

La Cueva del Río San Jerónimo: análisis e interpretación de su arte rupestre*

Roberto Martínez González**

RESUMEN: *En éste artículo se presenta una propuesta para el análisis e interpretación del arte rupestre de un sitio particular, La Cueva del Río San Jerónimo. Para lograr este objetivo, la propuesta es estudiar el sitio como un microuniverso en el que deberían estar presentes todos los elementos necesarios para la comprensión de su significado. El sitio es entendido como una unidad constituida, no sólo por los elementos culturales allí plasmados, sino por la totalidad del espacio ocupado para la construcción del texto (el abrigo rocoso, el paisaje, la ubicación, etcétera). Pues cada uno de éstos elementos podrían igualmente haber sido dotados de significación.*

ABSTRACT: *In this article, is presented a proposition for the analysis and interpretation of the rock art of a particular site, La Cueva del Río San Jerónimo. I propose, for this analysis, to consider the site as a micro-universe wich would should contain all the elements necessities for the comprehension of it's meaning. The site will be understood as a unity constructed, not only by the shown cultural elements, but also as the totality of the space culturally used for the construction of a text (the cave, the environment of the site, etcetera). Because each one of this elements may be used to construct meaning as well as any other sign.*

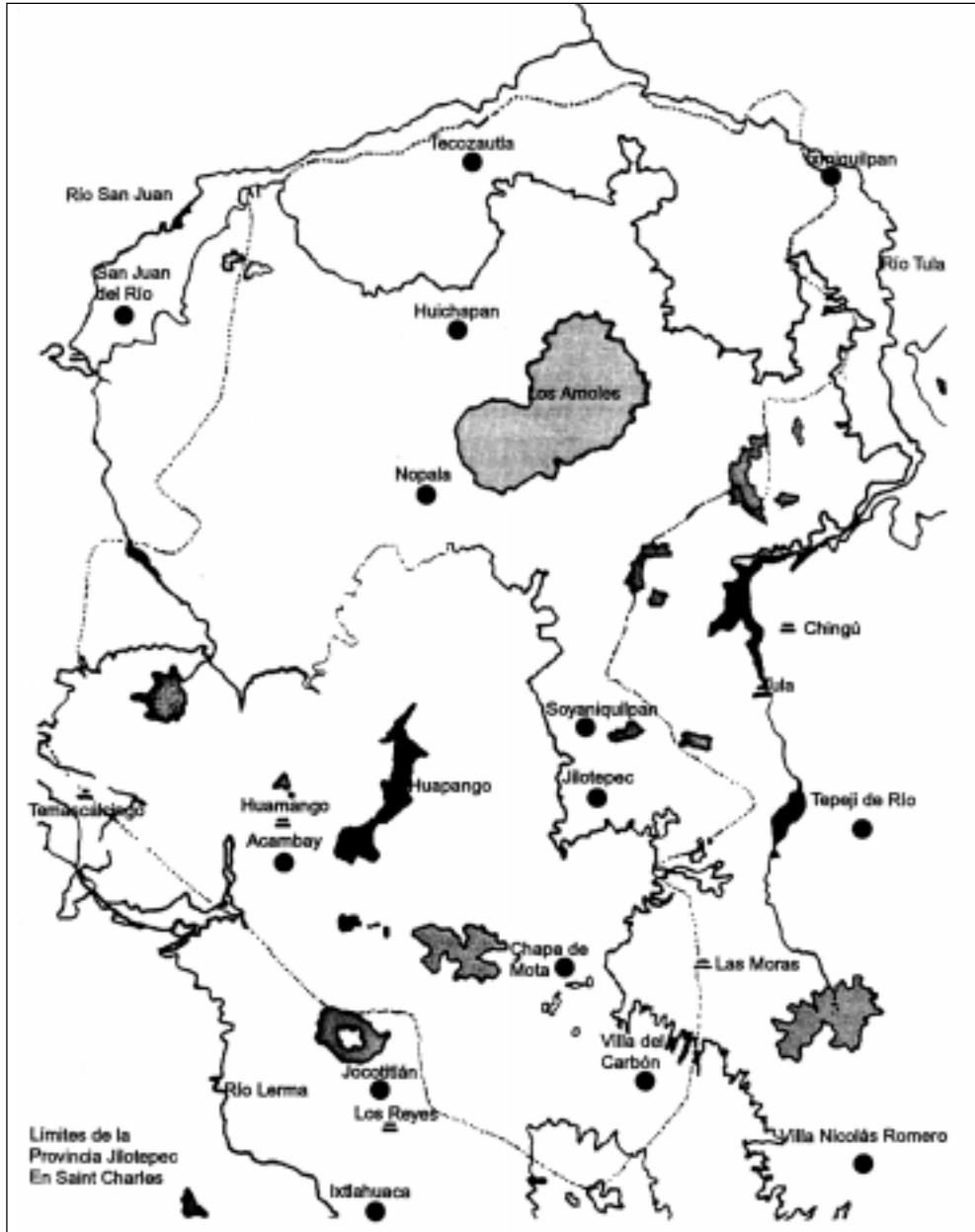
DESCRIPCIÓN DEL SITIO

A pesar de que la cueva es muy conocida por los vecinos de la región, la gran mayoría ignora la existencia de las pinturas rupestres, o por lo menos eso es lo que han manifestado. En los alrededores se pueden observar diversas tierras de cultivo que probablemente hayan estado en uso desde tiempos prehispánicos. Según Sánchez Alanis [1997:67], la Cueva del Río San Jerónimo se encuentra localizada a 4.6 kilómetros al sudoeste de la cabecera municipal de Villa del Carbón, próxima al poblado de Llano de Zacapexco a una altura de 2 700 metros sobre el nivel del mar. El abrigo rocoso está ubicado a unos 100 metros del río, sobre el lado este de la pronunciada pendiente de una cañada que se orienta en el eje SO-NE. Al lado de un canal de riego existe una pequeña vereda que conduce hasta el sitio. Se trata de un área que debió tener gran importancia en la vida económica de la población que se estableció en el sitio; ya que además de encontrarse en una posible zona agrícola, el territorio también pudo haber

* Trabajo realizado bajo la dirección de Ramón Viñas Vallverdu y asesorado por Ana María Álvarez Palma y Françoise Neff Nuxia.

** Ecole Pratique des Hautes Etudes, París.

fungido como coto de caza, debido a que la proximidad al agua y al bosque asegura la visita de diversas especies. Por otro lado, en uno de los surcos, próximos al río, se



puede observar una punta de proyectil en obsidiana negra (material alóctono) que bien pudiera ser una evidencia de este tipo de actividad. Las materias primas se pueden obtener fácilmente, la madera de los pinos y encinos es usada en la actualidad para la construcción de muebles y viviendas; las riolitas de grano fino debido a su fractura concoidal son materiales muy adecuados para la manufactura de instrumentos líticos, y como menciona Lourdes (artesana local), en los márgenes de los ríos y arroyos se puede encontrar arcilla adecuada para hacer cerámica.

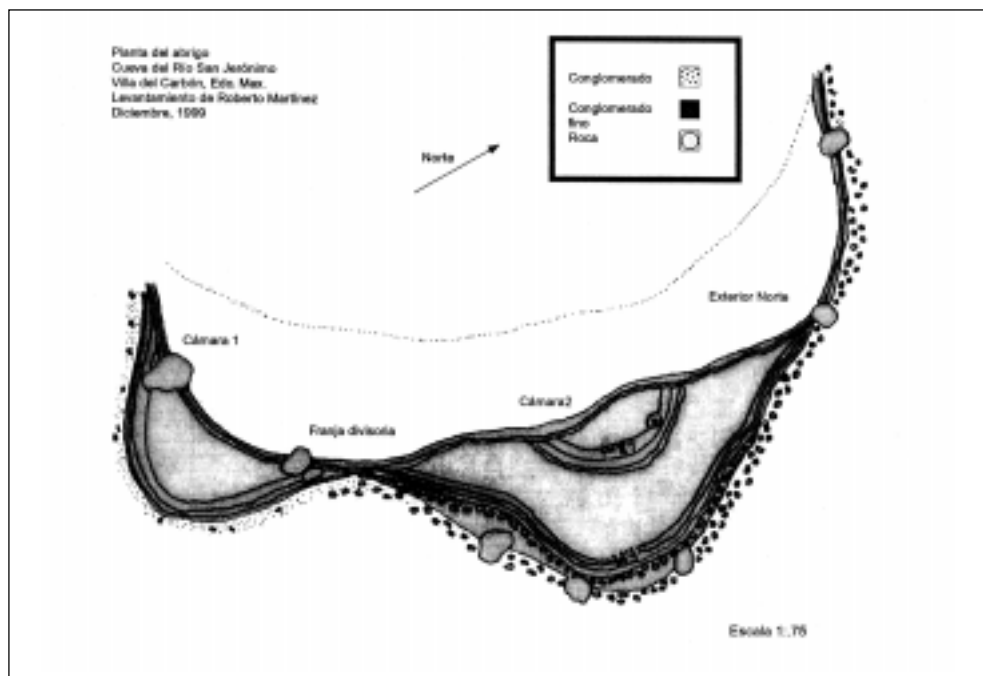
El abrigo rocoso mide 14.30 m de largo, tiene 5 m de profundidad máxima y 3 m de altura máxima. La entrada del covacho está orientada, aproximadamente, al oeste; mientras que la longitud máxima se encuentra en el eje N-S. La formación está constituida por un conglomerado de rocas volcánicas que presenta fragmentos de dimensiones muy variadas, probablemente excavado por la erosión fluvial.

La caprichosa forma en "S" de la planta del abrigo permite que el interior se encuentre dividido en dos pequeñas cámaras; la segunda de sur a norte, de mayor tamaño, presenta tres niveles a manera de escalones y el último es el que se convierte en el techo. El abrigo no tiene suelo, la superficie, igual que la parte baja de las paredes, está formado por una roca muy deleznable de color café claro, posiblemente tobas volcánicas.

La mayor parte del techo se encuentra ennegrecida por el ahumado de fogones que, siguiendo la opinión de Sánchez Alanís [1999, comunicación personal] forma parte de un proceso de preparación de la superficie de pintado, ya que, como se verá más adelante (fase 2), las figuras blancas del techo resaltan sobre el fondo negro. En las partes más altas se encuentran rocas de gran tamaño junto con cantos rodados menos voluminosos. Existe un hoyo de aproximadamente 30 cm de profundidad creado intencionalmente y relleno de carbón en el nivel más bajo de la Cámara 2, justo a un lado del canal de riego.

