



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA PINTURA MURAL COMO AGENTE DE CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO
TERRENAL Y DIVINO, ANÁLISIS DE DOS CAPILLAS FAMILIARES DE SAN MIGUEL
IXTLA, GTO.

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
BEATRIZ ISELA PEÑA PELÁEZ

DRA. RAQUEL PINEDA MENDOZA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MTRA. ELENA ISABEL ESTRADA DE GERLERO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. MARIE ARETI HERS STUTZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D. F., DICIEMBRE DE 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

I- Introducción	– 1 –
■ Introducción	
■ Planteamiento del problema, hipótesis y propuesta metodológica	
■ Breve análisis de fuentes	
■ Capillas Familiares	
■ San Miguel Ixtla –revisión histórica–	
■ Marco teórico y metodología de acercamiento a los espacios en análisis	
II- Análisis y significación de la pintura mural de la capilla La Pinta.	– 18 –
■ Sentido de la representación mural de La Pinta	
■ Espacios terrenal y divino en la capilla La Pinta	
III-Análisis y significación de la pintura mural de la capilla de Los Ángeles.	– 39 –
■ Los ángeles, entre el cristianismo y la cosmovisión <i>hñähñü</i>	
■ Sentido de la representación mural de la capilla de Los Ángeles	
■ Espacios terrenal y divino en la capilla de Los Ángeles	
IV- Conclusiones	– 46 –
V- Bibliografía	– 50 –

Resumen

En este ensayo académico exploro la posibilidad de analizar la pintura mural de dos capillas familiares de San Miguel Ixtla, Guanajuato, desde un discurso visual que cobra sentido a partir de la espacialidad en conjunción con las imágenes representadas en ellas. Asimismo, relaciono este posible programa pictórico con la liturgia, con la cosmovisión *hñähñü* –otomí– y con vida en comunidad. Analizo la pintura mural y la organización espacial buscando establecer un espacio terrenal, uno divino y uno de interacción entre ambos, para comprender el sentido de la ubicación de estas imágenes en las capillas, incorporando para ello la idea de refiere la integración de los aspectos fundamentales de la religión cristiana y la ideología de la población *hñähñü*, es decir de un “cristianismo otomí”. Finalmente, logré comprender el sentido utilizando los referentes litúrgicos, otomíes, históricos, espaciales y de forma importante la vivencia tradicional de ciertos eventos presentes en las pinturas.

Palabras clave: pintura mural, espacialidad, capillas familiares, cristianismo otomí, artilugios de la memoria, tradición.

Abstract

In this academic essay, I explore the possibility of analyzing mural painting of two family chapels of San Miguel Ixtla. I pretend to see a visual discourse that got sense from spatiality in conjunction with the images represented there. I relate this pictorial program with Christian liturgy, otomi worldview and communitarian life. I analyze the mural painting and spatial organization seeking to establish three spaces, earthly, divine and another one in interaction. I incorporate the idea of "Otomi Christianity" as a fusion of elements from Christian religion and a *hñähñü* ideology. Finally, I understand the meaning of these paints when I incorporate liturgy, Otomi worldview, history, space and traditional life.

Key words: mural paint, spatiality, family chapels, Otomi Christianity, gadgets of memory, Otomi tradition.

Résumé

Dans cet académique essai, j'explore la possibilité d'analyser les mur peintures de deux familier chapelles de San Miguel Ixtla, Guanajuato. Je voir un discours visuel qui a le sentiment de spatialité en conjonction avec les images y sont représentés. Je raconte ce pictural programme avec la liturgie chrétienne, la vie du monde des otomies. J'analyse la peinture et de l'organisation spatiale cherchant à établir trois espaces, terrestres divine et dans l'interaction. L'idée de se constituer en société "Otomi christianisme" comme une fusion d'éléments de religion chrétienne et l'idéologie *hñähñü*. Je comprends le sens de ces peintures lorsque j'incorpore pensée de les otomies, histoire et espace de la traditionnelle vie de les otomies.

Mots clés : mur peinture, spatialité, familier chapelles, Christianisme Otomi, artilleuses de la mémoire, Otomi traditionnel vie.

Agradecimientos

En principio agradezco al **CEP** por apoyarme con la beca que me permitió realizar mis estudios de posgrado. Agradezco al **Instituto de Investigaciones Estéticas**, porque me ofreció un espacio maravilloso para aprender, donde todos han sido especiales y grandiosos. Gracias a los académicos e investigadores, a la fototeca y el archivo, a todos los que nos apoyan en la biblioteca y en servicios generales. Gracias a **Teresita, Brígida y Héctor**, quienes nos apoyaron en todo momento.

A todos **mis maestros** por su apoyo y conocimiento, en particular a la **Mtra. Tita Gerlero**, porque has iluminando cada momento desde que te conozco; gracias por compartir tu sapiencia y amor, por tus enseñanzas y mostrarme los caminos por transitar. A la **Dra. Raquel Pineda**, por acompañarme en este trayecto, motivarme y compartir sus conocimientos; gracias por su motivación y apoyo. A la **Dra. Myriam Hers**, por mostrarme un universo que desconocía, introduciéndome a un horizonte que señala mi futuro, gracias por su apoyo y porque pude contar con la fuerza de una sonrisa.

A las **doctoras Linda Báez y Emilie Carreón**, porque me acompañaron en cada paso en el posgrado con comentarios que me enseñaron a cuestionar lo que miro y leo, a mirar a profundidad, a encontrar más allá de lo que pretendo y a no claudicar. A la **Dra. Deborah Dorotinsky** por apoyarnos y motivarnos a concluir satisfactoriamente esta etapa. Al **Dr. David Wood** porque me permitió acercarme a una de mis grandes pasiones y por mostrarme otra forma de mirar y analizar. Al **Dr. Fernando Bejorralbiz** por creer en mí y ofrecerme la oportunidad de aprender más. A la **Dra. Elia Espinoza**, por mostrarme un universo maravilloso a través de la teoría. Al **Dr. Pedro Ángeles**, por ofrecerme la oportunidad de explorar nuevos conocimientos y una mirada especial, gracias por todo. Gracias al **Dr. Renato González Melo, al Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, a la Mtra. Elsa Arroyo, la Dra. Zanna Gilbert y todos mis maestros**, por las oportunidades que nos ofrecieron y los conocimientos compartidos.

A todos los miembros del **Seminario “La mazorca y el Niño Dios”**, por compartir sus conocimientos y redirigir mi brújula para alcanzar esta meta y continuar mi camino, en particular a **Alfonso Vite**; me han motivado y apoyado en la toma de decisiones, sumando nuestros puntos de vista y apoyando a todos los que participamos, sin importar adscripción o grado de estudios.

Gracias al **Comité de Capillas** por la oportunidad de trabajar en las capillas, por los apoyos y su motivación. En particular agradezco a **Perje, Lourdes, Tere y Adela**, y a sus estimadas familias, por apoyarme en todo y compartir mis sueños, a los **Vigilantes de las Capillas** que siempre me siguen y motivan a continuar investigando, a todos los miembros del comité, a **Don Zeferino Nájjar** y toda su maravillosa familia, a **Carmen y Doña Cuca**, y a todo el **Pueblo de Ixtla**.

Gracias al ángel que me dio la vida y soportó mi mano cuando tuve miedo, que enjugó mis lágrimas cuando me vio triste y compartió mi felicidad; nunca me cortó las alas o frenó mis sueños porque me enseñó a volar; en adversidad o en alegría no me permitió hacer un alto, sino que me empujó a continuar; a **Cristina**, a quien quisiera tener a mi lado para compartir este logro, te amo y te llevaré conmigo siempre. A **Jorge**, que forjó mi carácter, me enseñó el camino de la vida, me invitó a aprender y a luchar por mis sueños; creyó siempre en mí y me pensó más grande de lo que siempre fui, empujándome a luchar por ello. Un gran amor para toda la vida. Dedico a ambos este logro y les agradezco su amor infinito; los amo con todo mi ser.

Normita, eres mi compañera de sueños, luchas y tristezas; gracias por empujarme y apoyarme, compartir mis ilusiones y por creer en mí, te amo. **Marco**, gracias por estar siempre con nosotros, por apoyarme y motivarme, por empujarme a realizar mis metas, por compartir conmigo tus aspiraciones y logros, por ser el soporte que necesito para no caer y no dejarme caer, ni en los momentos más difíciles de mi vida. A ambos gracias por su complicidad que me llevó a terminar esta etapa felizmente. A **Héctor**, porque me has hecho fuerte y me enseñaste que en los libros está la libertad, por llevarme al mundo del conocimiento y del raciocinio, por conducirme a mirar más allá de lo que todos miran y a apreciar el arte y la estética. **Oscar**, gracias por creer en mí, por estar siempre presente y hacerme sentir importante, por apoyar mis sueños, por impulsarme y ser ejemplo, te admiro mucho y te respeto. A **Max** porque logras compartir conmigo tu felicidad y sueños; a **Vero** por compartir con nosotros la vivencia de los sueños. Los amo.

A Liza, Samy y Mathy, por estar siempre con nosotros y ser parte de nuestros sueños. Los amo ayudándome en todos los momentos. Al sr. Alberto, la sra. Rosa e Iveth, porque siempre me han acompañado, motivando mis esfuerzos. A Edith, Raquel, Chavo y Fray Martín por estar cerca de nosotros, preocupándose por nuestro bienestar y alegrándose con nuestros logros. A Miriam, por ser una bocanada de aire fresco con un remolino de amor en su interior.

A mis **compañeros y amigos**, porque son y han sido parte de esta aventura, que apenas comienza. **Maricela**, gracias por compartir conmigo esta etapa de sueños y logros, tu amistad es un pilar y un tesoro que recibí como extra en esta experiencia. A Jenny, Mario, Gaby, Georgie y mis demás compañeros por los ratos de debate y por todos los conocimientos y comentarios compartidos. A Raymundo Mier, Edgar, Ricardo y Sybila, por empujarme a seguir este camino, por su amistad y compartir un universo de conocimiento. A Charlie, por motivarme a seguir mis sueños y por su interés en lo que aprendo, que me impulsa a continuar.

Antes y siempre agradezco a **Dios** la vida, el razonamiento y permitirme ser quien soy.

Introducción

En este ensayo académico analizo la forma en que la pintura mural construye la espacialidad discursiva de las capillas familiares,¹ determinando los espacios sagrados y terrenos en que discurre la vivencia de la religiosidad al interior de cada capilla por el sentido configurado por las imágenes. Para el análisis se han seleccionado dos capillas de San Miguel Ixtla, las cuales se encuentran estables estructuralmente, y aunque han recibido algunos procesos de restauración, no se han modificado las imágenes de la pintura mural, además de tener fácil acceso y ser las capillas más visitadas del poblado por encontrarse a los lados del camino de ingreso a Ixtla (imágenes 6 y 7).²

Este trabajo se circunscribe al análisis tridimensional de la imagen presente en su pintura mural; a partir de la iconografía e iconología cristianas y la cosmovisión *hñähñü*, y desde el sentido que cobran las imágenes a partir del espacio donde se ubican.³

El primer apartado de este ensayo incluye el planteamiento del problema, la propuesta metodológica, un breve análisis de fuentes, la revisión general del concepto de “capillas familiares” y una breve referencia a la historia de Ixtla como contexto de la construcción de las capillas. El segundo y tercero, respectivamente, comprenden la significación de la pintura mural de las capillas La Pinta y Los Ángeles, en cada caso analizo primero las imágenes de forma fragmentaria, para después incorporarlas a una

¹ En este ensayo se ha optado por denominar a los inmuebles como “capillas familiares” por ser el nombre con que las identifican los pobladores de Ixtla, sin abordar en ningún momento discusión alguna sobre esta nomenclatura.

² Estas capillas integran el Proyecto integral de conservación y restauración de las capillas familiares de San Miguel Ixtla, Gto, de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural –CNCPC– del INAH, “Proyecto de la CNCPC” desde aquí. En este ensayo no se hace uso de ningún material o producto generado por este proyecto.

³ Por este motivo se omiten otros aspectos relacionados con estas capillas; algunos de ellos ya han sido trabajados por otros investigadores y/o instituciones: El análisis de materiales y factura es trabajado por el Proyecto de la CNCPC; la historia del poblado y sus alrededores se desarrolló en dos tesis de licenciatura [S. Espinoza & E. Ramírez, *Un pueblo en la Historia, San Miguel Ixtla*, tesis de licenciatura, Historia, México: UIA, 1996, 111pp.] [Beatriz I. Peña P., *Ystla y sus capillas familiares*, tesis de licenciatura, Historia, México: FFyL–UNAM, 2010, 98pp.]; y el fundamento documental y las características del conjunto arquitectónico de los inmuebles se desarrollaron en una tesis doctoral [Raquel Pineda M., *Arquitectura religiosa en el estado de Hidalgo*, tesis doctoral en Historia del Arte, México: FFyL–UNAM, 2005, 367 pp.].

visión espacial desde su ubicación original. Finalizo con conclusiones y bibliografía. Las imágenes se incluyen en hojas alternas intercaladas, con numeración propia.

Planteamiento del problema

Las capillas familiares son una unidad religiosa que integra la cosmovisión del pueblo *hñähñü* (otomí) y el cristianismo primitivo predicado en Nueva España en los siglos XVI al XVIII; contienen un programa litúrgico que integró estas dos ideologías religiosas y dio lugar a una nueva práctica del cristianismo. Hay pocos análisis sobre pintura mural del siglo XVIII, porque la en muchas ocasiones fue substituida por retablos y los programas murales posteriores se consideran de menor calidad, los pocos estudios de ellos son fragmentarios y omiten el espacio en que fueron representados.

Las capillas son unidades religiosas que merecen una mirada particular, tanto a su pintura mural como al proceso del cual surgen y son evidencia. En este ensayo me circunscribo al sentido dado por las imágenes representadas en el interior de dos capillas, dejando para una investigación posterior el análisis del proceso de cristianismo *hñähñü* presente en las construcciones y su pintura mural.

Hipótesis

La pintura mural de cada capilla familiar en Ixtla resulta de un programa pictórico estructurado conforme a la liturgia, en el que interactúan elementos indígenas y cristianos articulados para construir espacialidades terrenales y divinas en relación con sus propietarios y usuarios, en un proceso cristianizante, aculturante y sincrético, que dio lugar a un “cristianismo otomí”.⁴

⁴ “Cristianismo Otomí” es un constructo nominal que fue propuesto y está siendo trabajado por la Dra. Marie Areti Hers S. en el Seminario “La mazorca y el niño Dios”, adscrito al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, -IIE-UNAM desde aquí-; el cual incorporo en este trabajo para definir la fusión religiosa resultante de la aceptación del

Para esta investigación, me pregunto ¿cuál es el papel de la pintura mural en la conformación del espacio de las capillas familiares?, ¿cómo se definen los espacios divino y terrenal en las dos capillas del análisis?, ¿cómo se relacionan entre sí los elementos iconográficos e iconológicos cristianos con los de la cosmovisión *hñähñü*? y ¿cuál ha sido el funcionamiento de las imágenes de la pintura mural en función del individuo que interactúa con ellas?

Incorporo el término “Cristianismo Otomí” para explicar el proceso de cristianización indígena de las capillas, el cual sólo puede entenderse con la participación activa de los indígenas y de los frailes.

Propuesta metodológica

Para analizar las imágenes en forma integral y espacial es necesario que primero sean vistas fragmentariamente para identificar los elementos cristianos y otomíes que las definen, así como desde el espacio en que se ubican para comprender cómo funcionan. Como referentes teóricos utilizo el concepto de “dinamoengrama” de Aby Warburg, la faneroscopia semiótica y el proceso abductivo desarrollados por Charles S. Peirce. Hacer interactuar las propuestas de estos investigadores me permitirá desarrollar un modelo de análisis para dar sentido espacial a la pintura mural de las capillas.

Peirce analiza cómo percibimos y significamos el mundo desde nuestros sentidos y la experiencia a partir de “imágenes mentales” obtenidas de forma plurisensorial – imágenes visuales, auditivas, táctiles, olfativas, gustativas y afectivas. Esta mirada no disgrega el objeto a significar del contexto en que se encuentra, lo que me permite

cristianismo por parte de los grupos “otomíes” –*hñähñües*–, para lo cual se fusionaron algunos elementos y se sumaron ambas religiones en la conformación de una nueva.

plantear una mirada integral y espacial de las pinturas murales.⁵ La experiencia y el acervo mental de imágenes serán esenciales en la significación de lo que se percibe.

El programa pictórico se corresponde con un sentido educativo a partir del arte de la memoria.⁶ Las imágenes apelan a códigos compartidos por los artífices y sus destinatarios; en Ixtla se distingue un mensaje dual que comprende la liturgia y aspectos tradicionales y religiosos otomíes.⁷

Para Warburg, las imágenes y los objetos tienen una energía propia que atrae sobre sí la atención, manteniéndolos vivos y presentes en las prácticas cotidianas de sus usuarios.⁸ Es así que al paso del tiempo y/o en diferentes regiones hay continuidades y discontinuidades en su sentido y cómo se significan.⁹

La pintura mural de las capillas de Ixtla corresponde a programas pictóricos integrales de un “Cristianismo otomí”, donde la pretensión aculturante abrió la puerta a un proceso sincrético donde interactúan con igual peso representaciones del cristianismo

⁵ Charles S. Peirce, “Los signos y sus objetos” en *Meaning (230-232)*, España: Universidad de Navarra, 2003 (1910). Edgar Sandoval S, “Charles S. Peirce: lógica dinámica y semiótica formal”, *ponencias AFM*.

⁶ “...En el *Ad Herennium* se puso de manifiesto que la memoria artificial constaba de lugares e imágenes que se definieron ahí más ampliamente con un sentido bastante práctico: «Llamamos a los lugares aquellos que son breves, perfectos, notables, complementados por la naturaleza o el artificio, para que la memoria natural los comprenda fácilmente y los procure ampliamente: como son las casas, las intercolumnas, los ángulos, los arcos u otros similares a éstos» [...] En cuanto a las imágenes, el *Ad Herennium* especificaba que «éstas eran ciertas formas, notas y simulacros de la cosa que queríamos recordar», es decir que si deseáramos «recordar un caballo, un león o un águila, teníamos que colocar sus imágenes en ciertos lugares». Igualmente, las imágenes no sólo guardaban una estrecha similitud con las cosas que representaban, sino que también podían hacer referencia a las palabras [...] con el fin de memorizar las cosas de manera tal que quedasen adheridas a la memoria, habría de atribuirse a éstas una «egregia belleza o una fealdad única», así como el implemento de «adornos y la desfiguración o su comicidad». Esta exageración de la imagen, que tenía por objetivo causar una profunda impresión en la mente y los ánimos del espectador, respondía a la función que toda imagen considerada ‘agente’ tendría que cumplir...” Linda Báez Rubí, *Mnemosine novohispánica, retórica e imágenes en el siglo XVI*, México: IIE –UNAM [Estudios de arte y estética...58], 2005, pp.25 – 26.

El arte de la memoria es un recurso retórico empleado en la evangelización, con lienzos o la pintura mural, como medio para detonar el recuerdo doctrinal. *Cit.pos.* Elena Isabel Estrada de Gerlero C. en la asesoría para este ensayo.

Respecto los pueblos otomíes, es posible pensar en una doble función mnemónica de las imágenes, aculturante desde el discurso cristiano; de pervivencia de los elementos indígenas desde su cosmovisión, fueran religiosos, tradicionales o históricos; desde las imágenes en los muros de las capillas.

⁷ “...la tendencia muralista del diagrama simbólico se complementó con la práctica del arte de la memoria clásica, en lo concerniente a espacios e imágenes [...] los programas murales obedecían a un esquema mnemotécnico concebido, no sólo en el plano de la pintura y del sermón, sino también en el de la planificación arquitectónica...” Báez, *op.cit.*, p. 317.

⁸ G. D. Huberman, “*Dynamogramm*” en *La imagen superviviente...*, Madrid: Abada, 2009, pp. 159, 162–171.

⁹ Huberman, *op.cit.*, 162–171.

y su liturgia, elementos cosmogónicos de prácticas rituales *hñähñües*. La imagen, fragmentada y fuera de su soporte, se significa desde la doctrina cristiana, las tradiciones y la cosmovisión *hñähñü*. Al retornarlas a su espacio original, se observa la interacción de cada fragmento, con una mirada de 360°, ¹⁰ para entender su sentido.

Breve análisis de fuentes

Sobre capillas familiares, denominadas de maneras distintas¹¹, identifiqué ocho textos que las analizan, además de algunos informes de trabajo y comunicados de la CNCPC, artículos de divulgación,¹² la presentación del proyecto de conservación de la CNCPC y un cuento elaborado con base en tradiciones y leyendas del poblado.¹³ Sumado a esto, hay trabajos de carácter escolar no identificados para su análisis.¹⁴

El primero analiza doce “capillas oratorio otopames” de Tolimán, que continúan en uso.¹⁵ Chemín aborda las tradiciones y el patrimonio cultural intangible, la descripción arquitectónica de los inmuebles, el análisis iconográfico e iconológico de su pintura mural y una revisión histórica con fuentes documentales y orales. Esta investigadora se

¹⁰ Proponer una mirada en 360° obedece al sentido cristiano de la mirada omnisciente de Dios Padre que todo lo ve, y a la vez con el concepto indígena del *nutzi* relacionado con la ubicación espacial que siempre considera los cuatro puntos cardinales. *Cit.pos.* Marie–Areti Hers en la asesoría para este ensayo.

¹¹ Chemín las denomina “oratorios otopames”, Raquel Pineda las define conforme a documentos de archivo como “oratorios domésticos”, el proyecto de la CNCPC las denomina “capillas familiares”, término que se utiliza en este ensayo, como se indicó al principio del mismo. Chemín, *op.cit.* Pineda, *op.cit.* Peña, *op.cit.*

¹² Periódicos y revistas de circulación local, estatal y nacional; cuadernos de trabajo para niños y adultos de Ixtla de la CNCPC; información oral y crónicas regionales de José Buenrostro López y otros autores.

¹³ El proyecto de restauración de la CNCPC, en palabras de su primera coordinadora, Renata Schneider, explica las condiciones generales de los inmuebles y la propuesta de intervención para su restauración y conservación a largo plazo. [SCHNEIDER Glantz, Renata, “Proyecto San Miguel Ixtla, Guanajuato” en *Lineamientos y limitaciones en la conservación: pasado y futuro del patrimonio, 10° coloquio del seminario de estudio y conservación del patrimonio cultural*, México: IIE–UNAM, 2005, pp. 285–306.]. El cuento fue elaborado con base en las ideas tradicionales de Ixtla con las capillas como parte central; no incluye versiones testimoniales sino de una interpretación libre de las mismas. [Renata Schneider *et al.*, *¿Vivir en Ixtla? ¡Qué suerte!, cuentos y teatro*, México: CNCPC INAH–Instituto estatal de la cultura (Guanajuato) –Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), 2005, 63 pp.].

¹⁴ Un estudio del órgano positivo de La Pinta en un Coloquio de iconografía musical de la Escuela Nacional de Música; estudios arquitectónicos de alumnos de la Universidad de León sobre Ixtla, y sobre Tierra Blanca de la ECRO. Asimismo, se tiene conocimiento de una investigación sobre capillas del Valle del Mezquital que es realizado por el Seminario “La mazorca y el niño Dios”, coordinado por la Dra. Hers del IIE–UNAM; la cual no se ha incluye por estar pendiente de publicación. Por otra parte, recientemente la Dra. Maricela del R. González Cruz Manjarrez realizó recientemente una exposición fotográfica “La religiosidad Nänho en Amealco”, de la cuál aún no hay publicación.

¹⁵ Chemín, *op.cit.*

acerca a las capillas desde la idea del oratorio “otopame” precolombino y el proceso de cristianización franciscana de los siglos XVII y XVIII. La investigación es diacrónica, con análisis local y etnoantropológico centrado en la tradición.

Chemín destaca a los grupos “otomíes” de Querétaro como sujetos históricos; y la unidad comunitaria, las tradiciones y las “capillas oratorio” como “institución que mantiene viva la estructura indígena” y vincula a la comunidad con sus orígenes.

El segundo es la tesis doctoral en Historia del Arte de Raquel Pineda,¹⁶ que comprende una revisión documental de estos inmuebles a partir de documentos de propiedad, testamentos y legislación eclesiástica, rastreados hasta el Medioevo. La historiadora centra su investigación en los “conjuntos devocionales domésticos” de Santa María de Pino Suárez, los cuales estaban integrados por el oratorio, un nicho donde se alojaba una Cruz y una estancia para visitas. La investigadora resalta la singularidad de estos inmuebles y su importancia en el proceso de cristianización de grupos otomíes.

La doctora Pineda revisa y explica los documentos que justifican la existencia y construcción de los conjuntos devocionales domésticos en Nueva España, analizando su uso e incidencia en el mundo cristiano, con énfasis en el Imperio español. Aborda la historia de los oratorios en la legislación eclesiástica. Se establece que su existencia en el “Nuevo Mundo” fue primero como posesiones de peninsulares y criollos, extendida a los indígenas nobles que podían pagar su construcción y mantenimiento.

El nivel de análisis es sincrónico y diacrónico; la investigación va del Medioevo a la Nueva España, comparando diferentes regiones en el Imperio español. Los sujetos históricos son conquistadores, criollos y grupos indígenas mesoamericanos, mexicas y otomíes. Las abstracciones resaltadas son lo cotidiano de estos oratorios, su uso y los

¹⁶ Pineda, *op.cit.*

lineamientos constructivos como conjunto doméstico devocional; los periodos en que hubo menor o mayor cantidad de ellos; las semejanzas y diferencias que guardan los inmuebles de Sta. María del Pino y las capillas de Querétaro y Guanajuato.

El tercero es una tesis de licenciatura en Historia,¹⁷ que analiza las “capillas oratorio” como unidad religiosa del poblado, que “invitaban al culto” y permitían el fortalecimiento del cristianismo. La tesis hace aportaciones a la historia regional de Apaseo. Aborda tres temas básicos: la frontera de Nueva España, la línea otomí de colonización y la cristianización franciscana del Bajío en el siglo XVI. El trabajo detalla los grupos que intervinieron en la Guerra Chichimeca, las fundaciones de Querétaro y Zacatecas, la construcción de presidios en el Bajío y la ruta al norte. Para las autoras, las capillas familiares y los templos no tienen diferencias arquitectónicas ni estilísticas.

El cuarto corresponde a otra tesis de licenciatura en Historia,¹⁸ donde las capillas familiares son complemento del estudio de la pintura rupestre de comunidades *hñähñües* del Valle del Mezquital. Vite establece la continuidad de las prácticas indígenas a través de estas capillas. Centra su estudio en el análisis histórico de grupos otomíes del Mezquital, sujetos históricos que sustentan su investigación y la base geográfica.

