

DEL PARAÍSO AL INFIERNO: HACIA UNA POSIBLE LECTURA INDÍGENA DE LA CAPILLA ABIERTA DE ACTOPAN, HIDALGO.

Anel Hernández Sotelo
Escuela Nacional de Antropología e Historia

Ubicado al norte de la ciudad de México, en el actual Estado de Hidalgo, el ex convento de Actopan se erige como una de las manifestaciones sincréticas más importantes de la historia iberoamericana por todo el cúmulo de conocimiento que guarda entre su estructura arquitectónica y su pintura mural.

De envergadura agustina, la construcción del convento fue iniciada durante en trienio provincial de Alonso de la Veracruz [1548-1551] en 1548 y se convirtió en priorato desde 1550, es decir, tan solo 17 años después de la llegada de los agustinos a San Juan de Ulúa.

El conjunto arquitectónico del convento contó con un atrio que tenía portales en la parte del poniente, una capilla abierta de tipo “escenario” con su piso a nivel del atrio, la iglesia dedicada a San Nicolás Tolentino, un portal de acceso al convento con su respectiva portería y los claustros bajo y el alto. Dentro de esta estructura de piedra se encuentran hasta nuestros días los restos de una pintura mural magnificante desde la portería, los claustros y el cuadro de la escalera hasta la capilla abierta. De los murales de ésta última nos ocuparemos a lo largo de esta presentación.

EL SINCRETISMO PREHISPÁNICO: OTOMÍES Y NAHUATLACAS.

Sabido es que la inmensa mayoría de conventos, iglesias, parroquias y catedrales construidas en la Nueva España durante el siglo XVI guardan debajo de sus estructuras una estrecha relación con los templos religiosos prehispánicos o con importantes asentamientos de indígenas en las zonas donde se erigieron dichos edificios con fines evangelizadores y colonizadores.

Así, el convento de Actopan no fue la excepción. Según Peter Gerhard, la zona centro-sur del Estado de Hidalgo debió encontrarse densamente poblada a la llegada de los españoles que visitaron el lugar aproximadamente en 1520 pues, a pesar de las epidemias mortales que golpearon a la población entre 1545 y 1548, para 1570 la jurisdicción del lugar contaba con alrededor de 12 000 tributarios indígenas.¹ Sobre la cultura asentada, se sabe que la mayoría indígena era otomí tributaria de la Triple Alianza, aunque también existió una minoría chichimeca proveniente del grupo pame, hablantes también del otomí occidental.²

Esta región experimentó en dos ocasiones olas de migraciones nahuatlacas desde oriente y occidente a la ciudad de Tula durante el pos-clásico temprano y se ha determinado que durante el siglo XIII la inmigración de nahus occidentales ya llevaba consigo la ideología colectiva esencialmente mexicana cuya expansión se lograría durante los siglos XIV y XV.³ A este hecho hemos de agregar la muy probable influencia mexicana en la comunidad otomí asentada en la

¹ GERHARD, Peter, *Geografía histórica de la Nueva España (1519-1821)*, México, UNAM, 1986, pp.3-36 y 44-46.

² Según David Charles Wright Carr, en estricto orden lingüístico el otomí se divide en cuatro ramas: el otomí occidental, hablado desde el Valle de Toluca hasta la Sierra Gorda pasando por el Valle del Mezquital; el otomí de Tlaxcala, hablado en un pueblo del sureste del Valle de Toluca; el otomí oriental, hablado en la Sierra Madre y el otomí de Istecoco, hablado en la falda oriental del volcán La Malinche.

Ver en <http://www.arquomex.com/S2N3nL/os/Otomies73.html>

WRIGHT Carr, David Charles, “Lengua, cultura e historia de los Otomíes” en *Arqueología Mexicana: Los Otomíes, un pueblo olvidado*, Índice 73 [Consultado octubre de 2005]

³ *Ibidem*.

región de Actopan, el lugar –sobre tierra fértil” [del nahuatl *atocltli*: tierra feraz, fuerte, húmeda, fértil y *pan*: dentro, sobre, en, durante, por.]⁴, siendo tributarios de la Triple Alianza.

EL PROYECTO AGUSTINO EN EL VALLE DEL MEZQUITAL.

Después de la conquista de Mexico-Tenochtitlán fueron tres las órdenes religiosas que durante el siglo XVI se dieron a la tarea de evangelización indígena bajo los preceptos de la Iglesia Católica. Primero los franciscanos, después los dominicos y, finalmente, la orden de San Agustín fueron los encargados de dicha misión.

A su llegada a la Nueva España en 1533, la orden fundada a fines del siglo IV en el norte de África por Agustín, obispo de Hipona, fue orden hospedados en el convento de Santo Domingo de México mientras esperaban el dictamen de la audiencia sobre la fundación de un convento agustino en la ciudad de México. La audiencia denegó el permiso por considerar que el sustento para tres órdenes religiosas en dicha ciudad fuera demasiada carga para los vecinos. De ahí que su expansión quedó restringida a las zonas indígenas carentes de proyecto evangelizador para el momento, a saber, el oriente del actual Estado de Guerrero, Morelos, el suroeste de Puebla, la zona de la Huasteca, la región de Toluca, una parte del Estado de Michoacán, las regiones de Tula-Tepetlán y de Cempoala-Tepepulco a pesar de que las últimas tres zonas ya contaban con asentamientos franciscanos.⁵

El proyecto evangelizador en la zona hidalguense-otomí que nos ocupa comenzó con la fundación de los conventos de Santa María Molango (1536) y de Meztlitlán (1537) como un intento de pacificar una zona militarmente poderosa que se resistió a la Triple Alianza y frecuentemente estaba en guerra con ella hasta antes de la llegada de los españoles.