Las pinturas se localizan en las paredes, en el techo de la oquedad y una minoría en el exterior del abrigo sobre paredes cercanas. Las manifestaciones rupestres sólo reciben la luz del sol durante unas horas al atardecer, ya que durante el resto del día se encuentran cubiertas por la sombra de la misma montaña. Al anochecer, cuando hay luna es posible observar algunos de los motivos de color más claro. Las figuras presentes en el abrigo varían en tamaño de 3 a casi 50 cm de largo, la mayoría tiene una dimensión máxima de 14 cm. Las representaciones son cuadrúpedos de diferentes tamaños y características, figuras antropomorfas, esteliformes y geométricas. Hasta ahora han sido registradas 108 figuras en colores blanco, rojo y naranja; en general, las de color blanco son las más abundantes y mejor conservadas.

En el abrigo rocoso, los motivos rupestres se disponen formando tres grandes conjuntos (Exterior Norte, Cámara 1 y Cámara 2) más dos de menor tamaño (Franja Divisoria y Repisa). El primer grupo, de norte a sur, se encuentra sobre un gran bloque de piedra, en la pared exterior de la oquedad natural, está formado por 11



motivos plasmados en dos etapas. En la primera existe una serie de elementos antropomorfos de color rojo acompañados de una figura reticulada. En la segunda, superpuesta a la primera, aparecen un cuadrúpedo no identificado, un par de retículas, un cánido y un elemento constituido por dos círculos concéntricos que sirven de contorno a un signo en forma de T, el círculo exterior se une por un par de líneas a una especie de media luna abierta hacia arriba.

En la Cámara 1 de mayor tamaño, se localiza el friso que posee la mayor cantidad de elementos; se trata de un conjunto que está situado sobre las paredes y el techo del escalón superior de roca, en una especie de bóveda natural. La mayoría de los motivos fueron plasmados en color blanco, entre ellos destaca la presencia de figuras zoomorfas de varias dimensiones (esteliformes de gran tamaño) casi todas orientadas hacia la salida norte dispuestas en "Y", y algunos signos no icónicos en forma de peine. En el extremo sur de la Cámara 1, a 1.26 m de la luna con puntuaciones, se encontraron seis pequeños cuadrúpedos ocultos entre las rocas. Todos ellos son de color blanco y están dispuestos de manera aislada o en grupos de dos o tres ejemplares.

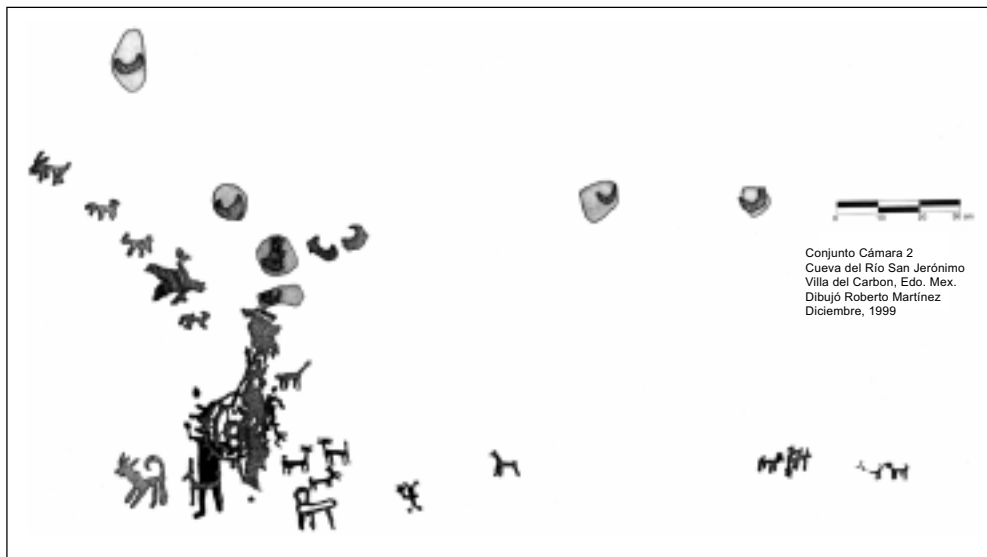
Por abajo de estas últimas imágenes, en el espacio que existe entre las dos cámaras se forma un paredón de 3.5 m de alto, en él a 1.56 m del nivel del suelo hay un par de pequeñas oquedades naturales, una mide 90x51 cm y la otra 86x43 cm. En el interior

de estos escondrijos se localizan algunos motivos blancos muy extraños y están desvaídos debido a la excesiva exposición al sol.

En la primera oquedad aparecen un par de cuadrúpedos no identificados, otro de cola larga, orejas redondeadas y hocico chato (probablemente un puma); en la segunda aparecen tres orificios cuyo contorno está pintado de color blanco, otro cuadrúpedo no identificado, una pequeña figura reticulada y una figura a tinta plana, muy desvaída, con líneas que salen del contorno en forma de rayos.

El tercer conjunto es el que se localiza en los muros y techo de la oquedad de menor tamaño. En esta porción del abrigo se encuentran motivos en color blanco, rojo y naranja; los de color blanco son los más numerosos, mejor conservados y, por su sobreposición a los motivos rojos, los más recientes. En esta sección se localizan los elementos de mayor tamaño, tanto en color blanco como en rojo. En la parte baja se puede observar a un grupo de cánidos en color rojo —dibujados unos frente a otros— y cuatro figuras antropomorfas. En blanco y superpuestas a las anteriores, se muestra un conjunto de cánidos bajo un elemento esteliforme que cubre parcialmente a la figura antropomorfa de mayor tamaño. Sobre el techo aparecen otros cuadrúpedos, una serie de signos no icónicos en forma de peines, una impronta de mano en positivo y una serie de medias lunas abiertas igualmente hacia arriba. También aquí el techo se encuentra ennegrecido por una capa de carbón; encima de ésta se encuentra una serie de *graffitis* plasmados en color blanco.

87.9% de los motivos del abrigo rocoso están pintados en color blanco; entre ellos, 30% son cuadrúpedos indeterminados, 15.7% fueron identificados como



cánidos, 12% son medias lunas y el resto corresponde a tres soles de gran tamaño, peines, retículas y otras figuras no icónicas. Entre las 11 figuras rojas, 54% son motivos antropomorfos que aparecen en diversas posiciones en las partes bajas de las paredes. Cabe notar que no existen elementos antropomorfos en color blanco ni formas esteliformes en tonos rojizos, tampoco se presentan en ningún caso motivos rojos sobre el fondo negro, por esto es posible deducir que existen tres principales etapas de pintado; la primera está caracterizada por el uso del color rojo y el predominio de figuras antropomorfas en tinta plana, la segunda, en color blanco, está tipificada por la presencia de cánidos, lunas, soles y peines mayoritariamente en la Cámara 1 y sobrepuestas a una capa de hollín, y la tercera sólo tiene grafías contemporáneas de color blanco o grabado.

ANÁLISIS TÉCNICO

Como no fue posible realizar un análisis químicos sobre los pigmentos que se utilizaron para plasmar estas manifestaciones rupestres, sólo con base en la bibliografía consultada se ha especulado acerca de la composición y manufactura de los mismos, las cronologías y técnicas de pintado. Como en los alrededores o el interior del abrigo no se encontraron piedras de molienda, se deduce que los pigmentos no fueron preparados *insitu* y que se emplearon molcajetes de madera u otro material fácil de transportar o que en momentos posteriores los instrumentos de molienda fueron recuperados y reutilizados por la gente de la región.

Los tintes rojo y anaranjado, seguramente fueron obtenidos de ciertos tipos de óxido de hierro, ya que estos compuestos son muy abundantes en la zona. Por otro lado, el blanco pudo haberse obtenido a partir de algunas rocas calizas que, molidas y disueltas en agua (a manera de pastas), permitían una fácil aplicación; es también factible que se usaran arcillas caolínicas que aun cuando no se encuentran en esta área, pudieron ser importadas desde lugares no muy distantes como la zona de Meztitlán en Hidalgo. Al parecer el origen pétreo del pigmento blanco se hace evidente porque a diferencia del rojo, deja una capa gruesa y grumosa, la cual, como se aprecia en algunos motivos, se desprende con facilidad.

Los aglutinantes empleados pudieron ser aceite de chía, y según Carrasco [1979:54] los otomíes usaban, para abrillantar las pinturas, savia de maguey o nopal, grasa animal o sangre en el caso de los pigmentos rojos, pues su color no se afecta fácilmente. En ambos tintes, se aprecian trazos finos y gruesos, además, grandes áreas rellenas; por esto se deduce que pudieron haber utilizado pinceles de diferente grosor, hechos con pelo de conejo, venado, humano y fibras de algunos vegetales, por ejemplo de maguey el cual apunta Fournier [1996], fue una especie de gran importancia económica en algunas comunidades otomíes de zonas áridas. Para las puntuaciones o para realizar algunos detalles, posiblemente fueron usados los dedos, pero sería poco creíble que figuras a tinta plana de más de 40 cm de largo hubieran sido plasmadas de ésta forma.

Debido a que en todas las etapas de pintado se aprecian pequeñas variaciones estilísticas en motivos aparentemente iguales, es posible suponer que para la realización de los murales se empleó a más de un individuo, en la mayoría de los casos no fue gente especializada en dicha labor, pues con cierta frecuencia se encuentran defectos en algunas de las piezas, como engrosamiento de una de las patas, marcas de escurrimiento de pintura y retoque y corrección de los dibujos.

En la pintura blanca, más que en la roja, es evidente una etapa de planificación anterior a la de pintado; parece como si cada motivo tuviera un lugar específico y una posición determinada, no existe en todo el abrigo una sola luna que se encuentre en las paredes bajas, sino que todas fueron pintadas en posiciones similares sobre los techos. Los motivos son recurrentes y se trazan en los mismos sitios, en general hay más de un signo del mismo tipo en un área determinada. Según fue posible observar, las marcas de humo dejadas posteriormente a la capa negrusca, empleada como soporte, no cubren en su totalidad a las pinturas blancas, sólo dejan una coloración café que aún resalta sobre el fondo negro. De este modo, todas las pinturas de color blanco que se encuentran sobre la base negra son posteriores a él; con una pequeña muestra de carbón se podría obtener un fechamiento que permitiría atribuir esta obra a un determinado marco de referencia cronocultural con mayor certidumbre. Sin embargo, es probable que sí existan algunas figuras rojas debajo de la capa de ahumado. Esta pintura, al ser más delgada y encontrarse desvaída, podría haberse perdido bajo las gruesas capas de ceniza.