El trabajo es diacrónico y sincrónico con relaciones cronológicas y paralelismos regionales; el nivel de análisis es local y regional a partir de tradiciones y testimonios orales. Las abstracciones son la unidad religiosa y cultural de la pintura rupestre, las capillas y sus murales. La investigación ofrece una mirada desde la cosmovisión *hñähñü*, que identifica la fusión del culto y la incorporación del cristianismo a la tradición religiosa indígena. También, ofrece algunos elementos de significación que serán de gran importancia al dar sentido a las imágenes de la pintura mural en este ensayo académico.

¹⁷ Espinoza & Ramírez; *op.cit.*

¹⁸ Alfonso Vite Hernández, *El mecate de los tiempos. Continuidad en una comunidad hñähñü del Valle del Mezquital*, México: Tesis de Licenciatura para obtener el título de licenciado en Historia, febrero 2012.

El quinto es mi tesis de licenciatura,¹⁹ donde desarrollo un modelo histodidáctico para el proyecto de la CNCPC, en aplicación desde 2007. Incluye una mirada general de la historia del poblado, de las cuatro capillas y los tres templos a resguardo del Comité de Capillas, analizados de forma general y panorámica. Las capillas se plantean como agentes amalgamantes de una microrregión “hñähñü” que va de Ixtla a Alfajayucan. La tesis se centra en crear vínculos entre niños y adolescentes de Ixtla con su patrimonio cultural, por medio de un proyecto sustentado en la historia.

Las líneas de investigación son didáctica de la historia, multidisciplinariedad e historia del poblado, con hincapié en su fundación. Propongo las “capillas familiares” como base de la tradición e identidad de Ixtla. El nivel de análisis es diacrónico y sincrónico, en un plano regional en relación al Bajío. Los sujetos históricos son grupos hñähñües y habitantes de la región, las capillas familiares y los templos como agentes vivos. Las abstracciones destacadas son la importancia de la conservación de las capillas familiares, el papel de la enseñanza de la historia y de la multidisciplinariedad para extender el plazo temporal de conservación de los inmuebles.

El sexto es la tesis de licenciatura en Historia²⁰ de Nahúm Noguera, quien vincula la cantidad y disposición espacial de los “oratorios” con los patrones de asentamiento “otomí y mazahua”, desde una mirada arqueológica en diferentes sitios en México y Centroamérica. El historiador concluye que solo hay correspondencia con los grupos hñähñües, delimitando a ellos su existencia.²¹ El séptimo es una tesis de maestría en Diseño Urbano Arquitectónico,²² en la cual se hace una propuesta para el desarrollo de

¹⁹ Peña, *op.cit.*

²⁰ Nahúm de Jesús Noguera Rico, *Inferencia arqueológica de la identidad hñähñü. Los oratorios capilla coloniales*, tesis de licenciatura para obtener el título de Licenciado en Historia, México: ENAH, 1994

²¹ Noguera *apud* Vite, *op.cit.*, p. 172.

²² Sara Beatriz Loyola Laso, *San Miguel de Ixtla, el rescate del patrimonio edificado a nivel urbano*, tesis de maestría para obtener el grado de Maestra en Diseño Urbano Arquitectónico, León – Guanajuato: Universidad De La Salle Bajío, 2010.

un proyecto de turismo cultural en Ixtla, donde la Arq. Sara Loyola plantea un modelo arquitectónico que favorecería el desarrollo turístico del poblado. La historia y la pintura mural solo se plantean de forma tangencial.

El último trabajo corresponde al arquitecto Carlos Trejo,²³ quien se ha dedicado a recuperar la historia del Bajío desde su arquitectura. El arquitecto analiza, en lo general, algunas capillas de Ixtla y Tierra Blanca, Guanajuato. El objetivo de su investigación no está centrada en la pintura mural, por lo que lo abordó de manera general.

De este breve análisis de fuentes, se puede concluir que las capillas de San Miguel de Tolimán son las que han sido abordadas con mayor profundidad, seguidas de las de Santa María de Pino Suárez. Las capillas de Ixtla han sido trabajadas de forma tangencial, como complemento de investigaciones históricas y relativas a su conservación y restauración. Sobre las capillas de Alfajayucan y Tierra Blanca hay pocas referencias, al igual que el conjunto del Mezquital y de Amealco.

Asimismo, se identificaron vacíos en el análisis de las capillas de Ixtla desde su pintura mural hasta el proceso de cristianización y la práctica religiosa otomí. Falta investigar los vínculos de estos inmuebles con los de otras regiones; profundizar en la historia del poblado y de la región; realizar análisis de técnicas de factura y estudios de materiales de construcción y del enlucido pictórico.

Capillas Familiares

En este ensayo denomino “capillas familiares” a las construcciones religiosas de uso doméstico asociadas a grupos otomíes²⁴ y zonas cristianizadas por franciscanos, y

²³ Carlos Trejo Juárez, arquitecto adscrito a la Universidad de Guanajuato. No cito sus obras en particular porque no he tenido acceso directo a ellos. Referidos por M. Teresa Guillén de Aboytes, miembro del Comité de Capillas.

²⁴ La palabra *otomíes* u *otomites* deriva de *otomítl* o *totomítl* que significa flechador de pájaros. Estos pueblos vivían en calpules; un calpul era el espacio de habitación de un grupo de parientes, es decir de un linaje, quien vivía en un terreno definido conocido como pueblo o barrio, forma de distribución que conservaron aún después del Virreinato.

análisis de inmuebles de Ixtla.²⁵ Se han identificado construcciones de este tipo en los estados de Hidalgo, Querétaro, Guanajuato, Tlaxcala, Puebla, Estado de México, Morelos y la Ciudad de México;²⁶ erigidas entre los siglos XVI y XIX,²⁷ a pesar de las prohibiciones tridentinas²⁸ (imágenes 1 a 6)²⁹.

Durante el periodo prehispánico, los otomíes habitaban regularmente la región fronteriza, recibiendo influencia tanto de los pueblos mesoamericanos como de los cazadores recolectores. El culto a sus ídolos tenía lugar en templos, cuevas y encrucijadas. Cfr. Pedro Carrasco Pizana, *Los otomíes, cultura e historia prehispánica de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana, edición facsimilar de la de 1950*, México: Gobierno del estado (Estado de México) [Colección Antropología Social], 1979, pp. 13, 91, 134–135, 141, 297.

²⁵ Para la década de los 90 del siglo XX no había ninguna capilla en uso en Ixtla. El templo de San Miguel Arcángel seguía en función –sede eclesiástica–, el de San Isidro Labrador se visitaba una vez al año –el 15 de mayo– con misa y bendición de animales en el atrio, y el atrio del templo de El Señor de Ojo Zarco en el Barrio se utilizaba dos veces para bendecir peregrinos y caballos –en Semana Santa y fin de año. En la actualidad hay poco más de 20 inmuebles en pie, muchos de los cuales tienen malas condiciones de conservación, otros han sido asimilados a las casas habitación o como corrales y bodegas, unos más fueron recuperados por sus dueños y comienzan a ser revalorados por lo que se pretende iniciar tareas de conservación. Cuatro capillas y los dos templos secundarios fueron donados al poblado y están a resguardo del Comité de Capillas, trabajados por el proyecto de la CNCPC.

El desapego a las capillas obedece a las confrontaciones militares en las primeras décadas del siglo XX. Muchos habitantes migraron con la Revolución Mexicana, regresando sólo algunos de ellos para enfrentar la Guerra Cristera. Posteriormente, algunos peones del Obraje, que habían migrado luego de la aplicación de las Leyes de Reforma y la pérdida de tierras comunales, regresaron a Ixtla sumándose a los pocos habitantes que habían quedado ahí. Esto provocó una nueva organización del espacio, del uso y posesión de las capillas, al igual que la traza urbana, diferente de la mayoría de los asentamientos otomíes. Las décadas de abandono y olvido provocaron que muchos santos no regresaran a sus capillas porque sus antiguos dueños migraron definitivamente, unos más fueron fusilados por los federales, y otros se conservaron por antiguos pobladores. Las tradiciones y fiestas también se alteraron, unas se perdieron y otras se modificaron en función de los nuevos pobladores.

Información obtenida en entrevistas a habitantes del poblado realizadas por Peña y Porras como parte de la elaboración del video documental *Ixtla*, como parte de los trabajos de la asignatura Análisis e investigación histórica V y VI, impartido por el Mtro. Alberto Nulman Magidín, en el SUA de la FFyL de la UNAM; donado al Proyecto de las capillas familiares de la CNCPC, 2006: entrevista a don Goyito, doña Cuca y don Zeferino.

²⁶ “...no sólo durante el siglo XVI sino a través del virreinato, en la ciudad de México y en lugares que hoy integran estados de la República como Tlaxcala, Morelos, Puebla, Michoacán, Hidalgo, Querétaro y Guanajuato, los indígenas que pudieron afrontar el gasto, edificaron oratorios domésticos en sus hogares...” Pineda, *op.cit.*, p. 81.

“...durante el virreinato los indios de diversas partes de la Nueva España construyeron oratorios para el culto particular, en regiones que hoy conforman los estados de “México, Tlaxcala, Puebla, Hidalgo, Querétaro, Guanajuato, Michoacán, Yucatán, entre otros [...] Los oratorios familiares, santuarios para el culto católico, fueron construidos por los otomíes como consecuencia de la evangelización. Sin embargo, una vez incorporados a su vida cotidiana, en dichos oratorios encontraron la manera de expresar su propia religiosidad y su identidad étnica...” Pineda *apud* Vite, *op.cit.*, pp. 170, 172.

²⁷ Pineda, *op.cit.*, p.81. / Chemín, *op.cit.*

²⁸ “...Por Hernández sabemos que hasta la mitad del siglo XVI la licencia para erigir oratorios privados era concedida por los obispos (ordinarios) “...pero esta facultad fue restringida por el Concilio Tridentino, y se reservó sólo al romano pontífice...” (Hernández p.919) [...] a partir de dicho sínodo, para construir oratorio se ha requerido el *indulto apostólico* que otorga el Papa por conducto de las Sagradas Congregaciones de Sacramento [...] Para obtener el privilegio se debe alegar alguna causa que justifique la concesión; por ejemplo ancianidad, enfermedad, ser benemérito de la iglesia u otra...” Pineda, *op.cit.*, pp16–17.

“De acuerdo con otro estudioso jesuita –el reverendo Juan B. Ferreres (Ferreres, Juan B., *Los oratorios y el altar portátil según la vigente disciplina acordada en el novísimo Sumario de Oratorios concedido en la Cruzada*, comentario histórico canónico litúrgico, Madrid: Administración de Razón y Fe, 1916, pp. 71–76)- para obtener el privilegio de oratorio privado el Papa ha establecido ciertos requisitos [...] el oratorio debe ubicarse en un lugar de la casa exclusivamente destinado al culto divino y debe estar separado de las demás habitaciones por medio de un muro o pared de piedra o de ladrillo [...] debe parecerse –por su forma- a una pequeña capilla [...] en su interior no se deben ejecutar “...acciones profanas, como comer, escribir, coser; ni servirse de él para depósito de muebles o baúles...”. Pero sobre todo, debe estar libre de todo uso doméstico. Si el oratorio cumple con estas y otras condiciones se le puede bendecir, pero solamente como a cualquier casa habitación puesto que, de acuerdo con el canon 1196, la consagración y bendición constitutiva se reserva sólo para las iglesias (Gran Enciclopedia Rialp, p.374). No obstante,

Francisco de Ajofrín, en su *Diario de viaje a la Nueva España*, señala la existencia de oratorios y capillas indígenas: “...*En muchas provincias es costumbre tenga cada indio una piececita en su casa, destinada para oratorio, que llaman santocale y los hay muy pulidos y adornados. Los indios ricos tienen oratorios y capillas grandes y hermosas...*”,³⁰ incorporando elementos indígenas a la práctica cristiana.³¹

Sin embargo, Benito María de Moxó, en sus *Cartas Mejicanas*, documentó un proceso inquisitorial que evidenció que en estas capillas pertenecientes a indígenas otomíes, se practicaba el culto cristiano por las mañanas y el indígena, señalado como “idólatra”, por las noches. Moxó destaca su devoción cristiana al tiempo que explica su tendencia natural a la idolatría.³² Estas cartas refieren un suceso acontecido en un pueblo de indios “ubicado a cuatro o cinco leguas de la corte”, sin señalar su nombre.

Moxó narra que a la vista del párroco se cumplía con la norma cristiana, pero las familias tenían ídolos prehispánicos que guardaban en las capillas y por la noche trasladaban a cuevas para realizar celebraciones “paganas” e “idolátricas”.³³ Esto fue evidente cuando el pueblo castigó a tres mujeres que se negaron a rendir culto a sus ídolos. Los sacerdotes pensaban que las prácticas nocturnas consistían en velaciones a

si el oratorio fue concedido por indulto apostólico, puede celebrarse en él una misa rezada cada día, excepto los días de fiesta más solemnes (cánones 1194 – 1195). Esta disposición canónica se obedeció sin cambios hasta que el Tribunal de la Santa Cruzada promulgó la Bula por la cual otorgó indulgencias y privilegios quienes la adquirieran; entre otros los dueños de oratorios privados...” Pineda, *op.cit.*, pp.17–18

“...Una vez concedida la Bula de la Cruzada a los Reinos de España, a principios del siglo XVI, puede entenderse que cualquier español, habitante de la Península Ibérica pudo adquirirla y gozar sus privilegios; entre ellos el de celebrar más de una misa cada día en sus oratorios privados; pero esta gracia fue restringida por el Concilio de Trento (1545-1563)...” Pineda, *op.cit.*, p.21.

²⁹ En estas imágenes incorporo mapas abiertos que permiten identificar la ubicación de estos inmuebles y de los pueblos asociados, como referentes espaciales. Estos mapas fueron desarrollados con base en las investigaciones de la Dra. Pineda, la Dra. Hers y los análisis e investigaciones realizados para este ensayo.

³⁰ Francisco de Ajofrín, *Diario de viaje a la Nueva España*, México: SEP [Cien de México]. 1986, p.195.

³¹ “...Les es permitido hagan procesiones con los santos en cualquier día, sin que vaya clérigo alguno, y esto para separarlos de la idolatría; y así apenas hay día en que no haya alguna o muchas procesiones ...” Ajofrín, *op.cit.*, p.196.

³² Benito María de Moxó, *Cartas Mejicanas, facsímil de la edición de Génova, 1839*, Elías Trabulse (pról.), México: FCE – Fundación Miguel Alemán, 1999, 415 pp., Cartas XVII y XVIII, pp. 215–274.

³³ Moxó, *op.cit.*, pp.237 – 261.

santos cristianos, ignorando la presencia de ídolos y las procesiones a las cuevas.³⁴ Las capillas fueron sede del “Cristianismo Otomí”, que daba igual peso a santos cristianos y a ídolos familiares.³⁵ Las velaciones permitían la interacción de ambas ideologías, al interior del inmueble o en cerros y cuevas.³⁶

Para los grupos otomíes, la capilla es continuación del oratorio y “*morada de los antepasados*”,³⁷ además de ser capillas, calvarios, repositorios y centros de culto; patrimonio colectivo de quienes los frecuentan, tengan o no vínculo con la familia que lo posee, rompiendo todo linaje asociado a las construcciones o espacios rituales.³⁸

La doctora Pineda, en su análisis de las capillas de Santa María del Pino, las aborda como conjuntos domésticos o “...*conjuntos devocionales completos; esto es, conformados por: oratorio, nicho con o sin cruz de cantera y otro edificio que hemos denominado ‘sala para peregrinos’...*”³⁹ los cuales guardan cierta semejanza con las construcciones conventuales del siglo XVI.⁴⁰ Las capillas que sobreviven en Ixtla sólo cuentan con algunos de estos elementos; en La Pinta se preserva la capilla, el nicho⁴¹ y el patio –atrio–, y en Los Ángeles solo queda un pequeño fragmento del atrio y la capilla.

³⁴ Moxó relaciona estos hechos con el culto indígena a la Virgen de Guadalupe y al Señor de Chalma, así como la veneración a cruces ubicadas en cuevas de tipo oratorio. Cfr. Moxó, *op.cit.*, pp. 237–261.

³⁵ Galinier plantea la aceptación de algunos símbolos de la religión cristiana vinculados con la cosmovisión indígena, aunque el sentido dado a los mismos era diferente, como el caso de la cruz, relacionado con la fertilidad agraria y la lluvia. Los ángeles encarnan el sentido de las “cariátides prehispánicas que sostienen el espacio terrestre, como lo atestiguan las ‘promesas’ de los Voladores, dirigidas a los cuatro puntos cardinales y que incluyen invocaciones a los santos más importantes de la comunidad”. Jacques Galinier, *La mitad del mundo, cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México: UNAM – Centro de estudios mexicanos y centroamericanos – INI, 1990, 746 pp., p.69.

³⁶ “...según los poblados, los oratorios albergan los rituales católicos y el culto a los santos, o, por el contrario, encubren las prácticas más ocultas de inspiración chamánica...” Galinier, *op.cit.*, p. 231.

³⁷ Galinier, *op.cit.*, pp. 230–231.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Pineda, *op.cit.*, p.3.

⁴⁰ Cada parte de este conjunto devocional doméstico [capilla, hospedería, nicho y patio] tenía importancia y función religiosa, según documentos de venta del conjunto o fracciones, identificados por la Dra. Pineda. “...vender los oratorios junto ‘con el patio’ sugiere que éste elemento arquitectónico formaba parte muy importante del conjunto devocional familiar [...] los oratorios domésticos de los indígenas, siguieron construyéndose en los patios de los hogares durante varios siglos [...] Otro recinto relacionado con la práctica religiosa fue la *hospedería*. Esta era una sala ornamentada –como el oratorio–, con imágenes de santos pero dedicada a recibir a los amigos o a los peregrinos que posiblemente visitaban al santo patrón del oratorio...” Pineda, *op.cit.*, pp.85–86.

⁴¹ En este ensayo académico utilizo “Calvario” para los “nichos” mencionados por la Dra. Pineda, a los cuales la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero C. sugirió nombrar “Edículos”, y Carlos Trejo “Calvaritos”; en otras fuentes son mencionados como “pequeñas capillas” y “despedideros”, más no hay datos que den razón de esta práctica –despedir

Raquel Pineda documentó en archivo la existencia de capillas domésticas indígenas en Nueva España desde el siglo XVI.⁴² Poseer una capilla familiar era un marcador social porque no cualquiera podía sustentar los gastos de su construcción, mantenimiento y uso religioso; la nobleza de sangre exigida a los venidos de la Península Ibérica, como requisito para erigirlas, no fue aplicado a los indígenas.⁴³

Los antecedentes de estas capillas y su carácter de oratorio se pueden rastrear en Europa y en América. Torquemada y Sahagún mencionan la incorporación temprana de esta práctica por indígenas americanos al interior de sus hogares;⁴⁴ en Europa, los oratorios privados existen desde el Medioevo.⁴⁵ Los franciscanos usaron el apego

al difunto– en este poblado. Los nichos del estado de Hidalgo son de menor tamaño que los de Ixtla, y en su mayoría sirven para colocar pequeñas cruces en su interior, como menciona la Dra. Raquel Pineda en su tesis doctoral.

En Ixtla, quedan pocas estructuras de este tipo en pie, aunque sus pobladores señalan que había una en frente de cada capilla; en las preservadas hay pérdida del enlucido que las cubría, sólo en La Pinta hay evidencia de pintura mural en el interior, como parte del programa pictórico de la capilla. Por esto en este ensayo les denominé “calvarios”.

En algunos calvarios había cruces pequeñas de cantera, o a veces ponían “Cruces de las Ánimas”; esto se relaciona con las “cruces cimientes” en otros espacios otomíes, las cuales representan los “cimientos del linaje”. (Peña & Porras, *op.cit.*) (Cit.pos. Dra. Marie–Areti Hers S., en conversación personal en relación con este ensayo académico).

⁴² “...de acuerdo con el Derecho Canónico los oratorios pueden ser, tanto en España como en sus colonias: *públicos, semipúblicos y privados o domésticos*. Los primeros, erigidos para utilidad de alguna colectividad o personas privadas, al que todos los fieles tienen el derecho a asistir, por lo menos a los oficios divinos. Los segundos, para el uso exclusivo de alguna colectividad o grupo de fieles (Canon 1188, párrafo 2°). Y los terceros construidos en casas particulares para utilidad sólo de una familia o persona particular. A esta clase pertenecen las capillas familiares en cementerios y las de cardenales y obispos (canon 1188) Cfr. Pineda, *op.cit.*, p. 16.

“...hacia la segunda mitad del siglo XVI, comenzó a propagarse el uso de capillas particulares; no sólo entre “señores de título” y sus descendientes sino también entre los vecinos ricos; como mercaderes, comerciantes, dueños de minas, dueños de obrajes y otros. Hecho que sucedió en la capital lo mismo que fuera de ella...” Pineda, *op.cit.*, p. 34

“...Podemos proponer que al principio de la Colonia, los indios del país practicaron la religión en conjuntos devocionales constituidos por: un patio, un oratorio, un nicho y una sala [...]hay que agregar la Cruz, no mencionada en los testamentos, pero que tenían algunos indios en los patios de sus casas en 1539...” Pineda, *op.cit.*, p. 98.

⁴³ ... tener capilla en casa implicaba gastos que sólo podían afrontar aquellas familias cuya posición económica les permitía pagar, además de la construcción del oratorio, los muebles, los paramentos necesarios, y contar a un clérigo secular o regular, con licencia del arzobispado o de su vicario quien recibía un salario que podía ser anual o por celebrar los domingos y fiestas de guardar... Pineda, *op.cit.*, pp.38–39

“...a diferencia de los españoles, los indios no tenían que ser nobles ni ricos para tener un oratorio doméstico; les bastaba la voluntad y poder costearlo...” Pineda, *op.cit.*, p. 79.

⁴⁴ ...Torquemada y Sahagún registran las prácticas religiosas en algunos hogares mexica. Y en otra parte dan cuenta de que los ritos familiares se celebraban en adoratorios situados en los patios de los hogares... [...] un mandamiento emitido por el virrey Luis de Velasco el 27 de febrero de 1590 [...] no dejan duda de que antes de la Conquista, los señores principales de los pueblos de cultura nahua, rendían culto doméstico a sus dioses en adoratorios de mampostería constituidos por nichos con cubierta de terrado, erigidos probablemente sobre basamentos escalonados, ubicados en los patios de las casas...” Cfr. Pineda, *op.cit.*, pp.10, 11, 13

⁴⁵ “...Otro antecedente de los oratorios domésticos que nos ocupan lo constituyen los oratorios privados que, como ya se sabe, ya se erigían en Europa antes del descubrimiento de América en palacios episcopales, en casa de altas autoridades religiosas, en las de noble y en las de personas acaudaladas. Costumbre que, como veremos adelante, siguieron practicando algunos españoles después de la Conquista, no sólo en la Nueva España sino también en otros países como Ecuador, Perú y Chile. En México –según testimonios documentales-, con el dominio español se construyeron capillas particulares en casonas de colonizadores enriquecidos, en las de sus herederos, así como en la de mestizos ricos, o de noble estirpe, que pudieron pagar ese lujo...” Pineda, *op.cit.*, p. 14.

familiar y comunitario de los grupos otomíes en la cristianización,⁴⁶ con la construcción de estas capillas en diferentes momentos desde el siglo XVI hasta el término del dominio español y después, como parte de empresas de cristianización, ejercicios para reafirmar la fe y/o campañas de *propaganda fide*. La construcción de las capillas se registró en pinturas rupestres;⁴⁷ En ellas se veneraban los santos de cada familia, los ídolos familiares fueron sustituidos con santos con atributos similares o complementarios.⁴⁸

Las capillas de Ixtla presentan una sola planta rectangular, una o dos ventanas pequeñas como recurso de iluminación original y altares enmarcados con cortinajes que abren dos ángeles. Pocos inmuebles preservan calvarios o nichos, patios o atrios, cruces pequeñas o atriales, y es nula la presencia de hospedería o estancia de visitas. Algunas tienen cúpulas, escaleras, torres con campanario. Las bóvedas pueden ser de cañón corrido o doble bóveda separada por un arco sostenido por pinjantes. La puerta está en el muro opuesto al testero y una pared lateral. En su interior, muchas capillas tienen pintura mural, de diferente temporalidad y factura.

San Miguel Ixtla

San Miguel Ixtla, jurisdicción del Municipio de Apaseo el Grande, fue solicitado por el pueblo de “Apatzeo” como reducción de indios en 1547 y reconocido como “Pueblo de

⁴⁶ “...no significa que los principales señoríos otomíes de El Mezquital no estuvieran definidos territorialmente [...] la dispersión fue un elemento clave para la supervivencia de las comunidades indígenas de la región, lo que implica, que en cada parcialidad, llámese *calpulli* o *altepetl*, existían grupos poderosos que estaban fuertemente sustentados en linajes [...] Cada *calpulli* pudo estar basado en grupos familiares, por lo mismo [...] los otomíes adoraban a los dioses familiares que simbolizaban oficios o elementos de la naturaleza; además, de que cada pueblo tenía como advocación una deidad relacionada con algún ancestro común y con el oficio del grupo familiar...” Carrasco *apud* Vite, *op.cit.*, pp. 164–165.

⁴⁷ “...Algunos de estos oratorios completos o en ruinas, quedaron en medio de milpas o en las orillas de caminos principales, como testigos del acontecer cotidiano e histórico de los pueblos otomíes, constructores de esta arquitectura devocional; tan indispensable en su vida religiosa que dejaron registro de su importancia en el arte rupestre, pintándola, por ejemplo, en las barrancas de El Zapote, a la altura de Santa María La Palma. Vite, *op.cit.*, pp.165–166.

⁴⁸ Galinier sostiene que la pronta aceptación de los santos resultó de sus rasgos antropomorfos, a los que le asignaron funciones y propiedades “análogas” a las de sus divinidades *hñähñües*; asimismo, los santos adquirieron durante el virreinato el carácter de marcadores toponímicos, adoptando “categorías espacio-temporales”. Galinier, *op.cit.*, pp. 69, 73.

Ystla” en enero de 1551.⁴⁹ En el virreinato, Ixtla tuvo gran actividad agrícola;⁵⁰ abastecía a Apaseo y San Miguel el Grande, y estaba en una de las rutas secundarias al Real Camino México Zacatecas, la ruta de la plata. Esta actividad y ubicación favoreció el desarrollo económico del poblado durante el virreinato, permitiendo que se erigieran alrededor de 80 capillas,⁵¹ correspondientes a las familias que habitaban el poblado.

