

Sangre para el Sol: las pinturas murales del siglo XVI en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo

David Charles Wright Carr

Artículo publicado en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia, correspondiente de la Real de Madrid*, tomo 41, 1998, pp. 73-103. La presente versión ha sido revisada, corregida, ampliada y actualizada.

Derechos reservados © 1994 y 1995 David Charles Wright Carr
Última actualización: 7 de enero de 2012

Prólogo

Mi interés en las pinturas murales de la parroquia de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan nació la primera vez que entré en la iglesia, en junio de 1978. Quedé asombrado por los guerreros, los monstruos grotescos, los jaguares y las águilas que se explayan en las paredes de este templo cristiano, fundado por los frailes agustinos a mediados del siglo XVI. Desde entonces el asombro inicial se convirtió en una obsesión para comprender el significado de las insólitas imágenes. Durante quince años me he empapado en los estudios de los antiguos habitantes de los valles centrales de México y sus descendientes. La única manera de captar el significado iconológico de los murales de Ixmiquilpan es ubicar la obra firmemente en su contexto histórico y cultural. Esta tarea es complicada por una serie de aspectos polémicos de la prehistoria y la historia de los otomíes. He abordado estos problemas en varios ponencias, artículos y libros (Wright 1989, 1993, 1994, 1997a, 1997b).

En el presente trabajo empezaré con un boceto de la prehistoria e historia prehispánica de la zona otomí, donde se encuentra Ixmiquilpan. Mencionaré brevemente algunos aspectos ideológicos de la guerra en la cultura centromexicana del momento de la Conquista. Definiré los componentes del complejo iconográfico de la guerra sagrada en el arte mexicana. Describiré brevemente la expansión de los otomíes hacia el Bajío después de la Conquista, un fenómeno histórico de especial pertinencia para entender los murales de Ixmiquilpan. Hablaré de los aspectos formales, técnicos e iconográficos de estas pinturas. Todo lo anterior permitirá una interpretación iconológica de los murales, llegando hasta su significado profundo, relacionado con el concepto ideológico de la guerra en las culturas prehispánicas del centro de México. Terminaré con algunos comentarios sobre la relación entre los murales de Ixmiquilpan con otras imágenes novohispanas que expresan la iconografía de la guerra sagrada.

Hacia una nueva visión de la cultura otomí

Los otomíes no han sido entendidos por muchos estudiosos, desde el siglo XVI hasta finales del siglo XX. Esto se debe, en primer lugar, a la arrogancia de algunos miembros de la aristocracia nahua, quienes dominaban el centro de México cuando llegaron los hombres blancos a la región. Cuando los europeos preguntaron quiénes eran los otomíes, los nahuas contestaron que eran personas "torpes, toscos e inhábiles", así como "muy perezosos" y hasta lujuriosos (Sahagún 1979: IX, 127 r.-129 r.). Las crónicas del siglo XVI, escritas en buena parte por nahuas (o por españoles trabajando con informantes nahuas), están llenas de opiniones denigrantes acerca de los otomíes (e. g. Alva: I, 323; Motolinia 1979: 6, 150, 205; Motolinia 1989: 26, 365).

Algunos antropólogos e historiadores modernos toman estos juicios como una especie de dogma, sin analizarlos críticamente, simplemente porque están consignados en los venerables manuscritos antiguos. Se sigue expresando la opinión que los otomíes nunca construyeron monumentos arquitectónicos, ni contribuyeron al desarrollo de la civilización mesoamericana. Algunos sugieren que eran bárbaros llegados de los márgenes septentrionales de Mesoamérica, después de la caída de Teotihuacan en el siglo VIII d.C. (e. g. Bernal: 262).

He llegado a dudar de esta visión de los otomíes, después de haber analizado los datos arqueológicos, lingüísticos y etnohistóricos del centro de México. La mayor parte de los investigadores han revisado las fuentes documentales del siglo XVI, cotejando este material con los estudios arqueológicos. Pocos han cotejado estos datos con los estudios lingüísticos. Éstos nos obligan a desechar buena parte de las teorías que hoy están de moda.

Hay una rama de la lingüística que se llama la glotocronología. Es un método léxicoestadístico que permite saber, en términos aproximados, cuántos siglos de divergencia tienen dos idiomas emparentados. O sea, permite medir el tiempo, si bien de manera imprecisa, que ha transcurrido desde que dos lenguas se separaron de un tronco común (Longacre; Swadesh). Hay estudios glotocronológicos para la familia otomí. Esta familia abarca los idiomas otomí, mazahua, matlatzinca, ocuilteco, pame del Norte, pame del Sur y chichimeco jonaz (Hopkins: 30; Lastra: 453; Longacre: mapa; Swadesh: 93)

Lo primero que me impactó, cuando estudié la distribución de estos idiomas en el siglo XVI, fue el hecho de que hay un estrecho paralelo entre la cercanía geográfica de estas lenguas y su parentesco lingüístico. Los idiomas similares se encuentran juntos en el espacio. Esto demuestra que los diferentes grupos otomíes han ocupado aproximadamente el mismo territorio desde antes de la diversificación interna de la familia. Si se hubieran dado migraciones importantes de estos grupos durante los últimos cinco milenios, no existiría esta correspondencia geográfico-lingüística. La diversificación interna de la familia otomí se dio en el cuarto milenio antes de Cristo, cuando los habitantes del Altiplano Central de México estaban aprendiendo a domesticar ciertas plantas comestibles (Winter/Gaxiola/Hernández: 76, 77). Estaban entonces en transición entre la vida nómada y las primeras aldeas agrícolas.

Visto de esta manera, es obvio que los otomíes no llegaron de otra región, sino que descienden de los habitantes sedentarios más antiguos del centro de México. Los valles centrales (de México, Hidalgo, Toluca y Morelos) estaban habitados por los antepasados de

los actuales otomíes, mazahuas, matlatzincas y ocuiltecos, desde antes del inicio de la agricultura. Propuse en mi tesis de maestría (Wright 1982: 5) que los antepasados de los otomíes fueron una de las poblaciones sedentarias más antiguas de los valles centrales. Señalé la importancia de la glotocronología para confirmarlo. Desde entonces he visto que hay una serie de estudios que cotejan los datos lingüísticos con los arqueológicos (Harvey; Hopkins; Josserand/Winter/Hopkins; Marcus; Smith; Winter/Gaxiola/Hernández). En ellos se expresan opiniones similares sobre la antigüedad de los otomíes y sus parientes lingüísticos en los valles centrales.

Los miembros norteños de la familia lingüística otopame, los pames y jonaces, siguieron con una vida nómada, alimentándose de la caza y la recolección. Los pames, sin embargo, parecen haber creado una cultura intermedia, entre la vida nómada de los jonaces y la vida sedentaria de los grupos mesoamericanos, de acuerdo con la evidencia histórica y lingüística (Armillas: II, 218, 219). El límite entre los pueblos nómadas y los sedentarios fluctuaba. Los estados de Guanajuato y Querétaro formaban parte de la zona fronteriza. Durante algunos periodos (especialmente el Preclásico Superior, el Protoclásico y el Clásico [600 a.C.-900 d.C.], y en menor grado durante el Posclásico Temprano[900-1200 d.C.]) estas entidades tenían asentamientos mesoamericanos. Cuando llegó Cortés en 1519 los nómadas dominaban esta zona (Braniff; Powell 1977: 47-68; Wright 1994: 383-388).

Los otomíes y sus parientes lingüísticos de Mesoamérica (los mazahuas, matlatzincas y ocuiltecos) descienden de los habitantes sedentarios más antiguos del centro de México. Estos grupos probablemente pueden identificarse con los restos arqueológicos de la cuenca de México y los valles circundantes (de Hidalgo, Toluca, Morelos y parte de la zona poblano-tlaxcalteca) durante los periodos Preclásico y Clásico (2000 a.C.-900 d.C.) Teotihuacan fue una metrópoli multiétnica, aunque es probable que la población base y tal vez los gobernantes hayan sido otopames (Hopkins: 49-53; Smith: 17-33; Wright 1997b: 229-233).

La destrucción violenta del centro de Teotihuacan marcó el principio del fin de la hegemonía otopame en el Altiplano Central de México. Los nahuas empezaron a llegar desde su lugar de origen en el noroeste de Mesoamérica. En el siglo X d.C. formaron un estado militar, llamado por algunos el Imperio Tolteca. Uno de sus principales centros de poder fue Tula, en el sur del valle del Mezquital, Hidalgo. Se inició el desplazamiento de los otomíes y sus parientes lingüísticos, los mazahuas, hacia las tierras menos fértiles de la zona. Cuando la ciudad de Tula fue destruida, hacia mediados del siglo XII, los otomíes parecen haber recuperado parte de su antiguo poderío. Establecieron un centro importante en Xaltocan, una isla en el norte de la cuenca de México (Brumfiel/Frederick; Brumfiel/Salcedo/Schafer; García). Los señores otomíes de Xaltocan, según ciertas fuentes históricas, dominaron un área considerable que se extendía hacia el Norte, incluyendo probablemente la zona de Ixmiquilpan (Carrasco: 257-266; Nazareo). Xaltocan fue sometido por los tepanecas de Azcapotzalco en 1395 (Alva: I, 432, II, 36; Carrasco: 266; Davies 1980: 233, 234). La presencia de un centro de poder otomí en la cuenca de México, durante la última década del siglo XIV, contradice la muy difundida visión de los otomíes como los eternos dominados (e. g. León-Portilla 1975: 93).

Hacia 1428 un grupo de nahuas llamados los mexicas, desde su ciudad lacustre de Mexico Tenochtitlan, lograron convertirse en la mayor potencia militar de la cuenca de México, acabando con el poder de Azcapotzalco. Formaron la Triple Alianza, de Mexico Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan. Dentro de pocas décadas habían conquistado casi todo lo que quedaba del territorio otomí, incluyendo el valle del Mezquital. Los otomíes tuvieron que pagar tributo a los nahuas de la Triple Alianza, en la forma de productos agrícolas, textiles, uniformes para guerreros y servicio militar. Guerreros otomíes formaron parte de los ejércitos imperiales mexicas (Carrasco: 130, 131; Durán: II, 303-312).