Como en ningún caso se localizaron motivos del mismo color, superpuestos o próximos, que presenten una degradación natural diferenciada, se intuye que la elaboración de la mayoría de los motivos del mismo tono fueron contemporáneos. Nunca aparecen motivos rojos superpuestos a los de color blanco y en ocho ocasiones las figuras blancas se encuentran por encima de las de tonalidad rojiza, ambos colores no se mezclan ni se combinan, no se forman composiciones bicolors y sólo existen dos motivos que se encuentran presentes en ambas tonalidades (retículas y cuadrúpedos), posiblemente se trata de dos momentos de pintado que difieren del todo en su temática. Aunque es factible que se empleara el mismo esquema, se trata de textos diferentes y no complementarios. Debió haber existido un periodo de abandono del sitio entre los dos momentos de ejecución, pues es notable el deterioro sin reparación que han sufrido los motivos de color rojo a diferencia de las figuras blancas.

En cuanto a los *graffiti*, es posible apreciar que no sólo se trata de caligrafías diferentes, sino que además se emplearon técnicas distintas. En un par de ellos, los que dicen "ATO" y "NED", fue utilizada una tiza blanca o alguna otra caliza del mismo tono para aplicarla en seco, pues no obstante su reciente manufactura, el color se encuentra ya bastante descolorido.

Las letras "ZUG" fueron grabadas en la roca usando algún instrumento metálico de punta plana (como llaves o monedas), esto porque además de tener poca

profundidad, no dejan las típicas marcas en “v” que caracterizan a los utensilios punzo-cortantes. Como en estos motivos no se presentan superposiciones es imposible saber, con certidumbre, si son contemporáneos. Dado que la caligrafía es moderna (letra de molde introducida masivamente en México durante la década de



1970), se puede afirmar que quienes plasmaron estas figuras fueron personas que debieron ser alfabetizadas en los últimos treinta años.

ESTILO Y OCUPACIÓN HUMANA

Esta sección presenta un esbozo de las diferentes etapas de ocupación, está basado en la información que existe acerca de las zonas próximas al área de estudio, debido a que los trabajos arqueológicos en la región estudiada son escasos y las fuentes históricas sólo hablan de ella hasta periodos muy tardíos. Así, de acuerdo con lo que menciona Saint Charles [1997], en regiones aledañas a Villa del Carbón¹ existen vestigios de comunidades agrícolas que datan cuando menos del 500 a.C. Entre ellos, cabe destacar la presencia de materiales relacionados con el complejo Chupícuaro. Igualmente, éste autor reporta la presencia de sitios de estilo teotihuacano (o con materiales provenientes de dicha ciudad) en Ixtlahuaca, Jocotitlán, Temascalcingo y la zona de San Juan del Río. Aunque también han sido reportados asentamientos atribuidos a la población local para éste periodo. Cuando cayó este centro rector, comenzó a observarse asentamientos sobre mesetas en los alrededores de San Juan del Río en tanto que, según sus estimaciones, Parsons [1989:189] reporta un rápido decremento poblacional en la porción norteña de la Cuenca de México.

Pero no es sino hasta la época tolteca que comienzan a presentarse asentamientos de gran tamaño en los alrededores de Villa del Carbón; por un lado, Saint Charles [1997:78] menciona que Temascalcingo tuvo una ocupación importante contemporánea a la fase Tollan, aunque no forzosamente en relación directa con Tula. El sitio de Huamango debió ser uno de los principales centros cívico-ceremoniales del antiguo Estado de Tula-Jilotepec. Según lo relatado por los informantes de Sahagún [1979:613], posiblemente desde esta ciudad los otomíes y toltecas controlaban el paso de las mercancías que penetraban en los valles centrales provenientes del occidente y el noroccidente.

Con la caída de Tula se produjo la penetración en la zona de los migrantes chichimecas encabezados por *Xolotl* [Ixtlilxochitl, 1952:84 y s]. Según Lagarriga y Sandoval [1978:35], después de la destrucción de Tula, los tolteca-otomí emigraron a la región de Xilotepec-Chiapan² donde nuevamente fueron concentrados el poder y la población de este grupo étnico. Luego de haberse casado, *Chiconcuatli* (Señor de los otomíes) con *Cihuaxochitl* (hija de *Xolotl*) en 1395, recibieron las tierras de Xaltocan, las cuales llegaron a ser señorío y cabecera principal de los otomianos. Tres años más tarde, Xaltocan y Xilotepec fueron conquistados por la Triple Alianza, quienes a partir de entonces integrarían a los *hña hñu* al sistema tributario imperial; por esta razón desde la época tolteca y hasta hace unos cuantos años, la población local era de filiación otomiana.

¹ En los valles de San Juan del Río y Temascalcingo, para mayor precisión.

² A la que pertenecía el actual municipio de Villa del Carbón.

En cuanto a la distribución del estilo de los motivos que se presentan en la Cueva del Río San Jerónimo, cabe destacar que de acuerdo con las imágenes que muestra Messmacher [1981], es posible darse cuenta que algunas figuras antropomorfas de La Pintada (estado de Sonora) son considerablemente semejantes a las de la Fase 1 de Villa del Carbón. En tanto que las figuras de la Fase 2 (en especial los cánidos) se parecen a los motivos que están grabados en sitios como la Proveedora o la Calera, en el mismo estado [Ballereau, 1991:537]. En otras estaciones norteñas, como los petroglifos de El Sol, reportados por Navarrete [1995], o los grabados de Boca de Potrerillos, descritos por Solvey, Herbert y Valadéz [1996], existen motivos esteliformes estructurados por una serie de radios en torno a círculos concéntricos asociados a motivos esquemáticos, creados a partir de líneas curvas y circunferencias que se entrecruzan. Igualmente, se encuentran motivos semejantes en las zonas de Tomatlan, Jalisco [Mountjoy, 1987], Nayarit [Casado, 1991, 38-40], la zona centro-norte de Michoacán [Faugere-Kalfon, 1997], el valle de Santiago, Guanajuato [*ibid.*:56] y Tlaxcala [Mora, 1975]. Lo más interesante es que, en estos últimos casos, tales figuras se encuentran asociadas con motivos parecidos a los que se observan en la primera etapa de pintado de la Cueva del Río San Jerónimo, tanto en color blanco como en rojo. Tal como si en la vertiente occidental se encontraran unidas ambas fases, conformando un mismo estilo.

Sin embargo, las únicas estaciones rupestres que podrían realmente ser consideradas como pertenecientes a la misma familia son aquellas que se localizan en el actual estado de Hidalgo. Según Lorenzo Monterrubio (1999) allí tanto la ubicación (en abrigos rocosos que lindan con barrancos y se relacionan con fuentes de agua) como los colores (rojo y blanco que raras veces se superponen) y los motivos plasmados (figuras antropomorfas esquemática de color rojo en vista frontal, formas esteliformes y cuadrúpedos de perfil en blanco) son prácticamente idénticos. También son frecuentes las impresiones de manos de niños y adolescentes en ambas tonalidades. Ochoa [1973:13] menciona que en la Malinche, en uno de los pocos abrigos de Hidalgo que presenta superposiciones, las figuras más antiguas corresponden a las de color rojo. Cuando menos en el caso de Hidalgo es factible que las fases de pintado rojo y blanco no se encuentren separadas por un periodo muy amplio, ya que en repetidas ocasiones presentan motivos en común, aunque las temáticas suelen ser distintas; mientras que las figuras antropomorfas juegan el

³ Cabe mencionar que según Hers [1989:185], los otomíes debieron ser algunos de los grupos que, partiendo del mítico Chicomoztoc (La Quemada), arribaron al centro de México un poco antes que los toltecas, junto con los cuales habrían de fundar la ciudad de la fase Tollan. Collin [1988:48], Isidro [1995: 147] y Soustelle concuerdan con dicha versión; los dos últimos añaden que tras la formación del Estado tolteca, los otomíes se convirtieron en súbditos y tributarios de dicho imperio, situación que prevalecería hasta el colapso de esta sociedad.

rol principal en las grafías de color rojo, para el periodo blanco son los cuadrúpedos y las formas estelares quienes parecen protagonizar el texto.

Por esto es posible deducir que los autores de las pinturas rupestres de las fases 1 y 2 de la Cueva del Río San Jerónimo debieron ser grupos de filiación noroccidental³ que ocuparon en un mismo periodo las zonas de Hidalgo y Jilotepec. Tomando en cuenta que la mayor concentración poblacional en la región se produjo durante el apogeo de Tula y el periodo inmediato a su desaparición y de acuerdo con las fuentes, una serie de grupos chichimecas, penetraron al Altiplano Central algunos de ellos de lengua otomí, por esto es posible suponer que quienes crearon las manifestaciones rupestres que se tratan en éste trabajo debieron formar parte de las comunidades de lengua *hña hñu* que se establecieron en la zona alrededor del año 1200 d.C. Seguramente, ambas etapas de pintado corresponden a dos momentos no inmediatos de la presencia de tales grupos en la región, ya que en otras zonas, igualmente ocupadas por estos pueblos, ambos estilos pueden llegar a combinarse.

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA FASE 1

Lamentablemente, de todas las figuras que pudieron haber existido en color rojo, sólo restan unas cuantas, que por lo común, presentan marcadas similitudes entre ellas. Uno de los elementos que a mi parecer, resulta más significativo en las imágenes de esta etapa es la posición como fueron plasmados los motivos humanos. Se trata de un código en el que la forma de las piernas, brazos, cabezas, la especificación de dedos en manos y pies, las ubicaciones de cada uno de los signos y tocados, revelan las identidades de los personajes, así como su función en el texto; pues si se tratara de una simple convención estilística, todos los motivos se encontrarían en actitudes idénticas. Dado que todas las figuras han sido plasmadas de manera estática y sin relación con otros signos, salvo los motivos zoomorfos, es posible que en lugar de escenas,⁴ sean una serie de conceptos, dibujados con forma de seres humanos de manera sintética. Es decir, se trata de personajes específicos que representan funciones y cualidades de gran importancia para la vida, según lo consideraron los creadores. Algo semejante es lo que menciona Mounjoy [1987:41] a propósito de los huicholes, quienes, además de representar al sol como un disco radiado, emplean a manera de metáfora, la imagen de un guerrero que viaja a través del cielo durante el día y penetra en el inframundo durante la noche. Así, la figura humana es utilizada para dar soporte a una serie de características que estos grupos relacionan con el acto de la guerra y la virilidad.