Estas verdaderas fortalezas fueron importantísimas para controlar la zona sur del actual Estado de Hidalgo donde se erigieron dos conventos más fundados a la par en 1550: Actopan e Ixmiquilpan.

Considero que el proyecto evangelizador agustino en el Valle del Mezquital tuvo como pilares los conventos de Meztlitlán, Actopan e Ixmiquilpan no sólo por la similitud arquitectónica en forma de fortaleza que existe entre ellos sino por el programa pictórico que se puede apreciar en sus murales. Desde este punto de vista, es posible pensar que tanto Molongo como Meztlitlán funcionaron desde 1537 como fronteras territoriales de pacificación con los asentamientos norteros de chichimecas que bajaban por la zona mientras que Actopan e Ixmiquilpan se fundan 13 años después bajo la misión evangelizadora de grupos otomíes bien consolidados dentro de dichas fronteras.

Cabe destacar que el número de religiosos agustinos que llevó a cabo esta misión evangelizadora, y al igual que franciscanos y dominicos, fue verdaderamente pequeño durante el siglo XVI en comparación con la densidad de población indígena. El número de frailes en cada convento oscilaba entre dos y siete a pesar del gran tamaño de la construcción conventual. Sin embargo, esta carencia pudo equilibrarse con el conocimiento de las lenguas nativas para la evangelización y prédica católicas.

Así, gracias a los datos aportados por Antonio Rubial ⁶ sabemos que en esta zona septentrional los frailes agustinos evangelizadores manejaban tanto la lengua otomí como la nahuatl ajustándose perfectamente a la demanda lingüística de la población, lo que permitirá un sincretismo cultural entre los discursos otomíes, nahuas e ibéricos.

⁴ RÉMI, Simeón, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, Siglo XXI, 2004. De acuerdo con esta raíz lingüística el nombre correcto de la región debe ser *Atocpan*.

⁵ RUBIAL García, Antonio, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM, 1989, pp. 109-112.

⁶ *Ibid.*, en Apéndices, Cuadro XIV: Oferta y demanda de lenguas indígenas.

Uno de los factores principales para la expansión de la familia agustina en la Nueva España fue la profesión de frailes en América. Fueron ellos quienes permitieron mayor número de españoles profesos en sus conventos americanos y de los hijos de éstos nacidos en la Nueva España desde 1537, datos que permiten suponer a la orden agustina como la primera conciencia criolla que ocupó lugares sociales políticamente importantes en nuestro país. Por otro lado, los agustinos también aceptaron en sus conventos algunas profesiones de indígenas entre el siglo XVI y XVIII.⁷

Los conventos de Meztlán, Actopan e Ixmiquilpan se convirtieron en el último cuarto del siglo XVI en Casas de Estudio. Ixmiquilpan contaba desde 1572 con estudios de gramática, Actopan fue reconocida por los estudios de arte y teología que se impartieron desde 1575 hasta 1607 y Meztlán fungió como una institución de estudio de gramática desde 1611.⁸

En este sentido el proyecto agustino del Valle del Mezquital está formado por tres facetas:

Pacificación, asentamiento y evangelización (1536-1550).

Consolidación de la doctrina católica en zona otomí (1550-1572).

Estudio sistematizado para novicios y profesos (desde 1572 hasta la primera década del siglo XVII).

LA CAPILLA ABIERTA COMO PRODUCTO DEL SINCRETISMO DISCURSIVO PREHISPÁNICO-POSMEDIEVAL.

El tema central que nos ocupa es el discurso pictográfico de la capilla abierta del ex convento agustino de Actopan, Hidalgo. Es importante apuntar que la función de las “capillas abiertas” en la Nueva España difiere completamente de las llamadas “capillas posas” o “humilladeros”. Mientras éstas últimas se colocan generalmente en las entradas de los pueblos, en las orillas de los caminos o dentro de atrio eclesiástico como remate de los cuatro vértices del mismo y se utilizan, principalmente, para posar el Santísimo o las imágenes durante las procesiones, o para celebrar misa [...] y podían servir de enterramiento a caciques y principales⁹, las “capillas abiertas” funcionan como una iglesia al aire libre para celebrar misa frente a grandes cantidades de indígenas y contaban, generalmente, con un retablo al centro rodeado de un discurso mural pictográfico.

Así, la capilla abierta de Actopan la podemos definir como un programa evangelizador que mezcla la teatralidad con la doctrina pues vista en su totalidad es un gran escenario en espera de “localidades agotadas”.

De acuerdo con Luis Mac Gregor, quien apoya la hipótesis de García Granados, en los primeros años de evangelización la forma pictográfica utilizada por los frailes se basó en el uso de lienzos que podían ser transportados de un lugar a otro y no fue sino hasta el último tercio del siglo XVI [1579-1581] cuando la pintura mural de las capillas abiertas se generalizó debido a que la mayor parte de la población indígena se encontraba cristianizada, hecho que permitió a los pocos frailes que vivían en los conventos ocupar el tiempo libre en adoctrinar a los “huacuilos” convertidos en las artes murales venidas del medioevo.¹⁰

La pintura mural novohispana está basada en las sustancias vegetales y mucilaginosas de la flora regional. Así, en Actopan los colores usados generalmente por los indígenas fueron.¹¹

⁷ Ibid., pp. 27-29.