Las leyes de Indias protegían la propiedad indígena y respetaban el gobierno interno, lo cual blindó a Ixtla de incursiones de haciendas aledañas, instaladas entre los siglos XVI al XVIII.⁵² En la segunda mitad del siglo XIX, con la aplicación de las leyes de Reforma, las tierras del poblado fueron subastadas, y parte de la población debió emigrar al obraje, a las haciendas aledañas y a la ciudad de Querétaro.⁵³

En los primeros años del siglo XX se modificó el presidio, que pasó a propiedad particular y se transformó en la “casa grande”, aunque se conservan algunos muros del edificio del siglo XVI. La Revolución Mexicana provocó una primera suspensión en la vida social y religiosa de Ixtla, provocando la migración de algunos de sus habitantes a poblados y ciudades cercanas, como Querétaro y Celaya. Al final de este conflicto, no regresaron muchos de los habitantes, y algunas propiedades pasaron a manos de familias que venían de fuera, de las haciendas y del obraje.⁵⁴

Inmediatamente después se vivió con gran intensidad la Guerra Cristera, que provocó otra migración. Los habitantes decidieron entre huir o ser parte del conflicto;

⁴⁹ *Reducción de Indios de la zona de Apaseo el Grande en un sitio denominado Ystla, op.cit.*, fs.1-2b.

⁵⁰ Ariane Baroni Boissonas, *La formación de la estructura agraria en el Bajío colonial, siglos XVI y XVII*, CIESAS – SEP [Cuadernos de la Casa Chata...175], 1990, 229 pp., pp. 55, 76.

⁵¹ Los testimonios orales señalan un registro de alrededor de 80 capillas, sin embargo sólo hay alrededor de 20 en pie y registro arqueológico que justifica poco más del doble [ha sido muy complicado corroborar el resto, por la ubicación señalada, en terreno particular]. Peña & Porras, entrevistas a Doña Cuca, Don Goyito y Don Layo.

⁵² AGN, Archivos de tierras, *op.cit.*

⁵³ Información obtenida en entrevistas a habitantes del poblado realizadas por Peña y Porras como parte de la elaboración del video documental *Ixtla*, donado al Proyecto de las capillas familiares de la CNCPC, 2006: Don Zeferino Nájjar, quien narró lo que le contaban sus abuelos. Doña Cuca, contó lo que le contaban su papá y su abuela.

⁵⁴ Información obtenida en entrevistas a habitantes del poblado [*op.cit.*]: Don Goyito, quien narró sus vivencias en la Revolución Mexicana.

algunos huyeron llevándose sus santos, dejando sus capillas y casas abandonadas; otros dejaron los santos y sus propiedades, esperando regresar.⁵⁵ Al finalizar la Cristiada, muchos pobladores no regresaron. Las capillas fueron usadas como cuarteles; los santos fueron sometidos a juicios sumarios donde los balearon y colgaron en árboles.

Las casas de romerillo fueron quemadas y los pobladores reconstruyeron sus casas; las capillas se ocuparon como espacio habitacional, corrales y bodegas para el grano.⁵⁶ Las tradiciones religiosas, los festejos a los santos, las advocaciones de las capillas y las velaciones se olvidaron casi por completo, conservando solo algunas de ellas, como la de San Ramón (El Nazareno) en la capilla La Pinta y las de san Pedro, san Isidro y del Señor de Ojo Zarco.⁵⁷ Aunque muchas de las tradiciones se han olvidado, hay preocupación por recuperarlas, como el festejo de San Isidro⁵⁸.

En Ixtla quedan poco más de 20 capillas en pie;⁵⁹ en entrevista con habitantes del poblado obtuve datos sobre alrededor de 60 arqueológicas, sin vestigios superficiales (imagen 6).⁶⁰ Las condiciones estructurales de las poco más de veinte capillas en pie es delicado, por diferentes grados de deterioro arquitectónico. Algunas presentan pintura mural, aunque sus programas pictóricos son más sencillos que los seleccionados para este ensayo académico, excepto de la “Nájar” o de “María Rico”⁶¹ (imágenes 8 y 9). Se considera que la mayoría de las capillas fueron erigidas durante los siglos XVII y XVIII. A pesar del abandono de los inmuebles, hay interés por conservarlas.

⁵⁵ Información obtenida en entrevistas a habitantes de Ixtla [*op.cit.*]: Don Goyito narró sus vivencias en la Cristiada.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Información obtenida en entrevistas a habitantes del poblado [*op.cit.*]: Don Goyito, Don Zeferino Nájar y Doña Cuca.

⁵⁸ Esta celebración se recuperó apenas hace tres años, con apoyo del proyecto de la CNCPC y el Comité de Capillas.

⁵⁹ Luisa Mainot, J. Manuel Rocha, *Capillas familiares de San Miguel Ixtla*, México: CNRPC, informe fotográfico, 1996.

⁶⁰ Entrevista a don Claudio (don Layo). Peña & Porras, *op.cit.*

⁶¹ El proyecto de conservación mantuvo el nombre de Nájar, por ser la familia que posee los terrenos en sus inmediaciones; sin embargo, muchos pobladores prefieren llamarla “de María Rico”, que fue su poseedora anterior. Esta capilla es la única donde se preserva un año, 1795, y un nombre, Antonio José Cabeza de Común. Debajo de la fecha se lee “Jesús, <símbolo de María>, José”, por lo que podría haber tenido la advocación de la Sagrada Familia, pero no se preserva ningún dato.

En la actualidad, cuatro capillas pertenecen a la comunidad y son restauradas y conservadas por el proyecto de la CNCPC, a resguardo del Comité de Capillas,⁶² junto con los dos templos secundarios. Estas cuatro capillas son asumidas como propiedad comunitaria del poblado.

Algunas de las capillas restantes tienen carácter federal, pero han sido asumidas como parte del patrimonio familiar de los que habitan en sus inmediaciones, situación que no ha sido normalizada ante las autoridades correspondientes; otras tienen estatus particular, y como tales se preservan.⁶³ Algunas son usadas como graneros, bodegas y corrales, aunque cada vez existe mayor conciencia sobre su conservación; otras son mantenidas en las mejores condiciones posibles, para su preservación.

⁶² Integrado por habitantes del poblado. Comité de Preservación del patrimonio cultural de San Miguel Ixtla, Comité de capillas desde aquí.

⁶³ *Registro de sitios y monumentos del municipio de Apaseo, Gto.*, México: 1991, compendio interno, s/p.

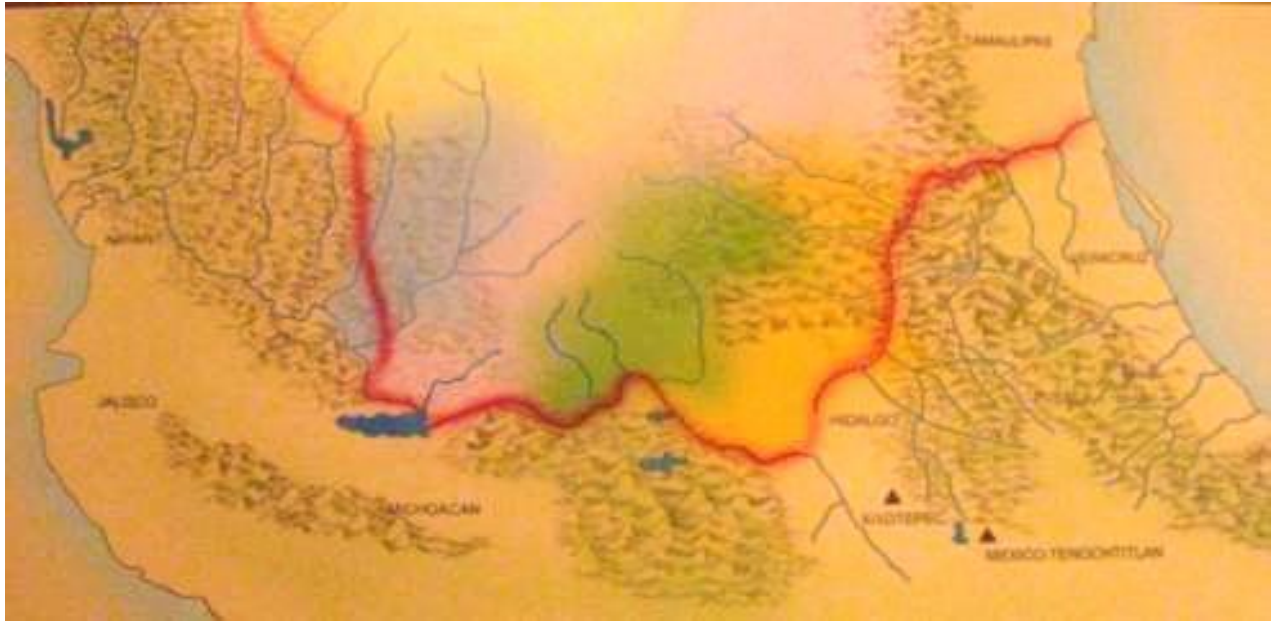


Imagen 1. Región nómada en el siglo XVI. En este mapa se observa el espacio ocupado por los diferentes grupos nómadas en la primera mitad de este siglo. **Amarillo pálido:** Zacatecos y Maticoyas; **Azul:** Cazcanes; **Amarillo intenso:** Samues, Xiu'is y Jonaces; **Rosa:** Macolias, Guachichiles y Tecuexes; **Verde:** Copuces, Guaxabanes y Guamares]. Foto BIPP.

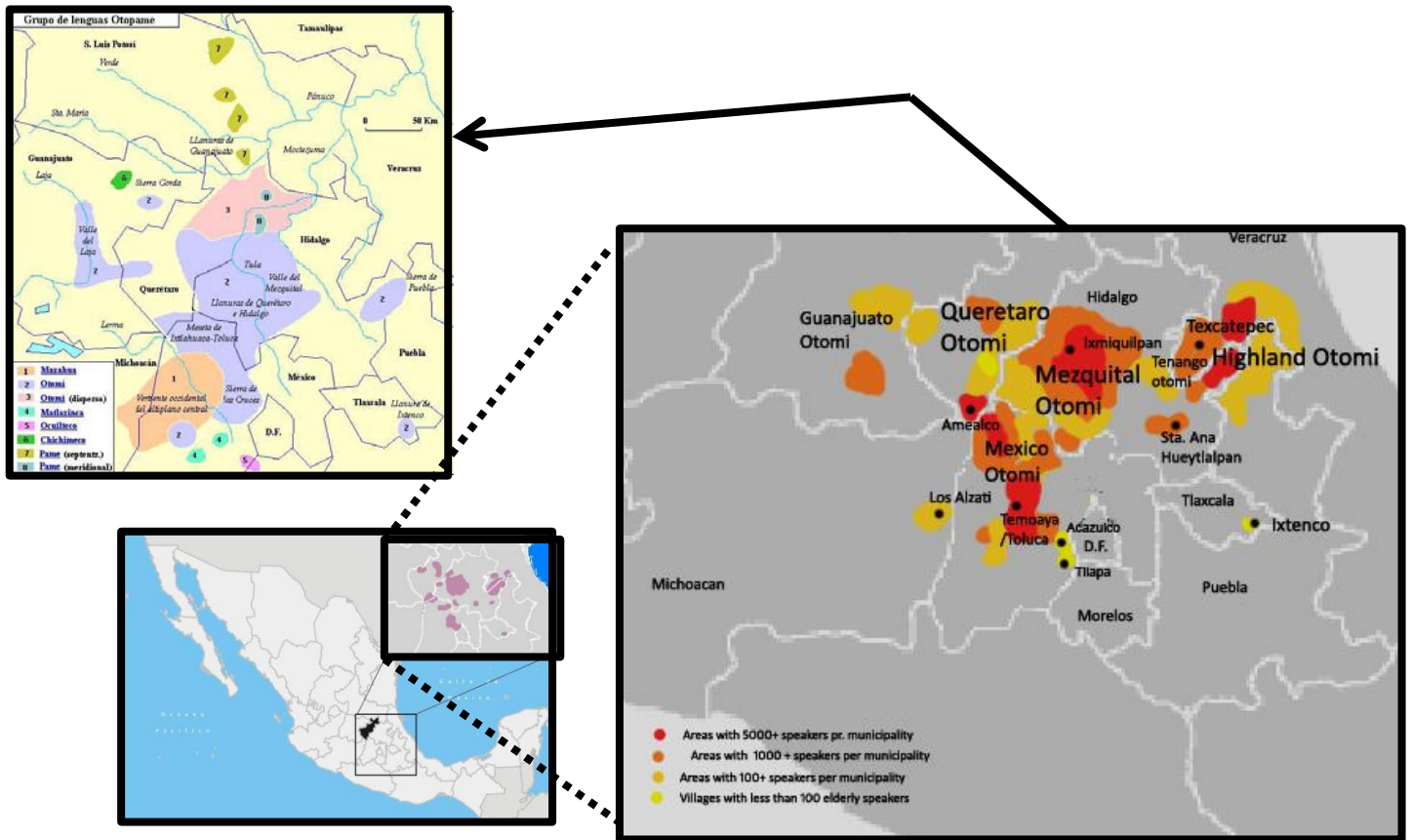


Imagen 2. Mapas que identifican los principales asentamientos otomíes y con hablantes de esta lengua.[†]

* Mapa de la museografía para el siglo XVI. Museo Regional de Santiago de Querétaro.

† "Otomíes", *Campus virtual UAQ*, México: Universidad Autónoma de Querétaro, disponible en link http://campusvirtual.uaq.mx/OtomiOnline_paginas/secciones/lalengua/otomi/&docid=7g0ZN y link <http://www.historiademexico.co/2011/04/los-otomies.html>, consulta: nov. 2012.

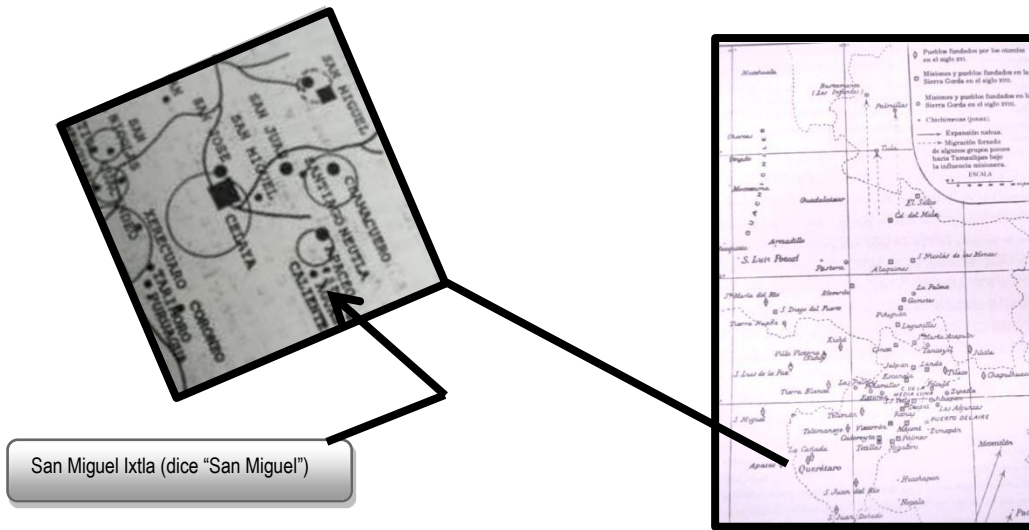
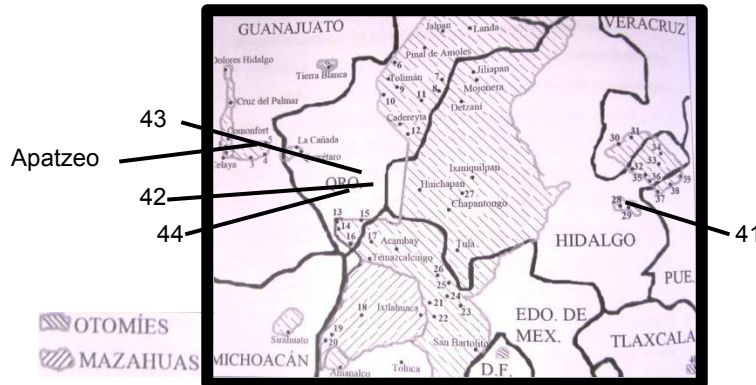


Imagen 3. Grupos otomíes en el Bajío y localización de San Miguel Ixtla según datos del Censo de 1630. ‡

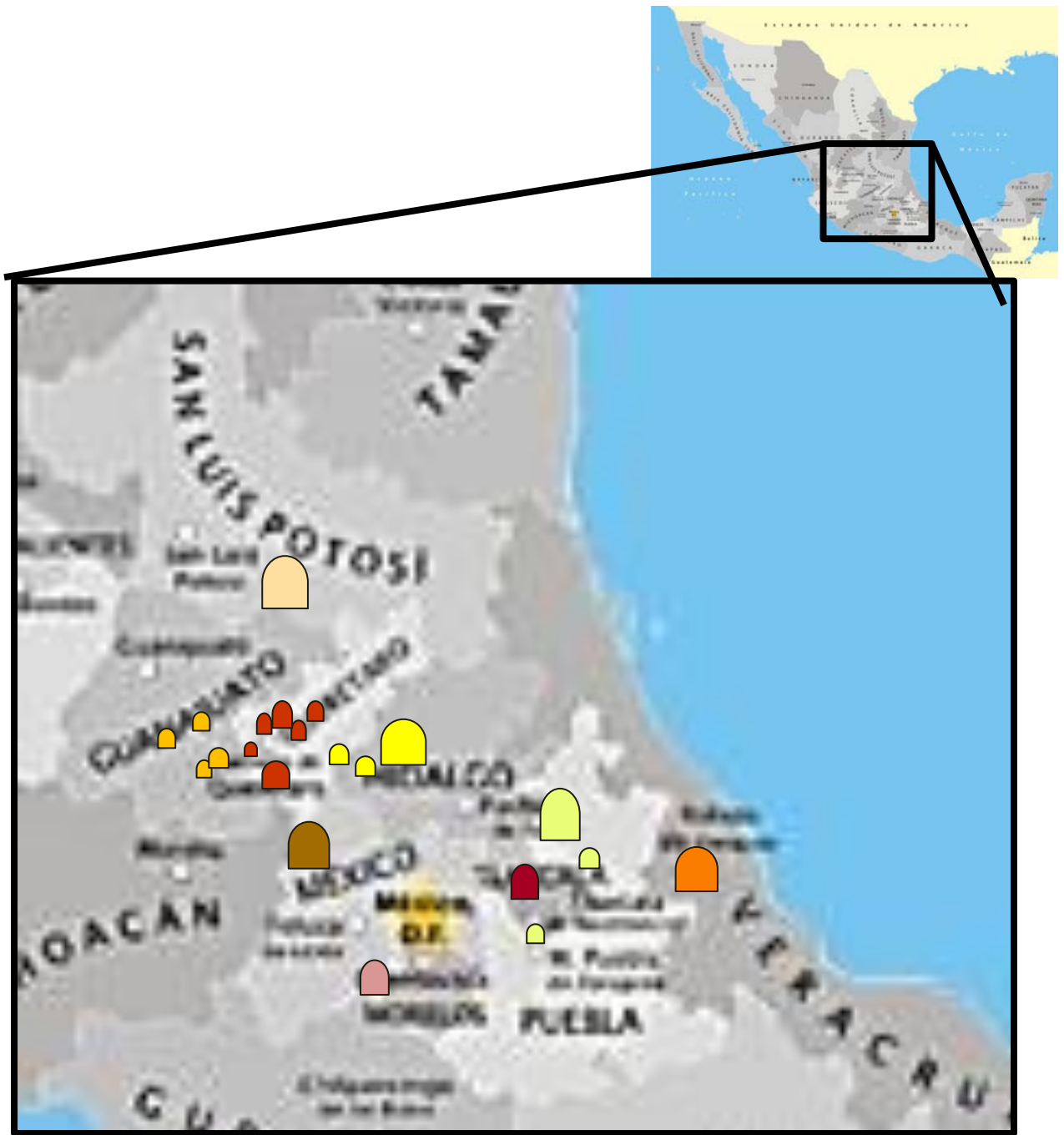


- | | |
|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. San Juan de la Vega, Guanajuato 2. San Miguel Octopan, Guanajuato 3. Apaseo el Grande (Apatzeo) , Guanajuato 4. San Bartolomé Aguacaliente (San Bartolo), Guanajuato 5. San Miguel Ixtla, Guanajuato 6. Las Palmas, Querétaro 7. Deconi, Querétaro 8. Maconi, Querétaro 9. San Pablo, Querétaro 10. San Miguel, Querétaro 11. Sombrerete, Querétaro 12. Tetillas, Querétaro 13. Amealco, Querétaro 14. San Juan Dehedó, Querétaro 15. San Ildefonso, Querétaro 16. Santiago Mexquititlán, Querétaro 17. San Francisco Shaxni, Estado de México 18. San Antonio de las Huertas, Estado de México 19. San Simón de la Laguna, Estado de México 20. Donato Guerra, Estado de México 21. San Pedro de los Baños, Estado de México 22. San Bartolo del Llano, Estado de México | <ol style="list-style-type: none"> 23. Villa del Carbón, Estado de México 24. Chapa de Mota, Estado de México 25. Jilotepec, Estado de México 26. Agua Escondida, Estado de México 27. Alfajayucan, Hidalgo 28. Santa Ana Hueytlalpan, Hidalgo 29. San Pedro TLachichilco, Hidalgo 30. Tlaxcaltepec, Veracruz 31. Santa María, Veracruz 32. Tutotepec, Hidalgo 33. San Clemente, Hidalgo 34. Santa Inés, Hidalgo 35. Tenango de Doria, Hidalgo 36. Santa Mónica, Hidalgo 37. Zacahuala, Puebla 38. San Pablito, Puebla 39. Tlaxco, Puebla 40. Ixtenco, Tlaxcala 41. Santa María de Pino Suárez, Hidalgo 42. Tequisquiapan, Querétaro 43. Bernal, Querétaro 44. El Pueblito, Querétaro |
|---|---|

Imagen 4. Distribución de los grupos otomíes y mazahuas[§]

‡ Mapa elaborado por Alfonso Vite con base en el desarrollado por Soustelle (Soustelle *apud*. Vite, *op.cit.*), con un fragmento del realizado por Baroni conforme a datos económicos de la región según el censo de 1630 (Baroni, *op.cit.*).

§ Mapa elaborado por Vite con base en el de Jacques Soustelle. Soustelle *apud*. Vite, *op.cit.*



Querétaro 1. Tolimán 2. Colón 3. Amealco 4. Tequisquiapan 5. El Pueblito 6. Cadereyta	Guanajuato 7. Tierra Blanca 8. San Miguel Ixtla 9. Aguacaliente 10. San Miguel de Allende	Puebla 14. Sierra norte de Puebla 15. Cholula 16. Pahuatlán
	Hidalgo 11. Alfajayucan 12. Sta María de Pino Suárez 13. Valle del Mezquital	17. Tlaxcala 18. Norte de Veracruz 19. San Luis Potosí 20. Morelos 21. Estado de México

Imagen 5. Identificación de espacios geográficos dónde han sido ubicadas capillas u oratorios otomíes.
Elaborado por BIPP.**

** Información desarrollada con base en las investigaciones de la Dra. Pineda (*op.cit.*), la Dra. Hers y los trabajos del Seminario "La mazorca y el niño Dios" (*op.cit.*) y mi investigación personal.

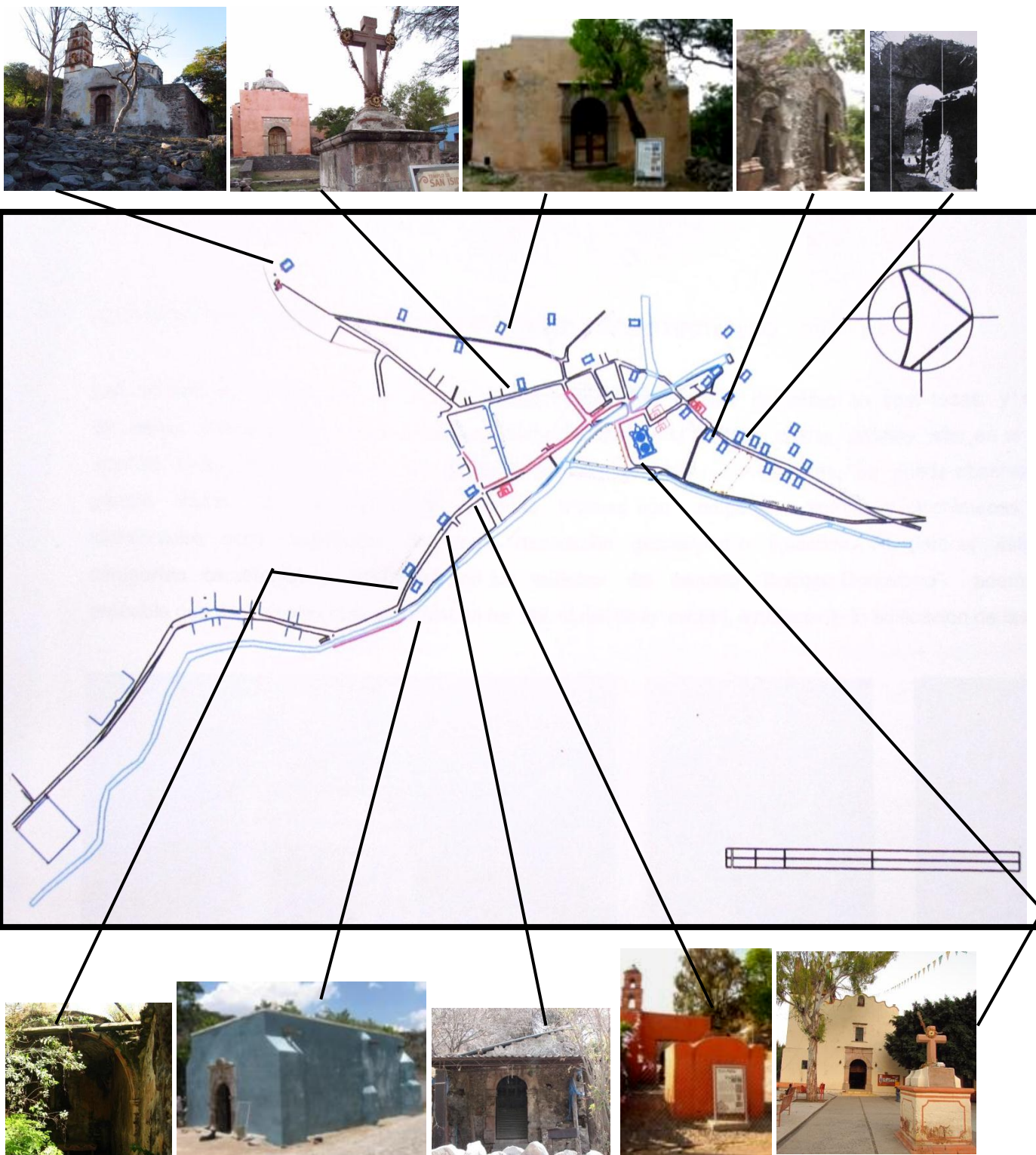


Imagen 6. Mapa de Ixtla con el señalamiento de las capillas que aún se preservan en pie. Mapa elaborado con base en el mapa de ubicación de las capillas, elaborado por Sara B. Loyola L.^{††} Adaptación e inclusión de las capillas por BIPP y fotos de Mtra. Loyola^{††} y BIPP^{§§}.