Al observar las pinturas de color rojo, es factible apreciar que todas ellas, o cuando menos todas las restantes, se encuentran ubicadas en la porción baja de los muros. Ello responde a que los entes que aquí se encuentran representados pertenecen al

⁴ Lo que implica la presencia de una estructura narrativa.

mundo de “*abajo*”, es decir, un plano de existencia que se sitúa bajo la superficie terrestre. Según Galinier [1990:205], es definido entre las comunidades otomíes por oposición entre el de “*arriba*” como el reflejo, inversión o antítesis del dominado y lo humano; de este modo, es el mundo que despierta cuando los hombres duermen, es a donde viaja el *zaquí*⁵ durante los sueños, es la tierra de lo extraño, de la muerte, las profecías y conjuros nocivos; es un espacio habitado por criaturas infinitamente pequeñas (*hinkihes’i*) y gigantes antediluvianos (*wema*). No existen normas de comportamiento, sino tan sólo juegos de amor y muerte.

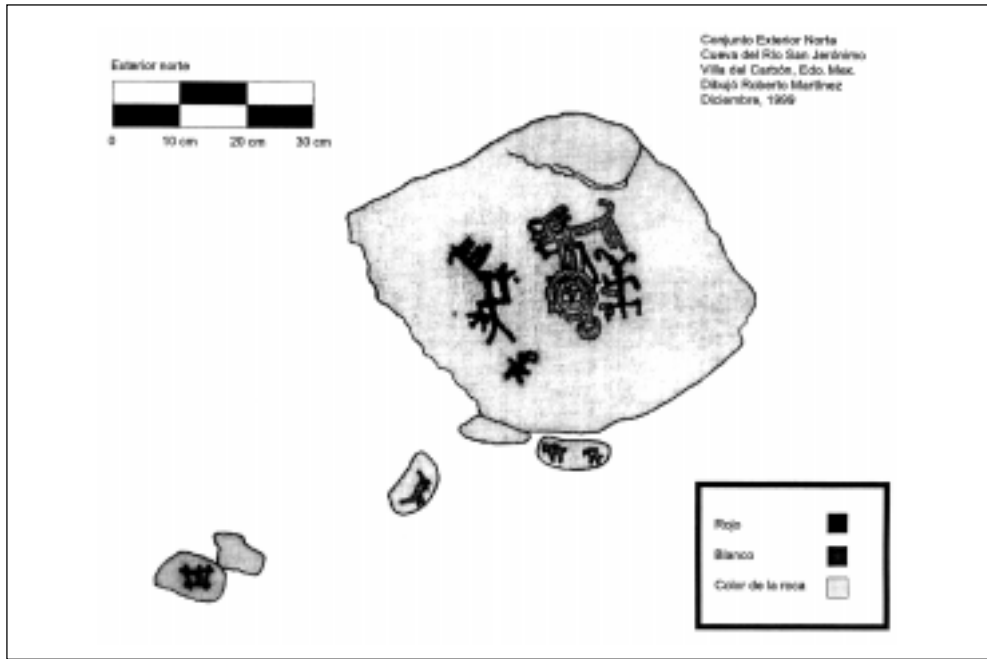
De acuerdo con Galinier [*ibid.*:517 y ss] el color rojo por analogía con la sangre menstrual —considerada como la sangre o semen del diablo— designa al sexo femenino como recipiente de la fertilidad, la impureza y el maleficio; al mismo tiempo que denota el deseo sexual y la madurez. Se dice, por ejemplo, que cuando la luna se torna roja, las mujeres embarazadas deben permanecer en sus viviendas, así también una estrella roja es presagio de enfermedad, el rojo es el color de la sequía y las hambrunas, color del sol poniente y de las entradas al inframundo. Esta coloración añade una connotación negativa que presenta a los motivos como seres peligrosos y causantes de sufrimiento. Sin embargo, ello no implica una concepción maniqueísta que divida a los elementos en malignos y benignos, sino simplemente pone en relieve determinadas cualidades de entidades con funciones diversas; por ejemplo, Tláloc trae la lluvia y beneficia las cosechas al tiempo que provoca tornados y enfermedades.

Sobre las posiciones que tienen los motivos, de las diez figuras antropomorfas, cinco presentan las piernas abiertas en “v”, tres en posición de “caballo”, otra se ignora su posición porque está incompleta y sólo una las muestra paralelas. En cuanto a la disposición de los brazos, uno de los humanos presenta el brazo derecho flexionado hacia arriba y el izquierdo hacia abajo, otros tres los tienen colocados a la inversa, una figura más muestra ambos brazos hacia abajo, otras dos los tienen rectos-horizontales, en un solo caso el brazo derecho se encuentra hacia abajo y el izquierdo recto-horizontales; el resto de los signos están incompletos.

En la actualidad, en algunas de las comunidades otomíes, como San Pablito, Puebla, durante ciertas prácticas rituales se emplean figurillas de papel⁶ que representan el *zaquí* de diversas deidades y seres sobrenaturales. James Dow [1982:636] menciona que el carácter nocivo de un ser se representa mediante los cuernos, los brazos extendidos hacia abajo y el uso de colores oscuros; cuando se trata de los colaboradores del especialista ritual, es decir, los que curan, los brazos van hacia arriba y el color usado es claro. Por su parte, Galinier [*ibid.*:185] afirma que los brazos “hacia arriba” simbolizan la potencia viril (en el caso de las figuras masculinas), cuando se presentan hacia abajo representan las encarnaciones de

⁵ Una de las entidades anímicas que constituyen al ser humano según la cosmovisión otomí.

⁶ Antes amate, ahora hecho por mestizos.



deidades malélicas, que en la época prehispánica debieron estar vinculadas con el mundo de “abajo”. Tal vez esta distinción podría corresponder a la división entre los elementos celestes y los del inframundo; un inframundo que se encuentra relacionado con la feminidad y la hechicería, en tanto que el mundo celeste es caracterizado por valores esencialmente masculinos. Sea cual fuere la versión más acertada, la posición de los brazos estaría marcando la pertenencia a uno de dos polos aparentemente opuestos y probablemente complementarios. Si entre las figuras de la fase 1 la posición más frecuente es una combinación de ambas ¿es posible que se trate de seres que pertenecen a ambas clases? Dado que la única figura que presenta ambos brazos plegados hacia abajo se ubica en una esquina, sobre una piedra de espaldas a la entrada, a diferencia del resto de los motivos, su pertenencia al mundo de “abajo” podría ser bastante más clara; por tanto en los otros casos se trataría de seres que tienen la capacidad de transitar por ambos planos.

Entre estos personajes, existen dos que es posible reconocer mediante la iconografía empleada. El primer motivo sobresale del resto de las figuras de esta etapa, debido a sus dimensiones y ocupa el lugar central en la Cámara 2; por la posición de sus piernas, el tocado y el detalle con el que fue plasmado podría decirse que es él quien preside la composición. En un principio, parecía que le faltaba el pié derecho, el cual podría haberse borrado con el paso del tiempo y su constante

exposición a las inclemencias del ambiente, pero en visitas posteriores, con revisiones más cuidadosas, fue evidente que no existía un solo resto de pintura en el lugar donde debe aparecer el miembro faltante y la superficie de la roca presenta la misma tonalidad que el resto del motivo; en otras palabras ese pié nunca fue pintado, es una omisión intencional y una característica específica de la imagen representada. El Señor del Mundo (*S'ut'api simhoi*), en Galinier [*ibid.*:197], está caracterizado por la vocación al sacrificio, los poderes nocturnos, la amputación del pié y la capacidad de ver, facultad ligada con la ruptura de la fuerza vital. Por sus atributos es posible percatarse de que se trata de una versión otomiana de Tezcatlipoca; un personaje ambiguo, relacionado con los misterios del inframundo, la hechicería y la embriaguez que igualmente puede ser representado sin un pié.⁷

El segundo motivo es uno que, con ciertas variantes, se encuentra plasmado en dos ocasiones, en el Exterior Norte y en la Cámara 2. La característica que lo hace reconocible es la presencia de un tocado en forma de cuernos o antenas en ambos lados de la cabeza. Un arreglo similar se observa en la representación de Otontecuhtli encontrada por Seler en Xocotitlán que aparece en el libro de Jaques Soustelle [1937:536]. Existen algunas imágenes con elementos similares (como el color y la forma de la cabeza) en el noroeste y occidente de México que, a pesar de que en ocasiones las protuberancias presentan líneas transversales, se conserva el patrón general. Al parecer, se trata de un personaje de origen norteño que en algunas representaciones, como en la Pintada [Messmacher, 1981], aparece asociado a la caza; es símbolo de la otomicidad, señor del sacrificio, la muerte y encarnación del fuego [Isidro, 1995:169]. Como menciona Galinier [*op. cit.*:145], el fuego, es uno de los símbolos más prominentes de actividad ritual, “es ante todo un ‘centro’, punto de fusión de las coordenadas espacio-temporales, sitio de exaltación de la vida (las llamas) y del aniquilamiento (las cenizas, marca de la ancestralidad)”. Es un medio de purificación que conduce a los planos de lo sagrado. Como fogón se trata de un símbolo de fundación, de una marca de pertenencia, un límite de lo que es considerado “mi casa”; además posee un carácter civilizador, sólo hasta después de la aparición del fuego el hombre se hizo verdaderamente un hombre, es decir alguien capaz de manipular las fuerzas de la naturaleza. Si el fuego y el ser otomí son componentes de una misma deidad, es posible que el fuego sea visto como una de las cosas que definen la pertenencia a dicho grupo étnico.

En el conjunto Exterior Norte aparecen otras dos figuras junto a una de las imágenes antes descritas; una de ellas no presenta dedos en las manos ni en los pies, en tanto que la otra muestra un par de manos con cuatro dedos sumamente exagerados. La que se encuentra al lado del Otontecuhtli aparece en posición de “caballo”, y la otra tiene las piernas abiertas en “v”. Los tocados diferentes, los objetos

⁷ Tal es el caso del *Códice Borgia* [1993:17].

portados y las formas de las cabezas indican que se trata de un grupo de personajes específicos, tal vez deidades o hechiceros-sacerdotes que se encuentran ataviados como algunas de las divinidades. El Otontecuhli de esta sección, a diferencia del de la Cámara 2, carece de manos y pies, lo que podría indicar alguna diferencia en las cualidades de ambas imágenes. En cuanto a la figura antropomorfa minúscula y regordeta que se ubica por debajo de ellas, es posible que sea una especie de duende o chaneque de los bosques; pues como protector de la vegetación y los animales y causante de diversos males, también se encontraría relacionado con el “abajo”. De manera análoga, tenemos que entre los Zuni existe la creencia en enanos rojos que se encargan del cuidado de los animales y la protección de los espacios rituales.

