



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe

Las pinturas murales de la capilla de los Luna en San Miguel Tolimán

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Maestra en Estudios Amerindios y
Educación Bilingüe

Presenta:

Ana Laura Medina Manrique

Dirigida por:

Dr. Eduardo Patricio Velázquez Patiño y Dr. David Charles Wright Carr



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe

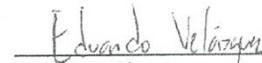
Las pinturas murales de la capilla de los Luna en San Miguel Tolimán

Tesis
Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Maestra en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe

Presenta:
Ana Laura Medina Manrique

Dirigida por:
Dr. Eduardo Patricio Velázquez Patiño y Dr. David Charles Wright Carr

Dr. Eduardo Patricio Velázquez Patiño
Presidente


Firma

Dr. David Charles Wright Carr
Secretario


Firma

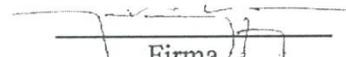
Dr. Alonso Guerrero Galván
Vocal

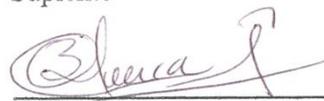

Firma

Dr. Alejandro Vázquez Estrada
Suplente


Firma

Mtro. Manuel Villarruel Vázquez
Suplente


Firma


Dra. Blanca Estela Gutiérrez Grageda
Directora de la Facultad de Filosofía


Dr. Irineo Torres Pacheco
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Octubre de 2014

RESUMEN

El siguiente trabajo de investigación está enfocado en el análisis iconográfico de las pinturas murales de la capilla de los Luna en San Miguel Tolimán y su relación con las creencias y rituales vividos en la comunidad.

Se buscó descubrir el significado que la gente de la localidad daba a las pinturas y cómo dicho significado ha seguido vigente a través de la ritualidad. Se llevó a cabo una etnografía basada en la historia oral y se revisaron las fuentes literarias pertinentes para lograr un mejor entendimiento de la importancia y significado de las pinturas.

El conocer la manera en que los pobladores perciben las pinturas en el ámbito religioso orientó la elaboración de las entrevistas y conversaciones que fueron aplicadas a diferentes integrantes de la familia Luna así como a parientes lejanos que ocupaba cargos dentro de la organización religiosa local.

El evidente sincretismo y el estudio tanto de los elementos de origen europeo como los de influencia local permitieron distinguir el papel indígena en las representaciones pictóricas de esta capilla. Cabe mencionar que ha sido gracias a las ceremonias, fiestas y rituales que los habitantes de la comunidad han conservado un conocimiento de los elementos pictóricos más representativos de la capilla.

[Palabras claves: pinturas, capillas, iconografía, ceremonias, creencias, historia oral]



ABSTRACT

This study is focused on the iconographic analysis of the mural paintings of the Luna family chapel in San Miguel Tolimán and their relation to the beliefs and rituals of this community.

It is based on discovering the meaning that local's residents ascribed to the paintings and how that meaning has remained in force through ritual. An ethnography study based on oral history and relevant documental sources to gain a better understanding of the importance and meaning of the paintings was carried out.

Knowing how residents perceive the paintings in the religious sphere guided the development of interviews and conversations whit different members of the Luna family and distant relatives occupying positions within the local religious organization.

The obvious syncretism and study both elements of European origin as and local influence permitted me to identify the native role in the pictorial representations in this chapel. It is worth mentioning that through ceremonies, festivals and rituals people in the community have preserved knowledge of the most representative pictorial elements of the chapel.

[Key words: paintings, chapels, iconography, rituals, beliefs, oral history]



A mis padres y a Ana Laura

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Consejo de Ciencia y Tecnología el haberme permitido desarrollar esta investigación tanto a nivel nacional como internacional. A mis asesores de tesis, profesores, compañeros y amigos que con su conocimiento y alegría contribuyeron a que esta tesis fuera posible.