Hay manuscritos de los siglos XVI, XVII y XVIII (Aguilera; Alvarado; Reyes Retana 1990 y 1992; Wright 1988, 1989, 1997a) donde los otomíes nos hablan de su propia cultura. Ésta tiene mucho en común con la cultura de los nahuas. Hemos visto que los otomíes descienden de los creadores de la civilización mesoamericana en el Altiplano Central. Los antepasados de los nahuas vivían en los márgenes noroccidentales de Mesoamérica. Llegaron a los valles centrales en tiempos relativamente recientes. Me parece probable que los nahuas aprendieron muchos aspectos de su cultura de los otomíes y de otros grupos con raíces más antiguas en el centro de México. Dos consideraciones, especialmente, demuestran la estrecha similitud entre las culturas nahua y otomí: en primer lugar, la continuidad de muchos rasgos culturales desde Teotihuacan hasta la cultura mexica; en segundo lugar, las correspondencias entre la cultura actual de los otomíes con los datos etnohistóricas nahuas, expresadas en las fuentes documentales del siglo XVI.

La guerra en la religión y el arte de los valles centrales

(Inciso adaptado de Wright: 1998).

Los aspectos ideológicos y rituales del *yaoyotl* o la guerra sagrada, bien documentados en las fuentes mexicas, no fueron el patrimonio exclusivo de este grupo. Veremos, a través del análisis de los antecedentes del complejo iconográfico de la guerra, que este concepto existía antes de la llegada de los mexicas a la cuenca de México; tiene raíces en Tula y Teotihuacan (Wright 1998). Había, en lo esencial, una religión común entre los distintos grupos mesoamericanos que habitaban el Altiplano Central; tenían un concepto similar de la guerra. Los otomíes, uno de los pueblos más antiguos de la región, compartían esta ideología con sus vecinos (Carrasco: 119-237). Sin embargo, debido a la hegemonía política y militar de los mexicas en el momento de la Conquista, tenemos una gran cantidad de materiales documentales y arqueológicos que nos permite una comprensión más completa de este grupo étnico. Por ello me enfocaré, en el presente inciso, en la ideología guerrera de los mexicas.

La guerra permitió a los mexicas convertirse, en poco más de un siglo, de un pueblo marginado en una isla pantanosa, pagando tributo al señor de Azcapotzalco --etapa tributaria, hacia 1325-1428--, a un rico y poderoso estado militarista, recibiendo tributos fabulosos de los pueblos sometidos por la fuerza de sus armas --etapa imperial, 1428-1521-- (Davies 1987: 24-132; Soustelle: 25-56). El Estado se encargaba de la educación de los niños. Los hijos de la nobleza y algunos plebeyos estudiaban en escuelas llamadas *calmecac*, donde fueron entrenados para el sacerdocio en un ambiente de disciplina

rigurosa. En otras escuelas llamadas *tepochcalli* los niños plebeyos aprendían la ideología de la guerra sagrada; su adoctrinamiento los preparó para aceptar su posible muerte en el campo de batalla o en el altar de sacrificios (López: II, 11-40, 151-157; Sahagún 1979: III, 29 r.-39 r.; VI, 176 r.-183 r.; Zorita: 64-69).

Según el mito, Huitzilopochtli, en este contexto identificado con el Sol, nació como guerrero, para salvar a Coatlicue, la Madre Tierra, del cataclismo que pretendían causar las deidades nocturnas. El Sol mató y dispersó a los cuerpos celestiales de la noche, con su serpiente de fuego, el rayo solar (Sahagún 1979: III, 1 r.-3 v.). Otro mito explica cómo se volvió a crear el cosmos después de la cuarta destrucción universal. Los dioses se reunieron en Teotihuacan, donde el dios buboso Nanahuatzin se arrojó a la fogata sagrada, para surgir como el Quinto Sol. No se puso en movimiento hasta recibir una ofrenda de sangre de los demás dioses (Garibay 1973: 109; Velázquez: 121, 122). El Sol, por lo tanto, requería sangre humana para seguir dando la vida a los seres humanos. Solamente así podía triunfar el astro diurno en la lucha cósmica de las fuerzas de la luz y la vida contra los poderes de las tinieblas y la muerte. Esta lucha se repetía cada día en el cielo, ante la mirada asombrada de los mortales.

Los hombres mexicas adquirirían prestigio y rango social cuando tomaban cautivos en el campo de batalla. Los guerreros más experimentados y exitosos llevaban finos trajes llamados tlahuiztli que los convertían en águilas, simbolizando el Sol, y en jaguares, relacionados con la noche y el inframundo. Los prisioneros, tomados en las campañas militares, eran llevados a los templos del dios solar, donde los sacerdotes extraían sus corazones para asegurar el equilibrio cósmico. Las almas de los guerreros sacrificados acompañaban el Sol desde el amanecer hasta el mediodía. El lado occidental del cielo diurno era el lugar de las mujeres que habían muerto en el parto, acompañando el Sol desde el mediodía hasta el atardecer; el parto se concebía como una lucha, de alguna manera equivalente a la guerra, dentro del orden cósmico (Davies 1987: 166, 167, 218; Soustelle: 63, 112-114, 119).

El *xochiyaoyotl*, o guerra florida, se llevaba a cabo con el fin primordial de obtener prisioneros para el altar del dios solar, en lugar de conquistar y obtener tributo. Las fuentes ofrecen diferentes versiones de los orígenes del *xochiyaoyotl* (Brundage: 205; Davies 1987: 232; González Torres 1988: 215; Soustelle: 114). Carlson ha relacionado el *xochiyaoyotl* con las guerras reguladas por el ciclo de Venus, que ya eran una antigua tradición mesoamericana, encontrándose en Teotihuacan, Cacaxtla y varias ciudades mayas del periodo Clásico (Carlson: 208). No entraré en pormenores sobre este tipo de agresión militar, puesto que el mismo complejo iconográfico es igualmente aplicable a la guerra de conquista y dominación, o *yaoyotl*, como al *xochiyaoyotl*.

Demostre en otro estudio (Wright 1998), que hay un complejo iconográfico relacionado con el sistema ideológico de la guerra sagrada, el cual se manifiesta en el arte mexica, existiendo antecedentes en las culturas tolteca y teotihuacana; este sistema de símbolos siguió en uso hasta el siglo XVII, a pesar de los esfuerzos de los órdenes mendicantes para extirpar la religión ancestral mesoamericana. Como parte del mencionado estudio, elaboré una lista de los elementos individuales que integran el complejo iconográfico de la guerra sagrada en la cultura mexica. En ninguna obra de arte encontramos todo el complejo, pero

todos los elementos se pueden encontrar asociados con algunos de los demás. Además de los elementos iconográficos que a continuación se mencionarán, otros símbolos pueden aparecer asociados con ellos, como complemento a la temática de la guerra sagrada: representaciones de deidades, serpientes de diferentes tipos (ubicuos en el arte de Mesoamérica) y signos (toponímicos, onomásticos y calendáricos). Dos obras donde se encuentra este complejo de una manera más completa son el *teocalli de la guerra sagrada* ([figura 1](#); [figura 2](#); [figura 3](#); [figura 4](#); [figura 5](#)) y el *huehuetl de Malinalco* ([figura 6](#)) (Marquina: I, 189-193, 215, 216; Saville: 74-77). A continuación presento el esquema con los componentes del complejo iconográfico de la guerra sagrada en el arte mexica (Wright 1998; la presente versión ha sido corregida).

I. Símbolos solares.

A. El disco solar, con rayos y otros elementos ([figura 1](#)) (Gutiérrez: 26-29).

B. El signo "cuatro movimiento" (*nahui olin*), signo calendárico del Quinto Sol ([figura 1](#); [figura 6](#)) (Gutiérrez: 29-34).

C. El águila ([figura 5](#); [figura 6](#)) (Garibay 1971: II, 402, 403).

II. Símbolos nocturnos y del inframundo.

A. La banda celeste, con ojos estelares y a veces signos de Venus y/o cuchillos de sacrificio (Gutiérrez: 31).

B. El jaguar ([figura 6](#)). Se relaciona con la noche por ser animal nocturno y por ser el nahual de Tezcatlipoca, deidad asociada con el cielo nocturno (González Torres 1981: 38-40). Parece que su piel simbolizaba el cielo con las estrellas. Este animal también se asocia con la deidad Tepeyollotli, "corazón de la montaña", relacionada con las cuevas y el inframundo (Brundage: 84; Caso: 44; León-Portilla 1980: 174; Thompson: 293). El jaguar representa, en el arte mexica, la noche y el inframundo. Por ello se encuentra tantas veces junto al águila, para expresar la dualidad luz-vida/oscuridad-muerte.

C. El coyote. Este cánido también se relaciona con la noche, por ser animal nocturno. Sahagún (1979: V, 11 v.-14 r.), en un capítulo dedicado a "otras fantasmas que aparecían de noche", dice que "Tezcatlipuca muchas veces se trasformava en un animal que llaman *coiutl*, que es como lobo", colocándose enfrente de los caminantes para impedir su paso. Esto se interpretaba como un mal agüero.

D. Tlaltecuctli ("el señor de la tierra"), llamado por algunos investigadores modernos "el monstruo terrestre" ([figura 4](#)). Usualmente es representado como un ser fantástico con los brazos y las piernas flexionados, un cráneo en el cinturón y un rostro de reptil estilizado, con las fauces abiertas. A veces se le representa con un rostro humano (Gutiérrez: 17-26).

III. El signo "el agua, los campos incendiados" (*atl tlachinolli*), con el sentido metafórico de guerra o batalla, con dos corrientes: una de agua, con caracoles y cuentas circulares y otra de fuego, con elementos en forma de "U", rematándose en una llama ([figura 1](#); [figura 2](#); [figura 3](#); [figura 5](#); [figura 6](#)) (Molina: I, 67 r., II, 117 v.; Siméon: 39, 538, 568).

IV. Guerreros.

A. Las órdenes militares: soldados con trajes guerreros llamados *tlahuiztli* (Anawalt: 55-58; Foncerrada: 11), o sus animales simbólicos, cuando éstos portan armas o aparecen en escenas de combate ([figura 6](#)) (Garibay 1971: I, 66, 308, 309, 334, 335, 366, 370; II, 403, 405).

1. Guerreros águila (*cuauhtli*).

2. Guerreros jaguar (*ocelotl*).

3. Guerreros coyote (*coyotl*) (Castillo: 242-245; Garibay 1971: I, 308, 309, 334, 335; Sahagún 1993: 75 r., 79 r., 79 v.; Wright 1982: 190-192).