Es factible que las figuras más simples, con brazos rectos-horizontales, sin tocados, objetos en las manos o rasgos corporales detallados, representen, de manera genérica, a seres que no se encuentran directamente relacionados con el “arriba” ni con el “abajo”; que posiblemente no representen personas completas, sino a su *zaqui*, con una connotación que manifiesta la posibilidad de relacionarse con el mundo subterráneo. Dado que no presentan caracteres sexuales identificables, es factible que manifiesten una cierta ambigüedad sobre el rol que juegan en el desarrollo de los eventos naturales y sociales de los diferentes planos de existencia.

En contraste con el marcado aislamiento de las figuras humanas, los escasos motivos zoomorfos aparecen formando parte de una sola unidad de significación. En el primer caso (lado sur) debió existir, según se advierte por los restos de pintura encontrados, un segundo motivo colocado con la misma orientación que el primero, es decir, hacia el interior de la cámara; en tanto que en la otra composición aparecen, a los pies del antropomorfo de mayor tamaño, tres cánidos en aparente confrontación. Galinier [*op. cit.*:589] menciona que entre los otomíes, el perro está relacionado con la abundancia, la suciedad y el sexo, entre otros múltiples simbolismos, atributos vinculados con el mundo de “abajo”. Además se supone que el aullido de estos animales presagiaba la llegada de las catástrofes.

Sobre la única retícula que se presenta en color rojo fue posible obtener algún tipo de información que pudiera esclarecer su significado y simbolismo, mas es probable que se encuentre relacionada con conceptos numérico-calendáricos que de algún modo se vinculan con el resto de la temática tratada.

Por su parte, el monte y el agua del río son elementos que no es necesario plasmar en el arte rupestre, pues son parte del sitio. Según Galinier [*op. cit.*:300] en el agua habita una deidad femenina —en la actualidad es conocida como “sirena”— y se supone que atrae a los hombres con su belleza y los somete para que mueran ahogados. Se trata de una especie de Chalchiuhtlicue que resguarda celosamente al preciado líquido vital. Además, entre numerosos pueblos mesoamericanos, existe la creencia en un río *tathe*, a través de éste los muertos deben transitar para llegar a su

destino final; el agua como nubes proviene de la cueva,⁸ ésta es fuente de toda fertilidad y se encuentra indisociablemente ligada a la vida.⁹ El monte, además de ser uno de los sitios predilectos para realizar las ceremonias de petición de agua,¹⁰ es concebido como un lugar inhóspito, misterioso y lleno de riquezas; un lugar en el que se ocultan seres misteriosos que pueden llegar a hacerles daño a los seres humanos. Muchos de los cuentos populares otomíes se desarrollan en el bosque, donde “el diablo” acecha a las personas que se pasean por él sin ninguna precaución.

Dado que los signos de color rojo se presentan aparentemente aislados, no fue posible reconocer un orden de lectura. Tal vez los cánidos que se orientan hacia el interior de la cueva marquen el inicio de un recorrido en el que aparecen diversos conceptos vinculados con las concepciones del universo. Es posible que la preferencia por colocar a las figuras antropomorfas de frente implique una cierta interacción entre las imágenes y los observadores, dirección de plegarias, depósito de ofrendas, luchas simbólicas, etcétera. A pesar de que la mayoría de los símbolos de este periodo (incluyendo al monte y el río) poseen connotaciones relacionadas con el mundo de “abajo”, estas manifestaciones rupestres no pueden ser tratadas como una representación del inframundo; pues además de que no existe ningún elemento que unifique el discurso, muchos de los elementos que se encuentran presentes en las descripciones indígenas de este sitio están ausentes.

Al parecer, estas figuras, de manera similar a como sucede con las imágenes de papel, debieron ser utilizadas en ciertas prácticas curativas o adivinatorias. En muchos de los procedimientos para la recuperación del *zaqui* es necesario que el curandero se enfrente a las entidades patógenas, auxiliado por sus animales guardianes, y les destierre al monte o a una cueva, es decir, los regrese al lugar a donde pertenecen. Así pues, a modo de Encantada, se trataría de una sucursal o entrada del “abajo” en la tierra; un lugar de donde provienen elementos nocivos para el hombre y los mantenimientos.¹¹

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA FASE 2

A pesar de que existe una considerable cantidad de fragmentos de motivos que ahora resultan irreconocibles, pienso que las pinturas de esta etapa se han conservado casi en su totalidad. En este periodo, se presenta una escasa variedad de motivos que se repiten en muchas ocasiones, formando composiciones diversas, en las que lo más

⁸ Incluso, según la *Historia de los Mexicanos por sus Pinturas* [1882:86 y s], los mexicas creían que una persona podía penetrar al Tlalocan a través de una oquedad natural.

⁹ En la *Historia de México* [1965:110], por ejemplo, se dice que el maíz se originó al interior de una cueva.

¹⁰ Como lo muestra Neff [1996:81] a propósito de los graniceros nahuas de la sierra de Guerrero.

¹¹ Por ejemplo, según González Casanova [1965:113] los nahuas contemporáneos consideran que en las cuevas habitan ciertos “duendes” que si son ofendidos pueden provocar la enfermedad. Igualmente, los otomíes de la sierra de Puebla afirman que existen fosos de los que emana el “mal viento”, el cual se dice que puede destruir las cosechas [Galinier, 1990:303].

notable es la orientación y ubicación de los signos. Las imágenes de color blanco son las que guardan mayor similitud con los estilos del noroeste. Sobre dicho color, los *Anales de Cuauhtitlan* [1945:3] dicen que durante su peregrinación, los chichimecas fueron guiados por 400 *mixcoas* que finalmente cayeron en poder de Itz'papálotl quien los devoró, con excepción únicamente del menor, Iztac Mixcóatl, el "Mixcóatl Blanco". Por su parte, Isidro [1995:171] menciona que en tres de las cuatro danzas rituales que se realizan en las actuales comunidades otomíes del Estado de México, los danzantes suelen estar vestidos con trajes de este color. Lagarriga y Sandoval [1977:31] narran que en el mismo grupo cuando muere una persona, siempre que no se trate de un adulto casado, el cadáver será vestido con ropajes de un tono similar. Por último, Carrasco [1979:50], al hablar sobre la alimentación de los pueblos otomíes, comenta: "una clase especial de tortilla era la llamada tortilla blanca (iztactlaxcalli) que debía tener importancia ritual pues daba nombre a un mes del calendario otomí (*anthaxhime*)". Así, resulta que entre los otomíes, y tal vez, entre los chichimecas, esta tonalidad se encuentra asociada a un aspecto renovador o de renacimiento de lo divino; connota la originalidad de un fenómeno, lo que es puro e incorrupto. Galinier [1990:517], por su parte, añade que el color blanco evoca la pureza, se encuentra asociado con el *zaqui* de quienes ayudan y protegen a los hombres, define la norma comunitaria, se relaciona con la divinidad solar, con la luna, la muerte, el nacimiento y el Este; punto cardinal hacia el cual se orienta el fondo de la cueva y donde nace el sol.

Por su parte, el color negro presente en el ahumado del techo, según Galinier [*ibid.*:525], es un tono indisociable de todos los procesos de brujería y connota la sensualidad y la actividad sexual nocturna. A pesar de que en la mayoría de los casos los adultos casados son sepultados con ropa de este color, fuera de los carnavales, está excluido del atuendo masculino. En la danza de los tiznados, los bailarines pintan su rostro de negro para representar a los chichimecas. Por analogía con el cielo nocturno, dicha tonalidad se encuentra vinculada con los aspectos generadores de la noche;¹² noche caótica y ambigua, dadora de vida y muerte, un tiempo peligroso que antecede a la reanudación del mundo de la luz y del orden. De acuerdo con Galinier [*ibid.*] entre los pueblos otomíes, el cielo diurno es considerado masculino, en tanto que el nocturno es pensado como femenino; así, estas fuerzas se alternan, en un constante movimiento de creación-destrucción.

Entre los cuadrúpedos, plasmados en blanco y en ocasiones sobre un fondo negro, es posible reconocer ciertos cánidos, semejantes a perros o coyotes. Sobre el simbolismo del perro, además de lo ya dicho, cabe mencionar, que el vocablo

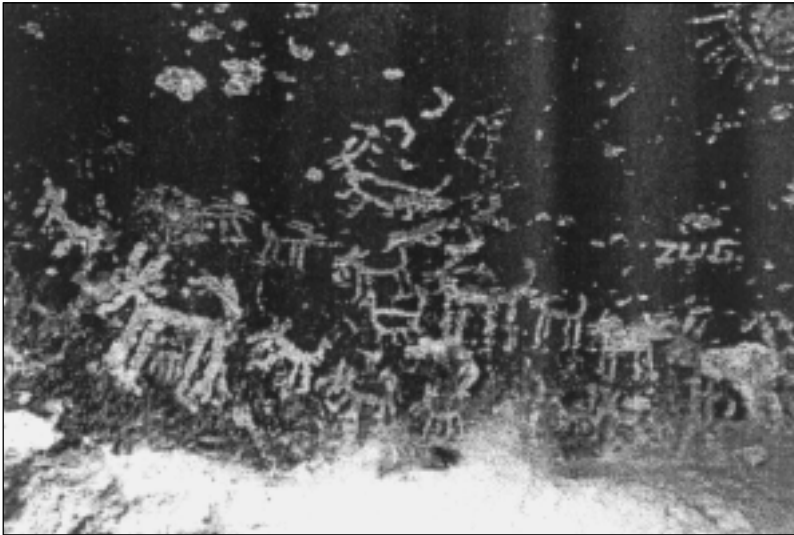
¹² Incluso, Durán [1967, t1:51] reporta la existencia de un ungüento negro, llamado *teotlacuall* (alimento de los dioses) que, aplicado sobre el cuerpo, era empleado por sacerdotes, señores y hechiceros durante determinadas ceremonias. De acuerdo con lo que mencionan los informantes de Sahagún [Sahagún, 1958:76-79], para que dicho ungüento funcionara correctamente, era necesario prepararlo durante la noche.