TABLA DE CONTENIDOS

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 12 |
| 1. ICONOGRAFÍA, ETNOGRAFÍA E HISTORIA ORAL | 16 |
| 1.1. Iconografía e iconología | 16 |
| 1.2. El Método iconológico de Panofsky | 18 |
| 1.2.1. <i>Contenido temático natural o primario, subdividido en fáctico y expresivo</i> | 19 |
| 1.2.2. <i>Contenido secundario o convencional</i> | 19 |
| 1.2.3. <i>Significado intrínseco o contenido</i> | 20 |
| 1.3. La religiosidad mesoamericana | 21 |
| 1.4. La etnografía como acceso a la historia oral | 23 |
| 1.5. Creencias religiosas a través de la historia oral | 25 |
| 1.6. Elementos y objetivos del diseño metodológico | 27 |
| 1.6.1. <i>La investigación cualitativa</i> | 27 |
| 1.6.2. <i>La historia oral y la obtención de datos</i> | 29 |
| 1.6.3. <i>El método iconológico en la capilla de los Luna</i> | 33 |
| 2. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DE SAN MIGUEL TOLIMÁN | 34 |
| 2.1. Los otomíes en el municipio de Tolimán | 34 |
| 2.2. Orígenes e historia de los grupos otomíes del semidesierto | 40 |
| 2.3. Rituales y creencias religiosas | 46 |
| 2.3.1. <i>Rituales de carácter privado</i> | 49 |
| 2.3.2. <i>Rituales de carácter público</i> | 50 |
| 2.4. Características de una capilla familiar otomí | 51 |
| 2.5. La capilla de los Luna | 56 |
| 3.1. Información recabada a través de la historia oral | 61 |
| 3.1.1. <i>Red Social</i> | 61 |
| 3.1.2. <i>Capillas otomíes en San Miguel Tolimán</i> | 62 |
| 3.1.3. <i>Ceremonias de la capilla de los Luna</i> | 67 |
| 3.1.4. <i>Ritualidad en la comunidad</i> | 69 |
| 3.1.5. <i>Pinturas de la capilla de los Luna</i> | 70 |
| 3.2. Análisis iconográfico | 71 |

| | |
|--|-----|
| 3.2.1. <i>Pared A</i> | 72 |
| 3.2.2. <i>Pared B</i> | 85 |
| 3.2.3. <i>Paredes C y E</i> | 92 |
| 3.2.4. <i>Paredes F y D</i> | 97 |
| 3.2.5. <i>Bóveda I</i> | 102 |
| 3.2.6. <i>Bóveda II</i> | 108 |
| 3.2.7. <i>Retablos en la capilla de los Luna</i> | 112 |
| RESULTADOS Y DISCUSIÓN | 117 |
| BIBLIOGRAFÍA | 121 |
| APÉNDICE: REGISTRO DE LAS FUENTES ORALES | 126 |

ÍNDICE DE FIGURAS

1. Velázquez, R. (2013). Nacimiento de Jesús, capilla de los Luna.
2. Estado de Querétaro. (2014). Recuperado de <http://www.buscaenqueretaro.com.mx/EnQueretaro.htm>.
3. Chemín, H. (1993). Ubicación de las capillas-oratorio en San Miguel Tolimán. *Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Tolimán. Ya t'ulo nijõ dega södi ñuhu ya mengu Nxemge*. Volumen 15 de Q documentos, Querétaro: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Querétaro.
4. Ana Medina Manrique, 2013. Censo del año 1990 en el Municipio de Tolimán.
5. Ana Medina Manrique, 2013. Censo del año 2000 en el Municipio de Tolimán.
6. Ana Medina Manrique, 2013. Censo del año 2000 en la comunidad de San Miguel Tolimán.
7. Ana Medina Manrique, 2013. Censo del año 2010 en el Municipio de Tolimán.
8. Ana Medina Manrique, 2013. Censo del año 2010 en la comunidad de San Miguel Tolimán.
9. Castillo, A. (2000). División Política del Municipio de Tolimán. *Tolimán, lugar donde se recogen tules*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
10. Mapa de Querétaro. (2000-2014). Recuperado de <http://www.explorandomexico.com.mx/map-gallery/0/46/>.
11. Cubierta. (2009). *Inventario de las Capillas familiares otomí-chichimeca*, Tomo I. (2009) Querétaro: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro.
12. Tipos de calvario. (2009). *Inventario de las Capillas familiares otomí-chichimeca*, Tomo I. (2009) Querétaro: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro.
13. Velázquez, R. (2013). Capilla de los Luna.
14. Ana Medina Manrique, 2013. Fachada de la capilla de los Luna.
15. Distribución espacial del conjunto arquitectónico. (2009). *Inventario de las Capillas familiares otomí-chichimeca*, Tomo I. (2009) Querétaro: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro.
16. Ana Medina Manrique, 2013. Ángel turiferario.