4. Otras órdenes y representaciones de hombres armados en general (Davies 1987: 186, 187; Soustelle: 63).

B. Prisioneros de guerra, cogidos del pelo por otros guerreros.

C. Guerreros en procesión hacia un *zacatapayolli* o "bola de zacate" (véase el punto IX, más adelante) bajo un friso de serpientes. Estas composiciones se han encontrado en las banquetas del Recinto de los Caballeros Águila, al norte del Templo Mayor, y en otros lugares cercanos al mismo basamento (Bonifaz; Fuente: 40-46).

V. Armas e insignias (Clavijero: 223-225; Molina; Siméon).

A. El dardo o saeta (*tlacochtli* o *mitl*). En ocasiones se representa el haz de dardos junto con el escudo, a manera de emblema o signo de la guerra ([figura 4](#); [figura 6](#)).

B. El lanzadardos (*atlatl*).

C. El escudo (*chimalli*).

D. La bandera o divisa (*pantli* o *panitl*) y otros tipos de insignias militares ([figura 4](#); [figura 6](#)) (Sahagún 1979: IX, 4 v.-5 v., 62 r.-63 r.).

E. Los trajes para guerreros (Anawalt: 38, 39, 46-52, 55-58; Foncerrada: 9-13).

1. El *tlahuiztli* es un traje ajustado de tela, a veces recubierta de plumas, que cubre todo el cuerpo excepto la cabeza, el cuello, las manos y los pies. Identifica el rango del guerrero y el orden militar al cual pertenece. Usualmente se lleva junto con cascos o tocados de diferentes tipos.

2. El *ehuatl* es una especie de túnica de mangas cortas con una falda. También se llevaba, en algunos casos, con un tocado específico.

3. El *ichcahuipilli* es un chaleco de tela alcohada, sin mangas o con mangas cortas, abierto o cerrado en su parte frontal. Su función era proteger el torso de las heridas de dardos, flechas y espadas de madera con filos de navajas de obsidiana (*macuahuitl*).

F. Otras armas e insignias, representadas con menor frecuencia: arcos y flechas, lanzas, *macuahuitl*, etcétera.

VI. Corazones humanos y sangre.

A. Representaciones estilizadas de corazones (Gutiérrez: 83, 84, 86-88).

B. Las "tunas del águila" (*cuauhnochtli*), metáfora del corazón humano, alimento del Sol ([figura 5](#)) (Garibay 1971: II, 403; Siméon: 410; Marquina: I, 191).

C. El "agua preciosa" (*chalchihuatl*), nombre metafórico para la sangre: es posible que éste sea el significado de los dos círculos concéntricos, rellenos con color rojo (Davies 1987: 222; Soustelle: 110).

VII. El nopal silvestre (*nopalli*), portador de los *cuauhnochtli* mencionados en el punto VI. B.; es el signo de Tenochtitlan, topónimo que significa "entre las tunas rojas" ([figura 5](#)).

VIII. El cuchillo de sacrificios (*ixcuahuac*), usualmente con forma de hoja de laurel, con rostro antropomorfo ([figura 3](#) [en este caso se trata de un signo calendárico]) (Siméon: 224).

IX. La bola de zacate (*zacatapayolli*) con púas de maguey, instrumentos del autosagrado ritual ([figura 4](#)) (Gutiérrez: 34-38).

La expansión de los otomíes hacia el Bajío durante el siglo XVI

Cuando llegó Cortés al Altiplano Central de Mesoamérica en 1519, los otomíes del valle del Mezquital, incluyendo Ixmiquilpan, pagaban tributo a Tlacopan (ciudad de la Triple Alianza). Servían en los ejércitos del Estado Mexica. Donde terminaban los asentamientos otomíes en el Norte, terminaba el territorio dominado por los mexicas, y terminaba la civilización mesoamericana. Al norte estaban los chichimecas pames del Sur, pames del Norte y jonaces. Esta frontera, fluctuante y permeable desde tiempos remotos, coincidía en el momento de la Conquista con la frontera actual Hidalgo-Querétaro y México-Querétaro, en términos aproximados. Al oeste, los tarascos controlaban otro gran Estado mesoamericano de la frontera septentrional, ocupando el actual estado de Michoacán y parte del sur de Guanajuato. La mayor parte del estado de Guanajuato estaba en manos de los pames del Sur y otros grupos de chichimecas: guamares, guachichiles y jonaces (Casas: 153-156; Powell 1977: 48-52; Wright 1994: 388).

Después de la caída de Mexico Tenochtitlan, Cortés asignó los pueblos dominados a los conquistadores, valiéndose del sistema de la encomienda, a través del cual los encomenderos tenían el derecho de gozar del tributo pagado por los indígenas de una zona determinada. Con las encomiendas venía la obligación de evangelizar a los indígenas. Llegaron frailes franciscanos, agustinos y dominicos para convertir a los nativos. Estos cambios económicos, sociales y políticos causaron un movimiento por parte de algunos otomíes del valle del Mezquital hacia el noroeste. En otro trabajo (Wright 1994: 389, 399), dividí la colonización de los estados de Guanajuato y Querétaro en tres etapas, las cuales

mencionaré a continuación, ya que es probable que este fenómeno expansivo tenga una relación directa con el contenido de los murales de Ixmiquilpan.

1. Etapa clandestina (1521-1540)

La colonización clandestina del sur de Querétaro y Guanajuato, por pequeños grupos de otomíes del valle del Mezquital, dejó pocas huellas en los documentos de la época, por razones evidentes. Sin embargo, existen suficientes datos para permitir una reconstrucción tentativa de los sucesos (Wright 1989, 1993: 260-262, 1994: 389, 390). Estos refugiados otomíes, huyendo del dominio español, establecieron asentamientos agrícolas en (o cerca de) las actuales ciudades de San Juan del Río, San Miguel de Allende, Querétaro y tal vez Apaseo el Grande. Lograron establecer relaciones pacíficas con sus vecinos pames durante esta fase; de otra manera no hubiera sido posible su supervivencia en estas tierras, más allá de la frontera septentrional de la civilización mesoamericana.

Es importante señalar que la historiografía tradicional sobre esta etapa está contaminada por una serie de documentos apócrifos --notablemente la Relación de Nicolás de San Luis--, escritos hacia 1700 por caciques otomíes quienes trataban de conservar sus privilegios hereditarios. Estos escritos revuelven acontecimientos posteriores, de la Guerra Chichimeca, con la colonización inicial de esta región, según su mítica tradición oral, cargada de elementos sobrenaturales. Difieren de la visión aportada por los manuscritos del siglo XVI, los cuales están fundamentalmente de acuerdo entre sí (Wright 1989).

2. Etapa de la integración de los otomíes en el sistema novohispano (1540-1550)

Hacia 1540 ciertos españoles detectaron la presencia de los asentamientos clandestinos de los otomíes. Quisieron aprovecharlos en beneficio de sus intereses empresariales en la zona fronteriza. Hernán Pérez de Bocanegra, encomendero de Acámbaro y Apaseo desde la década de 1531-1540, inició el proceso de la integración de los refugiados otomíes (Wright 1989: 46-51, 123-125, 1993: 262-264, 1994: 390-392). Parte de este proceso incluía la evangelización de los indígenas, lograda con el apoyo de los frailes franciscanos. En 1543 el conquistador Juan Jaramillo, marido de doña Marina y encomendero de Jilotepec, recibió mercedes de estancias ganaderas en la región de San Miguel (Powell 1977: 21). Esto coincide aproximadamente con la evangelización inicial del pueblo por los frailes franciscanos Juan de San Miguel y Bernardo Cossin (Beaumont: III, 202, 203; Herrera: IV, 246; Wright 1991: 21, 1993: 266).

El resultado de la integración de los refugiados en el nuevo sistema de dominio, desde el punto de vista de los otomíes, fue la pérdida de su autonomía. Tuvieron que pagar tributo y prestar su mano de obra para las empresas de los invasores europeos. Se vieron obligados a adoptar los ritos y el calendario religioso de los españoles, perdiendo una parte importante de su patrimonio cultural ancestral. Los que se negaban a renunciar la religión de sus padres eran castigados con el látigo. La estructura política de sus comunidades fue modificada, creándose los "concejos de indios", modelados en el sistema español de los cabildos. Cuando llegaron españoles para vivir en estos pueblos, tuvieron sus propios cabildos. Pronto empezaron los conflictos entre ambos grupos, prolongándose durante todo el siglo XVI y después. Algunas de las causas más notables fueron los daños en las milpas de los

indígenas, causados por el ganado introducido por los europeos, y la explotación abusiva de la mano de obra indígena por parte de los colonos españoles (Wright 1993: 263-273, 1994: 391-395).

3. Etapa armada: la Guerra Chichimeca (1550-1590)

Una nueva y más intensiva colonización de las tierras septentrionales inició después del descubrimiento de plata en Zacatecas, en 1546. El camino México-Zacatecas estaba en servicio en 1550. Un lustro después, empezó la explotación de las minas de Guanajuato. Dentro de pocos años había caminos, ventas y estancias ganaderas a lo largo de los nuevos caminos. Los recién fundados pueblos de otomíes crecieron en importancia, por encontrarse en estas arterias (Powell 1977: 32-46).

A partir de 1550, varios grupos de chichimecas reaccionaron con violencia ante esta invasión masiva de sus tierras de caza y recolección. El conflicto, llamado la Guerra Chichimeca, duró hasta 1590 (Powell 1977 y 1980). Los soldados españoles tuvieron el apoyo de sus aliados indígenas: otomíes, tarascos y nahuas. También algunos grupos de chichimecas, notablemente los pames, quedaron integrados en los nuevos asentamientos y sirvieron como guerreros contra los nómadas que resistían el dominio español. Los otomíes, del valle del Mezquital y de los pueblos fundados durante la etapa clandestina, fueron los principales aliados de los españoles en su lucha contra los chichimecas (Powell 1977: 165-178; Wright 1988, 1993, 1994). San Miguel se convirtió en un pueblo defensivo importante. El virrey Velasco otorgó mercedes extraordinarias de estancias, tierras de riego y solares para atraer a los españoles hacia este asentamiento estratégico (Wright 1993: 271, 1994: 394). Se fundaron nuevos pueblos, con colonos españoles e indígenas: Pénjamo (hacia 1550), Celaya (1570), León (1576) e Irapuato (1589). A partir de 1570 se levantaron presidios, con guarniciones de soldados españoles, a lo largo de los caminos de la plata (Powell 1977: 71-212; Wright 1993: 269-279, 1994: 393-399).