^{††} "Plano 17, Plano de Marco físico natural, Patrimonio histórico" en Loyola, *op.cit.*

^{††} "Capilla de las Ánimas" en Loyola, *op.cit.*

^{§§} Solo se incluyen las capillas de las cuales se tiene foto

Análisis y significación de la pintura mural de la capilla La Pinta

La capilla “La Pinta”, como la conocen en poblado, se localiza sobre el camino de entrada del lado izquierdo (imagen 7). Aunque fue abandonada, este inmueble conservó parcialmente su uso; fue utilizada para guardar animales en su interior, entre otras funciones. Para las últimas décadas del siglo XX, los daños estructurales impidieron que se continuara su uso religioso, utilizando el atrio para la velación de “San Ramón”, celebrada el miércoles de Semana Santa.

Los vestigios del enlucido exterior del inmueble (imagen 11), en forma de motivos geométricos, arabescos y figuras en rojo de almagre, ofrecen la posibilidad de que el nombre “La Pinta” proceda del decorado exterior que debió cubrir sus muros, de la cual quedan algunos fragmentos en la torre, semejante a la cenefa del interior;¹ frente a la capilla está el calvario, que conserva fragmentos de pintura en su interior².

La capilla tiene muros de piedra, unidos con arena y cal, recubiertos con aplanado grueso y enlucido. La portada tiene un arco principal que descansa sobre dos pilastras con capiteles dóricos que sostienen una cornisa convexa, en cantera, sobre el cual se articula la puerta de madera.³ Arquitectónicamente observamos un conjunto devocional delimitado, conformado por una capilla, el patio o atrio y el calvario (imágenes 12 y 13).

La capilla tiene planta rectangular rodeada por muros recubiertos por dos bóvedas de arista separadas por un arco fajón que se apoya en dos pilastras que culminan en forma de pinjante empotradas en los muros de carga. En su extremo anterior izquierdo tiene un campanario de dos cuerpos, que termina en cupulín (imágenes 10 y 11).

¹ La restauradora a cargo del Proyecto integral de conservación y restauración de las Capillas Familiares de San Miguel Ixtla, Guanajuato de 1997 a 2006, Renata Schneider, aplicó un color similar, en lugar de pretender recuperar la ornamentación, por no existir datos suficientes que señalaran cómo fue el programa seguido para su realización.

² El calvario consiste en una edificación casi cúbica con 1.5m en cada lado de base y altura, y 1.2m de altura interior; con bóveda de cañón corrido y algunos vestigios de pintura mural en su interior (imagen 8).

³ Pineda, *op.cit.*

A partir de ahora recorreremos el trayecto al interior de la capilla; primero explico fragmentariamente lo que está representado, desde la liturgia cristiana y la cosmovisión *hñähñü*,⁴ después desde una mirada de 360° que integra ambas visiones y conforma el discurso visual desde lo que podemos definir como “Cristianismo Otomí”.

Sentido de la representación mural de La Pinta

Al atravesar el atrio o patio, dejando del lado derecho al Calvario, se ingresa a la capilla. A primera vista y al fondo está al frente el muro testero, a partir de ahí se observa que todos los muros y bóvedas de la capilla presentan pintura mural (imagen 14). En el muro testero se observa el altar, enmarcado por un cortinaje de pintura mural; en las esquinas superiores hay un par de veneras que unen el testero con la bóveda a modo de pechinas, las cuales difuminan los ángulos que separan los muros (imágenes 15 y 16).

El altar es enmarcado por un cortinaje rojizo, decorado con flores blancas y rosas y hojas verdes (imagen 17), abierto con cordeles laterales, jalados por ángeles⁵ con blusón verde y faldilla roja. En su centro hay dos cordeles que semejan fijarlo al muro. A los lados del altar hay vestigios de dos floreros que lo enmarcaban (imagen 15).

⁴ para obtener el sentido que se expresa fue necesario primero deconstruir la representación para identificar los elementos que lo integran.

⁵ Los ángeles participan del perfeccionamiento del hombre y son los más cercanos a él, se presentan con fisonomía humana y vestimentas blancas o bellas.

Pseudo-Dionisio señala que hay tres jerarquías o sagrados gobiernos, organizadas como sigue:

- | | | | |
|-----|---------------------------------|--|---|
| I | 1. <i>Seraphin</i> (serafines) | 2. <i>Kherubim</i> (querubines) | 3. <i>Trónoi</i> (tronos) |
| II | 1. <i>Exousiai</i> (potestades) | 2. <i>Kiriótetes</i> (señoríos o dominaciones) | 3. <i>Dynámesis</i> (potencias, poderes o virtudes) |
| III | 1. <i>Arkhaí</i> (principados) | 2. <i>Arkhángeloi</i> (arcángeles) | 3. <i>Angeloi</i> (ángeles) |

+ Los **serafines** tienen seis o más alas; son incendiarios y calentantes que purifican después de Dios. Los **querubines** transmiten la luminosidad de Dios, son el conocimiento que ilumina; tienen muchos ojos en seres angelicales, el cielo o las nubes. Los **tronos** perfeccionan y llevan a Dios; se muestran sólo como nubes o sólo como alas.

+ Las **potestades** purifican, se muestran como una carita que emerge del cielo, a veces entre nubes. Los **señoríos – dominaciones–** iluminan; se presentan con caritas con alas. Las **potencias –poderes o virtudes–** perfeccionan; emergen de nubes, a veces solo a partir del tronco superior, a veces con instrumentos musicales para alabar a Dios.

+ Los **principados** purifican, tienen rasgos humanos y regularmente solo portan un cendal. Los **arcángeles** iluminan a los hombres; visten armaduras o trajes elegantes, a veces portan las *Arma Christi* o una espada (Miguel), un pescado (Rafael) y una azucena (Gabriel). Los **ángeles** perfeccionan al hombre, usan trajes blancos, pueden llevar *Arma Christi*, elementos pasionarios o instrumentos musicales para adorar a Dios o en relación con lo que pasa en la tierra.

Cfr. Dionisio Areopagita, *La jerarquía celestial, La jerarquía eclesiástica, La teología mística, Epístolas*, Buenos Aires: Editorial Losada, pp. 47-55, 147.

Sobre la parte alta del altar se colocaba al santo principal de la capilla; en La Pinta corresponde a “San Ramón”, que es el Nazareno venerado en el domingo de ramos, denominado así en toda la región.⁶ Aunque el Nazareno que se continúa venerando en el poblado está a resguardo de la curia y se guarda en el templo de San Miguel Arcángel; testimonios orales sugieren la existencia de otra escultura, de menor tamaño como la original que tenía este inmueble, a resguardo de una familia de Ixtla.

La veneración a San Ramón implica, en Ixtla, dos días de festejo en esta capilla, el primero para dar inicio a la semana santa, el domingo de ramos, y el segundo para la veneración al Nazareno, iniciada con la velación en la noche del martes de semana santa a continuarse hasta el miércoles siguiente con la celebración litúrgica y el festejo.

El altar de la capilla La Pinta tiene forma de medio hexágono, con tres aristas, una paralela al muro testero y dos diagonales que lo unen a él. Tiene tres cuerpos, siendo el de mayor altura el inferior y el menor el intermedio; el superior es el más rectangular (imagen 18). En los lados de los dos cuerpos superiores se observan algunos vestigios de su decorado fitomorfo, similar al presente en el exterior de la capilla. A los lados de la parte inferior se observan dos oquedades que se interconectan en el interior del altar, que en su parte externa tienen forma de veneras o conchas (imagen 17).⁷

⁶ En esta región “San Ramón” es el Nazareno, que en ocasiones va a pie y en otras sobre un burro, que representa a Jesús a punto de entrar a la ciudad de Jerusalén para ser aclamado con palmas, como parte de las celebraciones del domingo de ramos. De esta celebración con “ramos” se deriva el nombre de Ramón. La velación se realiza el martes de semana santa y el festejo el miércoles santo.

⁷ Aunque se ha especulado sobre el uso de este espacio no hay información documental; algunos sugieren que servía para guardar objetos de culto, sin embargo es posible que ahí se colocaran ídolos prehispánicos, lo cual encuentra congruencia en Moxó sobre el uso dado a este tipo de capillas. Moxó, *op.cit.*, pp. 237–261.

En comunicación personal con la Dra. Pineda, me comentó que en los oratorios de Sta. María de Pino Suárez identificó la presencia de algunas pequeñas cruces de madera que se colocaban en el interior, o en ocasiones se conservaban en los nichos exteriores, a las cuales ha denominado desde la información de los poseedores de las capillas como “Juramentos”. En el rastreo de información que realizó en torno a ellas, eran para difuntos que habían muerto sin confesión y/o que vivían en amasiato. En Ixtla no he identificado su presencia en los altares o nichos-calvarios. *Cit.pos.* Dra. Raquel Pineda, en conversación personal en relación con este ensayo académico.

En estos espacios, en otras capillas de los estados de Hidalgo y Querétaro, se identificó la presencia de astas de venado, enterradas en ellos, lo cual tampoco se ha identificado en Ixtla. *Cit.pos.* Dra. Marie-Areti Hers S., en conversación personal en relación con este ensayo académico.

En la parte inferior y al centro se observa sobre un fondo rojo un espacio delimitado en ocre, sobre el cual hay dos copones dorados en la parte inferior, uno de cada lado, en a delimitación superior algunos fragmentos en color café que semejan un pan (imagen 17). Esta escena nos remite a la “Última cena”, donde Cristo compartió con los apóstoles pan y vino, mostrados en los copones y las figuras al centro, mismas que se transformaron en su cuerpo y su sangre.⁸ Esta celebración litúrgica señala el inicio de la remembranza de la pasión y muerte de Jesucristo, el jueves santo.

A los lados del altar están dos muros, separados por un arco que termina en pinjantes apoyados en ángeles totémicos con arco y flechas –en pintura mural– que visten pectoral y faldilla –imagen deteriorada (imagen 18).

A la derecha del altar se observa una escena nocturna enmarcada por la luna, que se presenta como cuarto creciente sobre la superficie absoluta del astro, donde se muestra su cara observando de frente a la ventana que se encuentra en el muro opuesto. Este astro nocturno encarna a la madre de los *hñähñües* (imagen 20).⁹ Pensar la luna en lugar de un eclipse es debido a la concepción cosmogónica ritual otomí de una interacción divina bipolar, que impide mirar al sol sin considerar la presencia de la luna.¹⁰

⁸ <<El primer día de la fiesta en que se comen los panes sin levadura, cuando se sacrificaba el Cordero Pascual, sus discípulos le dijeron “¿Dónde quieres que vayamos a prepararte la Cena de la Pascua?” [...] Durante la comida Jesús tomó pan, y después de pronunciar la bendición, lo partió y se lo dio diciendo “Tomen, esto es mi cuerpo”. Tomó luego una copa, y después de dar gracias, se la entregó y todos bebieron de ella. Y les dijo: “Esta es mi sangre, la sangre de la Alianza, que será derramada por una muchedumbre. En verdad les digo que no volveré a probar el zumo de cepas hasta el día en que lo beba nueva en el Reino de Dios. >> Mc.14, 12,22–25.

⁹ Sobre esta deidad indígena hay diferentes fuentes, que coinciden en señalarla como la madre de los otomíes. En el Valle del Mezquital es conocida como *Zinana'ithe Zänä*:

“...Äjuä se convirtió en dos águilas, una representó al Sol y otra a la Luna; de esta manera emergieron de las entrañas de la Tierra. Primero *Zidadad'ithe Hyady* (el Sol) y después *Zinana'ithe Zänä* (la luna). Francisco Luna, *apud. Vite, op.cit.*, p. 200.

Para Dow es *Makame*, la madre que encabeza el culto a la Vía láctea. Cfr. J.W. Dow, *Santos y supervivencias: función de la religión en una comunidad otomí, México*, México: Instituto Nacional Indigenista–SEP, 1975, pp. 97–98.

Carrasco señala que la deidad lunar era la principal entre los otomíes durante el periodo prehispánico, que al mismo tiempo encarnaba a la diosa de la tierra y la madre vieja. Carrasco, *op.cit.*, pp. 134–137.

Galinier explica el culto a la luna ligado al del sol en un sistema cosmológico bipolar, donde la luna tenía una ambivalencia sexual, fundamental en relación con la divinidad asociada a la Virgen y al diablo, por su interacción espacial entre día y noche, mundo e inframundo e infierno – paraíso. Galinier, *op.cit.* p.69

¹⁰ Galinier, *op.cit.* p.491.

Debajo de ella se observa un individuo vestido con túnica y capa blancas que ora de rodillas; alrededor de su cabeza hay un destello en ocre dorado. Este personaje es Cristo, orando en el huerto de Getsemaní momentos antes de ser detenido para dar inicio a la comparecencia ante Pilatos,¹¹ quien pudiera encarnar al sol por la forma en que es representada la aureola, a diferencia de otros personajes. Frente a él desciende un ángel de tez morena, que le acerca el cáliz¹² (imagen 21).

A sus lados están dos personajes, señalados en los evangelios como dos discípulos que en lugar de acompañarlo a orar se quedaron dormidos. El de la izquierda porta un bastón con una cruz en la parte superior, usa túnica y capa gris violáceo,¹³ dormido sobre una roca. El acompañante del otro lado duerme sobre un montículo de piedras; porta túnica y capa verde olivo, su bastón tiene varias cruces en la parte superior. Estos dos personajes podrían ser Juan,¹⁴ el discípulo más allegado a Jesús, y

¹¹ En el evangelio según san Mateo se narra la última oración de Jesús en el huerto de los olivos, el Getsemaní... <<Llegó Jesús con ellos a un lugar llamado Getsemaní, y dijo a sus discípulos: “Siéntense aquí, mientras yo voy más allá a orar”. Tomó consigo a Pedro y a los dos hijos de Zebedeo y comenzó a sentir tristeza y angustia. Y les dijo “Siento una tristeza de muerte. Quédense aquí conmigo y permanezcan despiertos”. Fue un poco más adelante y postrándose hasta tocar la tierra con su cara, oró así: “Padre, si es posible, que esta copa se aleje de mí. Pero no se haga lo que yo quiero, sino lo que quieres tú”. Volvió donde sus discípulos, los halló dormidos; y dijo a Pedro: “¿De modo que no pudieron permanecer despiertos ni una hora conmigo? Estén despiertos y recen para que no caigan en la tentación. El espíritu es animoso, pero la carne es débil. De nuevo se apartó por segunda vez a orar “Padre si esta copa no puede ser apartada de mí sin que yo la beba, que se haga tu voluntad”. Volvió otra vez donde los discípulos y los encontró dormidos, pues se les cerraban los ojos de sueño. Los dejó, pues, y fue de nuevo a orar por tercera vez repitiendo las mismas palabras. Entonces dónde los discípulos y les dijo “¡Ahora pueden dormir y descansar! Ha llegado la hora y el hijo del Hombre es entregado en manos de pecadores, ¡Levántense y vamos! El traidor está a punto de llegar.>> Mt.26,36–46.

En la narración de Lucas encontramos la presencia del ángel que le lleva a Jesús el cáliz... <<Después Jesús salió y se fue, como era su costumbre, al monte de los Olivos, y lo siguieron también sus discípulos. Llegados a su lugar, les dijo: “Oren para que no caigan en tentación”. Después se alejó de ellos como a la distancia de un tiro de piedra, y doblando las rodillas oraba con estas palabras: “Padre, si quieres, aparta de mí esta copa; pero no se haga mi voluntad, sino la tuya”. (Entonces se le apareció un ángel del cielo para animarlo. Entró en agonía y oraba con mayor insistencia. Su sudor se convirtió en gotas de sangre que caían hasta el suelo.) Después de orar, se levantó y fue hacia donde estaban los discípulos. Pero los halló dormidos, abatidos por la tristeza. Les dijo: “¿Ustedes duermen? Levántense y oren para que no caigan en tentación.” Lc.22, 39–46.

¹² En algunos pueblos otomíes, todavía se continúa con la tradición de hacer bajar a un niño del poblado, recién nacido o pequeño, vestido de ángel para entregar a Jesús el cáliz, colocando una cuerda en posición diagonal, esto permite pensar que tal representación se relaciona con esta ritualidad, perdida en Ixtla. *Cit.pos.*, Dra. Marie–Areti Hers S., como comentario a esta imagen en relación a la tutoría en esta tesis.

¹³ El color de las túnicas está afectado por cierto deterioro en la capa de enlucido pictórico, pero son los tonos que aparentan tener a simple vista.

¹⁴ Los hijos de Zebedeo llamados por Jesús como sus discípulos fueron Santiago y Juan, siendo el último el discípulo más cercano a Jesús y a su madre, de forma que en la Cruz los encarga mutuamente (Jn.19,26–27). En el evangelio de Marcos se especifican los hijos de Zebedeo que siguen a Jesús... <<Mientras Jesús pasaba por la orilla del mar de Galilea, vio a Simón y a su hermano Andrés, que echaban las redes en el mar, pues eran pescadores. Jesús les dijo:

Pedro,¹⁵ quien además de portar el bastón del pontífice, fue señalado por todos los evangelistas como contiguo a Jesús en este pasaje del Nuevo Testamento (imagen 21). Los personajes integran una escena que recuerda la oración en el Huerto, recuperada por la liturgia cristiana el jueves santo, luego de celebrar la instauración de la Eucaristía.

Siguiendo sobre el muro de la epístola, se observa una escena integrada de cuatro fragmentos. Al centro hay una construcción en cuyo interior hay dos espacios, en el del lado izquierdo se muestran las rejas que constituyen una cárcel; en el fragmento de la derecha hay tres personajes. Al exterior observamos en el lado izquierdo un individuo de pie y a la derecha otro montando un caballo negro (imagen 22).

La construcción del fragmento del centro tiene en la parte superior un tejado a manera de manteado, con líneas verticales en rojo y blanco. Junto al espacio delimitado por las rejas¹⁶ se muestra el interior, donde está un personaje que representa a Cristo, vestido de blanco con aureola alrededor de su cabeza, atado de manos, encadenado a la pared, cuyos pies no tocan el piso. Frente a él hay dos ángeles; uno de ellos, de pie, le ofrece una copa, mientras el segundo está postrado a sus pies (imagen 23).

Esta escena recuerda la representación de “Cristo consolado por los ángeles”, aunque no hay corona de espinas ni sangre. A espaldas de Cristo se observan estandartes y una trompeta, vinculando el espacio con el exterior de la construcción, en

“Sígueme y yo los haré pescadores de hombres”. Y de inmediato dejaron sus redes y le siguieron. Un poco más allá Jesús vio a Santiago, hijo de Zebedeo, con su hermano Juan, que estaban en su barca arreglando las redes. Jesús también los llamó, y ellos, dejando a su padre Zebedeo en la barca con los ayudantes, lo siguieron.>> Mc.1, 16–20.

¹⁵ Pedro es el discípulo al que Jesús le encarga su iglesia, por lo cual se transforma en el primer representante de Cristo en la tierra, figura seguida por los demás Papas, quienes continúan usando el bastón con varias cruces, y que en algún momento sirvió de identificación de Pedro frente al resto de los discípulos, que utilizaban un bastón con una sola cruz... <<Y ahora yo te digo: Tú eres Pedro (o sea Piedra), y sobre esta piedra edificaré mi iglesia; los poderes de la muerte jamás la podrán vencer. Yo te daré las llaves del Reino de los Cielos: lo que ates en la tierra quedará atado en el Cielo, y lo que desates en la tierra quedará desatado en el Cielo.>> Mt.16, 18–19.

¹⁶ En esta escena, identificamos una reja que pudiera haber sido construida con bambús, lo cual semeja la forma en que se vive este festejo en Tepetitlán, Hidalgo; en una analogía, sería posible que no se esté representando la Semana Santa desde una mirada litúrgica, sino que se esté copiando la forma en que es vivida por la población, que serviría tanto como una representación de la sociedad en el festejo, como de memoria para la celebración. *Cfr.* Dra. Marie Areti Hers S. en conversación personal en relación a la asesoría de este ensayo académico.

relación con un jinete. El personaje a caballo viste una armadura grisácea y monta un caballo negro y porta en sus manos una lanza en posición de ataque; estos elementos pudieran indicar una confrontación bélica.

Del otro lado de la construcción está un personaje con faldilla amarilla y botas, con tocado con plumas rojas; en su mano tiene una lanza en posición vertical a modo de bastón. Por el color de las plumas es posible que sea un indígena *guachichil*, plumas rojas, que habitaron la región y participaron en la Guerra Chichimeca (imagen 24).¹⁷

Por la escena litúrgica podría pensarse que los dos individuos armados en el exterior de la construcción son soldados romanos, sin embargo es posible una segunda significación relacionada con la historia regional, donde el personaje montado a caballo es un conquistador y el de las plumas rojas un *guachichil* (imágenes 22 y 26).

Los estandartes y la trompeta son símbolos de guerra; que justifican la identificación de conquistadores e indígenas en conflicto. Para el siglo XVIII en que se realiza esta pintura mural no hay guerra activa en la región, y aunque continúan las incursiones “chichimecas” en fundaciones y poblados españoles y de indios, no hay datos precisos para Ixtla ni para sitios cercanos; por otra parte, los *guachichiles* fueron casi exterminados en el siglo XVI por los conquistadores del Bajío.

Esta escena podría aludir a la Guerra Chichimeca, marco en que tuvo lugar la fundación de Ixtla. Su preservación sería resultado de la historia oral, y/o de la existencia de murales o representaciones previas, recuperadas en este mural.¹⁸ Asimismo, es un referente de la migración otomí a la región y su establecimiento.

¹⁷ Inicialmente vi este personaje como carcelero romano, pero al analizar la escena de enfrente lo relacioné con los *guachichiles* o plumas rojas, indígenas que habitaron el Bajío Colonial y participaron activamente en la Guerra Chichimeca (1550–1560). El personaje a caballo está en postura de ataque, mientras que el otro tiene actitud pasiva, lo cual podría señalar que el primero dio inicio al conflicto. La relación con los grupos indígenas y la Guerra chichimeca la realizo con base en Gerhard [P. Gerhard, *La frontera norte de la Nueva España*, México: UNAM–IIH, 1996, p.19].

¹⁸ La fundación del “Ystla” tuvo lugar en enero de 1551, a solicitud de Apatzeo. *Reducción de Indios de la zona de Apaseo el Grande en un sitio denominado Istla*, fs.1–2b, *apud* Peña, *op.cit.*

Al dar la vuelta a la izquierda está el muro de acceso, con escenas en la inmediación de la puerta. En ambos lados hay músicos y danzas indígenas en perspectiva (imágenes 24 y 25). Del lado izquierdo inicia con un ave que señala con la mirada y su pico a un personaje con un huipil bordado con gran detalle, quien tiene en su mano derecha un *macuahuitl* y en la izquierda un estandarte, en su espalda lleva un carcaj con flechas y arco. El estandarte tiene diferentes figuras, la de mayor tamaño es un huso dirigido opuesta al asta y hacia abajo. Su tocado tiene una voluta texturizada en la parte frontal, semejando una obsidiana o chinapo.¹⁹

En segundo plano, marcado por el menor tamaño de los personajes, hay dos indígenas bailando, con faldillas y plumas, con un tocado discreto similar al del personaje antes descrito; uno toca una guitarra y porta una cinta con capullos de mariposa rellenos de semillas atados por encima de sus tobillos, el otro tiene una sonaja o *ayacachtli*²⁰ en su mano izquierda. Ambos llevan en su espalda carcaj con flechas. En un plano posterior –de menor tamaño a los anteriores– se observan dos personajes danzando con arcos y flechas como accesorios, el de la izquierda lleva carcaj en la espalda (imagen 24).²¹

Al otro lado de la puerta hay un personaje con tambor, el cual parece portar un tocado. Aunque hay escasa definición de la imagen se distinguen al menos otros cuatro individuos en dos planos al fondo, con faldillas, tocados, arcos y flechas en una danza. Detrás de ellos se observa un estandarte (imagen 25).

¹⁹ Alfonso Vite analiza esta escena en su tesis, donde señala como chichimecas a los personajes representados, con excepción del personaje con el huipil que identifica como otomí, cuya arma describe como una "...espada con atributos del macuahuitl (arma prehispánica que consistía en un mazo con incrustaciones de obsidiana)..." Vite, *op.cit.*, p. 180.

²⁰ Sonaja elaborada con cáscara de fruta seca moldeada de forma romboidal, lleno de piedritas o semillas.

²¹ La representación de planos indica la presencia de grandes grupos humanos, que al irse reduciendo de tamaño simbolizan mayor profundidad. Posiblemente estaban retratando a una gran cantidad de danzantes, quienes representarían un grupo de "chichimecas". En esta afirmación estoy sugiriendo la posibilidad de que se estuviera retratando en la pintura mural una celebración, donde los que visten de "chichimecas" bailarían con sus armas, recordando la Guerra chichimeca y la migración otomí. *Cfr.* Dra. Marie Areti Hers S. en conversación personal en relación a la asesoría de este ensayo académico.

En estas escenas se maneja la perspectiva, tal vez con la intención de señalar la presencia de mayor cantidad de individuos, mostrando un gran grupo de danzantes que se suman a la celebración de la Semana Santa.²²

Al dar vuelta a la derecha encontramos una serie de personajes que avanzan en dirección al altar (imagen 26). En la parte más posterior hay un par de caballos negros, montados por dos individuos con túnicas blanca y café. Delante de ellos va a pie uno más con casulla blanca, sobre una túnica rojo y ocre, el cual tiene sobre su cabeza una aureola ovalada, porta en su mano derecha un cáliz con cubierta dorada (imagen 27).