⁸ Ibid., en Apéndices, Cuadro XIII: Noviciados y casas de estudio de la orden agustina en Nueva España (siglo XVI)

⁹ Ibid., p. 154.

¹⁰ MAC GREGOR, Luis, Actopan, México, INAH-SEP, 1955, pp. 25- 37.

¹¹ Ibidem.

Obtención

Negro pardo	Infusión de raíz de huizache.
Negro olote	Núcleo quemado de la mazorca de maíz.
Amarillo claro	Enredadera parásita del árbol llamado huamúchil.
Amarillo naranja	Del azarcón importado del viejo mundo
Rojo o carmesí	Cochinilla o grana molida y hervida en agua con un poco de alumbre.
Azul	Con textolali (textolli, piedra azul). Después con añil.
Verde, naranja y violeta	Con la mezcla de los anteriores.

Como sabemos, la mayor parte de la pintura mural novohispana está basada en grabados medievales y renacentistas europeos con la finalidad de adaptar el discurso católico de la época a las necesidades de adoctrinamiento en las tierras americanas conquistadas.

En este sentido, Ballesteros García ha puesto de manifiesto la gran influencia de grabados medievales en la pintura mural actopense.¹² Según su lectura, los murales se ciñen a los elementos bíblicos de destrucción dentro de la doctrina cristiana. El tímpano se refiere al Juicio Final en donde se representa la segunda venida de Cristo (parusia) rodeado de su corte celestial conformada por santos, justos y pecadores. La parte inferior del tímpano es una alusión al bíblico Valle de Josafat,¹³ lugar donde al final de los tiempos se reunirán todos los pueblos para su juicio. Aparece ahí una imagen preciosa sobre la disputa por el alma entre un ángel y un demonio.

Otros discursos aparecen debajo de la pintura antes descrita. A la derecha contemplamos la creación de Eva por medio del costado de Adán. Dios Padre disfrutando su obra mientras que algunos ángeles rebeldes, entre los cuales Ballesteros apunta la presencia de Lucifer, miran con recelo la acción.¹⁴ A la izquierda se observa la caída de los “primeros padres” por la ingestión del fruto prohibido y su expulsión del paraíso. La siguiente escena muestra a Adán y Eva recibiendo sus castigos: el trabajo como condición de supervivencia para los hombres y la menstruación y el dolor en el parto para las mujeres al lado de unas fauces de donde salen los cuatro jinetes del Apocalipsis juaniano.¹⁵

Enseguida el pasaje del arca construida por Noe como protección del gran diluvio enviado por Dios para limpiar la tierra de pecadores.¹⁶ A la izquierda se reproduce una representación del día de la ira de Dios donde se producirá un gran terremoto; el sol será negro; la luna, roja; las estrellas caerán del cielo y todos los hombres deberán esconderse en cuevas y montes.¹⁷ La última escena, según la lectura de Ballesteros, corresponde al purgatorio donde algunas almas son ayudadas por ángeles para subir al cielo mientras otras gimen y lloran por su eterna condenación en el infierno después del Juicio Final.

¹² BALLESTEROS García, Victor Manuel, **La pintura mural del convento de Actopan**, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 1999.

¹³ Referencias bíblicas del Valle de Josafat o Valle de la Decisión:

—Pues mirad: en esos días, en aquel tiempo, cuando cambie la suerte de Judá y Jerusalén, reuniré a todos los pueblos los haré bajar al Valle de Josafat y allí los juzgaré porque dispersaron entre las naciones a Israel, mi pueblo, mi heredad, y se repartieron mi tierra. Sortearon a mi pueblo, cambiaron al niño por una prostituta, y vendieron a la niña por un trago de vino” [Joel, 4, 1-3]

—Que se movilizen y suban las naciones al Valle de Josafat! Pues allí me sentaré yo para juzgar a todos los pueblos vecinos. Meted la hoz, porque la mies está madura; venid a pisar, que el lagar está lleno y las tinajas rebosan: tantos son sus delitos. ¡Multitudes y multitudes en el Valle de la Decisión! Porque está cerca el Día de Yahvé en el Valle de la Decisión” [Joel, 4, 9-14]

¹⁴ Es importante resaltar que la iconografía de estos ángeles rebeldes no tiene relación alguna con la inicial figura de un Lucifer extremadamente bello. Este tipo de representación aparecerá esporádicamente durante el siglo XV y se popularizará hasta el siglo XIX con las ideas romanticistas.

¹⁵ En el Apocalipsis de San Juan se cuenta la aparición de cuatro caballos de colores blanco, rojo, verde y negro que matan —con la espada, con el hambre, con la peste y con las fieras de la tierra” después de la ruptura de los siete sellos. [Apocalipsis 6, 1-17]

¹⁶ Génesis, 6, 5-20; 7, 8; 9.

¹⁷ Apocalipsis, 6, 12-17.