Finalmente los chichimecas no fueron sometidos por la violencia militar, sino por una política alternativa desarrollada por el capitán mestizo Miguel Caldera en los últimos años del conflicto: la "paz por compra". Bajo esta estrategia, el uso de la fuerza fue minimizada, poniendo énfasis en regalar ropa, comida, ganado y otros bienes a los nómadas. Éstos tuvieron que pagar un precio: congregarse en asentamientos permanentes al lado de indígenas mesoamericanos, aprender a cultivar la tierra y aceptar las atenciones evangelizadoras de los frailes. La región quedó pacificada, con una infraestructura de pueblos, caminos, minas, estancias y tierras agrícolas que permitió un notable florecimiento económico durante el periodo siguiente (Powell 1977: 213-231; Powell 1980; Wright 1993: 278, 279, 1994: 398, 399).

Los murales del ex convento de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan

Hemos visto, de manera somera, cómo los otomíes del valle del Mezquital llevaron a cabo una expansión hacia los actuales estados de Querétaro y Guanajuato durante el siglo XVI. Esta colonización fue pacífica en el principio, pero a partir de 1550 se convirtió en una conquista violenta. Estos hechos nos ayudarán a comprender los motivos que tuvieron los

pintores indígenas para plasmar la iconografía de la guerra sagrada, según su tradición ancestral, en las paredes de un templo cristiano en Ixmiquilpan. Antes de estudiar el contenido de estos murales, es conveniente apuntar algunas consideraciones acerca de su contexto histórico inmediato, sus aspectos formales y su técnica.

Historia y cronología

Ixmiquilpan fue un importante pueblo otomí en el norte del valle del Mezquital, cerca del límite entre el territorio de los otomíes y el de los pames, en la frontera septentrional de la civilización mesoamericana. Poco después de la conquista de Mexico Tenochtitlan, Pedro Rodríguez se convirtió en el primer encomendero de Ixmiquilpan y Tlacintla, un pueblo cercano. Otros encomenderos de Ixmiquilpan fueron Juan Gómez de Almazán y Juan Bello. En 1535 esta encomienda fue dividida: Tlacintla tributaba a la Corona e Ixmiquilpan fue asignado a Bello. Los habitantes de Ixmiquilpan, quienes disfrutaban tierras regadas por las aguas del río Tula, tributaban trigo, maíz, frijol, chile y tela de fibra de maguey. Años después, esta encomienda fue heredada por el yerno de Bello, Gil González de Ávila, quien fue decapitado en 1566 por su participación en la conjuración de Martín Cortés contra el control del rey de España. A partir de este año Ixmiquilpan tributó a la Corona (Gerhard: 159, 160; González de Cossío: 604, 605).

Tenemos evidencia de la presencia en Ixmiquilpan, hacia mediados del siglo XVI, de una serie de curas capellanes, dependientes de la diócesis de México. De 1546 a 1547 el padre Lope de Salinas ocupó el curato del pueblo. El siguiente cura fue Francisco de Alegrías, de 1548 a 1549. El padre Juan de Tena fue cura de Ixmiquilpan de 1549 a 1550 (Schwaller/Schwaller: 164).

En 1550 los conventos agustinos de Actopan e Ixmiquilpan fueron fundados, iniciándose la construcción de los conjuntos conventuales definitivos. El responsable de la construcción de ambos monumentos fue fray Andrés de Mata (Grijalva: 173, 300; Kubler: II, 511). Un análisis cuidadoso de ambos monumentos revela que Mata y sus colaboradores se inspiraron en el tratado de arquitectura de Sebastián Serlio, profusamente ilustrado con xilografías.

El fechamiento de las pinturas murales de la iglesia de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan puede abordarse de diferentes maneras. Considerando que el conjunto conventual fue iniciado hacia 1550, y dejando cinco años como lapso mínimo para su construcción, las pinturas murales (obviamente uno de los últimos elementos arquitectónicos en ejecutarse) deben ser de hacia 1555 o después. Consideraciones estilísticas, atendiendo a los aspectos formales y al contenido del friso inferior de este templo, sugieren fuertemente que fueron pintados antes de finalizar el siglo XVI. Hasta aquí, tenemos un rango aproximado de hacia 1555-1600. Otra consideración necesaria es que existen murales, que presentan una gran similitud formal y técnica con los de Ixmiquilpan, en otros conventos del siglo XVI en el estado de Hidalgo. Hay fechas integradas en dos de estas pinturas. En el convento de San Mateo en Alfajayucan, a pocos kilómetros de Ixmiquilpan, una banda vertical con grutescos, en el corredor septentrional de la planta baja del claustro, lleva claramente el año de 1576. En el convento de los Santos Reyes en Metztlán, en plena sierra Madre oriental, una pintura de Cristo crucificado lleva

la fecha de noviembre de 1577. Es probable que los murales de Ixmiquilpan son aproximadamente contemporáneos con éstos, por su gran similitud estilística. De esta manera se puede afirmar, con pocas reservas, que los murales de Ixmiquilpan fueron ejecutados durante la Guerra Chichimeca, la cual duró desde 1550 hasta 1590.

Aspectos formales

Las pinturas murales del templo de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan se encuentran en diferentes partes de su interior. Hay un friso mural de 2.21-2.51 metros de altura, en los dos lados de la nave, desde la entrada hasta el presbiterio, a la altura de los ojos del espectador ([figura 7](#); [figura 8](#); [figura 9](#)). Este friso es interrumpido por los vanos que dan acceso a las capillas laterales y por varios retablos de estilo neoclásico, empotrados en los muros siglos después de la ejecución de las pinturas. También llevan pinturas murales los dos enormes tímpanos, frente a frente, que ocupan el espacio entre el friso mencionado y la bóveda del sotocoro ([figura 10](#)). Hay otro friso, de más o menos las mismas medidas que el primero, en la parte superior de las paredes, a la altura del arranque de las bóvedas ([figura 11](#)). Otras pinturas cubren el intradós de la bóveda de cañón sobre el coro y la nave, así como los plementos de las bóvedas de nervaduras que cubren el sotocoro y el presbiterio ([figura 12](#)). También hay pinturas en los muros y bóvedas de dos capillas laterales. Las pinturas murales más interesantes, por su contenido, son las del friso inferior, los tímpanos en el sotocoro y las bóvedas de nervaduras.

El estilo de los murales es híbrido, europeo-indígena. Se combinan motivos de los grotescos renacentistas (neogrecorromanos) con el lenguaje simbólico prehispánico del Altiplano Central. Los motivos europeos más notables son los enormes rollos fitomorfos que dan ritmo y continuidad al friso. En los plementos de las bóvedas de nervaduras también hay grotescos que combinan motivos antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos y arquitectónicos. En cuanto a las figuras humanas, éstas comparten algunos rasgos con la tradición pictórica indígena, pero con notables influencias renacentistas, en las proporciones, el sombreado ocasional para dar la ilusión de volumen y algunas caras representadas con vistas de tres cuartos, una convención pictórica escasa en el arte prehispánico de Mesoamérica.

La línea juega un papel importante en estos murales. Contornos negros definen las figuras. En algunas zonas, la línea se usa para crear texturas, como la simulación del tejido de cañas en los escudos y las escamas de algunos de los monstruos grotescos. Por otra parte, la estructura compositiva de las pinturas es definida por líneas. La simetría bilateral se usa con eficacia para equilibrar las composiciones, pero usualmente no es absoluta. Las diferencias sutiles entre las dos mitades de un diseño simétrico prestan dinamismo a los murales. Esta simetría se debe al uso de cartones para aplicar los dibujos preliminares a los muros. Invertiendo los cartones entre una aplicación y otra, se obtienen diseños simétricos. En cuanto al friso inferior en los muros de la nave del templo, es evidente que se usó un cartón para el lado septentrional del friso inferior y otro para el lado meridional.

El espacio en estas pinturas se define, sobre todo, mediante la línea. Este espacio es esencialmente bidimensional; las figuras parecen habitar la superficie de la pared, sin que haya ilusiones de planos más profundos. Tampoco hay formas que parecen proyectarse más

allá de la superficie pictórica. Sólo la superposición, en algunas partes, crea la ilusión de planos encima de planos, dentro de un espacio poco profundo.

La herencia estilística prehispánica se puede apreciar en la perspectiva "cubista", de puntos de vista múltiples, para dar una visión clara y sin ambigüedades de la mayor parte de las figuras, evitándose por lo general el escorzo. En varios casos se combinan vistas frontales y de perfil en una sola figura. Las excepciones a esta concepción de la perspectiva (las caras vistas de tres cuartos y los pies en escorzo) demuestran que los pintores indígenas habían tenido contacto con el arte europeo.

El color se usa de una manera esencialmente plana, rellenando las áreas definidas por los contornos negros. En varias figuras hay un modelado tímido que da la ilusión de formas volumétricas con superficies curvas. El color ayuda a distinguir entre figuras y fondo, aprovechando los contrastes cromáticos. Estos contrastes crean una sensación de profundidad, aunque la ilusión no es tan marcada como para interrumpir la percepción de la realidad bidimensional de la superficie de la pared.

Los colores más utilizados en el friso inferior son un anaranjado tierra de alta saturación para fondos y un azul que es casi el complemento exacto del anaranjado, también de alta saturación, aplicado sobre todo a los rollos de acanto. La tensión cromática, lograda con la yuxtaposición de estos colores complementarios, realza el drama del combate representado entre los tallos grutescos. Otros colores empleados son café, rojo óxido, amarillo ocre, rojo anaranjado de baja saturación para la piel de los guerreros, verde, negro, blanco y gris. A veces el color tiene un papel simbólico, para reforzar la comunicación visual de los artistas hacia los espectadores (por ejemplo cuando se usa el azul para el agua, o el anaranjado y el negro para la piel de jaguar).