Frente a éstos, dos personajes ayudan a cargar la cruz a un tercero, que por la narración litúrgica corresponde a Jesús, quien viste túnica blanca que lo cubre por completo, del cuello a manos y pies –este fragmento, como el inmediato anterior, están dañados por una grieta estructural, con pérdida de la capa pictórica–; lleva corona de espinas y alrededor de su cabeza hay un resplandor a modo de sol (imagen 28). Tiene una cuerda de ixtle alrededor del cuello, jalada por otro sujeto con faldilla ocre con aplicaciones en rojo que porta botas y un tocado con plumas rojas, éste toca una trompeta barroca, asociada al que denominé *guachichil* en la escena previa (imagen 22).

Delante de Cristo y el *guachichil* se ve un personaje, de la cintura a los pies, de menor tamaño, que pudo ser un niño o bien un personaje que se encuentra más atrás observando la escena, como en las dos que están al lado de la puerta (imágenes 24, 25 y 28)–;²³ al frente está un indígena con pelo largo y otro con la cabeza pintada de

²² Una vez más, encontramos una representación de una procesión que se adentra en el templo, al igual que en la escena del otro lado de la puerta, donde la profundidad de campo se vincula con grandes grupos de danzantes. Estas dos escenas se vinculan con la velación de los músicos donde participan danzantes. Cfr. Dra. Marie Areti Hers S. en conversación personal en relación a la asesoría de este ensayo académico.

²³ Es probable que en esta representación también se mostrara a los pobladores que observan la procesión; es decir, una vez más, que se trata del registro del festejo de la semana santa en el poblado, con todo y los que no participaron en la procesión y sólo la observan a lo lejos. En este caso, es significativa la inclusión del poblado en el mural, pudiendo señalar que el propietario de la capilla tenía un alto rango o era visto como el cacique del mismo. Cfr. Dra. Marie Areti Hers S. en conversación personal en relación a la asesoría de este ensayo académico.

negro,²⁴ ambos con pantaloncillo a la rodilla, descalzos y atados del cuello con una cuerda jalada por la mano izquierda de un sujeto usa un traje grisáceo sin faldilla, y toca un corno sostenido con la mano derecha, el cual pudiera representar un conquistador con armadura metálica (imágenes 26 y 27).

Los dos indígenas representan a los “no conversos”,²⁵ tanto por su vestimenta como por su peinado. El de la cara pintada puede ser una representación de los “guamares” o “los negros”, y el que le sigue un *hñähñü* o inclusive un *xi’ui* o pame.²⁶

Al frente de la procesión va un individuo con traje grisáceo sobre un caballo blanco, cargando un letrero vacuo; por la escena pudiera ser el “INRI” –*Iesus Nazareno Rex Iudius*– que colocarían en la parte superior de la cruz de Cristo (imagen 27).

La escena alude al camino al Gólgota, dónde se crucificó a Jesús –según la liturgia: “Cristo camina con la cruz auestas camino al Calvario”–, correspondiente al viernes santo, seguida de la crucifixión y muerte de Jesucristo, con lo que se cancela cualquier celebración litúrgica hasta el domingo de resurrección. La presencia de

²⁴ El cabello largo y la pintura facial son referentes de pueblos no cristianizados, pues a los indígenas catecúmenos se les representaba con el corte de cabello que les hacían al iniciar con el catecismo. *Cit.pos.* Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero, como parte de las sesiones del Seminario monográfico de pintura mural del siglo XVI, del programa de posgrado en Historia del Arte de la FFyL–UNAM, ciclos 2011–2 y 2012–1.

²⁵ *Cit.pos.* Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero, como parte de las sesiones del Seminario monográfico de pintura mural del siglo XVI, del programa de posgrado en Historia del Arte de la FFyL–UNAM, ciclos 2011–2 y 2012–1.

²⁶ *Guachichiles, guamares y xi’úis* eran algunos de los grupos denominados “chichimecas” por los aztecas primero y por frailes y conquistadores después. Los *guamares* eran conocidos como los negros, por eso se llegó a pensar en la existencia de hombres negros en América, sin embargo está documentado que solo se pintaban la cara o todo el cuerpo para la guerra. Los *guachichiles*, junto con los jonaces, fueron los grupos más aguerridos que presentaron la mayor resistencia a los embates españoles. Gerhard, *op.cit.*, pp.19–21.

Las reducciones de indios fueron figuras jurídicas poblacionales del Imperio Español durante los siglos XVI y XVII, correspondientes a la concentración de grupos indígenas en nuevos poblados con supervisión religiosa cuya adscripción jurídica era intermediaria ante la Corona. La intención de las reducciones era integrar en un sitio, con el mismo gobierno, a indígenas de diferentes etnias, a los originarios de este sitio o migrantes que aceptaran integrarse voluntariamente al Imperio Español y aceptar al rey como gobernante supremo, asumir la religión católica y obedecer los ordenamientos de la Corona. Una vez cumplidas estas normas se establecía el sitio de fundación del poblado, al cual se daba el rango de pueblo cuando lograba avecindar cierto número de familias; regularmente, el rey regalaba tierras a los futuros habitantes como agradecimiento por aceptar ser sus súbditos y conforme a méritos les daba tierras para cultivo. Los indígenas de esta fundación eran denominados como indios reducidos y/o de paz. Los *hñähñües* fueron movilizados por los españoles hacia el Bajío, para que fundaran poblados y sustentaran diferentes reducciones de indios; primeramente hacia Querétaro, donde su gobernante, Conín, apoyó en la defensa de este sitio frente a los ataques de los indígenas rebeldes en el inicio de la Guerra Chichimeca y posteriormente en todo el Bajío. Para 1550 había diferentes grupos étnicos habitando lo que posteriormente se denominó Bajío Colonial, sin embargo sus dominios son definidos someramente debido a su movilidad, por tratarse de grupos nómadas y seminómadas.

indígenas, un fraile que porta el cáliz,²⁷ individuos a caballo y militares a pie y montados, permiten explorar otros significados y sentidos para la pintura mural.

Esta escena inicialmente fue relacionada con un carácter fundacional, al mostrar diferentes grupos étnicos que pudieron ser parte de la reducción de indios que dio lugar a la fundación del Pueblo de Ystla; sin embargo, también es posible vincularla con la Guerra chichimeca.²⁸ Los personajes podrían ser españoles, conquistadores y ganaderos, *guachichiles*, *guamares* o “negros” y un otomí o “*hñähñü*”.

Asimismo, pudiera tratarse de la copia de la celebración que se realizaba para la semana santa, incorporando a los montados del final y el cuerpo pequeño, incompleto, como espectadores de la procesión, donde el fraile sería la representación del presbítero –regular o secular– quien llevaba el cáliz con las Ostias consagradas.²⁹

Así, hay tres posibles significados que coexisten en las representaciones: un recordatorio de la liturgia de la semana santa; un reflejo pictórico de la celebración, cómo era llevada a cabo en Ixtla; y la memoria de la fundación del poblado, recuperada y mantenida en el imaginario comunitario a través de la práctica oral, la tradición festiva aplicada a la liturgia y la pintura como referente y detonante visual de la memoria.³⁰

Continuando el recorrido visual, encontramos que del otro lado del arco continúa la procesión, mostrando tres montes pequeños seguidos de una montaña, arriba de la

²⁷ Se asume como fraile porque se alcanza a ver la túnica en color crudo, por debajo de la casulla blanca, y soporta el cáliz tomándolo con la estola, blanca también. El color blanco se asocia con la celebración gloriosa, que aunque en la actualidad se vincula a los domingos de ramos y de resurrección, en el Concilio de Trento se sugería para cualquier actividad vinculada con el *Corpus Christi*, que es transportado a modo de Ostia y de Cáliz. Cfr. Fray Martín Peña Dueñas en conversación personal.

²⁸ Aún no puedo justificar si la vinculación de los indígenas condenados está en relación a los malhechores crucificados con Jesús, donde uno lo agradece sumándose a las burlas, mientras el otro destaca la divinidad de Cristo y le pide que se acuerde de él cuando llegue al reino; el *hñähñü* sería el que se convertirá al último momento y el *guamar* el que se burló.

²⁹ Según relato de Don Goyito, en las celebraciones había personas montadas que acompañaban las procesiones.

³⁰ Recordar la antigüedad del poblado y las condiciones en que se fundó se relacionan con el pleito de tierras del Pueblo de Ystla contra los hacendados que invadieron sus tierras. AGN, tierras, vol. 339, exp. 1, fs. 1–21.

cual hay tres cruces; una vista panorámica de la Crucifixión (imagen 29).³¹ La montaña presenta 4 líneas horizontales que semejan terrazas; los habitantes del poblado la denominan “cuisillo”,³² ya que desde una perspectiva estructural coincide con el cuisillo del Picacho, en los linderos de Ixtla (imagen 30), integrando los espacios sagrados indígena y cristiano, al fusionar el sitio de sacrificio con el relativo indígena.

La Crucifixión fue representada en la parte inmediata inferior de una ventana circular decorada en la parte interna con motivos florales (imagen 31) que en su diámetro mayor e interno presenta en la mitad cercana al altar triángulos como rayos solares.

Esta ventana hace presente al sol, el cual tiene significado tanto para los *hñähñües*³³ como para los cristianos,³⁴ que se hace presente en la capilla por el ingreso

³¹ <<Así fue como se llevaron a Jesús. Cargando con su propia cruz, salió de la ciudad hacia el lugar llamado Calvario (o de la Calavera) que en hebreo se dice *Gólgota*. Allí lo crucificaron y con él a otros dos, uno a cada lado y en el medio a Jesús.>> Jn.19,17–18.

<<Cuando lo llevaban, encontraron a un tal Simón de Cirene, que volvía del campo, y le cargaron con la cruz para que la llevara detrás de Jesús. Lo seguía muchísima gente, especialmente mujeres que se golpeaban el pecho y se lamentaban por él. [...] Junto con Jesús llevaban también dos malhechores para ejecutarlos. Al llegar al lugar llamado de la Calavera, lo crucificaron allí, y con él a los malhechores, uno a su derecha y el otro a su izquierda [...] Uno de los malhechores que estaban crucificados con Jesús lo insultaba: “¿No eres tú el Mesías? ¡Sálvate a ti mismo y también a nosotros.” Pero el otro lo reprendió diciendo: “¿No temes a Dios tú, que estas en el mismo suplicio? Nosotros lo hemos merecido y pagamos por lo que hemos hecho, pero éste no ha hecho nada malo.” Y añadió: Jesús, acuérdate de mí cuando entres en tu Reino.” Jesús le respondió: “En verdad te digo que hoy mismo estarás conmigo en el paraíso.” Hacia el mediodía se ocultó el sol y todo el país quedó en tinieblas hasta las tres de la tarde. En ese momento la cortina del Templo se rasgó por la mitad, y Jesús gritó muy fuerte: “Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu.” Y dichas esas palabras expiró.>>. Lc.23,26–27, 32–33,39–46.

En la escena que aquí se representa, la gran cantidad de gente sugerida por el evangelio es cumplimentada en la celebración de la procesión del *Vía Crucis* por la población, misma que está representada con figuras de diferentes tamaños, cada vez más pequeños, para dar la idea de perspectiva y de más personas de las realmente pintadas.

³² Los habitantes de mediana edad del poblado me sugerían que el Monte Calavera era un Cuisillo, lo cual no podía relacionar hasta que me llevaron al “Cuisillo” ubicado en “el Picacho”, localizado en las afueras del pueblo y en la jurisdicción de Obraje. El cuisillo se localiza en la parte superior de una montaña, consistente en terrazas con bardas que las delimitan y protegen el interior de ser expuesto a los que estén fuera de éste (imagen 22). Actualmente está cubierto de maleza, que de no existir a la distancia se miraría de la forma en que se ve la representación mural.

³³ El sol es una de las deidades *hñähñües*; señalada, al igual que la luna por diferentes investigadores, quienes lo vinculan con el padre de los otomíes. Parta Dow el sol es una deidad secundaria que se relaciona con la principal, el dios supremo es denominado *Oja*, y el sol adquiere el nombre de *Maka Hyadi*, quien a la vez es representado por el sol, que por un sol con una cruz en el centro o por un ave. Dow, *op.cit.*, pp. 97 - 98

Para Carrasco, el sol es una deidad secundaria que cobra importancia con la llegada del cristianismo, procedente del Padre Viejo, *Ixtacmixcóatl* o *Tonacateuctli* –Vía Láctea–, quien es representado como el fuego o el sol y que encarna a “nuestro padre” denominado *Tota*, y posteriormente en relación con *Ueuteotl* adoptó el nombre de *Otonteuctli*, señor de los otomíes, dios del fuego y de los muertos. Cfr. Carrasco, *op.cit.*, pp. 134–135.

Vite, en tanto, lo explica desde el Mezquital como un de las dos águilas en que se convirtió *Ájuä*, emergiendo de las entrañas de la tierra como *Zidadad'ihe Hyady*. Cfr. Francisco Luna *apud* Vite, *op.cit.*, p. 200.

Galinier señala al sol como una figura marginal del panteón otomí, potenciada con el cristianismo por su asociación con la unión de un dios único y su relación con la Trinidad cristiana. Sin embargo, era visto desde la dualidad sol – luna, en un sistema cosmológico bipolar indivisible. Galinier, *op.cit.* p.69

de la luz del sol por la ventana que lo representa. Así, la capilla se convierte en el habitáculo del Santo Nombre de Jesús y del astro solar como divinidad que emula al padre de los *hñähñües*.³⁵

El sol se encuentra exactamente frente a la luna en una dualidad de sentidos y significación que caracteriza la cosmovisión indígena (imagen 32),³⁶ mostrando asimismo escenas nocturna y diurna enfrentadas, aunque la Biblia menciona que la crucifixión ocurrió pasado el mediodía y que a la muerte de Jesús siguieron oscuridad y sombras.

Por esto, considero que en realidad se trata de una representación figurativa de la luna y no un eclipse como podría ser visto por mostrar el menguante en la totalidad del astro, que aunque no está completamente definido en la escena, tendemos a completar la figura y cerrar el círculo, en especial por tener la cara en el centro circular insinuado por la gama de colores. Pudo representar a la Virgen, vinculada al astro femenino, la luna, en compañía del sol como emulación del Nombre de Jesús y la presencia misma de Jesucristo en la integración de la cosmovisión *hñähñü*.³⁷

³⁴ El santo nombre de Jesús, llamado Crismón, corresponde al "...nombre propio de Cristo, que le puso Dios por boca del ángel en la Anunciación a la Virgen María...". La justificación para construir el Tabernáculo y el Templo de Jerusalén radica en dar "...morada al impronunciable nombre sagrado, el tetragramaton, de acuerdo con el plano revelado por el Señor..." sin que el nombre quedara inscrito en parte alguna del Tabernáculo o del Templo. En el siglo XV, el movimiento "cabalístico-cristiano apocalíptico a partir de Bernardino de Siena y san Vicente Ferrer y Juan Molano, en su Tratado *De picturis et imaginibus sacris* (1570), incorpora la autorización del Concilio de Trento sobre la representación del Santo Nombre de Jesús dentro de los rayos del sol "...tal como fue manifestado a San Bernardino...".

Elena Isabel Estrada de Gerlero C., "El nombre y su morada. Los monogramas de los nombres sagrados en el arte de la nueva y primitiva iglesia de indias" en *Muros, sargas y papeles, imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*, México: IIE-UNAM, 2011, 692 pp., pp. 73-106, pp. 73, 75, 79-80.

Con base en esto, es posible pensar en la representación del espacio solar con los rayos como una emulación del Santo Nombre de Dios, que harían de la capilla su habitáculo. *Cit.pos.* Tita Gerlero, respecto a la ventana decorada con los rayos solares, durante el primer seminario de este ensayo académico.

³⁵ De igual forma, la ventana como vehículo para que el sol se haga presente a través de su representación estructural al interior de la capilla permite pensarlo como la casa de esta divinidad, en paralelismo con la idea cristiana del habitáculo del Santo nombre de Dios. *Cit.pos.* Dra. Marie Areti Hers S., primer seminario de este ensayo académico.

³⁶ En estas escenas enfrentadas es posible encontrar algunas oposiciones binarias: noche-día, vida-muerte, sol-luna, masculino-femenino (tanto en las divinidades indígenas como en su correlación en el cristianismo con Jesús y la Virgen María), mirada cercana y lejana, etcétera.

³⁷ En la cosmovisión *hñähñü*, la Trinidad cobra sentido en las representaciones de la divinidad indígena, considerando un dios supremo, que Dow señala como "Oja", el cual en ocasiones se fusiona con el sol, que es la representación del padre de los *hñähñües*, quién además de presentarse como el sol en ocasiones adopta la forma de una cruz sobre el sol o solamente la cruz, y a veces se manifiesta como un ave. Así el Dios supremo tiene paralelismo con Dios Padre,

Sobre la primer bóveda, cerca del altar, se observa una estrella de cuatro picos en el centro, con cuatro volutas que junto con los picos rodean tres círculos concéntricos (imagen 29). De las volutas salen líneas azules que llegan a las esquinas, en tanto que hacia los picos hay líneas con un círculo en el extremo, también azules. En el centro hay vestigios de pintura. Afuera de la figura central se observan seis seres de los cuales sólo se ve la cabeza y dos alas. Hacia las esquinas hay un decorado fitomorfo en rojo.

Desde el cristianismo puede verse como la bóveda celeste en relación con el Paraíso terrenal y/o la Jerusalén celestial, donde el coro angélico integrado por “tronos” o “virtudes”³⁸ alaba a Dios y su palabra, presente como la fuente al centro del Paraíso, permite que fluya como agua en cuatro ríos que van a los cuatro extremos. Desde la mirada indígena coincide con la representación del dios supremo como una gran estrella brillante con un gran círculo en el centro (imagen 33),³⁹ enmarcado por las cuatro diagonales que corresponden a los cuatro rumbos del universo.⁴⁰ En ambos casos es un cosmograma que representa la divinidad (imagen 37).

Otra representación del dios supremo semeja al símbolo de *olin*,⁴¹ el movimiento, sin el cuál es imposible comprender la ideología otomí. Éste, coincide con el centro de la segunda bóveda, cercana a la puerta, como un círculo formado por una cadena fitomorfa

el Sol con Cristo y su presencia como ave con el Espíritu Santo, aunque la relación entre ellos y con los hombres no es la misma, la figuración favorece los vínculos entre ellos y la Trinidad cristiana. Cfr. Dow, *op.cit.*, pp. 97 – 98.

³⁸ Los “tronos” y las “virtudes” son grupos angélicos incorpóreos cercanos a Dios Padre. Pseudo – Dionisio, el Areopagita, establece a los tronos como los más cercanos a Dios, que muchas veces solo se observan como alas, y al igual que las virtudes tienen como función dar luz y alabar a Dios; las virtudes son también incorpóreas, mas no da mayor dato a su semejanza con los tronos. Areopagita, *op.cit.*, pp.147–148.

³⁹ Dow, *op.cit.*, pp. 97 – 98.

⁴⁰ “Para los otomíes el mundo terrestre presenta una forma general descrita como vagamente rectangular. Termina al contacto con el mar, al que ellos llaman *tehe*, “el agua”. Emergiendo al alba, el astro solar, aún cubierto de gotas de agua, sigue frío durante muchas horas. Se va secando progresivamente en el día y por la tarde se sumerge nuevamente en el elemento acuático. En los cuatro extremos de la tierra, los puntos cardinales manifiestan la presencia de divinidades particulares denominadas *ansé* (ángeles) o *ntâhi* (vientos)...” “...el elemento rector de la configuración del espacio sigue siendo la división solar en ejes. Es el recorrido del astro lo que permite la comunicación entre los espacios terrestres humanos y el inframundo ...” Galinier, *op.cit.*, pp. 481, 491.

Este concepto corresponde al *nutzi*, relativo a cuatro rumbos coincidentes con los cuatro puntos cardinales, relacionado con la idea de una mirada en 360° en el sentido cristiano de la mirada de Dios Padre que todo lo ve. *Cit.pos.* Dra. Marie–Areti Hers en la asesoría para este ensayo.

⁴¹ Dow, *op.cit.*, pp. 97 – 98.

que rodea seis hojas que se articulan como los pétalos de un rehilete, los cuales dan la apariencia de encontrarse en movimiento (imagen 34).

De las esquinas al centro hay motivos que alternan flores e instrumentos musicales.⁴² Entre ellos hay ángeles músicos. Las aplicaciones diagonales combinan instrumentos musicales, flores de cucharilla⁴³ y plantas de la localidad. Estructuralmente tenemos una vez más el centro con un círculo, asociado al dios supremo y Dios Padre, y los cuatro rumbos del universo mimetizados en los ríos del paraíso (imágenes 34).

En la guía que va de la esquina ubicada cercana a la puerta y la epístola al centro se muestra una guitarra⁴⁴ y una chirimía; girando en contra de las manecillas del reloj, la siguiente guía presenta un arpa de una sola hilera y una chirimía; en la siguiente y en el mismo sentido un laúd con brazo doblado y once cuerdas, y un fagot; en la última hay una viola,⁴⁵ su arco y un fagot (imagen 36). El ángel ubicado sobre la puerta porta en su mano un tambor; el que está sobre el muro de la epístola toca un corno; cerca del arco, está un ángel tocando un órgano positivo⁴⁶ colocado sobre una mesa; y el ángel sobre el muro del evangelio toca un violin (imagen 35).

⁴² Los instrumentos representados son absolutamente verosímiles, no tanto porque quisieran reflejar los instrumentos existentes sino por ser los referentes existentes para su representación; sin embargo, la identificación de los mismos resulta una tarea mucho más complicada, porque regularmente hay grandes variaciones en la forma de denominar a los instrumentos en ciertas épocas y lugares, y por la interpretación del que los señala. Cfr. Drew Edward Davies, “La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino – neoplatónico” en Lucero Enríquez (edit.), *Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX, 4º coloquio Musicat*, México: Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México independiente–Coordinación de Humanidades–UNAM, 2009, pp. 37 – 63, pp. 47, 51–52.

⁴³ En este poblado se continúa trabajando un tipo de planta suculenta de tipo ixtle, del cual se saca la base para hacer flores con ella, las cuales sirven de decoración en compañía con las “señales”; también son esenciales para decorar bastones, que alternan con flores, los cuales se denominan “señales” por colocarse dos en cada sitio sagrado.

⁴⁴ En la armadura del instrumento se observan diez orificios laterales para acordado, cinco de cada lado y en el centro el onceavo, los cuales están relacionados con el laúd español o con la guitarra.

⁴⁵ Por las características del instrumento que se muestra, podría tratarse de una viola tradicional, sin embargo podría tratarse de una viola de Gamba por el periodo en que fue pintada.

⁴⁶ Los órganos positivos son órganos tubulares pequeños que también se conocen como móviles o procesionales, porque era posible trasladarlos de un sitio a otro, a diferencia de los grandes órganos mecánicos monumentales que se encontraban fijos al edificio. En esta imagen de un positivo hay gran cercanía a la representación de este instrumento ya que muestra un fuelle a medio abrir, lo que es congruente con el ángel tocando el teclado, es decir, un fuelle en un órgano en funcionamiento; asimismo, se observan caritas en los tubos o caños centrales, que eran comunes como decoración del flautado mayor; sin embargo, en el teclado sólo se muestran seis teclas blancas.

Los ángeles evocan una música que no escuchamos pero pensamos existe en el espacio celeste, donde ellos se encuentran;⁴⁷ según san Francisco, ahí existe y suena, para alabanza y alegría de Dios.⁴⁸ Los instrumentos corresponden a la música barroca. La trompeta, el tambor indígena y el corno se vinculan con la guerra⁴⁹ (imagen 35).

Entre las dos bóvedas hay un arco que sale de dos bases que dividen los muros en dos (imagen 35). El arco presenta casetones que alternan figuras polimorfas con veneras. Los casetones se utilizaron en la pintura mural como un referente de las diferentes generaciones que conforman la iglesia militante, siendo cada uno de ellos una piedra buena para la construcción en analogía con el buen cristiano.⁵⁰

⁴⁷ Los ángeles músicos vienen de una tradición europea donde predominan los instrumentistas sobre los cantantes, quienes regularmente representan la figuración de salmos o personajes bíblicos, o bien el ambiente general del cielo o del paraíso. Los primeros tuvieron mayor representación durante el Medioevo mientras que los segundos tienen mayor incidencia entre los siglos XVI y XVIII.

Los ángeles músicos añaden un elemento sonoro a la representación pictórica, *“...miles de imágenes más emplean instrumentos para representar el cielo sonoro inaudible para los hombres [...] manifiestan una visión cosmológica amplia y simbólica...”*

“...la mayoría de los ángeles músicos improvisan la música o simplemente hacen sonidos de alto o bajo volumen, dependiendo del instrumento que tocan...”.

“...Durante el Renacimiento europeo, los instrumentos musicales se dividían en dos clases: instrumentos fuertes o ‘altos’, como trompetas, chirimías y órganos, y suaves o ‘bajos’ como vihuelas, arpas, violines y guitarras [...] los instrumentos altos se empleaban para celebrar fiestas y dar esplendor a los rituales, los instrumentos bajos eran el poder místico sobre las almas de los hombres...”

Cfr. Davies, *op.cit.*, pp. 42–43, 46, 54.

⁴⁸ *“...En el libro de la Sabiduría se lee, que Dios, al dár el sér à las criaturas, todo lo dispuso según numero, peso, y medida. Esto es, haverlo hecho todo en proporción harmónica, porque numero, y medida son, no solo los fundamentos, mas la misma esencia de la Musica. Assi Cornelio Alapide explica aquel texto por la doctrina de los Antguos Philosophos citados arriba, que la construcción de el Mundo, y ordenación de sus partes se hizo por reglas harmónicas. Lo mismo nos expressan aquellas palabras de el Señor en el libro de Job: ¿Quién hará dormir la consonancia, ò harmonía del el Cielo? Las cuales explica el Doctissimo Expositor Calmet por estotras, como equivalentes: ¿Quién hará callar los instruentos de la Musica de el Cielo? El movimiento de los Astros, sus reciprocas distancias, la massa quantitativa de sus cuerpos, la medida de el tiempo respectivo à sus revoluciones, todo está puesto en cierta armonia; la qual, quanto hasta ahora à la humana inteligencia fue permitido, explicó en parte con su admirable, y justamente admirado, y justamente admirada regla, el sagacissimo Astronomo Keplero; debiendo aquí advertir, que según la citada regla, nuestra Tierra entra también en essa música, puesta en consonancia con los cuerpos celestes, como uno de los instrumentos de essa general harmonía...”* *“...Como esta universal Musica la hizo Dios, su destino, ò único, ò principal es para alabar à Dios. Él solo comprehende perfectamente su harmonía, porque fue composición, que hizo siguiendo la idéa, que desde la eternidad tenía en su mente Divina [...] aunque los Angeles desde su creación están sin cessar alabando à Dios, también, respecto de ellos, exerce David la misma invitación: Alabadle todos sus Angeles, alabadle todas su Virtudes...”* *“...debe creerse, que los cuerpos, y los sentidos lo de los Bienaventurados tendrán en el Cielo su deleyte, como sus espiritus, y entendimientos; lo qual confirma, no solo con autoridades claras de San Agustín, y San Anselmo, mas también con lo que refiere San Buenaventura de el Serafico Francisco, que deseando con ansia entender cómo era la Música Celestial, Dios se lo concedió haciéndole oír à un Angel, que pulsaba una Cythara con esquisitissimo primor...”* Benito Geronimo Feyjoó y Montenegro, *Cartas Eruditas, y curiosas, en que por la mayor parte se continúa el designio de el Theatro Critico Universal...*, Carta Primera..., Blas Román (impresor), Madrid: Real Academia de Derecho Español y Público, 1781, pp. 5, 7, 12.