A los costados de la capilla se encuentran las fauces del Leviatán, animal mítico de las aguas en forma de serpiente que supuestamente devoraba las naves de los marinos dentro de la mitología antigua. Este monstruo fue asociado desde los siglos IX y X con la entrada al infierno gracias a las interpretaciones que se realizaron de algunos pasajes bíblicos en donde se le menciona.¹⁸

A partir de estas fauces abiertas, se plasma un discurso acerca de los tormentos del infierno correspondientes a cada uno de los pecados cometidos. Este discurso se encuentra totalmente penetrado por las corrientes teológicas de Santo Tomás de Aquino y Joaquín de Fiore [siglos XII y XIII] y consolidado con las ideas dantescas del siglo XIV que divide perfectamente la disposición de los castigos infernales.¹⁹

En términos de la doctrina católica europea importada desde el siglo XVI a nuestro continente, estas pinturas murales mantienen entre sí todo un complejo discursivo medieval-renacentista que se fundamentará en lo que Mauricio Beuchot, califica como una –semántica de la persuasión” iniciada en España por el dominico fray Luis de Granada durante dicho siglo a lo largo de su obra, principalmente en su Retórica Eclesiástica en donde manifiesta la importancia de la retórica, los adornos de la elocución, la modulación de la voz y toda la parafernalia teatral necesarias para la predicación persuasiva.²⁰

Ahora bien, desde el punto de vista técnico ya se apuntó sobre la influencia cromática precolombina de estas pinturas murales. También se ha dicho que no es descabellado calificar estas obras como producto de la manufactura indígena de algunos –tlacuilos” adoctrinados en el siglo XVI. Finalmente, se ha determinado que muy probablemente la pintura mural de Actopan fue realizada alrededor de 1580 cuando más que evangelizar indígenas, los agustinos se volcaron en la tarea de consolidar el trabajo de cristianización realizado decenios atrás por medio de la –semántica de la persuasión” antes descrita e institucionalizando sus conventos como casas de estudio.

Sobre esta línea, deseo proponer aquí una lectura alterna de los murales, no desde la construcción de los dogmas y la iconografía europeos sino desde los posibles puntos de apoyo que los –tlacuilos” otomíes convertidos utilizaron para transmitir los discursos europeos a su comunidad por medio de la cosmovisión autóctona ancestral poniendo énfasis en su origen infernal.

En diversas ocasiones, como en el caso del ex convento agustino de Malinalco, científicos sociales y humanistas han observado la influencia de la flora y la fauna precolombina en la pintura mural novohispana. Desde mi punto de vista, el caso de la capilla abierta actopense no es la excepción.

La fauna del Valle del Mezquital es escasa. Se caracteriza principalmente por la presencia de conejos, liebres, zorros, armadillos, tlacuaches, ardillas, víboras de cascabel y halcones. Dos son los animales que en este caso me interesan.

Victor Manuel Ballesteros en su obra ya citada puso énfasis en el tipo de serpiente presentada en la escena de la tentación de los primeros padres: es una víbora de cascabel.

¹⁸ Salmos 74, 13-14: –Fu hendiste el Mar con tu poder, quebraste las cabezas de monstruos marinos, machacaste las cabezas de Leviatán y las echaste como pasto a las fieras.”

¹⁹ Job 3, 8: –Que la maldigan los que maldicen los días, los expertos en despertar a Leviatán.”

²⁰ Job 40, 25: –Pescarás con anzuelo a Leviatán, sujetarás su lengua con cordeles?”

Isaías 27, 1: –Aquel día castigará Yahvé con su espada dura, grande, fuerte, a Leviatán, serpiente tortuosa, y matará al dragón que hay en el mar.”

¹⁹ ALIGHIERI, Dante, *Divina Comedia*, México, Editorial Rei, 1992.

²⁰ BEUCHOT, Mauricio, *Significado y discurso. La filosofía del lenguaje en algunos escolásticos españoles post-medievales*, México, UNAM, 1988.

Alrededor de la escena hay plantas y animales que, debido a la erosión del mural, me es difícil identificar. Un animalito que parece ser una liebre observa la escena atentamente.

Pero es la relación zoomorfa de algunos de los demonios plasmados a través del conjunto pictográfico que llaman más mi atención. Éstos presentan una iconografía muy particular: su hocico alargado con dentadura alargada, las uñas prominentes, la cola alargada, el color grisáceo y las posturas de animal salvaje me hacen pensar que el icono tomado por los artistas del mural fue el tlacuache, ese animal carroñero y nocturno tan característico de la zona. Además, sus características biológicas lo emparentan con las funciones básicas del demonio europeo: se esconde en hoyos, y cuando se ve acosado, se defienden con dientes y uñas; durante el día simula estar muerto y sólo sale a comer en la noche además de que posee unos órganos olfativo y auditivos muy desarrollados.... está siempre al acecho y engaña para no ser depredado.

Son justamente esas características las que presentan algunos de los demonios del Juicio Final de la capilla abierta, principalmente en la parte central del tímpano, donde el demonio disputa con el ángel ayudado por otros más de color grisáceo que atormentan a las almas que imploran piedad durante el Juicio. Este tipo de representación es exclusivo del discurso central y no lo veremos en los murales laterales de la capilla quizá porque el pintor buscó relacionar la imagen bestial del diablo apocalíptico con el animal más carroñero de la región, manifestando así la brutalidad del fin de los tiempos.