Técnica

Tradicionalmente, muchos historiadores del arte han llamado "fresco" a cualquier pintura mural, de manera indiscriminada. Una inspección visual de los murales de Ixmiquilpan revela que éstos no fueron ejecutados con la técnica del verdadero fresco (*buon fresco* en italiano), porque hay zonas donde la capa pictórica se ha desprendido de la superficie de cal pulida. Los verdaderos frescos se ejecutan con pigmentos y agua, sin ningún aglutinante, sobre un aplanado de mortero de cal recién aplicado, mientras éste se fragua. Los pigmentos penetran en la superficie de la pared, quedando integrados en la estructura cristalina que resulta del proceso de transformación de la cal hidratada ($\text{Ca}[\text{OH}]_2$) en carbonato de calcio (CaCO_3). En una pintura al fresco, no se puede separar la pintura de la superficie del muro, porque la pintura es parte de esa superficie (Canaday: 7-15; Carrillo 1983: 67-73; Magaloni 1995: 17).

Los murales de Ixmiquilpan fueron ejecutados usando la técnica de pintura al temple (a veces llamado *fresco secco* en italiano, de ahí viene la mencionada confusión terminológica). En esta técnica, los pigmentos son fijados en la superficie seca, totalmente fraguada, del muro, utilizando algún aglutinante. En Europa se usaba la yema de huevo y varios tipos de colas para este propósito (Canaday: 19, 20). Es posible que los pintores indígenas de Ixmiquilpan hayan empleado alguna técnica mesoamericana. Algunos agentes

aglutinantes usados antes de la Conquista eran la baba de nopal, otra sustancia derivada de las orquídeas, la goma del mezquite y el aceite de chía (Carrillo 1983: 73-78; Clavijero: 249; Magaloni 1994, 1995 y 1996; Molina: I, 66 r., II, 57 v.; Toscano: 125).

La observación visual de estas pinturas permite una reconstrucción tentativa del proceso empleado para su ejecución. Sobre una superficie de estuco blanco, previamente pulida, el diseño inicial fue aplicado usando cartones. (El uso de los cartones parece ser una técnica de origen europeo.) Los contornos fueron delineados con pintura negra diluida, con la cual se introducían cambios, con cierta libertad y creatividad. Luego se aplicaron los colores. Finalmente los contornos fueron repasados con líneas negras más oscuras. (No hay que confundir estos contornos con los que fueron aplicados en algunas áreas del friso inferior hacia 1960, recién descubiertos los murales, en una mal lograda "restauración".) Este procedimiento parece tener más que ver con el de los murales prehispánicos del Altiplano Central que con alguna técnica europea, con la excepción del uso de los cartones.

Contenido

Cuando uso los términos "iconografía" e "iconología", los uso en el sentido que les dio Panofsky. Este historiador del arte habla de tres niveles de significado en las artes plásticas: (1) "Significación primaria o natural", también llamada "descripción pre-iconográfica", siendo el nivel literal, que implica sencillamente la identificación de lo que se representa en la obra, con base en los conocimientos empíricos, sin mayor interpretación; (2) "Significación secundaria o convencional", que es el "análisis iconográfico", para lo cual hay que identificar los temas expresados en la obra, tomando en cuenta las tradiciones culturales de los artistas; y (3) "Significación intrínseca o contenido", o sea, la "interpretación iconológica", que llega hasta la síntesis del contenido de la obra, tomando en cuenta las "tendencias esenciales de la mente humana", así como el contexto cultural de la obra, en toda su profundidad (Panofsky: 47-60).

El contenido de los murales de Ixmiquilpan, como los aspectos formales y técnicos, muestra la confluencia de las tradiciones artísticas del Renacimiento europeo y del México prehispánico. Los grandes rollos de acanto, que unifican la composición del friso inferior ([figura 7](#)), se inspiran en los grutescos de los libros del siglo XVI. El friso superior ([figura 11](#)), que marca el arranque de la bóveda de cañón del templo, tiene motivos grutescos esencialmente europeos, combinando motivos antropomorfos, zoomorfos y fitomorfos. Hay centauros o sátiros, cuyas partes posteriores se convierten en rollos de acanto. Junto a ellos vemos caballos alados con colas de pez y patas de hojas vegetales. También hay ángeles desnudos con alas. Intercalados entre estas figuras se pintaron medallones circulares con monogramas u otros motivos alusivos a Jesús, a María y a San Agustín. La decoración de la bóveda de cañón, de carácter geométrico con elementos fitomorfos, se tomó de un grabado en el mencionado tratado arquitectónico de Sebastián Serlio (libro 4, lám. 75). La mayor parte de los diseños pintados entre las nervaduras de las bóvedas también se inspiran en modelos grutescos europeos, predominando los temas vegetales. Todos estos motivos tienen su origen en el arte helenístico y romano imperial. Fueron redescubiertos por los artistas del Renacimiento y transmitidos al Nuevo Mundo en la forma de ilustraciones xilográficas en libros. Desde luego, cuando los pintores indígenas ampliaron estos grabados en las paredes y bóvedas, los grutescos experimentaron ciertas transformaciones.

El uso de los diseños grutescos con orígenes gráficos es usual en la decoración de los conventos novohispanos del siglo XVI. Lo que llama la atención al friso inferior en el templo de Ixmiquilpan son los motivos de evidente origen prehispánico. Hasta ahora no se ha descubierto un caso donde se haya integrado en la decoración eclesiástica una cantidad similar de símbolos mesoamericanos.

Casi todos los elementos, en la lista de los símbolos que conforman el complejo iconográfico de la guerra sagrada en el arte mexica, se encuentran también en los murales de Ixmiquilpan: en el friso inferior, en los tímpanos del sotocoro y en los plementos de las bóvedas de nervaduras. A continuación presentaré un esquema (adaptado de Wright 1998) con las mismas divisiones que hice para el arte mexica, mencionando los elementos encontrados en los murales de Ixmiquilpan y eliminando los que no se encuentran. Una comparación entre los dos esquemas revela la existencia de una estrecha relación iconográfica entre el arte mexica y los murales de Ixmiquilpan.

I. Símbolos solares. Hay siete águilas, distribuidas en las siguientes partes de la decoración de este templo: en los dos escudos de tipo heráldico, tallados en la piedra de la portada; en los dos tímpanos del sotocoro, a gran escala; en dos de los plementos de la bóveda de nervaduras sobre el sotocoro; en uno de los plementos de la bóveda del presbiterio ([figura 12](#)). Es evidente que estas águilas fueron concebidas como símbolos solares. No son motivos aislados, sino elementos constitutivos del complejo iconográfico de la guerra sagrada. Estas águilas aparecen en íntima asociación con otros elementos de este complejo: banderas (ahora de tipo híbrido, europeo-indígena: de tela y bifurcadas, pero con remates de plumas de quetzal), penachos de plumas de quetzal, un escudo defensivo circular, signos de nopales silvestres (*nopalli*) con sus "tunas del águila" (*cuauhnochtli*), jaguares (armados para la guerra), así como algunos elementos que no aparecen en el esquema que hice para el complejo iconográfico guerrero de los mexicas: un pectoral anular (similar a los que llevan varios dioses en los códices y en las esculturas mexicas, en contextos relacionados con la guerra y el Sol; véase Wright 1982: 219, 220) y el signo *nts'utc'ani* (el topónimo de Ixmiquilpan en otomí), representado por una verdolaga (*Portulaca oleracea*; véase Sánchez: 159-161).

II. Símbolos nocturnos y del inframundo. Hay siete jaguares en este conjunto decorativo. Están en los escudos de la portada y en los tímpanos del sotocoro ([figura 10](#)). En todos los casos aparecen con sus caras orientadas hacia las águilas solares. Uno de ellos --el del tímpano meridional del sotocoro-- no tiene más atributos que unos signos de la palabra enfrente de su boca. Los restantes están armados con arcos, flechas, *macuahuitl* y escudos.

III. El signo agua/incendio (*atl tlachinolli*) posiblemente está presente en este conjunto mural. Enfrente de la boca del águila, en la bóveda del presbiterio ([figura 12](#)), hay un signo que podría ser el signo *atl tlachinolli* reducido a sus rasgos esenciales: la vírgula de la palabra, con un motivo en forma de una "U" invertida, rematado por un *chalchihuitl* o cuenta de jade. La "U" se encuentra en la mayor parte de los signos *tlachinolli* del arte centromexicano; el *chalchihuitl* está presente en prácticamente todos los signos *atl*. Conozco un caso precortesiano donde el signo *atl tlachinolli* parece haber sido reducido a sus elementos mínimos: un grabado sobre un *omichicahuaztli* (instrumento musical tipo "raspador"), hecho de un fémur humano ([figura 13](#)) (Franco: 42, 43). Posiblemente hay otro

signo *atl tlachinolli* enfrente de la boca de un jaguar en el tímpano de la pared meridional del sotocoro ([figura 10](#)). Sin embargo, son ausentes los otros elementos que suelen definir el signo *atl tlachinolli*, y los colores aplicados a cada elemento no apoyan esta lectura. Otro significado de estos signos en Ixmiquilpan podría ser, simplemente, la "palabra preciosa". La idea de "palabra" es comunicada por las vírgulas. El concepto de lo precioso es sugerido por los elementos circulares, "*chalchihuitl*".

IV. Guerreros.

A. Las órdenes militares.

1. Hay un guerrero águila en el friso mural, en el tramo que corresponde a la pared septentrional del sotocoro ([figura 7](#)). No tiene el típico casco que representa la cabeza de un águila, pero lleva un traje tipo *tlahuiztli* con un recubrimiento de plumas de color ocre anaranjado y un *maxtlatl* o taparrabo. Tiene en las manos un escudo (*chimalli*) y una espada de madera y obsidiana (*macuahuitl*).

2. Un guerrero jaguar se encuentra en el lado opuesto del mismo tramo del friso donde se pintó el guerrero águila, ocupando el lugar opuesto dentro de la simetría bilateral de la composición. Tampoco lleva casco. Tiene un *tlahuiztli* de piel de jaguar, su *maxtlatl*, un *chimalli* y un *macuahuitl*. No lleva casco. Otros guerreros jaguares luchan a lo largo de este friso, en los dos lados de la nave. Son seis en total. Todos tienen *macuahuitl* en la mano. Tres llevan diademas. Dos tienen *chimalli*. Dos tienen carcajes con flechas. Dos alzan las cabezas de los enemigos, recién separadas de sus cuerpos ([figura 8](#)).