⁴⁹ Davies, *op.cit.*, p. 54.

⁵⁰ *Cit.pos.* Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero, como parte de las sesiones del Seminario monográfico de pintura mural del siglo XVI, del programa de posgrado en Historia del Arte de la FFyL–UNAM, ciclos 2011–2 y 2012–1.

Sobre la puerta hay un capialzado donde se moldeó una venera de gran tamaño, presente en todas las capillas y algunos templos. Las conchas tienen significado en la tradición mesoamericana y el cristianismo primitivo; en el primer caso, asociadas con Quetzalcóatl y en el segundo con el amor de Dios. Su presencia en el abocinado de las puertas en capillas y templos fue característico del barroco novohispano (imagen 39).⁵¹

Los cuatro muros laterales presentan festones con cadenas fitomorfas entrelazadas. Sobre la “Oración en el Huerto” se muestra un zorro como parte de la cadena, de cuya boca emerge otra guía vegetal, como en las iluminaciones románicas (imagen 43). En los muros cercanos a la puerta hay un colgante en el centro, donde se entrelazan un moño, una flor de cucharilla, frutas y alimentos. En el muro de acceso hay una cadena similar con pequeños pendientes fitomorfos (imagen 40).

En la parte inferior de la capilla encontramos unidad en la representación de cenefa y guardapolvo. El guardapolvo tiene motivos fitomorfos en rojo y blanco –parece copiado de algún manual, aunque no he identificado coincidencias– (imagen 41). Sobre el guardapolvo hay una cenefa formada por espacios entre dos rectas y dos semicírculos, coronados con veneras a la mitad de las rectas (imagen 41).⁵²

En el muro a la derecha de la puerta, al entrar por ella, hay espacios ocupados por un venado que ha perdido la cabeza –si es que no fue representado así de origen–

⁵¹ Estas veneras se moldeaban en el capialzado, o eran pintadas en él; en Ixtla encontramos ambas modalidades, separadas o integradas *Cit.pos.* Dra. Raquel Pineda, conversación personal en relación con este ensayo académico.

⁵² La Dra. Pineda señala sobre el guardapolvo y la cenefa que: “...Estas escenas u figuras se encuentran dispuestas sobre cenefas muy anchas formadas por tramos de franjas mixtilíneas que terminan en roleos; cada tramo está ornado con palmetas entre arabescos, alternados con flores de lis; esto en cada unión. En los espacios de estas cenefas aparecen animales; entre otros no reconocibles, aparecen perros (o coyotes) corriendo con sus fauces abiertas, y conejos. Todo el conjunto está realizado en distintas tonalidades de rojo de almagra y verde claro [...] de acuerdo con lo que se observa en la ornamentación pictórica interior de los oratorios descritos en éstas páginas, podemos considerar como motivos decorativos comunes, inculcados a los indios por la iglesia a través de sus mentores religiosos, además de Dios Padre y del Espíritu Santo en forma de paloma en el remate de los altares, escenas de la Vida de Cristo y de La Pasión; ángeles diseminados en lo alto, generalmente tocando instrumentos musicales o con éstos en las manos; querubines, toda clase de follajes y flores; y, en casi todos los casos, el sol y la luna con facciones humanas. Cabe suponer que se utilizaron los mismos motivos desde el siglo XVI, dada la presencia del águila bicéfala en los modelos que se utilizaron a través del tiempo; hecho que explicaría quizá la inclusión, en casi todos los casos, del sol y la luna, como símbolos de Cristo y de la Virgen María (¿O de significado prehispánico disimulado?). Pineda, *op.cit.*, pp 317–319.

(imagen 42)⁵³, conejos, un coyote y una capilla con calvario al frente; todos en ocre y rojo (imagen 42).

En el muro contiguo al altar, luego de la representación panorámica de la Crucifixión, se observan dos escenas con un pigmento diferente, que corresponden a edificaciones, tal vez como bases para la construcción, como parte de un modelo de enseñanza para pintores o constructores, o bien como una fase previa de la decoración del templo, de la cual no queda ningún otro vestigio (imagen 43).

Al salir del templo y dirigirnos al calvario continuamos con el programa pictórico, aunque en este se ha perdido casi por completo. En la parte superior preserva la imagen de un ave enmarcada en un círculo, la cual corresponde al Espíritu Santo⁵⁴ y a una de las representaciones del padre de los *hñähñües* (imágenes 13 y 44).

Según algunos testimonios orales, en este espacio se veneraba la cruz luego de la lectura de la muerte de Jesús el viernes santo, desde la liturgia.⁵⁵ El ave corresponde al Espíritu Santo, y se relaciona con la resurrección por el ascenso de Cristo a los cielos, completando así el discurso litúrgico de la semana santa (imagen 44). El calvario junto con la capilla conforma un conjunto devocional, conforme lo plantea la Dra. Pineda. Esta estructura integra el espacio exterior que los comunica y tal vez tuvo estancia para visitas, mas no hay datos que me permitan corroborarlo.

⁵³ Estudios de la Dra. Hers revelan la importancia del venado en la cosmovisión indígena en paralelismo con Cristo. El venado sin cabeza corresponde al sacrificio. Cfr. Dra. Marie Areti Hers, Seminario La mazorca y el niño Dios, IIE-UNAM.

Alfonso Vite, con relación a esto, señala que el venado es el hermano mayor, que se deja sacrificar en lugar de Cristo; "*Mäkä Fanto Makunda*". Cfr. Francisco Luna *apud* Vite, *op.cit.*, pp. 195-197.

⁵⁴ "...Por entonces vino Jesús de Galilea al Jordán, para encontrar a Juan y para que este lo bautizara. Juan quiso disuadirlo y le dijo: «¿Tú vienes a mí? Yo soy quien necesita ser bautizado por ti.» Jesús le respondió: «Deja que hagamos así por ahora. De este modo respetaremos el divino orden.» Entonces Juan aceptó. Una vez bautizado, Jesús salió del agua. En ese momento se abrieron los cielos y vio al Espíritu de Dios que bajaba como una paloma y se posaba sobre él. Al mismo tiempo se oyó una voz en el cielo que decía: «Este es mi Hijo, el amado; éste es el elegido.»..." Mt.3, 13-17.

"...En aquellos días Jesús vino de Nazaret, pueblo de Galilea, y se hizo bautizar por Juan en el río Jordán. Al momento de salir del agua, Jesús vio los cielos abiertos: el Espíritu bajaba sobre él como lo hace la paloma, mientras se escuchaban estas palabras del cielo: «Tú eres mi Hijo, el amado, mi Elegido.»..." Mc.1, 9-11.

⁵⁵ *Cit.pos.* entrevistas a pobladores de Ixtla: entrevista a Don Goyito. Peña & Porras, *op.cit.*

El pequeño atrio de esta capilla es remanente minúsculo del original, cuyo piso fue reconstruido con base en el del templo del Señor de Ojo Zarco, con el mismo diseño y tipo de piedras. El piso original de la capilla era de piedra, cal y arena, según se observa en la capilla de Los Ángeles (imagen 71).

Espacios terrenal y divino en la capilla La Pinta

Aunque en una mirada inicial es posible vincular la capilla con el discurso pasional de la Semana Santa, considerando los diferentes eventos litúrgicos desde el domingo de ramos hasta el de resurrección, también pudo ser la representación de la forma en que era llevada a cabo la celebración de Semana Santa en el poblado y/o un referente de la historia del poblado.⁵⁶ Asimismo, al mirar el programa mural de forma integral surgen otros sentidos desde la mirada indígena y cristiana.

Desde el cristianismo, además de ser la sede de un programa pasionario, la capilla es el habitáculo del Santo Nombre de Dios, que se materializa en el interior a través de la ventana circular enmarcada con los rayos solares (imágenes 29, 45 y 46). Desde la cosmovisión *hñähñü*, esta capilla es la casa del sol, a la que ingresa por la ventana y habita el espacio; además de ser encarnado por Cristo (imagen 46).

Al analizar la luz en la capilla, pude observar que incide directamente sobre el espacio entre la luna y Cristo, de ahí se proyecta al fragmento de Cristo y los ángeles en el interior de lo que representa la cárcel. Para esto, los pintores utilizaron el reflejo de la luz solar, para iluminar la imagen de Cristo con la luz del sol (imagen 46).⁵⁷

⁵⁶ Es posible que en las representaciones se refuercen hechos históricos, sean fundacionales o relativos a la Guerra chichimeca, o bien como un indicativo de antigüedad en un momento en que disputaban la propiedad de las tierras contra los hacendados.

⁵⁷ Aunque estos datos no puedo comprobarlos, tanto los pueblos indígenas como los frailes y estudiosos occidentales realizaban construcciones con el objeto de optimizar el empleo de la luz solar como iluminación, que pudieron conjuntarse en la construcción de una edificación que destacaría con la luz del sol ciertos espacios de esta capilla.

Espacialmente, en la capilla hay un fragmento divino desde la mirada cristiana y la otomí, en las bóvedas⁵⁸ y la parte alta del altar. Los muros laterales interactúan con los individuos que entran a la capilla, un espacio donde se relacionan personajes divinos y terrenales en la pintura mural y con los visitantes de la capilla, situación que se extiende al interior del calvario. El atrio y el espacio central en la capilla son espacios terrenales.

La capilla ofrece un programa pictórico con una mirada de 360° que involucra todos los muros del inmueble y todos los individuos en el interior. Esta mirada absoluta integra la mirada de Dios Padre y la idea del *ñutsi*⁵⁹.

La casa del sol y el habitáculo del Santo Nombre de Dios (imágenes 14 y 46). Desde el cristianismo están presentes Dios Padre en una mirada indígena en el *olin* de la bóveda cercana a la puerta; Cristo como el padre de los *hñähñües* y el sol, y tal vez en el venado de la cenefa; el Espíritu Santo como otra presencia del dios supremo de los *hñähñües*, en el Calvario. La Virgen María, madre de los cristianos heredada por Cristo antes de morir en la cruz, está presente en la luna, madre de los *hñähñües*.

La temática relativa a la Semana santa es la del máximo sacrificio de Cristo. El sacrificio, en la cosmovisión *hñähñü* es el motor cósmico, de forma que esta capilla tiene gran importancia porque muestra un mundo en constante movimiento, un espacio habitado por el sol, Cristo, y al pueblo de Ixtla como entes que son partícipes del movimiento.⁶⁰

Estudios de la Dra. Hers mostraron la coincidencia entre las escenas representadas y las fases de la celebración de Semana Santa en Tepetitlán, Hidalgo. La

⁵⁸ Los ángeles músicos son una forma de representar la armonía del universo ligadas a la tradición mendicante con fuerte influencia del "neoplatonismo renacentista"; "...un hermoso símbolo sonoro..." que hacían presente "...el microcosmos del cielo en la tierra..." el cual se hacía patente al que atravesaba el umbral de un templo o una capilla. Cfr. Davies, *op.cit.*, pp. 58–59.

Por otra parte, los ángeles como base del mundo y representación de los cuatro rumbos de la tierra, evocaban al mismo tiempo los espacios divinos *hñähñües*. Cfr. Galinier, *op.cit.*, p. 69.

⁵⁹ El *ñutsi* significa "los cuatro rumbos del universo".

⁶⁰ Cfr. Dra. Marie–Areti Hers S., en conversación personal en relación con este ensayo académico.

relación la podemos establecer a partir del angelito que entrega el cáliz, desarrollado por un niño, en la construcción de una cárcel con bambús, a semejanza de lo representado en estos murales, la presencia de los músicos y danzantes con vestimentas indígenas, de “chichimecas” y “otomíes” como referencia de la “velación de los músicos”.⁶¹

A partir de estos elementos indagué en el poblado sobre la forma en que se realizaba la celebración antiguamente; desafortunadamente no encontré información, por la desvinculación causada por los enfrentamientos bélicos a principios del siglo XX.⁶²

Es posible que este programa pictórico tuviera tres sentidos: recordar los eventos de semana santa, introducir recuerdos de la fundación de Ixtla y en especial, un ejercicio del arte de la memoria sobre la forma en que se debía celebrar la semana santa. Por tanto, está representada la Semana santa como es pensada integrando elementos cosmogónicos y la liturgia, sino cómo era vivida en Ixtla. A estos, tal vez sumaría uno más, refrendar la postura sociopolítica de relevancia de su propietario.

Asimismo, es una representación del poblado, donde están presentes todos los habitantes de Ixtla, pudiendo entonces ser un dato de la importancia del poseedor de esta capilla, que no solo representaba imágenes aisladas o de su familia, sino a todo el poblado, pudiendo tratarse del cacique de Ixtla.

⁶¹ *íbid.*

⁶² Estos datos no se conocían cuando se hicieron las entrevistas a los pobladores confiables y de mayor edad del poblado. Actualmente ya no fue posible preguntarles a ellos porque o bien han fallecido, o se encuentran delicados de salud, con afecciones neurológicas que alteran sus recuerdos.

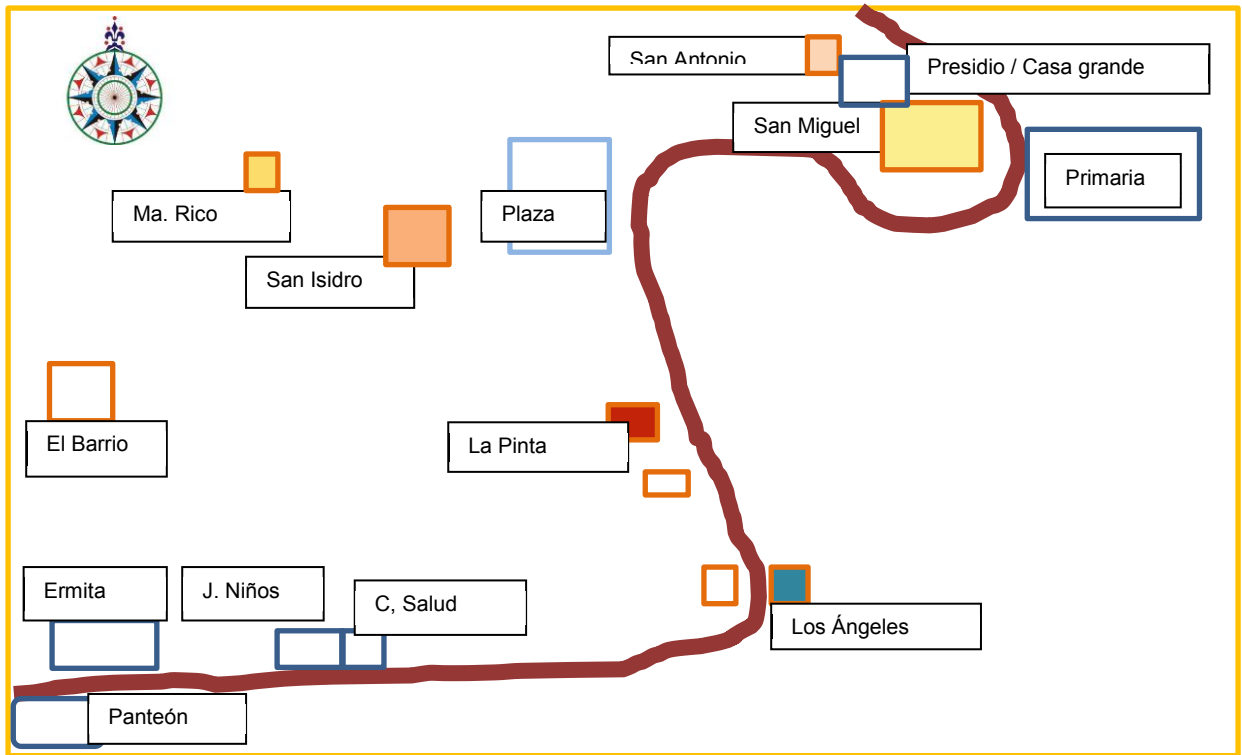


Imagen 7. Mapa de Ixtla con las capillas señaladas. Elaborado por BIPP*



Imagen 8. Detalles de la pintura mural, Capilla de María Rico, San Miguel Ixtla, Foto BIPP

* Las fotografías y diseños fueron tomadas o elaboradas por Beatriz Isela Peña Peláez entre febrero de 2011 y agosto de 2012 –cualquier diferencia será señalado en la imagen–; Beatriz Isela Peña Peláez, desde aquí BIPP.



Imagen 9. Detalles de la capilla de San Antonio, San Miguel Ixtla. Fotos BIPP



Imagen 10. Capilla y Calvario. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



Imagen 11. Detalle de la cúpula donde se conserva enlucido pictórico original. Capilla La Pinta, San Miguel Ixtla. Foto BIPP.

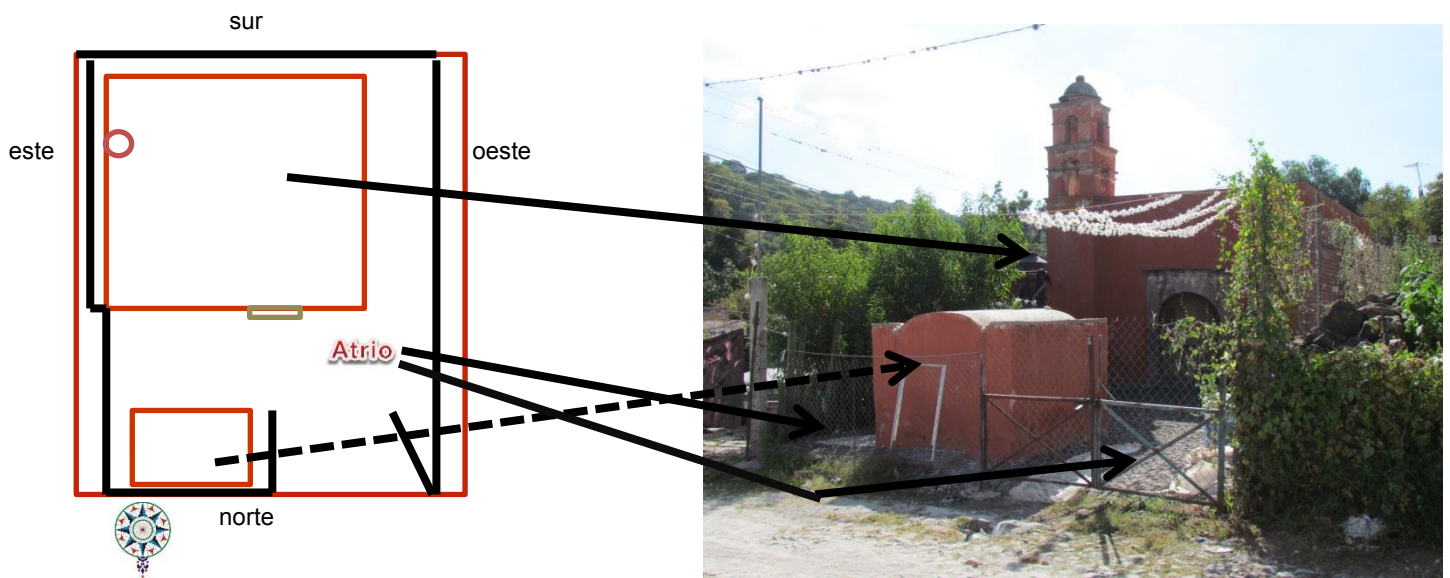


Imagen 12. Delimitación del conjunto devocional de la capilla La Pinta. Foto y cuadro elaborado por BIPP.



Imagen 13. Calvario. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.



Imagen 14. Vista general del interior, desde el vano de acceso. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



Imagen 15. Cortinaje. Muro testero, Capilla La Pinta, San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



Imagen 16. Veneras de las esquinas. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.



Imagen 17. Altar, vista general y detalles. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.



Imagen 18. Ángeles que sostienen los pinjantes sobre los que se desplanta el arco. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.



Imagen 19. Detalles del arco y pinjantes Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla Foto BIPP.



Imagen 20. Oración en el Huerto, muro de la Epístola. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Foto BIPP

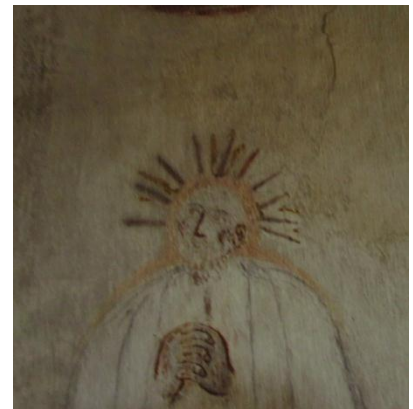


Imagen 21. Oración en el huerto, detalle de la escena con la indicación de la dirección en que desciende el ángel y de la aureola de Cristo. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.



Imagen 22. Cristo consolado por los ángeles. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



**Imagen 23. Jesús consolado por los ángeles.
Muro de la Epístola, Capilla La Pinta, San Miguel Ixtla. Foto BIPP.**



Imagen 24. Indígenas bailando. Capilla La Pinta, San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



Imagen 25. Indígenas bailando. Capilla La Pinta, San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



Imagen 26. Jesús camina con la cruz a cuestas, vista general. Capilla La Pinta, San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



Imagen 27. Detalles de la procesión. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.



Imagen 28. Detalle: Cristo encadenado del cuello y jalado por un posible *guachichil*. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.



Imagen 29. Vista panorámica del monte Calvario o cuisillo. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Foto BIPP

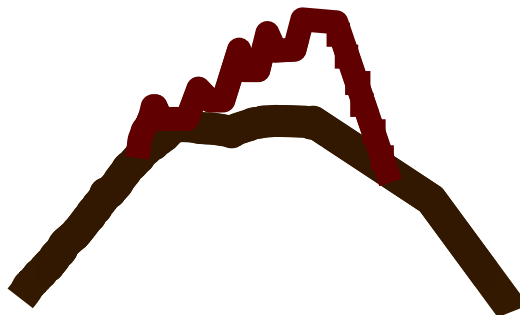


Imagen 30. Esquemización de un cuisillo, visto a la distancia. Elaborado por BIPP



Imagen 31. Ventana con los rayos solares y flores en el interior. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Foto BIPP



Imagen 32. Oposición sol – luna. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Foto BIPP



Imagen 33. Bóveda cercana al altar. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Foto BIPP



Imagen 34. Bóveda con ángeles músicos e instrumentos musicales. Bóveda cercana a la puerta, Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



**Imagen 35. Ángeles músicos con órgano positivo, tambor, corno y violín.
Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.**



**Imagen 36. Detalle de las guías con instrumentos musicales y guías con guitarra. Bóveda cercana al acceso.
Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.**



Imagen 37. Detalle de bóvedas: dos representaciones del dios supremo. Bóvedas. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.



Imagen 38. Ángeles que sostienen los pinjantes sobre los que se desplanta el arco. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.



Imagen 39. Venera tallada sobre el capialzado y festón sobre la puerta. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.



Imagen 40. Detalles de festones. Muro de la Epístola, Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP



Imagen 41. Detalles del guardapolvo y la cenefa. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP



Imagen 42. Detalles el la cenefa. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP



Imagen 43. Construcciones religiosas. Detalle del muro del Evangelio cercano al altar, Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.



Imagen 44. Detalles del interior del Calvario. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.



Imagen 45. Detalles de la pintura mural. Vistas generales. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.



Imagen 46. Entrada de luz a la capilla. Capilla La Pinta. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.

Análisis y significación de la pintura mural de la capilla de Los Ángeles

La capilla de los Ángeles es la primera, de los inmuebles en conservación, que vemos al entrar al poblado (imágenes 47 y 50), al lado derecho del camino de ingreso, frente a la capilla de San Pedro (imagen 7).¹ Los habitantes más longevos narran que sus padres y abuelos decían que fue una de las primeras capillas que se construyó² y que estuvo en uso hasta la Guerra Cristera, después fue abandonada. Aunque tenía su atrio y su calvario, el primero es hoy casi inexistente y del segundo no hay vestigios (imagen 52).

Estructuralmente es igual al resto de las capillas; tal vez su enlucido exterior tuvo tonos térreos, pero nadie la recuerda con color.³ Tiene una nave de planta rectangular cubierta por dos bóvedas de arista separadas por un arco de medio punto recargado sobre pinjantes (imágenes 50 y 51); en su exterior hay tres contrafuertes de cada lado.

En el vano de acceso hay un fragmento de su piso original, en piedra (imagen 71). Se desconoce su advocación; fue denominada “Los Ángeles” porque en su pintura mural quedan imágenes de 41 seres angélicos, pudiendo haberse perdido algunos más (imágenes 55 y 67).⁴

¹ Capilla particular; de las pocas que tienen cupulín y escaleras que conducen a él; aunque ha conservado su pintura mural con motivos fitomorfos y veneras, presenta condiciones estructurales críticas e importante deterioro.

² Doña Cuca narró que sus abuelos decían que de niños oían que Los Ángeles era de las primeras capillas de Ixtla [Entrevista a doña Cuca, Peña & Porras, *op.cit.*]. Esta capilla fue centro de culto, abandonada y ocupada como cuartel en la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera. Recuperó su valor religioso sin advocación ni reconocimiento por la iglesia. Los niños aventaban piedras al Cristo de la fachada, deformando la cantera [Entrevista a doña Virginia en 2008, propietaria del terreno contiguo a la capilla]. Su altar fue destruido por una fallida búsqueda de oro. A finales del siglo XX se llenó de tierra por inundación y fue usada como corral de animales de diferentes propietarios, aunque conservó su carácter federal [Entrevista a doña Virginia, propietaria del terreno contiguo a la capilla]. Iniciada su conservación, fue resignificada como bien cultural e histórico a resguardo de la comunidad a través del Comité de Capillas. El primer trabajo fue retirar la tierra y estabilizarla estructuralmente; se agregaron dos contrafuertes en la parte anterior de la capilla, uno de cada lado –originalmente solo tenía al centro y la parte de atrás. Fue codiciada por algunos vecinos y la ofertaron en una fiesta como espacio en cuyo interior se podía consumir pulque a la vez que mirar su pintura mural. El proyecto de la CNCPC definió el espacio de su atrio, identificó el piso original, bajando el nivel, colocó losetas de barro cocido y puerta –con apoyo del municipio–; y sigue en proceso de restauración.