“chichimeca”, según Jiménez Moreno [1958:24] se puede descomponer en los términos *chichi* (perro) y *mecatl* (cuerda), lo que significaría metafóricamente “el linaje del Perro”. Dicho autor sustenta su hipótesis en la existencia de un mito que narra que estos grupos descienden de una perra que después del diluvio se transformó en mujer. Por el contrario, Reyes y Odena [1995:241] sostienen que se trata de un término que, a manera de gentilicio, deriva de *Chichiman* que significa “el lugar de los perros”. Sin embargo, sea cual fuere la etimología del término, dicho vocablo entabla, metafóricamente, un lazo entre un determinado grupo humano y la especie perro. En el sitio estudiado, aparecen en dos ocasiones imágenes de cánidos con abultamientos semicirculares a la altura del vientre que pudieran indicar que se trata de perras en cinta. Por otro lado, en el *Códice Huichapan* [Alvarado, 1976:65], un códice virreinal otomí, al tratar sobre el surgimiento de los jilotes se alude a un mes llamado “perro”, quizá se relacione con Jilotepec. Soustelle [1937:533] afirma que, en la época prehispánica, los otomíes tenían a una deidad llamada *Yoxippa* (*Yo*, perro; *Xippa*, descarnado) un equivalente del *Xipe* mesoamericano, que se relacionaba con la muerte, la renovación y el sacrificio.

Además, como es sabido, Xólotl (deidad homónima del caudillo chichimeca) es concebido como el gemelo canino de Quetzalcóatl que, siendo asistido por los malformados, se encarga de guiar a las almas de los muertos en su camino al inframundo y custodiar los accesos a este paraje [Hall, 1991:559]. En el mismo sentido, Garibay [1957] refiere que, en la zona de Huizquilucan, la población otomiana tenía la costumbre de enterrar junto con los cadáveres unas tortillas para el perro con el que habría de encontrarse en su viaje al mundo de los muertos. Galinier [*op. cit.*:589] dice que antiguamente junto con los difuntos se inhumaban figurillas de perros de barro que eran colocados para que les sirvieran de guías en su recorrido por el otro mundo.

Así, en un primer sentido, el símbolo del perro ha sido empleado como un gentilicio; es decir, para referirse a un pueblo particular, donde se homologa metafóricamente la imagen de este cánido a la del chichimeca, “el chichimeca es como un perro”. Es también un marcador de tiempo relacionado con el surgimiento y la creación. En otro sentido, se convierte en un ser que conoce, domina y conduce hacia los accesos del mundo de los muertos. En este caso la relación entre origen y muerte se presentaría, más que en contradicción, como “dos caras de una misma moneda”, es decir, forman parte del mismo proceso de creación-muerte-renovación que se representa en la imagen de *Yoxippa*, bajo la forma de este animal.

En la Cueva del Río San Jerónimo, 100% de las figuras de cuadrúpedos se sitúan paradas sobre uno o más planos horizontales que parecieran representar la existencia de una superficie paralela al suelo del abrigo. En la parte alta del muro norte de la Cámara 1, 21 de los 24 cuadrúpedos allí plasmados se encuentran orientados hacia la izquierda (rumbo a la salida), algunos de ellos tienen una pata hacia el frente

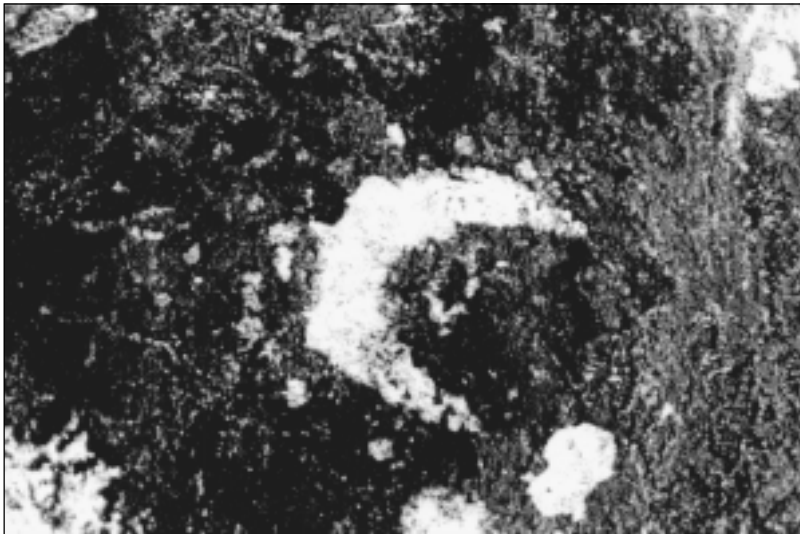


PANEL PRINCIPAL DE LA CÁMARA 1. Nótese que la mayoría de los animales se orientan hacia la izquierda

como si marcharan. En un principio se encuentran formando una “fila india” que posteriormente se divide en “Y” para encontrarse con el grupo superior, tres cánidos que colocados en una porción más alta de la pared, se dirigen en sentido contrario, así resalta un punto de encuentro entre ambos grupos. En el Exterior Norte los únicos dos motivos de este tipo conservan la misma orientación; en tanto, en La Franja divisoria y La Repisa se encuentra igual número de motivos en ambas direcciones. En la Cámara 2, con excepción de dos casos, las figuras zoomorfas en color blanco se encuentran con la cabeza orientada hacia la izquierda o al norte. Parece ser que existe un sentido de lectura delineado por la tendencia de estas figuras a encontrarse con la cabeza hacia la izquierda; pareciera que con el dedo señalaran la dirección en la que se debe mirar. Los animales realizan un movimiento de entrada y salida de la oquedad en el que, aparentemente, no sufren ningún cambio sustancial.

En el *Códice Huichapan* existe un párrafo que dice “al contar así las lunas libradas en cada año” [op.cit.:74], esta frase pone de manifiesto la calidad de la luna como unidad temporal, es decir como cuenta de los meses en remembranza de un antiguo calendario lunar. Poco más adelante dice “la gente de la media luna”, para referirse a los habitantes del Altiplano Central. La luna, como Makamé,¹³ es una imagen de totalidad, principio de vida y de muerte, es una entidad misteriosa y causante de enfermedad y dadora de fertilidad a la tierra y a los hombres. Como declara Galinier [op. cit.], entre los grupos otomianos “se habla de la sangre de la defloración y la sangre menstrual en términos de khizana (sangre de luna) [...]”; lo que entrevea un

aspecto femenino relacionado con la sensualidad y la vida. Por otro lado, al igual que en el mito del Quinto Sol,¹⁴ también se cree que este astro nació de una cueva. De este modo, la figura selénica aparece como una deidad femenina dadora de vida, relacionada con la vida nocturna, que marca el paso del tiempo a través de sus ciclos de crecimiento y mengua, un ciclo que al coincidir en duración con el ciclo menstrual es asociado con la fertilidad femenina. En las figuras seleniformes del sitio en cuestión, se observa que en la mayoría de los casos, se encuentran ubicadas en el techo y con los “cuernos” orientados hacia arriba, ligeramente inclinados hacia la izquierda. Lo que a mi parecer, más que ser una convención estilística, marca un determinado momento en el ciclo lunar.



PANEL PRINCIPAL DE LA CÁMARA 1. Motivo seleniforme en el techo

Las figuras que aquí fueron denominadas “soles” podrían representar a dicho astro debido a que los tres motivos de este tipo en el sitio estudiado se localizan en la pared baja, la pared alta (como si estuviera en el horizonte) y el techo, a un lado de la luna y su tamaño es mayor, según Mounjoy [1987:41], los huicholes trazan, del mismo modo, círculos concéntricos radiados para representar al escudo del sol-guerrero. Cuanto más próximos se encuentran a la salida norte más altos están colocados; tal vez, indique su movimiento en la bóveda celeste y marquen diferentes

¹³ Según Garibay [1957:210], en la cosmovisión de los otomíes de la región de Huizquilucan existe una deidad femenina conocida como Makamé (Madensí en Jilotepec) “la Gran Diosa Madre”, que es considerada como dadora de fertilidad, patrona de la tierra, la luna y la renovación.

¹⁴ Tal como lo menciona Mendieta [1945:87].

momentos del día. Así, el sol fue usado, en este sitio para dar un orden cronológico a la secuencia de imágenes que se presentan; en la Cámara 2 se trata del sol del inframundo (superpuesto a la figura identificada como el Señor del Mundo), situado en la parte más baja de la pared, teniendo en el techo una serie de lunas sobre un fondo ennegrecido (cielo nocturno). En tanto que en la Cámara 1 ya se ha desplazado hasta alcanzar el horizonte y posteriormente el cenit. Quizá de la oposición entre lunas y soles se desprende la idea del paso del tiempo. Es decir, a diferencia de lo que se observa en la fase 1, aquí sí existe un sentido narrativo, es algo que sucede en el tiempo. Además, como menciona Garibay [*op. cit.*] este astro está representado por Makatá, “El viejo padre”, quien se supone es creador de todo lo existente y dador de vida, principio fecundador que se une a Makamé para formar la típica dualidad primigenia de las cosmovisiones mesoamericanas. A dicha deidad se le atribuye la capacidad de regenerarse a sí misma, ya que después de descender al mundo de los muertos renace cada mañana para continuar dándole luz al mundo.

Un elemento, único en el sitio, de especial importancia por su posición central en la Cámara 1, es la impresión de una mano derecha sobre un canto rodado en el techo del abrigo. Después de comparar sus dimensiones (alrededor de 12 cm de largo) con el tamaño de las manos de algunos niños mestizos, es posible suponer que se trata de la impresión dejada por un individuo de entre 10 y 14 años de edad, es decir, alguien que acaba de entrar en la pubertad y por ende, pudo haberse encontrado en la edad propicia para la iniciación. Por la altura a la que se encuentra esta figura, es posible que el joven hubiera sido ayudado por otras personas para alcanzar la roca, por tanto, aunque se trata de un signo singular en el abrigo, no fue un acto aislado y carente de sentido. La impresión de la mano pertenece a un personaje que debió tener una posición privilegiada en la comunidad; tal vez como los niños curanderos (“hermanitos”) que existen en la actualidad en muchas comunidades indígenas o mestizas. De uno u otro modo, la mano es un símbolo de identidad, pintarla implica dejar la marca de una parte del cuerpo, es decir, la huella de lo que uno es.

Por otro lado, se han encontrado manos en negativo y positivo asociadas a la imagen de Tláloc en el estado de Morelos [Viñas, Nicolau y Esquivel, 1991]; que podrían evidenciar la existencia de sitios concebidos como “Encantadas”.