3. Hay un posible guerrero coyote en el lado septentrional de la nave. Originalmente fue concebido como un guerrero jaguar, con un casco que representaba la cabeza del felino, un *tlahuiztli* de piel de jaguar, su *maxtlatl* y una divisa ovalada o escudo en la espalda. En algún momento el pintor decidió alterar su aspecto, frotando la superficie total del *tlahuiztli* y del casco, tal vez con un trapo húmedo, fundiendo el color anaranjado del fondo con el negro de las manchas, logrando un color uniforme. El resultado parece guerrero coyote, con un *tlahuiztli* parecido a los de la *Matrícula de tributos*, identificados en las glosas en náhuatl como "insignias... con diseño de coyote" (Castillo: 242-245) y los del *Códice matritense* (Sahagún 1993: 75 r., 79 r., 79 v.). Desgraciadamente no es posible adivinar la intención original del artista.

4. Hay aproximadamente 30 representaciones de guerreros que no llevan las insignias de las mencionadas órdenes militares. Algunos llevan trajes de guerra tipo *tlahuiztli*, usualmente azules. Varios llevan diademas, señalando su alto rango social. Otros llevan *maxtlatl* u otras prendas. Tienen armas diversas, las cuales se mencionarán en el inciso V del presente esquema. La mayoría parece estar luchando. Al lado de ellos pelean extraños monstruos que combinan elementos antropomorfos, fitomorfos y zoomorfos, evidentemente inspirados en las fantasías de los grutescos europeos, pero transformados por las fértiles imaginaciones de los pintores indígenas ([figura 9](#)).

B. El antiguo motivo del prisionero de guerra, cogido del pelo por otro guerrero, está presente en el friso inferior. En un marco circular de la pared occidental, al norte de la entrada, vemos una imagen de este tipo. El prisionero no tiene armas. Lleva sólo un

maxtlatl. Se encuentra humillado ante un guerrero jaguar. El personaje victorioso alza su *macuahuitl* en triunfo; un escudo cuelga de su brazo. En otros casos los seres derrotados toman la forma de humanos-planta o antropofitos, con enormes hojas de acanto (motivo típico de los diseños grotescos renacentistas) que brotan de la parte superior de sus cuerpos. Sus vientres abultados sugieren que podrían ser representaciones de mujeres encintas, las cuales tenían un lugar en el paraíso solar al igual que los guerreros muertos en batalla o en el altar de sacrificios. Por otra parte las hojas cubren sus tórax, dificultando la determinación de su sexo.

V. Armas e insignias.

A. Grupos de tres flechas, en manos de los monstruos antropo-zoo-fitomorfo ([figura 9](#)), parecen tener el mismo papel emblemático que los haces de dardos en el arte mexica, identificando a quienes los portan como participantes en la guerra sagrada.

B. El lanzadardos o *atlatl* no se encuentra en los murales de Ixmiquilpan. Sin embargo varios guerreros portan carcajes, hechos de pieles de animales, llenos de flechas o dardos ([figura 8](#)). Puesto que estos guerreros no llevan arcos, es posible que los lanzadardos se hayan cargado adentro de los carcajes o que simplemente no hayan sido representados.

C. Hay varios tipos de escudos (*chimalli*), redondos y ovalados, con diseños diferentes ([figura 7](#); [figura 8](#); [figura 9](#)). Algunos de estos motivos son muy similares a los que aparecen en los escudos de las listas de tributo de la *Matrícula de tributos* (Castillo) y el *Códice de Mendoza* (Galindo).

D. Ya mencioné las banderas que llevan varias de las águilas de este conjunto. Son de tipo europeo, pero rematadas con plumas de quetzal ([figura 12](#)). También hay banderas tipo *pantli*, de corte prehispánico, en las manos de cinco guerreros, todos los cuales se encuentran cerca de la esquina suroccidental del templo. Son palos largos con tiras, que parecen ser de plumas, dispuestas en hileras; tienen remates de plumas en forma de abanico.

E. Varios guerreros llevan trajes ajustados tipo *tlahuiztli* ([figura 7](#); [figura 8](#); [figura 9](#), a la izquierda). Por lo menos uno parece llevar un *ichcahuipilli*. Algunos llevan diademas ([figura 8](#)).

F. Las armas ofensivas que aparecen en este conjunto son el *macuahuitl*, arcos, flechas y carcajes hechas de piel de jaguar y de algún otro mamífero de difícil identificación ([figura 7](#); [figura 8](#); [figura 9](#)).

VI. Corazones humanos y sangre. Tres de las siete águilas solares posan sobre nopales ([figura 12](#)). Por la presencia conjunta de los motivos más importantes del complejo iconográfico de la guerra sagrada, podemos suponer que los pintores quienes ejecutaron estos murales concibieron las tunas que aparecen sobre los nopales como *cuauhnochtli*, "tunas del águila", corazones humanos para alimentar al Sol.

VII. El nopal silvestre (*nopalli*). Las tres representaciones de nopales silvestres en la iglesia de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan están en el escudo septentrional de la portada, en el

tímpano de la pared septentrional del sotocoro y en la bóveda del presbiterio ([figura 12](#)). En los tres casos hay probables representaciones de la verdolaga llamado en otomí *nts'utc'ani*, el topónimo de Ixmiquilpan, superpuestas al *nopalli*.

Este esquema es, en sí, una descripción iconográfica parcial de los murales mencionados, enfocada en los motivos de origen prehispánico. Nos servirá como punto de arranque para una interpretación iconológica, partiendo de los detalles para llegar al significado global de la obra. La mayoría de los elementos presentes en las obras mexicas relacionadas con la guerra se encuentran en este ciclo mural. Los motivos cristianos se concentran en el friso superior, del cual son prácticamente ausentes los motivos iconográficos indígenas.

El mensaje iconológico de las pinturas murales del templo de San Miguel Arcángel, excluyendo el friso superior, se puede resumir con la siguiente expresión: "Los guerreros águila, los guerreros jaguar y los demás soldados sostenemos al Sol, en su lucha cotidiana contra las fuerzas de la noche y el inframundo, por medio de la guerra; *Nts'utc'ani* (Ixmiquilpan) es el apoyo principal del Sol, reemplazando a Tenochtitlan" (Wright 1998).

La presencia en estos murales de águilas flanqueadas por jaguares armados, así como guerreros que pertenecen a las órdenes militares prehispánicas, expresan con claridad el concepto de la guerra sagrada y la oposición dual del Sol/luz/vida y la noche/oscuridad/muerte. La superposición de la verdolaga (*nts'utc'ani*) sobre el nopal (*nopalli*), abajo del águila solar, expresa la idea que el Sol recibe ahora su alimento sanguíneo gracias a los guerreros de Ixmiquilpan. Cuando fueron pintados estos murales, ya no existía el Templo Mayor en Tenochtitlan. Alguien tenía que evitar la muerte del Quinto Sol. La iglesia de San Miguel Arcángel, al parecer, se concebía como el nuevo sostén de la estabilidad cósmica. (Curiosamente, el santo patrón de este espacio ritual es un guerrero celestial.) ¿Pero cómo recibiría su sangre el Sol? Los otomíes estaban luchando contra los chichimecas en el momento que se pintaron los murales en este templo. Los antiguos símbolos de la guerra sagrada seguían motivando a los guerreros a pelear, para asegurar el orden del universo (y, en el plano terrenal, para llevar a cabo una expansión territorial importante). El gran águila de la bóveda del presbiterio, no creo que por accidente, se encontraba arriba del altar, donde podía recibir la ofrenda de vino/sangre,alzada por los frailes agustinos, cada vez que se celebraba el santo sacrificio de la misa. La nueva religión, de esta manera, aseguraba la supervivencia del Sol y de la vida en la Tierra. Es posible que la sangre de Cristo en la cáliz canalizaba mágicamente hacia el águila solar toda la sangre derramada en los campos de batalla de la Guerra Chichimeca.

Varios autores han visto en el friso inferior el tema cristiano de la psicomaquia, la lucha de la virtud contra el pecado en la mente y el alma del individuo. Esta interpretación fue propuesta inicialmente por Carrillo y Gariel, recién descubiertos los murales (Carrillo 1961: 24; para una revisión crítica de lo que se había escrito acerca de estas pinturas hasta 1982, véase Wright 1982: 70-93). La idea de guerreros humanos virtuosos que luchan contra monstruos pecaminosos en el friso inferior tiene serias dificultades: la mayor parte de los enfrentamientos violentos son de guerreros humanos contra otros guerreros, igualmente humanos. Por otra parte, haría falta definir un complejo iconográfico relacionado con la psicomaquia, presente en el arte del Viejo Mundo y plasmado de una manera similar en el

friso inferior. Parece que esta interpretación se basa únicamente en la presencia de los seres grotescos o monstruosos y en la representación de una lucha armada. No toma en cuenta la iconografía específica de cada uno de los elementos representados. Una interpretación iconológica tiene mayor solidez cuando se basa en una descripción iconográfica, profunda y detallada. El tema del friso superior, más cercano a sus modelos gráficos europeos, podría ser la psicomaquia, ya que los seres antropo-zoo-fitomorfo se alternan con ángeles asociados con símbolos cristianos. Los seres fantásticos del friso inferior, si bien se inspiran en los del friso superior, se han transformado, insertándose en un complejo iconográfico indígena. Participan en una lucha, pero esta lucha es la guerra sagrada, para sostener al Sol con sangre humana.

La iconografía de la guerra sagrada en la Nueva España: otros casos

En varios conventos novohispanos del siglo XVI, se encuentran elementos aislados del complejo iconográfico de la guerra sagrada. En ninguno como Ixmiquilpan, sin embargo, vemos casi todo el conjunto de símbolos. Constantino Reyes-Valerio (291, 292) aporta una lista de "motivos de influjo prehispánico en edificios del siglo XVI", donde se encuentran varios de los símbolos que hemos analizado. Entre los ejemplos citados por este investigador están los conventos de las órdenes mendicantes en Cuauhtinchan, Tecamachalco y Cuitzeo. En Cuauhtinchan, una escena de la Anunciación es flanqueada por representaciones de un jaguar y un águila. En la base del campanario del convento en Tecamachalco otro águila, aquí parada sobre un cerro clavado con flechas, lleva un diadema; de su boca sale el signo de la guerra sagrada: *atl tlachinolli*; de esta manera se presentan, de manera conjunta, varios de los motivos del mencionado complejo iconográfico.