Esta capilla fue espacio sagrado indígena y cristiano familiar, centro de evangelización afiliado a la iglesia, cuartel, inmueble con carácter ideológico, ermita de culto popular no institucionalizado, porqueriza y corral, bien cultural protegido y a resguardo de la comunidad, fetiche y espacio para comercialización y consumo de bebidas alcohólicas, y parte del patrimonio cultural del poblado en conservación y restauración. Actualmente continúa en proceso de restauración por el proyecto de la CNCPC y es uno de los inmuebles a resguardo del Comité de Capillas.

³ Aunque quedaban fragmentos del enlucido original el color se había perdido por factores climáticos.

⁴ Algunos se conservan completos y de otros solo quedan vestigios de su cuerpo, alas u ornamentos.

Los ángeles, entre el cristianismo y la cosmovisión *hñähñü*

Los ángeles son seres que han acompañado a las divinidades desde el antiguo Egipto, fueron retomados por el cristianismo y justificados desde el Areopagita, mismos que encontraron afinidad entre los grupos otomíes.

Para el Areopagita, los ángeles son “*varones bien parecidos, con vestimentas brillantes, agrupados en tres órdenes triádicas...*”⁵ Cada nivel es una *hierarkhía* o sagrado gobierno, con funciones hacia arriba y abajo entre órdenes y niveles.

La primera triada u orden está en contacto con la “Tearquía” o “Principio divino”, y las otras dos reciben los dones y los transmiten de manera inmediata. Los tres primeros sagrados gobiernos –*tranoi, kherubim y seraphin*– son más cercanos a Dios, los segundos son intermedios –*exousíai, kiriótetes y dynámesis*–, y los terceros –*arkhaí, arkhángeloi y angeloi*– interactúan con los hombres desde el espacio divino.⁶

En la cosmovisión otomí, los ángeles substituyeron las representaciones de las “cariátides prehispánicas”, quienes sostenían el mundo y se ubicaban en los cuatro rumbos del universo, a los cuales substituyeron en muchas representaciones. De esta forma, aunque con un sentido diferente, las imágenes se complementaron.⁷

Dar sentido a la representación mural de Los Ángeles

Al acercarse al centro del poblado se llega a un espacio flanqueado por dos capillas, al lado izquierdo del camino está San Pedro y a la derecha Los Ángeles. Al aproximarse al ingreso de la capilla de Los Ángeles se observa al frente lo que queda de su atrio en tierra. El arco de la puerta es de medio punto, elaborado en toba de cantera; sobre él

⁵ Areopagita, *op.cit.*, p. 47.

⁶ Areopagita, *op.cit.*, pp. 47-55.

⁷ Galinier, *op.cit.*, p. 69.

está un crucifijo labrado, arriba del cual se ve la leyenda “I INRI” invertida, señala la factura indígena que copiaba los modelos por inversión [se lee “IRNI I” (imagen 48).

Al entrar a la capilla se ve al fondo un altar rectangular paralelo al muro testero,⁸ empotrado en el ábside, con dos oquedades con forma de arco románico en los extremos inferiores (imagen 53). Estos espacios pudieron utilizarse para guardar utensilios del culto, ídolos familiares o “juramentos” –cruces pequeñas.⁹

Entre las dos bóvedas hay un arco fajón soportado por pinjantes (imagen 51). La piedra angular está decorada con una cuadrifolia (imagen 52)¹⁰ En el ábside, el cortinaje enmarca el altar, abierto por dos principados en lo alto y resguardado por dos arcángeles en la parte inferior (imagen 53).¹¹ Alrededor de éste se observan flores rojizas de diferentes tamaños y formas (imagen 54).

Dando vuelta a la derecha y mirando los cuatro espacios en los muros laterales hay cuatro arcángeles con armaduras, cada uno porta un *Arma Christi*: una escalera, la cruz y tres clavos, el cuarto atributo se perdió con el aplanado¹² (imágenes 55 a 59).

En los muros observamos floreros ovalados con flores y, como parte del fondo, muchas flores de diferentes formas, tamaño y factura (imagen 54). Los floreros se relacionan con el vaso espiritual de elección, por la concepción de la Virgen María.¹³

A la izquierda de la puerta hay una ventana enmarcada con pintura mural en rojo con detalles de flores. En la parte superior de los muros hay festones que continúan el

⁸ El altar fue reconstruido por el proyecto de la CNPC, ya que había sido destruido parcialmente por buscar oro.

⁹ Ver la nota 49. Moxó, *op.cit.*, pp. 237–261.

¹⁰ La Dra. Pineda señala la presencia de un elemento fitomorfo con cuatro extremidades, denominada cuadrifolia. Esta característica está relacionada con construcciones de finales del siglo XVI y principios del XVII. *Cit.pos.* Dra. Raquel Pineda, en conversación personal en relación con este ensayo académico.

¹¹ Areopagita, *op.cit.*

¹² Es probable que el elemento faltante sea la corona de espinas, por los elementos presentes y el espacio.

¹³ Los floreros ovalados, presentes en todos los muros, en relación con la Virgen María como vaso de elección, este respresenta el seno materno dónde se encarnó Jesucristo por obra del Espíritu Santo. Las flores también nos remiten a María y solo no están presentes en las bóvedas. Las flores son de diferentes tipos, tamaños y calidad de factura. *Cit.pos.* Elena Isabel Estrada de Gerlero C., en sus clases del Seminario monográfico de pintura mural del siglo XVI en el programa de posgrado en Historia del Arte de la FFyL – UNAM, en los ciclos escolares 2011–2 y 2012–1.

detalle de las cenefas. El muro de ingreso está decorado con cuadrados concéntricos en negro,¹⁴ seguidos por una cenefa de flores bicroma rojinegra y una línea divisoria en rojo, unidad que se continúa a manera de guardapolvo en los muros laterales hasta el altar (imágenes 60 y 61). Este elemento vincula un espacio sagrado indígena con la capilla, fusionando la sacralidad de ambos. La cenefa y los festones pudieron ser copiados de algún texto europeo, con modificaciones en la percepción y trazado.¹⁵

Junto a la entrada, del lado izquierdo, mirando al altar, hay un fragmento de lo que pudo ser una firma, destruido por pérdida de aplanado (imagen 62). Sobre la puerta hay un abocinado, donde se localiza un capialzado en el que fue grabada y pintada una venera en rojo y blanco (imagen 63), la cual se relaciona con el amor de Dios.

En ambas bóvedas se señalan los cuatro extremos con una guía a manera de hojas en color rojo (imagen 64); relacionado con los cuatro ríos del Paraíso y la Jerusalén celeste, y con los cuatro rumbos del universo o *nutzi*.

La bóveda contigua al acceso presenta en el centro dos figuras circulares concéntricas; de la central salen algunos rayos contenidos en el círculo exterior. Hacia la ventana hay un sol al interior de otro círculo; en el lado opuesto está el resane de una gran grieta¹⁶ (imágenes 65). Las imágenes de esta bóveda corresponden a una de las representaciones del movimiento circular asociado al dios supremo *hñähñü*, junto al cual está la divinidad solar, el padre de los *hñähñües* y referente de Jesucristo.

¹⁴ Fue posible ubicar el cuadrado concéntrico en los cuisillos del Picacho, como grabado y en pintura monocroma negra o roja. A pesar de haber realizado una visita a de la parte superior de la zona arqueológica de “los cuisillos” en el Picacho, muy cerca de Ixtla, jurisdicción de Obrajuelo, faltó registrar el espacio inferior que se ubica en propiedad particular. Entre los datos significativos está la identificación de edificaciones con piedras, estucadas, donde es posible pensar su uso como asentamiento estacional de un grupo seminómada. Los habitantes del poblado que nos habían comentado de los cuisillos, encabezaron el recorrido y registro, nos indicaron que en la parte inferior había este tipo de greca en grabados de algunas piedras cortadas en forma cuadrangular y en pintura.

Entrevistas a Perjentino González y Noé Nájjar Aguilar, habitantes de Ixtla, en diferentes momentos entre 2011 y 2012.

¹⁵ Aunque se ha realizado una revisión de textos, compendios y diccionarios de “ornamentación” en argamasa y pictórica, y manuales de arquitectura –como el de Sebastiano Serlio–, aún no se identifica la fuente para este tipo de decoración, aunque hay algunas con cierta semejanza, que pudieron ser origen de una idea modificada en el momento de representarse, en especial las flores y las veneras que se observan en la parte superior de cada arco.

¹⁶ Es posible que en este espacio estuviera la luna, sin embargo no tengo ningún sustento que lo justifique.

En la bóveda inmediata al altar está dividida por la representación del Ñutsi y los ríos del Paraíso, dejando cuatro fragmentos, en los que hay ángeles de diferentes jerarquías (imágenes 66 y 67). Cerca del arco están tres arcángeles de pié con túnicas blancas cubiertas con una armadura con detalles en rojo y blanco y botas (imagen 68). En los dos siguientes hay 12 ángeles completos y vestigios de otros dos, todos hincados sobre nubes, en postura de adoración (imagen 69).¹⁷

Cerca al altar se observan cinco potencias o potestades, ubicadas en el exterior del círculo que está en el centro del espacio; estos seres emergen de nubes e interpretan melodías en laudes y violines, instrumentos bajos con poder místico sobre el alma de los hombres (imagen 70).

Al interior del círculo hay un ave rodeada por doce señoríos, de los cuales solo observamos alas y cabezas; el ave es el Espíritu Santo y una representación del dios supremo en la cosmovisión *hñähñü*. Los doce ángeles podrían vincularse con los doce rayos establecidos durante el Concilio de Trento para el Santo Nombre de Dios. Desde la parte inferior de este círculo surge el cortinaje que se extiende sobre el muro testero, sobre el altar (imágenes 67 y 70).

La pintura de la capilla tiene colores terrosos rojizos y negro. Las flores tienen diferente factura, en el detalle y el tamaño; algunas son detalladas y pequeñas, y otras muy grandes y mal terminadas.¹⁸

¹⁷ Junto a ellos, hay fragmentos importantes con pérdida de capa pictórica. En función del apartado similar del lado izquierdo, que se conserva en su totalidad, es posible pensar que pudieron haberse representado ocho seres de cada lado, para un total de dieciseis.

¹⁸ Esta observación es importante porque ofrece diferentes posibilidades, no solo respecto de esta capilla sino de la generalidad de las encontradas en Ixtla y otros sitios, cercanos o no, mismas que deberán ser analizadas posteriormente, en función de comparaciones con otros espacios con coincidencias temporales. Esto, debido a que podría relacionarse con una escuela de pintores indígenas, donde algunos oficiales enseñaran a grupos más grandes, o bien que se hiciera participar de la decoración de la capilla a diferentes miembros de la familia o linaje; o bien, que se tratara de grupos itinerantes de pintores con participación en diferentes poblaciones, sean solo en capillas u oratorios de este tipo, o bien en programas de templos y conventuales.

Espacios terrenal y divino en la capilla de Los Ángeles

Al ingresar a la capilla y paramos en el centro somos el centro de la mirada que encubre nuestro alrededor, ojos que nos observan desde todos los muros; los ángeles como presencia de Dios, con una mirada en 360°, o bien la confluencia del *ñutsi*, el centro de los cuatro rumbos del universo, o ambos sentidos que no son más que dos caras de uno mismo, la divinidad presente, observando al interior.¹⁹

En la bóveda están las tres personas de la Trinidad, un valor cristiano representado con elementos indígenas, evidencia de un “cristianismo otomí” que construye un espacio divino que abarca las bóvedas y los muros donde las *hierarkhías* angélicas alaban a Dios y sirven de puente de éste con los hombres; sagrados gobiernos que vigilan los cuatro rumbos del universo.

La fusión de dos ideologías y de dos sentidos de lo divino que se unen y se manifiestan a los que visitan la capilla. Desde el cristianismo, un fragmento del Paraíso o de la Jerusalén celeste, donde los ríos del Jardín del Edén permiten que fluya la palabra de Dios,²⁰ desde la mirada otomí la confluencia del *ñutsi*.²¹

En los muros encontramos elementos relativos a la Jerusalén celestial y por tanto al cielo, con las tres personas de la Trinidad y los seres angélicos. Asimismo, hay elementos relativos al culto mariano, como son las flores que decoran toda la capilla y los floreros. Las flores están relacionadas con María, y los floreros, en relación con el “vaso de elección”, un recordatorio de la decisión tomada por María de gestar al hijo de Dios sin haber conocido varón.

Por otra parte, estos elementos se suman a una continuación del espacio sagrado de los pueblos indígenas que erigieron el cuisillo, logrado con una extensión del mismo

¹⁹ Suzannah Biernoff, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, London, Palgrave, 2002.

²⁰ Gen.2, 10-15, I Rey.6, 1-38.

²¹ Galinier, *op.cit.*, pp. 481, 491.

utilizando la misma decoración utilizada en este, los cuadrados y rectángulos concéntricos. Sin embargo, ninguna de estas relaciones define una posible advocación específica para la capilla, sin que se pueda descartar que tuviera alguna relación con la Trinidad, la Providencia o un culto mariano.

La capilla es un espacio divino donde el que la visita participa desde su humanidad en la única área terrenal vinculada con el exterior, hoy casi inexistente; el cual se extendía hasta el altar, donde está un espacio que comunica lo divino y lo terreno a través de los orificios para ofrendas y veladoras, como entradas al inframundo.

Un espacio de confluencia de dos cosmovisiones, donde el hombre se incorpora y se interrelaciona con ellas; una representación tridimensional del universo, donde la mayoría del espacio está ocupado por las divinidades o un Dios omnipotente que mira y existe en 360°; un fragmento habitado por los hombres que se comunican con lo divino a través de ofrendas.

El altar comunica al hombre y a Dios, con dos entradas al inframundo a modo de cavernas en un lecho construido para ser habitado por la divinidad, cada una de ellas como posibilidad para hacer ofrendas, enterrar objetos –como las astas de venado²² y los “juramentos” en capillas en Querétaro e Hidalgo.

²² En investigaciones de la Dra. Hers en capillas de estos dos estados ha encontrado astas de venado enterradas en los altares. *Cit.pos.* Dra. Marie–Areti Hers S., en conversación personal en relación con este ensayo académico. En Ixtla, no se ha encontrado en ninguna capilla, probablemente porque la mayoría de los altares fueron destruidos durante las primeras décadas del siglo XX, y alrededor de la mitad del siglo se abandonaron muchas de las capillas, favoreciendo su deterioro, impidiendo la supervivencia de los pisos; algunos casos fueron remodeladas y se superpuso piso de cemento o loseta sobre el original, como el caso de la Capilla de San Antonio.



**Imagen 47. Capilla de los Ángeles, vista del exterior, vano de acceso y puerta.
Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.**



Imagen 48. Arco de entrada, detalles de la cantera labrada. Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.

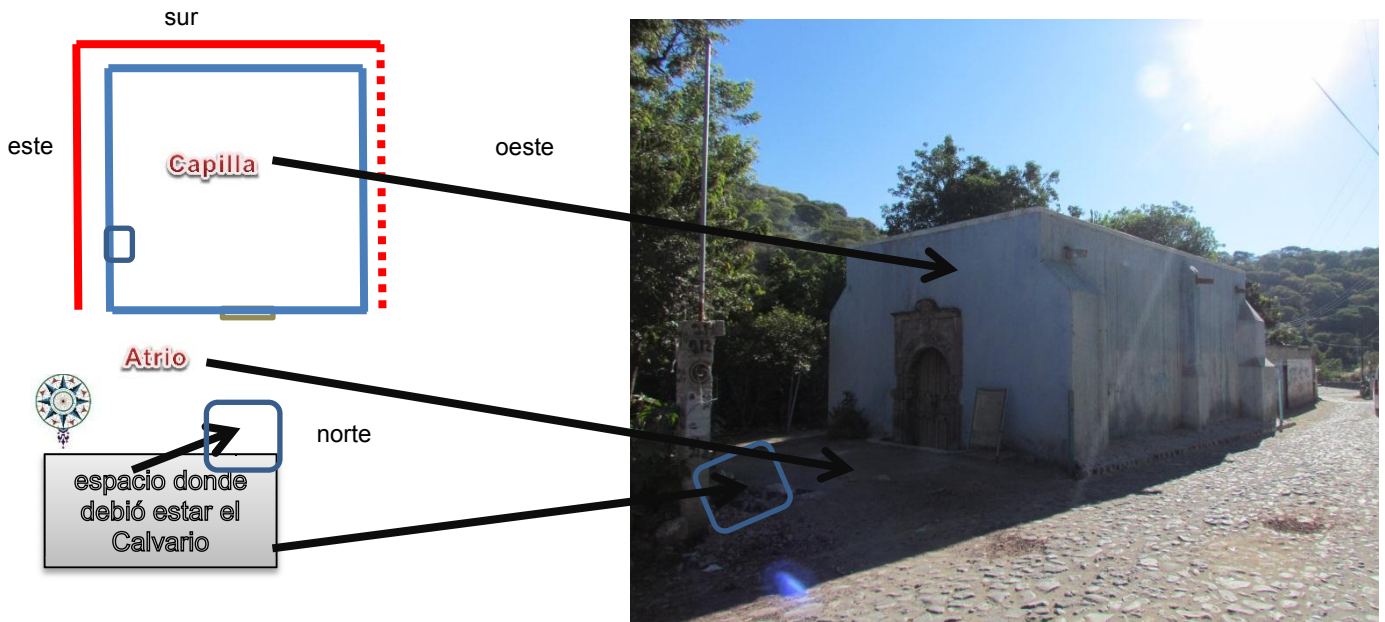


Imagen 49. Organización de la capilla. Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Foto y dibujo BIPP.



Imagen 50. Vista general del interior. Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



Imagen 51. Detalles del Arco sobre pinjantes y pintura mural aledaña [el muro necesita limpieza, por lo cual es imposible mejorar la visión de imagen], Capilla Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP



Imagen 52. Piedra angular. Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.

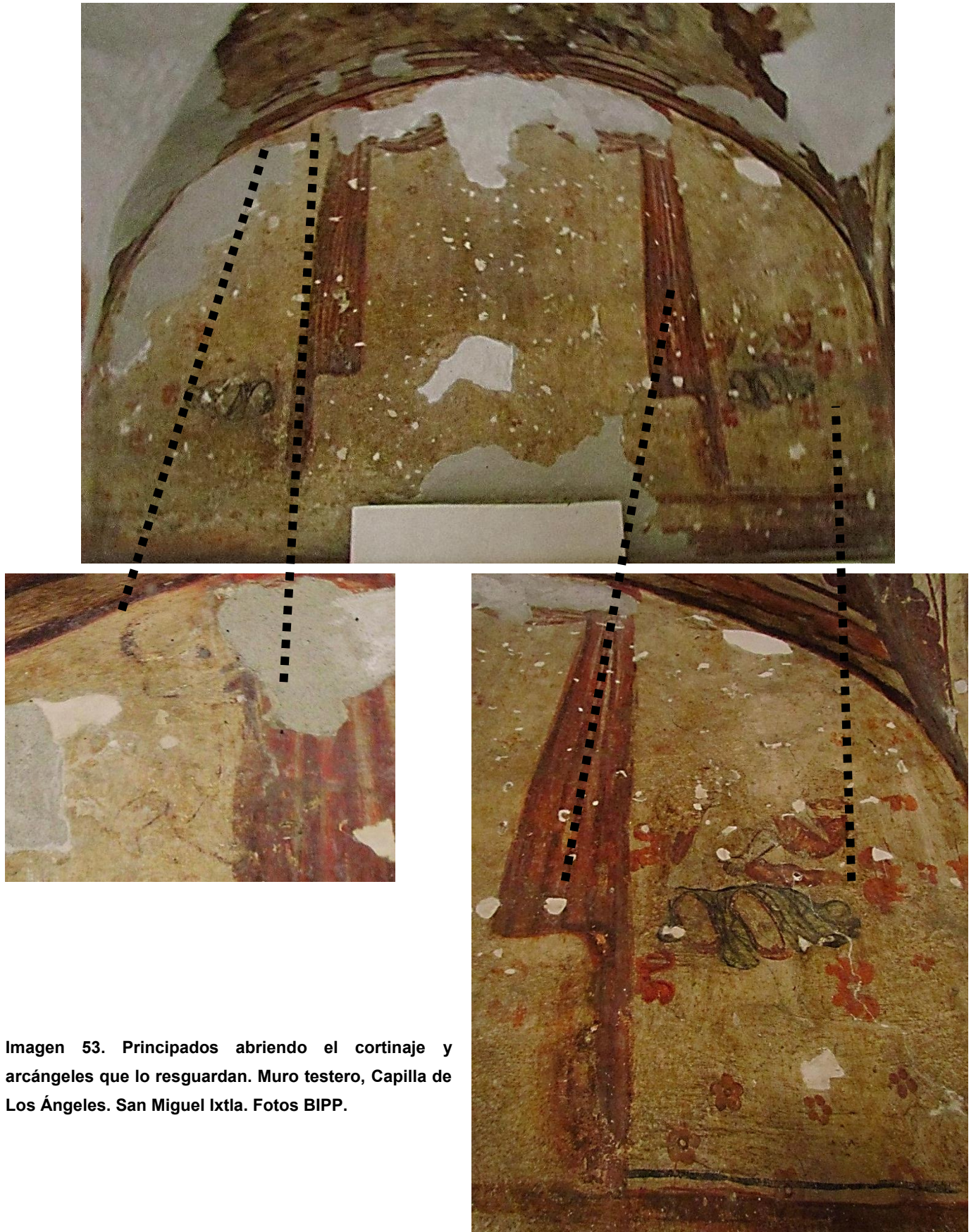


Imagen 53. Principados abriendo el cortinaje y arcángeles que lo resguardan. Muro testero, Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.



Imagen 54. Florero y flores en los muros laterales , Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.*

* En la primera hilera se observan dos floreros y las flores en el marco del vano de acceso, estas últimas tal vez posteriores al resto de la pintura de la capilla. En la segunda hilera hay flores de menor y mayor tamaño, y menor y mayor detalle respectivamente, de diferentes muros de la capilla. En la tercer hilera se observa un escurrimiento en la flor de la izquierda, referente de la técnica de factura, temple sobre cal; junto esta el arco, enmarcado por hileras de plantas con flores.

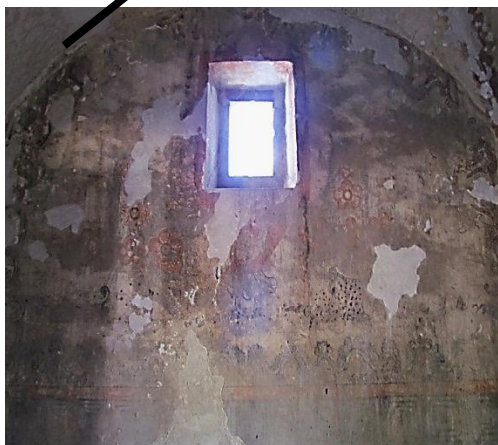
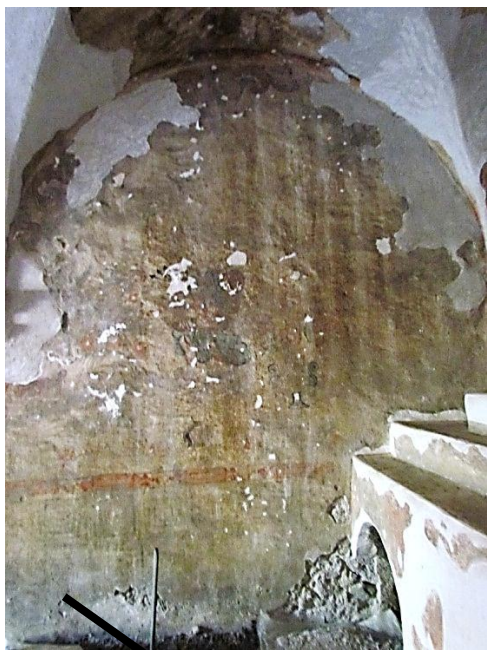


Imagen 55. Arcángeles pasionarios. Muros laterales, Capilla de Los Angeles. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.



Imagen 56. Arcángel portando escalera. Muro oeste (epístola), Capilla Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



Imagen 57. Arcángel portando la cruz. Muro oeste (epístola), Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



Imagen 58. Arcángel pasionario. Muro este (evangelio), Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



Imagen 59. Arcángel portando los clavos. Muro este (evangelio), Capilla Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.