17. Ana Medina Manrique, 2013. San José.
18. Ana Medina Manrique, 2013. Nacimiento de Jesús.
19. Ana Medina Manrique, 2014. Familia Luna.
20. Ana Medina Manrique, 2014. Origen de las capillas.
21. Ana Medina Manrique, 2014. Motivos de construcción de las capillas.
22. Ana Medina Manrique, 2014. Otras capillas en la comunidad.
23. Ana Medina Manrique, 2014. Ceremonias de las capillas.
24. Ana Medina Manrique, 2014. Celebraciones de la capilla de los Luna.
25. Ana Medina Manrique, 2014. Persistencia de las celebraciones originales.
26. Ana Medina Manrique, 2014. Significado de las pinturas.
27. Chemín, H. (1993). Designación de las bóvedas y paredes de la capilla de “los Luna”. *Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Tolimán. Ya t’ulo nijō dega södi ñuhu ya mengu Nxemge*. Volumen 15 de Q documentos, Querétaro: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Querétaro.
28. Ana Medina Manrique, 2013. Pared A.
29. Ana Medina Manrique, 2013. Dios Padre.
30. Ana Medina Manrique, 2013. Ángel turiferario.
31. Ana Medina Manrique, 2013. Pared B.
32. Ana Medina Manrique, 2013. Paredes C y E.
33. Ana Medina Manrique, 2013. Danza indígena de San Miguel.
34. Fragmento del códice de Huamantla. (2012). Recuperado de <http://www.wdl.org/es/item/3244/view/1/5/>.
35. Ana Medina Manrique Medina, 2013. Paredes D y F.
36. Ana Medina Manrique, 2013. Danza española de San Miguel.
37. Ana Medina Manrique Medina, 2013. Bóveda I.
38. Ana Medina Manrique, 2013. Músicos de la danza de San Miguel.
39. Ana Medina Manrique, 2013. Bóveda II.
40. Partes de un retablo. (2011). Recuperado de <https://artecolonial.wordpress.com/tag/retablo/>.
41. Velázquez R. (2013). Retablo pintado de la capilla de los Luna.

42. Ana Medina Manrique, 2013. Columna salomónica, clásica y pilastra de la capilla de los Luna.
 43. Ana Medina Manrique, 2013. Doseles.
 44. Ana Medina Manrique, 2013. Decoración.
- I. Velázquez, R. (2013). Dios Padre y ángeles turiferarios.
 - II. Ana Medina Manrique, 2013. San Miguel.
 - III. Velázquez, R. (2013). María y José.
 - IV. Ana Medina Manrique, 2013. Bautismo de Jesús.
 - V. Ana Medina Manrique, 2013. San Rafael.
 - VI. Ana Medina Manrique, 2013. San Gabriel.
 - VII. Velázquez, R. (2013). Nacimiento de Jesús, capilla de los Luna.
 - VIII. Ana Medina Manrique, 2013. Ángel con campana, lado derecho.
 - IX. Ana Medina Manrique, 2013. Ángel con campana, lado izquierdo.
 - X. Ana Medina Manrique, 2013. Danzante indígena.
 - XI. Ana Medina Manrique, 2013. Ángel y parcela.
 - XII. Ana Medina Manrique, 2013. Huida a Egipto o ida a Belén.
 - XIII. Ana Medina Manrique, 2013. Danzante español.
 - XIV. Ana Medina Manrique, 2013. Serie angelical I.
 - XV. Ana Medina Manrique, 2013. Serie angelical II.
 - XVI. Ana Medina Manrique, 2013. Serie angelical III.
 - XVII. Ana Medina Manrique, 2013. San Felipe de Jesús.
 - XVIII. Ana Medina Manrique, 2013. Asunción de María.
 - XIX. Ana Medina Manrique, 2013. Luna y cupulín.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se centra tanto en los conocimientos transmitidos oralmente dentro de la comunidad de San Miguel Tolimán como en su relación con el significado e importancia que la gente de la zona da a las pinturas de la capilla de los Luna. A través de estos conocimientos se logró interpretar el significado y valor simbólico de las pinturas lo cual contribuyó a conocer su importancia dentro de las manifestaciones religiosas de la comunidad. De igual forma, el apoyo en fuentes literarias especializadas en iconografía permitió ahondar más en el significado de los elementos de origen cristiano-europeo que componen las pinturas.