A diferencia de estos demonios apocalípticos, la iconografía de los enemigos del dios cristiano que salen de las fauces de Leviatán me sugiere una interpretación mucho más profunda. En primer lugar, el infierno plasmado no posee las características cromáticas tradicionales del infierno europeo: el color predominante es el azul. A pesar de que algunas representaciones infernales europeas tienen este color como preponderante, considero que el significado es distinto.

En general, los infiernos europeos ponen de manifiesto la existencia de fuego por todas partes y cuando se elige el color azul, es con el fin de denotar las tinieblas y la oscuridad que aprisionan las almas pecadoras. En Actopan el matiz del azul es mucho más claro que el utilizado en las obras europeas por dos cuestiones: una técnica y la otra discursiva.

En el primer caso, sugiero que la utilización de esta tonalidad de azul-cielo procede de la imposibilidad de la época de desarrollar un tono de azul-grisáceo pues, como ya se apuntó, una de las cuestiones primordiales en la realización de murales durante el siglo XVI fue la de adaptar los tipos cromáticos indígenas a las necesidades de evangelización. Sin embargo, me parece demasiado simplista quedarnos con esta hipótesis porque estos pintores representaron, como ya vimos, figuras en tono gris, lo que hubiese permitido una mezcla de ambas tonalidades para obtener aquel azul de las tinieblas. Es por eso que me interesa abrir la posibilidad de una causa de fondo y no de forma.

Entre los otomíes habitantes de la zona, antes del arribo agustiniano, la adopción y adaptación del panteón nahuatlaca a su propia cosmovisión marcó un rumbo de parentesco entre diferentes deidades. Tal es el caso del Señor de la lluvia otomí llamado *mūy'e* y [*mū*, Señor; *y'e*, de la lluvia] y los dioses menores conectados con él, llamados *maxi* (barrenderos²¹), que presentan reminiscencias importantes con el *Tlaloc* mexica y sus ayudantes, los *tlaloques*, quienes habitaban el *Tlalocan*, lugar donde ~~no~~ hay hambre, enfermedad ni pobreza.²²

²¹ En nahuatl las palabras *tlachpanqui(e)* y *tlachpanani* significan también «barrendero o el que barre», por lo que los *maxi* otomíes pueden conocerse bajo estos nombres. [R. Simeón. **Op. Cit.**]

Sobre la variación gramatical: *tlachpanqui* según Simeón Remi / *tlachpanque* según Pedro Carrasco.

²² LEÓN-PORTILLA, Miguel, «El agua: universo de significaciones y realidades en Mesoamérica» en *Revista Ciencias*, México, UNAM-Facultad de Ciencias, No. 28, Octubre de 1992, p. 9.

Este Señor de la lluvia otomí era considerado como uno de los dioses más importantes en la región otomí no sólo por la necesidad comunitaria y religiosa de una deidad protectora de la fertilidad agraria de la región. Sus ayudantes, los barrederos, –eran los que murieron de puñaladas, de rayos, de parto y ahogados” a quienes enterraban con escobas en la mano. De ahí que, –los barrederos son entonces los muertos por ciertas enfermedades que manda *Tláloc*, que se convierten en dioses encargados de barrer el camino a los dioses del agua. De esta manera se simboliza el viento²³ que precede a los aguaceros.”²⁴

Ahora bien, la divinidad de la lluvia tanto otomí como mexica reina dentro de un lugar postmortem paradisíaco. Si lo que buscaron los evangelizadores fue integrar las deidades indígenas a la cosmovisión cristiana, podemos pensar que ese paraíso se convirtió, a la mirada del –hacuiló” adoctrinado, en un lugar de ultratumba infernal donde es el dios cristiano quien envía los pesares al mundo con su ira y permite al demonio, en forma de divinidad fluvial, retener las almas que no atendieron a la doctrina traída desde España. La escena donde se encuentra un antiguo templo indígena manifiesta abiertamente estas intenciones del pintor.

Es por ello, quizá, que en el muro lateral izquierdo el discurso comienza con un demonio que lleva consigo la llave para abrir y cerrar las fauces de Leviatán. Iconográficamente, este portero infernal posee características muy similares a las del *Tláloc* mexica: color azul con anteojeras, colmillos y barbas. Además, el *Tláloc* pintado en el Tonalámatl de los Pochtecas [Código Fejérváry-Mayer] sujeta un rayo con una mano²⁵, mientras que este demonio actopense es el único dentro del discurso que sostiene una llave. Así, existe la posibilidad de que los demonios en color azul y con la combinación rojiazul fueran leídos por la comunidad indígena como los antiguos –barrederos” otomíes.

Cabe destacar que este guardián de Leviatán actopense es una modificación de los guardianes medievales. En general, cuando se pintaban o grababan estas fauces monstruosas en el viejo continente, eran ángeles y no demonios quienes llevaban la llave y vigilaban el acceso.

En otro orden de ideas, quisiera concentrarme ahora en las escenas de descuartizamiento y tortura que presenta la capilla abierta. Ya se apuntó la posibilidad de una lectura de los tormentos desde la imaginaria medieval de los siglos XII y XIV. Pero, siguiendo la hipótesis de la mutación conceptual entre la ideología colectiva otomí-nahuatlaca en relación con la española posmedieval, encuentro otro punto de inflexión.