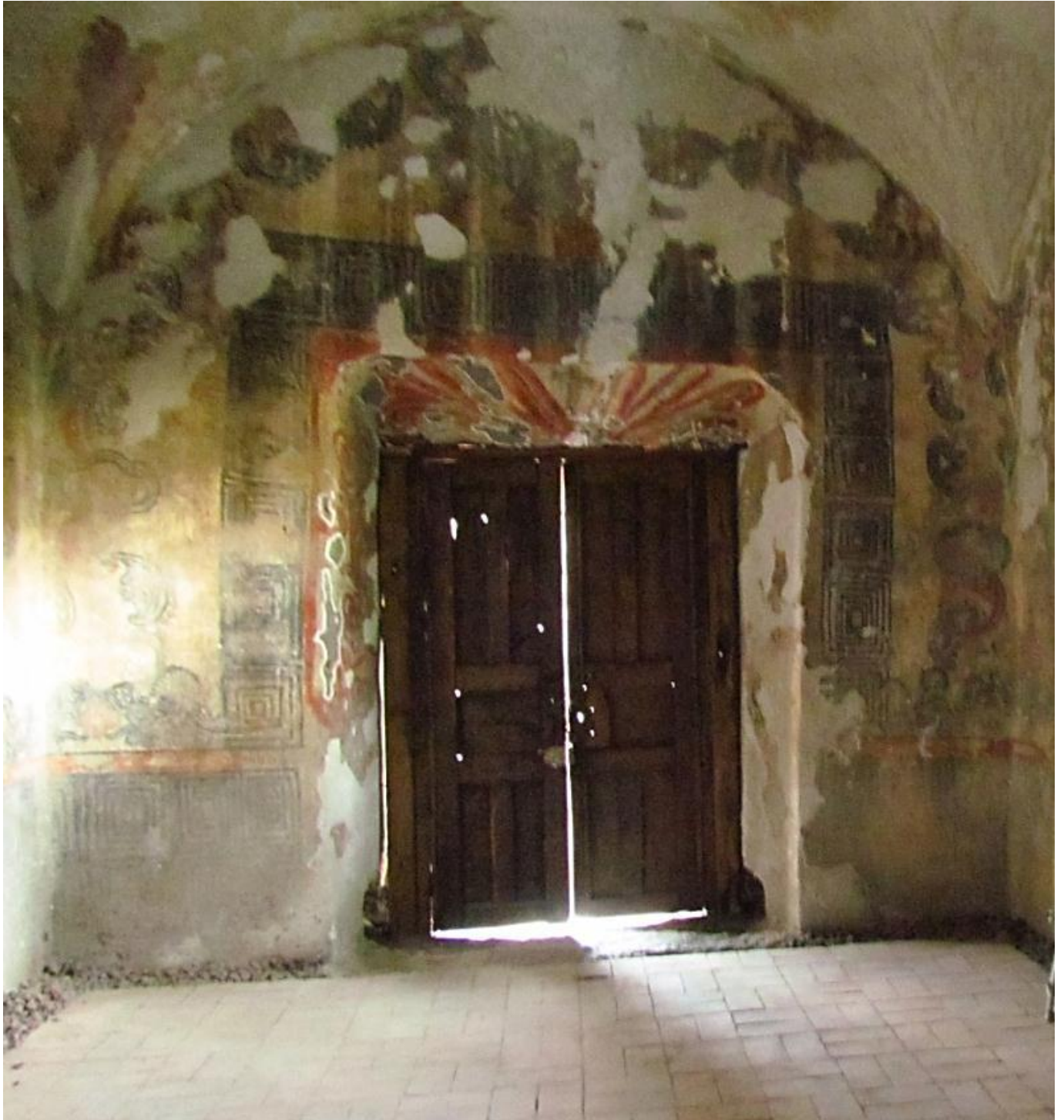


Imagen 60. Vano de ingreso con puerta, Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



Imagen 61. Detalles de los cuadrados concéntricos, la cenefa y el guardapolvo, Capilla Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.



Imagen 62. Fragmento de posible firma. Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



Imagen 63. Capialzado con venera bícroma, en el abocinado de la puerta. Detalle del Arco. Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



Imagen 64. Bóveda cercana a la puerta. Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.

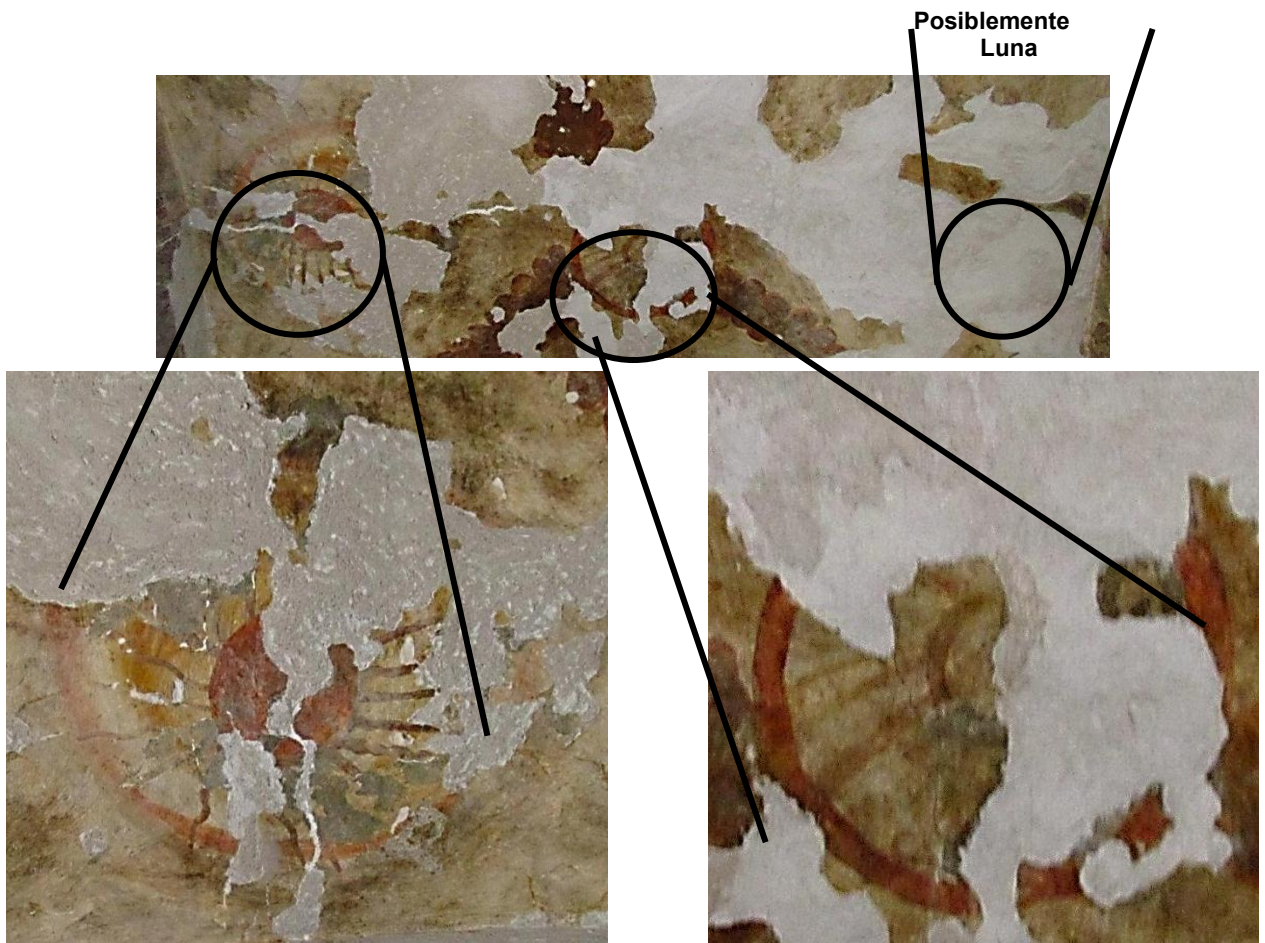


Imagen 65. Sol y símbolo del movimiento, bóveda cerca a puerta. Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP



Imagen 66. Vista general de la bóveda cercana al altar. Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



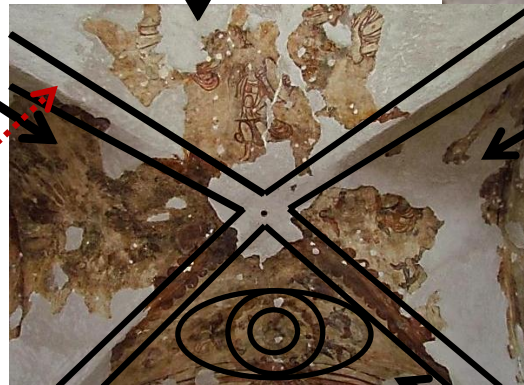
3 Arcángeles



8	Ángeles	4+2
←		→



Nutzi – 4 rumbos del universo
–
4 ríos del Paraíso



5 potencias

12 señoríos

Ave – Espíritu Santo



base del cortinaje

Imagen 67. Seres angélicos en la bóveda cercana al altar. Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.



Imagen 68. Arcángeles en la bóveda. Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



Imagen 69 Ángeles en la bóveda cercana al altar, detalles. Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.



Imagen 70. Espíritu Santo rodeado por 12 Señoríos en el círculo inmediato y 6 potencias o potestades con instrumentos musicales en el exterior. Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Foto BIPP.

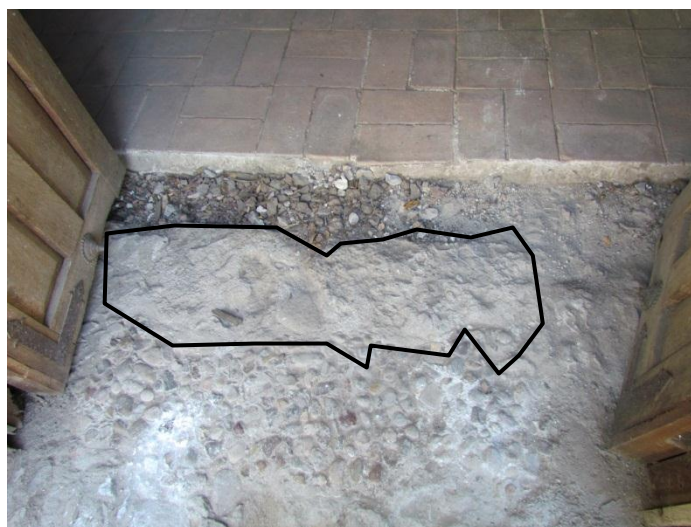


Imagen 71. Fragmento de piso original. Entrada a la Capilla de Los Ángeles. San Miguel Ixtla. Fotos BIPP.

Conclusiones

El análisis permite afirmar que los murales de cada capilla de Ixtla resultaron de programas pictóricos que integraron la liturgia cristiana y la “cosmovisión otomí”, evidencia de un “Cristianismo Otomí” propiciado por un interés misionero, que permitió preservar elementos indígenas fusionados en la práctica cristiana. La pintura mural conforma una espacialidad divina y terrenal en interacción, una mirada en 360° y la confluencia del *ñutsi* y los cuatro rumbos del universo. En La Pinta, la pintura funcionó como artilugio de la memoria relativo al cómo celebrar las festividades, al tiempo que relatar aspectos históricos y destacar la importancia de su propietario.

En La Pinta se muestran tres espacialidades, una terrenal conformada por el centro de la capilla y el atrio; otra de interacción, en la base del altar, cuyos orificios pueden ser vistos como entrada al inframundo, el calvario y los muros laterales donde las escenas pasionarias narran el culto indígena que recuperaba en la práctica elementos de la historia regional y la tradición “otomí”; en la parte alta del altar, el muro testero y las bóvedas está el espacio divino, donde los cuatro rumbos del universo se fusionan con los ríos del Paraíso, y los coros angélicos con las cariátides.

En esta capilla identificamos un programa pasionario vinculado con las celebraciones de Semana Santa, con recuperación de elementos de la Guerra Chichimeca y la fundación del poblado. Esto, tal vez para destacar su antigüedad en un momento en que se peleaba por las tierras de cultivo contra las haciendas y el obraje, como recordatorio de la fundación de Ixtla durante esta guerra, la cual es insinuada en los personajes, en las actitudes de los que he identificado como conquistadores y en los instrumentos musicales ligados a la guerra como tambores, corno y trompeta; o como refuerzo de la identidad de sus habitantes.

En Los Ángeles el espacio divino ocupa el altar, todos los muros y las bóvedas; la interacción se da en la parte baja del altar a través de los orificios delimitados con los arcos. El espacio terrenal se limita a la parte central del inmueble, el atrio y su calvario, hoy ausente. Los ángeles funcionan como seres divinos para cristianos y *hñähñües* –cariátides–, al igual que las flores; los cuadrados concéntricos vinculaban el mundo tradicional indígena y la vivencia de la religión cristiana, en relación con los cuisillos.

En ambas capillas encontramos tres elementos comunes, la fusión del *ñutsi* y los ríos del Paraíso en las bóvedas y las cenefas; la presencia de las tres personas de la Trinidad cristiana en sus referentes indígenas y la luna en relación con la Virgen María y la madre de los *hñähñües*; y la mirada de 360°, como la mirada de Dios en el cristianismo y confluencia de los rumbos del universo según los pueblos otomíes. Además, en ambas están presentes el movimiento y la organización tridimensional del pensamiento otomí, lo cual vincula las pinturas con la vida tradicional de la comunidad.

En Los Ángeles, la mirada en 360° es obvia por la presencia de ángeles en todos los muros y bóvedas; los rectángulos concéntricos que ocupan esta capilla son extensión del cuisillo y establecen una continuidad que no se rompe por el arco que divide la capilla. En La Pinta, esta mirada ocupa a los seres divinos de la bóveda en la interacción con los laterales, se refuerza con la continuidad dada al inmueble eliminando los ángulos agudos, haciendo parecer que todo es continuidad del muro anterior; sin embargo se hace manifiesta en el manejo de la luz solar, que hace de esta capilla el habitáculo del Santo Nombre de Dios y la casa del sol.

En La Pinta se destaca el sacrificio de Cristo, motor de la existencia, relacionado con el sacrificio del venado que se presenta sin cabeza en la cenefa. La interacción y fusión de creencias no somete la creencia otomí al cristianismo ni evita la incorporación

de esta religión; es la construcción de una nueva ideología con elementos de ambas creencias en la construcción de un “cristianismo otomí” que las fusiona.

Analizar la pintura mural desde la espacialidad y la percepción mediada por la experiencia me permitió incorporar la vivencia de la ritualidad otomí para comprender las imágenes representadas, al tiempo que mirar la pintura como recordatorio de la celebración, mostrando cómo se viven los hechos y no solo cómo se piensan y narran.

La ritualidad otomí es movimiento, que se mantiene vivo con las procesiones a los cerros, una ritualidad que existe en la tridimensionalidad, lo cual explica las representaciones con perspectiva, buscando reproducir en las imágenes la celebración que les da origen, extrapolar el valor ritual, el movimiento y la vida de ésta a los muros de las capillas.

Fue necesario analizar las escenas fuera de su espacio para identificarlas en función de sus atributos, sin embargo en su espacio me mostraron el sentido del inmueble y su pintura mural, además de conducirme a mirar en la tradición. La unidad de análisis pasó de ser un proceso descriptivo a mirar la comunidad presente en la capilla y la representación de la tradición.

El estudio corrobora la hipótesis planteada al inicio, confirmando que cada capilla tuvo un programa pictórico, estructurado conforme a la cosmovisión indígena y la liturgia cristiana, en la afirmación de la existencia de un cristianismo otomí, que no subyugó ninguna ideología a otra, sino que incorporó ambas en una nueva forma religiosa. Y el resultado rebasa la propuesta, porque el sentido de los murales es evidencia de un culto vivo y no de una narrativa.

La temática de Los Ángeles tiene un sentido religioso, vinculado a la casa de Dios y una extensión del sitio ceremonial del cuisillo. La Pinta, en tanto, cumplió el papel de

artilugio de la memoria de la celebración, mostrando al poblado, lo cual además de recordar cómo se vive este festejo incorpora las familias del poblado en sus estandartes, y los personajes que representan los hechos en la celebración, integrando la vivencia de los aspectos litúrgicos en una mirada indígena, evidencia de un “cristianismo otomí”.

Realizar este ensayo me permitió identificar la importancia de la mirada analítica de las imágenes, donde la espacialidad es importante al darles sentido, sin embargo lo más importante en esta tarea es relacionar el inmueble con la comunidad que lo hace seguir vivo, así como con aquella que imprimió en las imágenes el sentido que necesitaba como justificación, memoria, identidad y manifestación de su cotidianidad.

El mayor aprendizaje lo alcancé en el momento en que descubrí el vínculo con una tradición viva, un modo de ver y no solo una narrativa, una existencia y no un discurso. Las pinturas de La Pinta explican la existencia de una comunidad viva, y las de Los Ángeles un proceso de integración ideológica, ambas resultantes de una nueva religión, un “cristianismo otomí”.

Ahora, queda pendiente profundizar en la forma en que estas capillas son resultado y evidencia de este “cristianismo otomí”, pero no limitado a algunas capillas o una comunidad, sino en el pensamiento “otomí”, ofreciéndome la posibilidad de contemplarlo como tema para una investigación posterior, doctoral, que me permita integrar el sentido de los inmuebles y sus pinturas murales con las comunidades y otras representaciones vinculadas. Desarrollar nuevas interrogantes hace que la investigación previa sea más provechosa, porque no queda terminada por completo, aunque el objetivo contemplado se haya cumplido, sino que finaliza lo planteado desde el inicio de este proceso y me empuja a iniciar una nueva tarea por comprender el funcionamiento del mundo otomí.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- Benito Geronimo Feyjoó y Montenegro, *Cartas Eruditas, y curiosas, en que por la mayor parte se continúa el designio de el Theatro Critico Universal...*, Carta Primera..., Blas Román (impresor), Madrid: Real Academia de Derecho Español y Público, 1781.
- Benito María de Moxó, *Cartas mejicanas*, México: FCE, 1904.
- Fray Diego de Valadés, *Retórica Cristiana*, trad. T. Herrera, México: Fondo de Cultura Económica [Biblioteca Americana], 2ª ed. 2003 (s. XVI), 834 pp.
- Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala de las indias y del mar océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas*, facsímil, México: UNAM – IIFL, 1981 (s. XVI), pp.
- Dionisio Areopagita, *La jerarquía celestial, La jerarquía eclesiástica, La teología mística, Epístolas*, trad. Pablo Cavallero, Buenos Aires: Edit. Losada [Biblioteca de Obras...94], 445pp.
- Francisco Antonio Lorenzana, *Concilio III Provincial Mexicano celebrado en México en el año de 1585*, México: IIH – UNAM, 2004, 359 pp.
- Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje que hicimos a México fray Francisco de Ajofrín y fray Fermín de Olite, capuchinos*, intr. G. Estrada, México: Porrúa, 1936 (s. XVIII).
- Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, trad. Fray J.M. Macías, Madrid – España: Alianza editorial, 1997 (s.XIII), 2 vols., 989 pp.
- Sebastián Serlio, *III y IV libro de arquitectura, edición facsimilar*, intr. Víctor Manuel Villegas, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1978, 316 pp.
- Reducción de Indios de la zona de Apaseo el Grande en un sitio denominado Ystla*, fs.1–2v, paleografía Beatriz I. Peña P., Proyecto Integral de Conservación de las Capillas Familiares de San Miguel Ixtla, Gto. CNCPC–INAH.
- El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, trad. Ignacio López de Ayala, Madrid: Imprenta Real 1785 (1564), 685 pp.
- Evangelios Apócrifos*, trad. Edmundo González Blanco, Buenos Aires – Argentina: Eds. Libertador, 2007.
- “Génesis” en *La Biblia latinoamericana*, España: Verbo Divino–San Pablo, 21ª ed., 1972.
- “Eclesiastés” en *Biblia latinoamericana*, España: Verbo Divino – San Pablo, 21ª ed., 1972
- “Libro I de Reyes” en *La Biblia latinoamericana*, España: Verbo Divino – San Pablo, 21ª ed., 1972.
- “Evangelio según san Mateo” en *La Biblia latinoamericana*, España: Verbo Divino–San Pablo, 21ª ed., 1972.
- “Evangelio según san Lucas” en *La Biblia latinoamericana*, España: Verbo Divino–San Pablo, 21ª ed., 1972.
- “Evangelio según san Marcos” en *La Biblia latinoamericana*, España: Verbo Divino–San Pablo, 21ª ed., 1972.
- “Evangelio según san Juan” en *La Biblia latinoamericana*, España: Verbo Divino–San Pablo, 21ª ed., 1972.
- “Apocalipsis” en *Biblia latinoamericana*, España: Verbo Divino–San Pablo, 21ª ed., 1972
- Entrevistas realizadas a algunos habitantes de Ixtla, no transcritas, Peña–Porrás, proyecto documental, Análisis e Investigación Histórica VI Historia–SUA–FFyL, Mtro. Alberto Nulman, julio–agosto 2006.

Fuentes secundarias

tesis

- ESPINOZA Mayorga, Susana, Elena Sofía Ramírez Rosell, *Un pueblo en la Historia, San Miguel Ixtla*, tesis para obtener el título de licenciadas en Historia, México: Universidad Iberoamericana, 1996, 111 pp.
- LOYOLA Laso, Sara Beatriz, *San Miguel de Ixtla, el rescate del patrimonio edificado a nivel urbano*, tesis de maestría para obtener el grado de Maestra en Diseño Urbano Arquitectónico, León – Guanajuato: Universidad De La Salle Bajío, 2010.
- NOGUERA Rico, Nahúm de Jesús, *Inferencia arqueológica de la identidad hñähñü. Los oratorios capilla coloniales*, tesis de licenciatura, Historia, México: ENAH, 1994
- PEÑA Peláez, Beatriz Isela, *Ystla y sus capillas familiares*, tesis para obtener el título de licenciada en Historia, México: FFyL – UNAM, 2010, 98 pp. + 3 A: 98 pp.
- PINEDA Mendoza, Raquel, *Arquitectura religiosa en el estado de Hidalgo*, tesis para obtener el grado de doctora en Historia del Arte, México:FFyL–UNAM, 2005, 367 pp
- VITE Hernández, Alfonso, *El mecate de los tiempos. Continuidad en una comunidad hñähñü del Valle del Mezquital*, México: Tesis de Licenciatura para obtener el título de licenciado en Historia, febrero 2012, 309 pp. ils

textos

- BÁEZ Rubí, Linda, *Mnemosine novohispánica, retórica e imágenes en el siglo XVI*, México: IIE – UNAM [Estudios de arte y estética...58], 2005, pp.25 – 26.
- BARONI Boissonas, Ariane, *La formación de la estructura agraria en el Bajío colonial, ss. XVI y XVII*, CIESAS–SEP [Cuadernos de Casa Chata...175], 1990, 229 pp.
- BIERNOFF, Suzannah, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, London, Palgrave, 2002.
- BUCHLER, Justus (comp.), “The principles of phenomenology” en Charles S. Peirce, *Philosophical writings of Peirce*, USA: Dover Publications Inc., 1955 (1940), pp.74–97
- , “The theory of signs” en Charles Sanders Peirce, *Philosophical writings of Peirce*, USA: Dover Publications Inc., 1955 (1940), pp. 98 – 119.
- CARRASCO Pizana, Pedro, *Los otomíes, cultura e historia prehispánica de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana, edición facsimilar de la de 1950*, México: Gobierno del estado (Estado de México) [Colección Antropología Social], 1979, pp. 13, 91, 134–135, 141, 297.
- CHEMÍN Bässler, Heidi, *Las capillas oratorios otomíes de san Miguel Tolimán*, México: fondo editorial del estado de Querétaro [Colección Documentos...15], 1993, 175 pp.
- DAVIES, Drew Edward, “La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino–neoplatónico” en L. Enríquez (edit.), *Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX, 4º coloquio Musicat*, México: Seminario Nal. de Música en Nueva España y México independiente–Coordinación de Humanidades–UNAM, 2009, pp. 37–63.
- DOW, James W., *Santos y supervivencias: función de la religión en una comunidad otomí*, México: Instituto Nal Indigenista–SEP [Antropología social...33], 1975, 281pp
- ESTRADA de Gerlero C., Elena Isabel, “El nombre y su morada. Los monogramas de los nombres sagrados en el arte de la nueva y primitiva iglesia de indias” en *Muros, sargas y papeles, imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*, México: IIE–UNAM, 2011, 692 pp., pp. 73–106, pp. 73, 75, 79–80.

- GALINIER, Jacques, *La mitad del mundo, cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México: UNAM – Centro de estudios mexicanos y centroamericanos – Instituto Nacional Indigenista, 1990, 746 pp., p.69.
- GERHARD, Peter, *La frontera norte de la Nueva España*, México: UNAM–Instituto de Investigaciones Históricas (IIH) [Espacio y tiempo...3], 1996, pp.
- HUBERMAN, Georges Didi, *La imagen superviviente, historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. Juan Calatrava, Madrid – España: Abada eds. [Lecturas de historia del arte...], 2009 (2002), 548 pp.
- MIER Garza, Raymundo, 1999, “Semiótica y Discordia: el testimonio estéticas”, en Eric Landowsky *et al. (eds.)*, *Semiótica, estesis estética*, São Paulo – Puebla México, EDUC – UAP, pp. 71 – 97.
- PEIRCE, Charles S., “Los signos y sus objetos” en *Meaning (230 – 232)*, trad. M. Restrepo, España: Universidad de Navarra, 2003 (1910).
- , “Triadomanía” en *Escritos Filosóficos (568 – 572)*, trad. F. Vevia, México: COLMIC, 1997 (1910)
- POWELL, Philip W., *La guerra Chichimeca (1550–1600)*, trad. Juan José Utrilla, México: FCE, 3ª reimpr., 1996, 308 pp.
- SCHNEIDER *et al*, *¿Vivir en Ixtla? ¡Qué suerte!, cuentos y teatro*, México: CNCPC INAH– Instituto estatal de la cultura (Guanajuato) –UAM, 2005, 63 pp.
- SCHNEIDER Glantz, Renata, “Proyecto San Miguel Ixtla, Guanajuato” en *Lineamientos y limitaciones en la conservación: pasado y futuro del patrimonio, 10° coloquio del seminario de estudio y conservación del patrimonio cultural*, México: IIE–UNAM, 2005, pp. 285–306.
- WARBURG, Aby, “Conferencia en la Hertziana, enero de 1929”, en *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Akal [Atlas y estética...77], pp. 179 – 180.

fuentes institucionales

- MAINOT Luisa, Juan Manuel Rocha, *Capillas familiares de San Miguel Ixtla, Gto.*, México: CNRPC, informe fotográfico, 1996.
- Registro de sitios y monumentos del municipio de Apaseo, Gto.*, México: 1991, compendio interno, s/p.
- CNCPC–INAH, *Informes de temporadas de restauración de las Capillas familiares de San Miguel Ixtla, Guanajuato*, México: CNCPC–INAH, 1996–2007.
- ECRO, *Informes de temporadas de restauración de las Capillas familiares de San Miguel Ixtla, Guanajuato*, México: CNCPC–INAH, 2002–2007.
- ENCRyM, *Informes de temporadas de restauración de las Capillas familiares de San Miguel Ixtla, Guanajuato*, México: CNCPC–INAH, 1997–2002.

fuentes informáticas

- SANDOVAL, Edgar, “Charles S. Peirce: lógica dinámica y semiótica formal”, *ponencias AFM*, en <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.holafilosofia.com/afmponencias.pdf> -----, 2006, “Peirce y la semiótica de las afecciones”, *II Jornadas “Peirce en Argentina”*, consulta: 2 abril 2011, en <http://www.unav.es/gep/IIPeirceArgentinaSandoval.html>
- “El proyecto San Miguel Ixtla, caso exitoso de conservación y concientización del patrimonio” en: <http://paginah.inah.gob.mx:8080/sPrensa/servlets/sSalaPrensa>, consulta: jul. 25, 2006.
- “La capilla familiar del siglo XVIII, La Pinta, ejemplo de conservación entre especialistas y comunidades” en CNCPC, septiembre 2002, en: <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/25sep/Ixtla.htm>, consulta: julio 2006.