En el *Códice Borgia* [FCE, 1993] aparece una representación de *Xolotl*, en la que se muestra una mano blanca en positivo impresa sobre la boca, del mismo modo que lo hacían los guerreros Omaha de las planicies estadounidenses [Hall, 1991:559]. Ello probablemente nos remitiría a las concepciones del viaje al inframundo, la dualidad y la muerte. El mismo autor [*ibid.*:561], refiere que entre las mujeres Osage (un grupo lingüísticamente emparentado con el náhuatl), en una ceremonia similar a la del “Fuego Nuevo”, suelen pintarse manos en positivo en sus espaldas. Y por último, como menciona Eliade [1986:130], en muchas comunidades, como los Salish, existe la costumbre de pintar manos en las rocas durante los ritos de iniciación. Como se

ve en estos casos, la impresión de manos, tiene vínculos con una serie de creencias relacionadas con la muerte. Entonces, se trataría de cuestiones relacionadas con un aspecto femenino de la muerte, evidenciado por el rito osage; la muerte como dadora de vida, parte de un ciclo vital en el que, más que desaparecer, la entidad se trasmuta en una nueva forma de vida. Sea cual sea el tipo de transformación, se estaría tratando de una muerte simbólica que implicaría, ante todo el hecho de dejar de ser para volver a comenzar a ser.

La interpretación de las figuras aquí denominadas “no icónicas” (barras, escuadras, signos en forma de “C”, “T”, etcétera) resulta sumamente difícil, ya que muchas de ellas no sólo se presentan de manera aislada y única, sino que tampoco fue posible encontrar motivos similares en ninguno de los sitios que fueron consultados. Por su simplicidad, la variación en la disposición y la cantidad de las barras verticales y horizontales, pudiera tratarse de representaciones de conceptos numéricos asociados con el hecho tratado. En el caso de las retículas, es factible que se trate de algún tipo de cuenta relacionada con elementos calendáricos, ya que una de ellas de color blanco situada en el muro sur de la Cámara 2 se encuentra junto a la imagen de un cánido que, como ya se mencionó, pudiera representar al mes “Perro”. No es posible saber si los tres orificios que se sitúan en la parte baja de la pared que divide a la Cámara 1 de la Cámara 2 hayan tenido alguna utilidad práctica (como guardar objetos), pero por el pulido que presentan en su interior y las marcas semicirculares de su contorno, resulta evidente que no son de origen natural. La distancia entre ellos es más o menos constante, no así su profundidad ni sus diámetros. Tampoco, en este caso, fue posible encontrar información etnográfica o arqueológica sobre motivos similares en otros sitios, pero por encontrarse en asociación con cánidos y retículas, es posible suponer que tuvieron alguna función relacionada con la medición del tiempo; tal vez como marcadores solares.

Los motivos que se presentan en las dos secciones del abrigo son prácticamente los mismos, más su cantidad y ubicación varían considerablemente. Por tanto, es posible que se trate de diferentes combinaciones de los mismos signos que generan un sentido distinto dentro de la lectura general, como si se tratara de una especie de apartados sucesivos de un mismo texto. Es decir, al encontrar figuras similares en dos espacios que se encuentran físicamente separados, aparentemente se estaría dando continuidad al mensaje que se encuentra plasmado a lo largo de toda la cueva.

El hecho de que en toda la fase 2 no exista una sola figura antropomorfa es algo sumamente significativo, pues una omisión tan evidente no podría ser casual. Al no presentar al ser humano como tal podría implicar que: a) la situación del hombre en el desarrollo del texto-pintura es simplemente la de un espectador o b) existe algún otro modo de representarlo a partir de los elementos que sí están presentes. Tal vez, en este caso, la figura que metafóricamente se usó para significar al ser humano es la del perro; que además, parece tener el papel principal en la narración debido a su repetición.

De éste modo, si el sentido de lectura es de sur a norte, el texto iniciaría con la figura aislada que se encuentra en el conjunto Exterior Sur (fuera del abrigo); la cual no pudo ser identificada con ninguna de las especies que se encuentran en la región. A continuación, aparece la asociación cánido-retícula que, estaría marcando un momento-lugar determinado, también señalado por la posición en que se encuentran las lunas. En este tiempo, tiempo original o tiempo de muerte, indicado por la impresión de la mano blanca, el sol se encuentra en una porción baja; tal vez el inframundo o en algún otro sitio que se ubicara más cercano a la tierra que a los otros astros. Los cuadrúpedos se desplazan hacia el interior de la cueva, en tanto que otras figuras zoomorfas situadas en el techo y más próximas a las lunas indican la misma dirección. Hasta este punto, la oposición más evidente es la que se presenta entre cuadrúpedo-sol-abajo y cuadrúpedo-luna-arriba; de ello se desprende que el cuadrúpedo es el elemento que vincula a ambos planos, un plano solar caracterizado por el día y el poder fecundante y un plano selénico nocturno, fecundado y primero.

Existe una separación, un espacio no pintado entre los dos grupos de animales, ambos situados en forma paralela y con la misma orientación. En el tamaño, disposición y detalle es posible percibir que se trata de seres similares pero no idénticos, es como si los unos fueran reflejo de los otros o se tratara de acontecimientos sincrónicos en el arriba-selénico-nocturno y el abajo-solar. Al llegar a la Franja Divisoria, se produce, en la pared baja, una abrupta interrupción, aparecen las figuras radiadas en asociación con el signo en forma de “c” y otro compuesto por líneas horizontales y verticales. Hay un encuentro entre un primer cuadrúpedo no identificado, un cánido y un animal de hocico corto y cola larga (gato o puma), que se orientan en el sentido opuesto. Un poco más a la izquierda, aparece otro cuadrúpedo indeterminado que se localiza por encima de los tres orificios y una retícula. De manera paralela, en la Repisa están representados otros grupos de cuadrúpedos orientados en sentidos opuestos. En este punto no hay soles ni lunas, los únicos signos que podrían indicar el tiempo en que se desarrolla este suceso son los orificios que al estar en relación con la retícula y el cuadrúpedo, podrían indicar otro periodo. Así, el espacio conformado por la Repisa y la Franja Divisoria se transforma en un punto de encuentro entre los “protagonistas” y una serie de seres diversos.

Nuevamente se produce un corte, un espacio no pintado que se prolonga hasta el muro norte de la Cámara 1, en el que súbitamente aparece una luna con diez puntuaciones alrededor (tal vez la décima luna), un pequeño esteliforme en la pared baja y entre ellos, un cuadrúpedo de vientre abultado que antecede a una enorme cantidad de motivos zoomorfos que se orientan hacia la salida del covacho. En algún punto del recorrido, después de que el sol alcance su máxima altura, existe una separación del grupo, que conduce a los de abajo hasta el exterior de la cámara y a los de arriba a un encuentro con un cúmulo reducido de cánidos. Finalmente, en el Exterior Norte, sobre un par de retículas, que podrían indicar una fecha, aparece un

par de círculos concéntricos que, como menciona Mountjoy [1987:40-43], muchas veces han sido interpretados como signos de agua, una media luna y un cánido. Lo que podría representar un topónimo particular, lago-media luna, que designaría al Altiplano Central.

De este modo, si el hombre está representado por el cánido y las lunas y retículas marcan las pautas temporales, podría tratarse de una historia de migraciones, encuentros y separaciones que acontecen en un tiempo original. La cueva, representaría un Chicomoztoc,¹⁵ un lugar de origen y engendramiento, lugar primero, en torno al cual se establecen los cánones y preceptos que dan sentido a la existencia del grupo. Es lo que Galinier [1990:143] denomina un *ngu*, el sitio al que se pertenece y fundamenta la posesión del espacio.

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA FASE 3

La escasez y el aislamiento de las grafías del periodo más reciente dificultan, sobremedida, la labor de una interpretación; pues como se trata de un sistema de escritura que se encuentra ampliamente generalizado, el contexto cultural al que pertenecen pudiera ser prácticamente cualquiera. Es claro que, a diferencia de las dos etapas anteriores, no existe una planeación previa al pintado o grabado y, por lo mismo, no hay ilación entre los tres motivos plasmados. No son frases completas ni existe una estructura narrativa, sino fonemas escritos en mayúsculas que dan la impresión de significar abreviaturas de nombres propios de personas o grupos. Tal vez, fue un reducido grupo de individuos que, a manera de “yo estuve aquí”, imprimió una marca de su identidad.

Se trata de un modo de apropiación del espacio dejando la huella propia, su nombre; de manera similar a como lo hacen los astronautas y alpinistas al colocar una bandera después de haber alcanzado su meta. Más que un acto de vandalismo, ya que no hay destrucción de los motivos anteriores, podría ser considerado como un intento de incorporarse al contexto precedente. De este modo, la existencia de figuras anteriores es la que motiva la creación de las nuevas. Es decir, existe una interpretación previa, en términos de su propia experiencia, que sugiere la realización de un acto de mimetismo al indicar que se trata de un sitio para pintar. Aun cuando existen otras cuevas sin manifestaciones rupestres antiguas en la zona, parece ser que existe una preferencia por pintar nuevamente en las que sí existen.

CONCLUSIONES

Como se ha visto, la cueva no es un simple recipiente del arte rupestre u otras actividades humanas, sino a la vez participa en la red de significación donde se

¹⁵ Sitio en que según los *Anales de Cuauhtitlán* [1945:3] se originaron los chichimecas y donde fueron creados los 1 600 dioses.

construyen los códigos culturales. Al constituirse como espacio ritual, se vuelve portadora de diversos significados y simbolismos que varían de acuerdo con el contexto-momento en que se sitúa. En este caso, su proximidad al agua y las tierras de cultivo pudiera indicar una cierta vinculación con las concepciones de la fertilidad y renovación; pero al mismo tiempo su situación en el bosque y su proximidad al agua la vuelven un lugar peligroso; como una cueva encantada, una entrada al inframundo. En la fase 1 el color rojo parece connotar su relación con la muerte y la hechicería; la presencia del “Señor del Mundo”, como figura central, muestra una relación con el “abajo”, evidenciando el papel de la oquedad como un punto de comunicación con los ancestros, el *zaki* de los espíritus del bosque y el inframundo.

En la segunda etapa de pintado del mensaje, los motivos cambian radicalmente, se dejó de utilizar los tonos rojizos, el techo fue cubierto de hollín, las imágenes antropomorfas fueron abandonadas y sustituidas con formas animales y esteliformes de color blanco. Con estas variaciones, el papel de la cueva se transforma ajustándose a un nuevo texto y un uso diferente. El color negro del techo, como ya se dijo, en la cosmovisión otomí esta relacionado con la brujería, la sensualidad, el cielo nocturno, el caos, la muerte, la ambigüedad y la feminidad; mientras, de manera opuesta y seguramente complementaria, el blanco representa el renacimiento de lo divino, la originalidad, la pureza, la norma social y el *zaki* de quienes protegen a los hombres.