En diversos episodios de los murales laterales, los demonios generalmente de color rojo, torturan cuerpos de diversas formas: atándolos a unas rejas con la cabeza hacia abajo, lacerando el cuerpo con un tipo de pinzas color azul, obligando a alguna alma a ingerir una bebida hirviente, asando cuerpos enteros dentro de lo que pareciera un fogón, cocinando cuerpos en un cazo enorme y desollando la piel de otros más.

Es posible pensar que el pintor indígena o mestizo buscara la manera de condenar las formas –paganas” con las que la comunidad otomí solía venerar a sus dioses por medio de esta denuncia escenográfica. Revisemos el panteón indígena.

Coltzin (Torcidillo), dios de *Tollocan*, era la divinidad de los antiguos matlazincas cuya capital, *Tolucan*, se encontraba al suroeste de *Tenochtitlán*. Su principal actividad era la manufactura de *petlatl* (petates). A este dios se le sacrificaban víctimas humanas retorciéndolas en una red hasta que las destrozaban y la sangre se derramaba en la tierra como una

²³ *Ehécatl*, dios mexica del viento que a su vez era una forma de *Quetzalcóatl*. Dentro de la cultura otomí, la palabra *edāhi* significa –viento” pero también la palabra *ek’ōnuati*, –serpiente de plumas” alude al mismo concepto.

²⁴ CARRASCO Pizana, Pedro, *Los Otomíes: Cultura e historia prehispánica de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1979, pp. 148-149.

²⁵ *Revista Arqueología Mexicana: El Tonalámatl de los pochtecas* (Código Fejérváry-Mayer), Facsímil con estudio de Miguel León-Portilla, México, Editorial Raíces, Edición Especial Códices 18, junio 2005.

manifestación de la fertilidad agrícola.²⁶ Es muy probable que esta deidad fuera adoptada por los nahuas e importada hacia la comunidad otomí del Valle del Mezquital donde la importancia del *petlatollin*²⁷ para la elaboración de canastos, macetas y, con toda seguridad, petates, permitió la adopción de dicha deidad.

Este *Coltzin* podría relacionarse con el dios *Xipe-Totec* mexicana, “nuestro señor el desollado”, ya que a él se le considera también dios de la fertilidad. Se le ofrecía el sacrificio del desollamiento y se le consideraba dios de los orfebres, oficio tan artesanal como el realizado por los matlazincas.

De este modo, podríamos interpretar que la cantidad de rejillas que los demonios utilizan como instrumento de tortura en diversas formas corresponden a las antiguas formas de sacrificio humano en virtud de estos dioses de la fertilidad, protectores de los artesanos, nuevamente con la finalidad de satanizar las costumbres sociales autóctonas que, quizá, aún persistían por tradición oral o, incluso, descatando las leyes novohispanas que prohibían este tipo de actos.

El caso del descuartizamiento merece otra posible interpretación. Otomíes y nahuatlacas sostenían la creencia en el *tlacatecolotl* o *tlacateculutl*,²⁸ palabra que Remi Simeón traduce como “diablo, demonio, espíritu maligno, brujo, nigromante”. Según Pedro Carrasco, un proceso de 1536 contra indios de *Tlalucapan* [sic] se refiere a la denuncia que se hace contra dos jóvenes a quienes este ser en compañía con *Tlacochteuctli*²⁹ persuaden de hacer sacrificios y llamar al demonio para que éste enviase agua a la zona. El sacrificio se describe así:

les sacaban sangre de las orejas y de otras partes del cuerpo. Y que les decían que les querían hacer sacristanes para tener cargo de sus idolos y que les enseñaban... que trabajasen de traer indios pequeños y medianos y mayores para ser sacristanes y para sacrificarles de las piernas y orejas y brazos. Y que el dicho Tlacateuctli [sic] les decía a estos declarantes y a los otros indios pequeños que les daría de comer y lo que hubiesen menester...; les daba de comer tamales, muy poca cosa, y ayunaban y no comían aji ni sal y que diez días arreo les daban a comer un poquito de tamal a medio día.³⁰

En este sentido, el descuartizamiento representado a lo largo del discurso pictográfico podría ser una exacerbación de los sacrificios humanos que se continuaban haciendo clandestinamente durante el siglo XVI. Incluso, dentro del vocabulario otomí existen los siguientes términos alusivos al sacrificio humano: *tādīymaxhte* (“hacer mal a otro”) y *tāī ynihte* (“sacrificar a alguno cortándole algo de su cuerpo”).³¹ Quizá éste fue uno de los móviles del pintor para representar una gran balanza manejada por demonios que pesan diferentes partes de cuerpos mutilados dentro de un ambiente de carnicería total.

Otras de las deidades otomíes que propongo evaluar en el contexto de estos murales son los dioses del pulque, llamados *yo khwa* (otomí: “dos conejo”) directamente correspondiente a *Ometochtli* (nahuatl: “dos conejo”) y *Tezcatzoncatl*, dios principal del pulque y del aguamiel que

²⁶ R. Simeón, *Op. Cit.*

Ver: “Folucan”, “tōlucatl”, “tollin o tullin”, “petlatl”.

P. Carrasco, *Op. Cit.*, p. 152.

²⁷ *Petlatollin*: junco que se utilizaba para hacer esteras y empleado como medicina. [S. Remi, *Op. Cit.*]

²⁸ *Tlacatl*: hombre, noble, señor, tierno, humano, casto [...]; *amo tlacatl*, inhumano, cruel, vicioso [...]; *ayoc tlacatl*, pecador contra natura [...]