Los relieves en la portada del convento de Santa María Magdalena en Cuitzeo, Michoacán, son especialmente relevantes para el presente estudio. Este establecimiento misionero fue fundado por los frailes agustinos en 1550. Iniciaron la construcción de la iglesia en noviembre del mismo año. En 1579 estaba terminada (Kubler: II, 508, 509). El monumento, por lo tanto, es contemporáneo con el convento de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan. Sobre las dos columnas del primer cuerpo, y en el remate superior de la portada, hay águilas bicéfalas con escudos sobre sus pechos. Corazones atravesados por flechas ocupan el centro de cada escudo. El águila del remate tiene una mitra y un báculo obispales, aludiendo probablemente a San Agustín, obispo de Hipona en el siglo V. Las águilas de las columnas carecen de estos atributos eclesiásticos. Llevan "coronas", rematadas por pequeñas hojas, en las cabezas. Las águilas de Cuitzeo parecen tener dos lecturas iconográficas, una en términos de la cultura española y otra tomando en cuenta los valores simbólicos del arte precortesiano. Los frailes podían reconocer en estas imágenes el águila bicéfala de la dinastía de los Habsburgos, simbolizando el poder real español; el escudo con el corazón flechado les era muy familiar, siendo el emblema principal de la Orden de San Agustín. Pero un indígena educado dentro de su propia cultura, viendo los mismos relieves, pensaría en el águila solar, cuyo alimento es el corazón del prisionero tomado en la guerra, representada por las flechas. La segunda interpretación es reforzada por la presencia, en las águilas de las columnas, de dos tallos vegetales que brotan de los cuellos de cada ave, sustituyendo las alas. Estas plantas tienen una marcada semejanza con las verdolagas, que

según hemos visto, forman el topónimo otomí de Ixmiquilpan. De ser correcta esta interpretación, estos relieves señalarían la aceptación, en una extensión bastante amplia de la frontera septentrional, del papel del templo en Ixmiquilpan como el nuevo Templo Mayor de la deidad solar. Cuitzeo se encontraba muy cerca de la tierra de guerra; su iglesia conventual fue construida durante la Guerra Chichimeca.

Otro caso interesante, donde la antigua iconografía guerrera se relaciona con el conflicto con los chichimecas, es un dibujo que se encuentra en un manuscrito bilingüe (otomí-castellano), escrito durante la segunda mitad del siglo XVII por Francisco Martín de la Puente (Wright 1988). En él hay una representación del "capitán general don Pedro Martín de Toro", guerrero otomí en el siglo XVI, protagonista del manuscrito. Enfrente de esta figura vemos al jefe de los guerreros chichimecas, "Capitán don Mazandin". El muerto que yace entre los pies de ambas figuras es otra representación del mismo jefe chichimeca, con la glosa "Cayó murió don Masādin". De esta manera se representa una victoria militar de los otomíes contra los chichimecas. Lo más interesante es la imagen de un águila sobre un nopal, con una serpiente de cascabel. Flechas penetran el nopal en su parte inferior. Tenemos aquí la asociación clara de una parte clave del complejo iconográfico de la guerra sagrada --águila, nopal, flechas y guerreros-- con una batalla de la Guerra Chichimeca.

Epílogo

Las pinturas murales de la iglesia de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan son únicos en la historia del arte novohispano. Son una muestra impresionante de la resistencia ideológica de los otomíes del valle del Mezquital ante la Conquista. Los autores de esta obra de arte desafiaron a los frailes, quienes llegaron con el fin de imponer sus valores religiosos y culturales. Estos indígenas pintaron una expresión de su religión ancestral, con el tema de la guerra sagrada para alimentar al Sol con sangre humana. Lograron que los frailes ofrendaran la sangre de un sacrificio humano, Jesucristo, al Sol, seguramente sin que éstos de dieran cuenta del significado de sus propias acciones. Posteriormente, estos murales fueron cubiertos por otra capa de pintura. Esto pudo haber sucedido inmediatamente después de su ejecución; de hecho, algunas partes parecen inconclusas. O quizás los murales fueron visibles durante años. De cualquier manera, de acuerdo con la mentalidad mesoamericana, el arte enterrado o cubierto seguía ejerciendo sus funciones mágicas. Ejemplos de ofrendas enterradas abundan en la arqueología de Mesoamérica. Aunque se hayan tapado las pinturas con pintura de cal, ahí ha estado el águila solar, para recibir la ofrenda de sangre, durante más de cuatro siglos. Los pintores indígenas lograron plasmar, en las paredes de un templo cristiano, la iconografía de la guerra sagrada, en un intento insólito para asegurar la supervivencia del Sol, del universo y de la humanidad.

Índice de ilustraciones

[Figura 1.](#) *Teocalli de la guerra sagrada*: alzado frontal (dibujo del autor, basado en Marquina: I, 189).

[Figura 2.](#) *Teocalli de la guerra sagrada*: alzado lateral izquierdo (dibujo del autor, basado en Marquina: I, 190).

[Figura 3.](#) *Teocalli de la guerra sagrada*: alzado lateral derecho (dibujo del autor, basado en Marquina: I, 190).

[Figura 4.](#) *Teocalli de la guerra sagrada*: superficies superiores (dibujo del autor, basado en Marquina: I, 189).

[Figura 5.](#) *Teocalli de la guerra sagrada*: alzado posterior (dibujo del autor).

[Figura 6.](#) *Huehuetl de Malinalco*: dibujo desenrollado y vista frontal (dibujo del autor, basado en Marquina: I, 215).

[Figura 7.](#) Guerrero águila del friso inferior (lado septentrional de la nave), iglesia de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan (dibujo del autor).

[Figura 8.](#) Guerrero jaguar, con una cabeza cortada en la mano, del friso inferior (lado meridional de la nave), iglesia de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan (dibujo del autor).

[Figura 9.](#) Monstruo antrozo-zoo-fitomorfo del friso inferior (lado meridional de la nave), iglesia de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan (dibujo del autor).

[Figura 10.](#) Jaguar del tímpano meridional del sotocoro, iglesia de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan (dibujo del autor).

[Figura 11.](#) Banda central del friso superior, iglesia de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan (dibujo del autor).

[Figura 12.](#) Águila en la bóveda de nervaduras sobre el ábside, iglesia de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan (dibujo del autor).

[Figura 13.](#) Signo *atl tlachinolli* reducido a sus elementos mínimos, en un grabado sobre un *omichicahuaztli* precortesiano (dibujo del autor, basado en Franco: 43).

Bibliografía

AGUILERA, Carmen (editora)

1984 *Códice de Huamantla*, 2 vols., Tlaxcala, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura.

ALVA Ixtlilxóchitl, Fernando de

1975- *Obras históricas*, 2 vols., Edmundo O'Gorman, editor, México, Instituto de Investigaciones

1977 *Históricas*, Universidad Nacional Autónoma de México.

ALVARADO Guinchard, Manuel (traductor y editor)

1976 *El códice de Huichapan*, vol. 1, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

ANAWALT, Patricia Rieff

1981 *Indian clothing before Cortés, Mesoamerican costumes from the codices*, Norman, University of Oklahoma Press.

ARMILLAS, Pedro

1991 "Condiciones, ambientes y movimientos de pueblos en la frontera septentrional de Mesoamérica", en *Pedro Armillas: vida y obra*, vol. 2, Teresa Rojas Rabiola, editora, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 207-232.

BEAUMONT, Pablo

1985- *Crónica de Michoacán*, 3 vols., Morelia, Balsal.

BERNAL, Ignacio

- 1974 "Teotihuacan", en *Historia de México*, México, Salvat, pp. 221-240.
- BONIFAZ Nuño, Rubén
- 1990 "El recinto de los caballeros águila", en *Artes de México*, nueva época, núm. 7, pp. 26-35.
- BRANIFF, Beatriz
- 1989 "Oscilación de la frontera norte mesoamericana: un nuevo ensayo", en *Arqueología* (Dirección de Arqueología, Instituto Nacional de Antropología e Historia), no. 1, pp. 99-114.
- BRUMFIEL, Elizabeth M./FREDERICK, Charles D.
- 1991 "Xaltocan; centro regional de la cuenca de México", in *Consejo de Arqueología: boletín* (Instituto Nacional de Antropología e Historia), pp. 99-114.
- BRUMFIEL, Elizabeth M./SALCEDO, Tamara/SCHAFFER, David K.
- 1994 "The lip plugs of Xaltocan: function and meaning in Aztec archaeology", en *Economies and politics in the Aztec realm*, Mary G. Hodge/Michael E. Smith, editores, Albany, Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York at Albany, pp. 113-131.
- BRUNDAGE, Burr Cartwright
- 1988 *The fifth sun, Aztec gods, Aztec world*, 2a. impresión, Austin, University of Texas Press.
- CANADAY, John
- 1958 *Metropolitan seminars in art, portfolio 8: techniques (fresco)*, 2a. ed., Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- CARLSON, John B.
- 1993 "Venus-regulated warfare and ritual sacrifice in Mesoamerica", en *Astronomies and cultures*, Niwot, University Press of Colorado.
- CARRASCO Pizana, Pedro
- 1950 *Los otomíes, cultura e historia prehispánicas de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana*, México, Instituto de Historia, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- CARRILLO y Gariel, Abelardo
- 1961 *Ixmiquilpan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- 1983 *Técnica de la pintura de Nueva España*, 3a. ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- CASAS, Gonzalo de las (*sic pro* Guillermo de Santa María)
- 1968 "Noticia de los chichimecas y justicia de la guerra que se les ha hecho por los españoles", en *Quellen zur kulturgeschichte des präkolumbischen Amerika*, 1a. reimpresión, H. Trimborn, editor, Nueva York/Londres, Johnson Reprint, 123-215.
- CASO, Alfonso
- 1981 *El pueblo del Sol*, 4a. reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica.
- CASTILLO Farreras, Víctor M. (editor)
- 1974 "'Matrícula de tributos', comentarios, paleografía y versión", en *Historia de México*, vol. 2, Barcelona/México, Salvat, pp. 231-296.
- CLAVIJERO, Francisco Javier
- 1982 *Historia antigua de México*, 7a. ed., Mexico, Editorial Porrúa.
- DAVIES, Nigel
- 1980 *The Toltec heritage, from the fall of Tula to the rise of Tenochtitlán*, Norman, University of Oklahoma Press.
- 1987 *The Aztec Empire, the Toltec resurgence*, Norman/Londres, University of Oklahoma Press.