De estas oposiciones, es posible deducir que existe un aspecto transformador en la cueva, implica el paso de un estado a otro a manera de ciclo, mismo que se reafirma y da un sentido de temporalidad con la presencia de los soles y las lunas. Dado que se trata de las figuras que con mayor frecuencia se encuentran en el abrigo, ocupan los paneles principales y se ubican en distintas situaciones, es posible suponer que los cuadrúpedos, en especial los cánidos, son los protagonistas principales de esta narración; dichos animales se encuentran metafóricamente analogados al ser humano. Con lo que se infiere que se está tratando de las transformaciones que se producen en el ser humano, cambios ligados con la muerte, los orígenes y el renacimiento.

De este modo, es posible concluir que en el caso de la Cueva del Río San Jerónimo se trata de un espacio utilizado en tres periodos independientes para plasmar un mensaje. Sin embargo, ello no implica que las manifestaciones rupestres anteriores fueran ignoradas en las etapas posteriores, sino en cada nueva fase de pintado el espacio (incluyendo la superficie de pintado) es reinterpretado y dotado de una nueva significación, incorporando a ella los elementos restantes de textos antiguos. Es decir, para el “artista”¹⁶ moderno, los restos de pinturas anteriores se convertirían en una parte más del espacio por ocupar en la construcción del nuevo texto. No es coincidencia que se pinte en repetidas ocasiones en un mismo espacio, pues hoy

¹⁶Entendido, simplemente, como aquel que crea “arte rupestre”.

como ayer, los sitios en que ya existen manifestaciones gráfico-rupestres se muestran más adecuadas para la realización de nuevas representaciones de este género.

BIBLIOGRAFÍA

Alva Ixlilxóchitl, Fernando de

1952 *Obras históricas*, Tomo 1, México, Editora Nacional.

Alvarado G., Manuel

1976 *El Códice Huichapan. I Relato otomí del México prehispánico y colonial*, México, Departamento de Lingüística, INAH.

Ballereau, Dominique

1991 "Lunas crecientes, soles y estrellas en los grabados rupestres de los cerros La Proveedora y Calera (Sonora, México)", en *Arqueoastronomía y Etnoastronomía en Mesoamérica*, núm. 537, México, IIIH, IIA, IA, UNAM.

Ballereau, Dominique, Leniel Le-Francois y Breen Murray William

1988 "Les Représentations Anthropomorphes du Cerro Calera (Sonora, México)", en *L'Anthropologie*, tomo 92, núm. 1, Masson Editeur, París, Milán, Barcelona, México.

Carrasco P. Pedro

1979 *Los Otomíes. Cultura e historia de los pueblos prehispánicos de habla otomiana*, edición facsimilar de la de 1950, Toluca, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, Gobierno del Estado de México, FONAPAS.

Casado Ma. del Pilar

1991 "Presencia de Arte Rupestre en el Occidente de México", en *Anales de la Real Academia de Cultura Valenciana*, segunda época, núm. 67, Valencia, Academia de Cultura Valenciana.

Cobean, H. Robert, et al.

1981 "La Cronología de la Región de Tula", en Rattray, Evelyn C. et al., *Interacción Cultural en México Central*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.

Collin H., Laura

1988 "Señoríos Otomíes; Leyenda o Realidad", en *Primeras Jornadas de Etnohistoria, Memorias*, México, ENAH, INAH, Secretaría de Educación Pública.

Dow, James

1982 "Las figuras de papel y el concepto de alma entre los otomíes de la sierra", en *América Indígena*, vol XLII, México, Instituto Indigenista Interamericano, p. 629.

Durán, Diego de

1967 *Historia de las indias de la Nueva España e islas de la tierra firme*, edición paleográfica del manuscrito autógrafo de Madrid, Notas y vocabularios de términos indígenas y arcaísmos de Angel Ma Garibay K., tomos I y II, México, Porrúa.

Eliade et al.

1986 *Encyclopedia of Religion*, vol. 12, Nueva York, Londres, Mac Millan Publishing Company.

Faugere-Kafon, Brigitte

1997 “Las representaciones rupestres del centro norte de Michoacán”, en *Cuadernos de Estudios Michoacanos*, núm. 8, México, Centre Français d’Études Mésoaméricaines,

FCE

1993 *Códice Borgia “Los templos del cielo y de la oscuridad, Oráculos y liturgia”*, Libro explicativo de Anders Ferdinand, Jensen Maarten y Reyes Luis (Comité de investigación), México, Sociedad Estatal v Centenario, España, Akademische Druckand Verlagangstalt, Fondo de Cultura Económica.

Fournier, Patricia

1996 “De la Teotlalpan al Valle del Mezquital: una reconstrucción etnohistórico-arqueológica del modo de vida de los hñä hñü”, en *Cuicuico*, núm. 7, vol. 3, México, ENAH, INAH, Secretaría de Educación Pública.

Galinier, Jaques

1990 *La mitad del mundo. Cuerpo cosmos en los rituales otomíes*, UNAM, CEMCA, INI, México.

Garibay, Ángel Ma.

1957 “Supervivencias religiosas precolombinas de los otomíes de Huizquilucan, Estado de México”, en *América Indígena*, vol. xvii, núm. 3, México, Instituto Indigenista Interamericano, p. 207.

1965 “Historia de Mexico (Histoire du Mechique)”, en *Teogonía e Historia de los Mexicanos. Tres opúsculos del siglo xvi*, Garibay, Ángel María (ed.), México, Porrúa (Sepan cuantos), pp. 140-156.

Garibay, Ángel Ma. (ed.)

1965 “Historia de México (Histoire du Mechique)”, en *Teogonía e Historia de los Mexicanos. Tres opúsculos del siglo xvi*, Garibay, Ángel María (ed.) México, Porrúa (Sepan cuantos) pp. 140-156.

- 1882 “Historia de los mexicanos por sus pinturas. Libro de oro y tesoro índico” en *Anales del Museo Nacional de México*, tomo II, México, Imprenta de Ignacio Escalante.

Gonzáles Casanova, Pablo

- 1965 *Cuentos Indígenas*, 2a. edición, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

Hall L., Robert

- 1991 “A Plains Indian Perspective on Mexican Cosmivision”, en *Arqueoastronomía y Etnoastronomía en Mesoamérica*, México, IIH, IIA, IA, UNAM, p. 557.

Hers, Marie Areti

- 1989 *Los Toltecas en Tierras Chichimecas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

- 1991 “Chicomoztoc o el noroeste mesoamericano”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 62, México, UNAM.

Isidro Morales, Gloria

- 1995 “Los otomíes del Estado de México”, en *Etnografía Contemporánea de los Pueblos Indígenas de México. Región Centro*, México, Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Desarrollo Social.

Jiménez Moreno, Wigberto

- 1958 *Historia Antigua de México*, Reproducción, SAENAH, Xalapa, Veracruz.

Lagarriga Isabel y Sandoval

- 1978 *Otomíes del norte del Estado de México. Una contribución al estudio de la marginalidad*, Mario Colín, Toluca, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.

Lorenzo Monterrubio, Carmen

- 1999 “Arte rupestre en el estado de Hidalgo”, en *Arqueología Mexicana*, vol. IV, núm. 36, México, Raíces, INAH, p. 60.

Mendieta, Jerónimo de

- 1945 *Historia eclesiástica indiana*, México, tomado de sus cartas y otros borradores del autor, Salvador Chávez Hagh.

Messmacher, Miguel

- 1981 *Las pinturas rupestres de la Pintada, Sonora. Un enfoque metodológico*, México, Departamento de Prehistoria, INAH.

Mora L., Raziél

1975 “Las Pinturas Rupestres de Atlihuetzian, Tlaxcala”, en *Anales de Antropología* vol. XI, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, p. 89.

Mountjoy, Joseph B.

1987 *Proyecto Tomatlán de Salvamento Arqueológico. El Arte Rupestre*, México, INAH (Colección Científica).

Navarrete, Carlos

1995 “Fotografías de los petroglifos de “El Sol, Coahuila”, en *Antropológicas*, núm.13, México, IIA/UNAM.

Neff Nuxia, Françoise

1996 “Espacios recorridos. Una concepción dinámica del territorio entre los nahuas de la Montaña de Guerrero”, en *Cuicuilco*, vol. 2, núm. 6, segunda época, México, ENAH, INAH.

Ochoa S., Lorenzo

1973 “Las Pinturas Rupestres en la Cueva de la Malinche”, en *Boletín del INAH*, México, Ep. II, núm. 5, INAH, SEP, p. 3.

Parsons, Jeffrey

1989 “Arqueología regional de la cuenca de México: una estrategia para la investigación futura”, en *Anales de Antropología*, vol. XXVI, México, IIA/UNAM, p. 157.

Reyes García, Luis y Lina Odena Güemes

1995 “La zona del Altiplano Central en el posclásico: la etapa chichimeca”, en Linda Manzanilla y Leonardo López Lujan (coords.), *Historia antigua de México*, vol. III, México, Editorial Porrúa.

Sahagún, Bernardino de

1979 *Códice Florentino*, México, Gobierno de la República, Edición Facsimilar, Manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Médica Laureziana.

1958 *Veinte Himnos Sacros de los Nahuas*, Fray Bernardino de Sahagún (comp.), publicado con versión, introducción, notas comentarios y apéndices de otras fuentes de Ángel Ma. Garibay, México, Seminario de Cultura Náhuatl, UNAM.

Saint Charles, Juan Carlos

1993 “Asentamientos Sobre Barrancas, Río San Juan”, en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, núm. 25, México, Centro de Investigaciones en Arquitectura y Urbanismo, Seminario de Arquitectura Prehispánica, UNAM.

- 1997 “La investigación arqueológica en las zonas aledañas a la provincia de Jilotepec”, en *Expresión Antropológica*, núm. 4-5, Toluca, México, p. 74.

Sánchez Alanis, J. Ignacio

- 1997 “Pintura rupestre del abrigo del río San Jerónimo, Llano de Zacapexco, Estado de México”, en *Expresión Antropológica*, núm. 4-5, Toluca, México, p. 67.

Solvey, A., Herbert H., Turpin, Valadéz Moisés

- 1996 “The Mobiliary Art of Boca de Potrerillos, Nuevo León, México”, en *Plains Anthropologist. Journal of The Plains Anthropological Society*, vol. 14, núm. 156, Texas.

Soustelle, Jaques

- 1937 *La Famille Otomí-Pame du Mexique Central*, París, Travaux et Memoires de l’Institut d’Ethnologie xxvi, Institut d’Ethnologie.

UNAM

- 1945 *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles*, México, Imprenta Universitaria, IIH/UNAM.

Viñas, Ramón, Armando Nicolau y Laura Esquivel

- 1991 “Representaciones del Dios Tláloc en un conjunto de pinturas rupestres, Morelos”, en *Antropológicas*, núm.6, México, IIA/UNAM.