Colotl o *cuhutl*: s. Alacrán [...]; castigar a alguien.

Colotli: s. Armadura, cuerno, ídolo. [R. Simeón, *Op. Cit.*]

²⁹ *Tlacochteuctli*: gran señor, noble muy versado en la guerra, que ayudaba al rey a dirigir el estado junto con el *tlacatacatli* y otros personajes de la corte; entre esos señores era elegido el sucesor del rey.

[R. Simeón, *Op. Cit.*]

³⁰ P. Carrasco, *Op. Cit.*, p. 166 y 177-178.

³¹ *Ibid.*, p. 207. El autor menciona diversos tipos de sacrificio humano desde el desollamiento hasta las autossangrías de las venas que se encuentran debajo de la lengua, los labios, las narices, los brazos, las piernas y los muslos. También toca el tema del reemplazo gradual del sacrificio animal por el humano (pp. 203-209).

podía recibir los nombres de *Teatlahuiani* (–el ahogador”) o *Tequehmechaniani* (–el ahorcador de la gente”).³² Las acciones de estos dioses posiblemente se encuentran representadas con las figuras diabólicas que aplican el castigo del agua hirviendo al cuerpo que yace sobre otra de las rejillas azules.

Por otro lado, la comunidad otomí actual aún considera al alcohol (incluyendo la cerveza y otros tipos de embriagantes) como elemento importante en la santificación de ofrendas o como protección de algún objeto ritual y se le relaciona con el simbolismo sexual de virilidad, con el falo de los ancestros, pues conservan la idea prehispánica de la embriaguez como símbolo de fertilidad aunque también de muerte dada la exacerbación que provoca en los sentidos y que desprende al hombre de su miembro viril cuando, en la penetración, es absorbido por el universo femenino.³³ Incluso, durante los carnavales de origen otomí, los “viejos” llevan tozos de caña de azúcar, llamados *yompó* (pene del ancestro) y se encomiendan bajo la tutela del “diablo tentador” que se empeña en embriagar a la gente muy cerca de la iglesia.³⁴

Así, el pulque como las otras bebidas de su tipo son relacionadas con el demonio y con la sexualidad desmedida. Por lo tanto, me aventuraré a proponer el castigo de la lujuria por embriaguez representado en el mural que nos ocupa basándome en la imagen de los demonios introduciendo un gran palo azul dentro del orificio bucal del condenado que se encuentra en la parte inferior izquierda del castigo del agua. Y sobre esta misma línea, Ballesteros apunta que el recuadro donde aparecen dos indígenas elegantemente ataviados se puede interpretar como “el pecado de la embriaguez” dado que el hombre lleva un cuenco entre las manos en ademán de ofrecimiento al personaje central que ya ha desaparecido.³⁵

Otras características más captan mi atención. En el mural lateral derecho aparecen escenas que parecen corresponderse: mujeres desnudas que son ultrajadas por los demonios. La primera se encuentra en un cazo al lado de unos seres monstruosos. Otra de ellas parece encontrarse de pie y atrapada por una especie de dragón con terminación de serpiente; la última, es obligada por los demonios a mantenerse en el asiento que le han otorgado. El deterioro del mural no permite el detalle de esta última escena pero quizá debajo del asiento tormentoso se encontraba algún fogón.

Probablemente, estas mujeres estén representando a la diosa otomí de la basura, *nohpyttecha*, cuyas funciones están relacionadas con la lujuria y las licencias sexuales. Esta deidad corresponde a *Tlazolteotl*, diosa de los placeres carnales también llamada *Ixcuina* debido a que tiene cuatro caras porque representaba a cuatro hermanas: *Tiacapan*, *Teicu*, *Tlaco* y *Xocoyotl* o *Xocoyotzin*. Otro de sus nombres era *Tlaelquani* (–asquerosa, comedora de inmundicias”).³⁶

Iconográficamente, *Tlazolteotl* es representada con el rostro y el cuerpo amarillos, totalmente desnuda con pliegues en el tronco y llevando como atributos un huso con hilo y plumas de garza. Generalmente se encuentra sobre escobas de hierbas y sostiene una serpiente.

³² Entre los nahuas, se daba también el nombre de *tezcanzoncatl* a cada uno de los 400 ministros, *centzontotochtlin* (–cuatrocientos conejos”), consagrados al culto de este dios. [R. Simeón, *Op. Cit.*]

³³ GALINIER, Jacques, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, UNAM-INI-Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1990, pp.635-662. En otro lugar, el autor escribe:

–“Foda creación está basada en la circulación regular de flujos de alimento. El hombre ‘nautre’ con su espermia a la mujer. El líquido seminal se transforma en leche en el cuerpo de ésta, alimento restituido. Si a un hombre se le ocurre chupar los senos de una niña, no obtiene más que agua y muere. De acuerdo con las ideas sobre la manuducción, se considera que la mujer ‘se come’ al pene, que ‘mata’ al hombre para permitir el surgimiento de la vida. Los homosexuales (*to kwá*) son definidos como seres sin sexo, ya que la felación es un factor determinante para que el pene se padea, de lo cual encontramos eco en la mitología. Los otomíes juzgan negativamente las prácticas homosexuales, sin estar inspirados precisamente en preocupaciones de orden ético. Se basan más bien en consideraciones de orden ‘biológico’, ya que la esterilidad está vinculada con alguna falta, con ‘impureza’. Es por razones similares que la homosexualidad masculina o femenina es objeto de reprobación secreta.” (p. 62)

³⁴ *Ibidem*, pp. 193-194.