- DURÁN, Diego
1967 *Historia de las Indias de Nueva España*, 2 vols., Ángel María Garibay K., editor, México, Editorial Porrúa.
- FONCERRADA de Molina, Martha
1983 "El atavío del guerrero en la época mexicana", en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 5-18.
- FRANCO C., José Luis
1968 *Objetos de hueso de la época Precolombina*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- FUENTE, Beatriz de la
1990 "Retorno al pasado tolteca", en *Artes de México*, nueva época, núm. 7, pp. 36-53.
- GALINDO y Villa, Jesús (editor)
1980 *Colección de Mendoza o Códice mendocino, documento mexicano del siglo XVI que se conserva en la Biblioteca Bodleiana de Oxford, Inglaterra*, facsímil, México, Innovación.
- GARCÍA Samper, María Asunción
1990 "La presencia otomí-matlame en la región norte de la cuenca de México; un caso de la confederación de señoríos: Xaltocan-Ecatepec-Chiconauhtlan s. IX-XII", en *Mesoamérica y norte de México, siglo IX-XII, seminario de arqueología "Wigberto Jiménez Moreno"*, vol. 2, Federica Sodi Miranda, editora, México, Museo Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 363-390.
- GARIBAY K., Ángel María
1971 *Historia de la literatura náhuatl*, 2a. ed., 2 vols., México, Editorial Porrúa.
1973 *Teogonía e historia de los mexicanos, tres opúsculos del siglo XVI*, Mexico, Editorial Porrúa.
- GERHARD, Peter
1986 *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1821*, Stella Mastrangelo, traductora, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ DE COSSÍO, Francisco (editor)
1952 *El libro de las tasaciones de pueblos de la Nueva España*, México, Archivo General de la Nación.
- GONZÁLEZ TORRES, Yólotl
1981 *El culto a los astros entre los mexicas*, 2a. impresión, México, Secretaría de Educación Pública/Diana.
1988 *El sacrificio humano entre los mexicas*, 1a. reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica/Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- GRIJALVA, Juan de
1985 *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa.
- GUTIÉRREZ Solana Rickards, Nelly
1983 *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- HARVEY, Herbert R.
1964 "Cultural continuity in central Mexico: a case for Otomangue", en *XXXV congreso internacional de Americanistas, México, 1962: actas y memorias*, vol. 2, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 525-532.
- HERRERA, Antonio de
1726- *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar Océano*, 2a.

- 1730 ed., 4 vols., Madrid, Imprenta Real de Nicolás Rodríguez Franco/Francisco Martínez Abad.
- HOPKINS, Nicholas A.
 1984 "Otomanguean linguistic prehistory", en *Essays in Otomanguean culture history*, Nashville, Vanderbilt University, pp. 25-64.
- JOSSERAND, J. Kathryn/WINTER, Marcus C./HOPKINS, Nicholas A.
 1984 "Introduction", en *Essays in Otomanguean culture history*, Nashville, Vanderbilt University, pp. 1-24.
- KUBLER, George
 1972 *Mexican architecture of the sixteenth century*, 2a. ed., 2 vols., Westport, Greenwood Press.
- LASTRA, Yolanda
 1995 "Estudios antiguos y modernos sobre la lengua otomí", en *Anales de antropología: 1992* (Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México), no. 29, pp. 453-489.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel
 1975 *Pre-Columbian literatures of Mexico*, 2a. reimpression, Norman, University of Oklahoma Press.
 1980 *Toltecatoytl, aspectos de la cultura náhuatl*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LONGACRE, Robert
 1972 "Sistematic comparison and reconstruction", en *Handbook of Middle American Indians*, 2a. reimpression, vol. 5, Austin, University of Texas Press, pp. 117-159.
- LÓPEZ Austin, Alfredo
 1985 *La educación entre los antiguos nahuas*, 2 vols., México, Secretaría de Educación Pública.
- MAGALONI Kerpel, Diana Isabel
 1994 *Metodología para el análisis de la técnica pictórica mural prehispánica: el templo rojo de Cacaxtla*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
 1995 "Técnicas de la pintura mural en Mesoamérica", en *Arqueología mexicana* (Editorial Raíces/Instituto Nacional de Antropología e Historia), vol. 3, no. 16, pp. 16-23.
 1996 "El espacio pictórico teotihuacano, tradición y técnica", en *La pintura mural prehispánica en México, I. Teotihuacan*, vol. 2, Beatriz de la Fuente, coordinadora, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 187-225.
- MARCUS, Joyce
 1983 "The genetic model and the linguistic divergence of the Otomangueans", en *The cloud people: divergent evolution of the Zapotec and Mixtec civilizations*, Nueva York/Londres, Academic Press, pp. 4-9.
- MARQUINA, Ignacio
 1981 *Arquitectura prehispánica*, 2 vols., facsímil de la ed. de 1964, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MOLINA, Alonso de
 1992 *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, 3a. ed., México, Editorial Porrúa.
- MOTOLINIA (Toribio de Benavente)
 1979 *Historia de los indios de la Nueva España*, 3a. ed., Edmundo O'Gorman, editor, México Editorial Porrúa.
 1989 *El libro perdido*, Edmundo O'Gorman, coordinador, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- NAZAREO, Pablo

- 1940 "Carta al rey don Felipe II", Agustín Millares Carlo, traductor, en *Epistolario de Nueva España, 1505-1818*, vol. 10, Francisco del Paso y Troncoso, compilador, México, Antigua Librería Robredo, pp. 109-129.
- PANOFSKY, Erwin
1980 *El significado en las artes visuales*, Nicanor Ancochea, traductor, Madrid, Alianza.
- POWELL, Philip Wayne
1977 *La Guerra Chichimeca (1550-1600)*, Juan José Utrilla, traductor, Fondo de Cultura Económica, México.
1980 *Capitán Mestizo: Miguel Caldera y la frontera norteña, la pacificación de los chichimecas*, Juan José Utrilla, traductor, México, Fondo de Cultura Económica.
- REYES RETANA M., Óscar (editor)
1990 *Códice de Jilotepec*, H. Ayuntamiento de Jilotepec, Jilotepec.
1992 *El códice de Huichapan*, comentado por Alfonso Caso, México, Telecomunicaciones de México.
- REYES-VALERIO, Constantino
1978 *Arte indocristiano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- SAHAGÚN, Bernardino de
1979 *Códice florentino*, facsímil, México/Italia, Secretaría de Gobernación/Giunti Barbèra.
1993 *Primeros memoriales*, facsímil, Norman, University of Oklahoma Press.
- SÁNCHEZ Sánchez, Oscar
1980 *La flora del valle de México*, 6a. ed., México, La Prensa.
- SAVILLE, Marshall H.
1925 *The wood-carver's art in ancient Mexico*, Nueva York, Museum of the American Indian, Heye Foundation.
- SCHWALLER, John Frederick/SCHWALLER, Anne C. Taylor (editores)
1981 *Partidos y párrocos bajo la real Corona en la Nueva España*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- SERLIO, Sebastián
1979 *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, facsímil de la ed. española de 1552, Víctor Manuel Villegas, editor, México, Universidad de Guanajuato/Biblioteca de Cooperación Universitaria.
- SIMÉON, Rémi
1981 *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, 2a. ed., Josefina Oliva de Coll, traductora, México, Siglo XXI Editores.
- SMITH, Michael Ernest
1983 *Postclassic culture change in western Morelos, Mexico: the development and correlation of archaeological and ethnohistorical chronologies*, tesis doctoral, Urbana-Champaign, University of Illinois.
- SOUSTELLE, Jacques
1972 *Daily life of the Aztecs on the eve of the Spanish Conquest*, 2a. reimpresión, Patrick O'Brian, traductor, Middlesex, Penguin Books.
- SWADESH, Morris
1972 "Lexicostatistic classification", en *Handbook of Middle American Indians*, 2a. reimpresión, vol. 5, Austin, University of Texas Press, pp. 79-115.
- THOMPSON, J. Eric S.
1990 *Maya history and religion*, 1a. edición en rústica, Norman/Londres, University of Oklahoma

Press.

TOSCANO, Salvador

- 1984 *Arte precolombino de México y de la América Central*, 4a. ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

VELÁZQUEZ, Primo Feliciano (editor)

- 1975 *Códice Chimalpopoca, Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

WINTER, Marcus C./GAXIOLA G., Margarita/HERNÁNDEZ D., Gilberto

- 1984 "Archeology of the Otomanguean area", en *Essays in Otomanguean culture history*, Nashville, Vanderbilt University, pp. 65-108.

WRIGHT Carr, David Charles

- 1982 *The sixteenth century murals of the Augustinian monastery at Ixmiquilpan, Hidalgo, Mexico*, tesis de Maestría, San Miguel de Allende, Instituto Allende.
- 1988 *Conquistadores otomíes en la Guerra Chichimeca*, Querétaro, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, Gobierno del Estado de Querétaro.
- 1989 *Querétaro en el siglo XVI: fuentes documentales primarias*, Querétaro, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, Gobierno del Estado de Querétaro.
- 1991 "¿Quién bautizó a Conni? Inicios de la evangelización en Querétaro", en *El heraldo de Navidad* (Patronato de las Fiestas de Querétaro), pp. 19-22.
- 1993 "La conquista del Bajío y los orígenes de San Miguel de Allende", en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, tomo 36, pp. 251-293.
- 1994 "La colonización de los estados de Guanajuato y Querétaro por los otomíes según las fuentes etnohistóricas", en *Contribuciones a la arqueología y etnohistoria del Occidente de México*, Eduardo Williams, editor, Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 379-411.
- 1997a "Manuscritos otomíes del Virreinato", en *Códices y documentos sobre México, segundo simposio*, Salvador Rueda Smithers, Constanza Vega Sosa y Rodrigo Martínez Baracs, editores, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 437-462.
- 1997b "El papel de los otomíes en las culturas del Altiplano Central: 5000 a.C.-1650 d.C.", en *Relaciones, estudios de historia y sociedad* (El Colegio de Michoacán), no. 72, otoño 1997, pp. 225-242.
- 1998 "La iconografía de la guerra en el Altiplano Central", en *Historia comparativa de las religiones*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Eduvem, pp. 291-354.

ZORITA, Alonso

- 1942 *Breve y sumaria relación de los señores de la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.