo Zarco o Cristo de los migrantes	Martha Martínez	Abel
	María Luna ⁺	Pablo

Apaseo el Grande	Parroquia de San Juan Bautista	José Buenrostro (cronista) José Buenrostro hijo	Casa de los perros
------------------	--------------------------------	--	--------------------

Otros compañeros de viaje

	Capillas, templos, ajuar y sitios	Compañeros de viaje
Museo Regional de Qro.		vigilantes
Cadereyta Qro.		Don Juanito (vendedor de plantas)
San Antonio de la Cal Qro.		Mayordomas tortilleras
Xichú Gto.	Capilla de indios de Xichú	
San Miguel de Allende Gto.	Capilla del Carmen (Barrio del Carmen) Capilla de la Santa Cruz (Valle del Maíz) Capilla de Guadalupe (Barrio de Los Reyes) Capilla de San Miguel (San Miguel el Viejo) Capilla de los Rodríguez	Andrés Cervantes Felipe Flores (Las Higueras)
Atotonilco (Dolores Hidalgo) Gto.	Santuario de Atotonilco Capilla de indios	
Salamanca Gto.	Cristo Negro, de agonizantes, Señor del Hospital	
Proyectos de investigación	Proyecto de Arte Rupestre en Guanajuato	Carlos Viramontes Anzures
	Proyecto Valle del Mezquital ENAH	Fernando López Aguilar

Restauradores	ENCRyM-INAH	Norma C. Peña Peláez Renata Schneider G.
	ECRO-independientes	Verónica Roque Jiménez Juan José Beltrán Zavala
Arquitectos	UAQ	Fernando Saavedra
	Tec campus Querétaro	José de Jesús Mendieta (estudiante)
Sacerdotes	Orden Franciscana de Occidente	Fray Martín Peña Contreras ⁺
	Presbíteros en Ixtla	Pbro. Pancho (Francisco) Pbro. Rogelio
	Presbítero en Tierra Blanca	Monseñor Fidencio López Plata
Religiosas	Hermanas Maristas (en Cieneguilla)	R.M. Lupita R.M. Rosenda
	Hijas Mínimas de María Inmaculada	RM Luz de Lourdes ⁺