³⁵ V. M. Ballesteros, *Op. Cit.*, pp. 63-66.

³⁶ R. Simeón, *Op. Cit.*

P. Carrasco, *Op. Cit.*, pp. 146-147.

En este sentido, es posible que las dos mujeres desnudas correspondan a la demonización de la diosa de los placeres carnales, por un lado con el monstruo serpentino enredado en su cuerpo aludiendo al pasaje del pecado original y retomando los atributos de la diosa ancestral y, por otro lado, la mujer que es obligada a permanecer en su calidad de ~~–~~mujer comedora de inmundicias”.

El asunto parece coincidir con la cosmovisión antropológica actual de los otomíes sobre los ~~–~~intercambios térmicos” que postula al miembro masculino como un ~~–~~chile ~~–~~aliente” que emite calor equilibrando lo ~~–~~frío” del sexo femenino y ~~–~~un exceso de calor en el cuerpo de la mujer” tiene consecuencias trágicas como el alargamiento del clitoris como un pene, la locura, gusanos en el vientre causados por el ~~–~~exceso de calor” en una mujer parturienta, enfermedades diversas y castigo divino.³⁷

BIBLIOGRAFÍA.

- ALBERRO, Solange, *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla*. México, siglos XVI–XVII, México, FCE-El Colegio de México, 1999.
- ALIGHIERI, Dante, *Divina Comedia*, México, Rei, 1992.
- ARQUEOLOGÍA MEXICANA: *El Tonalámatl de los pochtecas* (Código Fejérvary-Mayer), Facsímil con estudio de Miguel León-Portilla, México, Editorial Raíces, Edición Especial Códices 18, junio 2005.
- BÁEZ Jorge, Félix y Arturo Gómez Martínez, *–Los equilibrios del cielo y de la tierra. Cosmovisión de los nahuas de Chicontepec” en Desacatos*, México, CIESAS, Invierno 2000, Número 05, pp. 79-94.
- BALLESTEROS García, Víctor Manuel, *La pintura mural del convento de Actopan*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 1999.
- _____, *La iglesia y el convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, Hidalgo*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2000.
- BASALANQUE, Diego, *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados* [Introducción, selección y notas de Heriberto Moreno], México, SEP-Cien de México, 1985.
- BAUDOT, Georges, *Pervivencia del mundo azteca en el México Virreinal*, México, UNAM, 2004.
- BEUCHOT, Mauricio, *Significado y discurso. La filosofía del lenguaje en algunos escolásticos españoles post-medievales*, México, UNAM, 1988.
- BIBLIA DE JERUSALÉN, México, Porrúa, 1998.
- CARRASCO Pizana, Pedro, *Los Otomíes: Cultura e historia prehispánica de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1979.
- CORCUERA de Mancera, Sonia, *Del amor al temor. Borrachez, catequesis y control en la Nueva España*, México, FCE, 1994.
- DE SAN PEDRO, Juan, fray, *La persecución del demonio. Crónica de los primeros agustinos en el norte del Perú (1560)*, Málaga-México, Algazara- C.A.M.E.I., 1992.
- GALINIER, Jacques, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, UNAM-INI-Centro de Estudios mexicanos y centroamericanos, 1990.
- GERHARD, Peter, *Geografía histórica de la Nueva España (1519-1821)*, México, UNAM, 1986.
- GONZÁLEZ Torres, Yolota, *El sacrificio humano entre los mexicas*, México, FCE, 1994.

³⁷ J. Galnier, *Ibidem*.

- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *—El agua: universo de significaciones y realidades en Mesoamérica—* en *Revista Ciencias*, México, UNAM-Facultad de Ciencias, No. 28, Octubre de 1992.
- _____, *Códices. Los antiguos libros del nuevo mundo*, México, Aguilar, 2004.
- MAC GREGOR, Luis, *Actopan*, México, INAH-SEP, 1955.
- NERET, Pilles, Devils, *Italia*, Taschen, 2003.
- PASTOR, Marialba, *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*, México, UNAM-FCE, 2004.
- RUBIAL García, Antonio, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM, 1989.
- _____, *Una monarquía criolla (La provincia agustina en el siglo XVII)*, México, CONACULTA, 1990.
- SIMEÓN, Rémi, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, Siglo XXI, 2004.
- SOLÍS de la Torre, J. Jesús, *Bárbaros y ermitaños. Chichimecas y agustinos en la Sierra Gorda, siglos XVI, XVII y XVIII (San Luis Potosí, Hidalgo y Querétaro)*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 1983.
- VALEK Valdés, Gloria, *Agua. Reflejo de un valle en el tiempo*, México, Dirección General de Divulgación de la Ciencia UNAM, 2000.
- WRIGHT Carr, David Charles, *—Lengua, cultura e historia de los Otomíes—* en *Arqueología Mexicana: Los Otomíes, un pueblo olvidado*, Índice 73, en <http://www.arqueomex.com/S2N3nLosOtomies73.html> [Consultado: octubre de 2005]