Descubrir la importancia y origen de las pinturas representa el punto central de esta investigación, es por ello que la aplicación del método de Erwin Panofsky se convirtió en una herramienta indispensable para la interpretación y análisis iconográfico e iconológico de las pinturas. Este análisis se sustentó en fuentes bibliográficas así como en una etnografía de la familia Luna y otros participantes involucrados en las ceremonias religiosas celebradas en la capilla y la comunidad en general.

Actualmente algunas capillas han perdido su uso como lugares de culto. Varias se encuentran abandonadas, son casa habitación o están en mal estado de conservación. Esto ha afectado la preservación de las creencias y ceremonias realizadas en estos oratorios. Es por ello que esta investigación se ha limitado a la capilla de los Luna ya que a diferencia de otros recintos, ésta posee cierta importancia a nivel local y conserva en buen estado sus pinturas, lo cual permitió un análisis iconológico factible. También es necesario agregar que el interés expresado por don Anselmo Luna [responsable de la capilla] hacia las ceremonias y rituales religiosos influyó en la elección del oratorio.

Considero importante el hecho de valorar las pinturas de la capilla de los Luna debido a que éstas representan una parte de la cultura de los otomíes de la zona que no ha sido investigada y a la que no se le ha dado la importancia que merecen como expresión cultural y como manifestación artística producto del sincretismo.

El objetivo general de esta investigación fue la interpretación iconológica de las pinturas de la capilla. Los objetivos específicos se centran en el resultado de dicha interpretación enfocada en conocer la relación entre las pinturas y la ritualidad local, así como su importancia y papel en las ceremonias que se llevan a cabo en la zona.

San Miguel Tolimán se ubica en el semidesierto queretano a 93 kilómetros de la ciudad de Querétaro. San Miguel cuenta con un total de 75 capillas según el *Inventario de capillas familiares otomí-chichimecas* publicado por el Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro en 2009. Las capillas familiares de los otomíes, hechas en honor al fundador del linaje, son construcciones que tienen como finalidad establecer un espacio en el cual la familia pueda honrar a sus antepasados a través de ofrendas y oraciones realizadas durante las ceremonias religiosas. Estos recintos son lugares donde los otomíes no solo están en comunicación con sus difuntos sino también con los santos.

En el estado de Querétaro existen capillas familiares en las comunidades de San Antonio de la Cal, San Pablo, San Pedro, San Miguel y Zona Higueras. Algunas de ellas sufren de abandono y deterioro según datos estadísticos presentados en el *Inventario* donde se muestra que el 40% de las capillas se encuentra en mal estado mientras que el 16% está en estado ruinoso y el 42% se encuentran sin uso acelerando su deterioro y reduciendo el número de capillas que aún conservan sus pinturas.

A pesar del mal estado de algunas capillas San Miguel Tolimán sigue conservando oratorios cuya riqueza pictórica es digna de investigar. La capilla de los Luna tiene una cantidad de información visual que habla sobre el periodo histórico en el que fue creada.

Cada pintura tiene un significado específico, la labor de analizar dicho significado permitió conocer más sobre ellas. En las pinturas se puede observar un claro sincretismo que por el lado cristiano se ve representado con imágenes bíblicas mientras que por el lado indígena se representa con elementos recurrentes de la naturaleza, objetos e indumentarias propias de la región y la proporción y percepción de algunas de las figuras plasmadas en los muros.

Tomando datos del *Inventario* (2009), la capilla de los Luna está localizada en un entorno habitacional en la calle Benito Juárez. Cuenta con una fachada, muros y cubierta en buen estado. El tipo de cubierta es una bóveda de cañón corrido, cuenta con un atrio y un calvario.¹ En su interior se puede observar una serie de pinturas murales que representan diferentes pasajes bíblicos.

Para el análisis, Panofsky propone un método a través del cual es posible conocer el significado de las obras de arte y tener un acercamiento histórico-cultural del contexto en el que

¹ Los calvarios son pequeñas ermitas en cuyo interior se depositan cruces de madera y ofrendas mortuorias (*Inventario*, 2009).

fueron creadas. Las pinturas de la capilla de los Luna, como expresiones artísticas de una época, fueron concebidas a partir del siglo XIX según el *Inventario*. Estas pinturas reflejan parte de las creencias religiosas de la época.

La aplicación del método iconológico está apoyada no sólo en fuentes bibliográficas sino también en los testimonios de la familia Luna como parte de la historia oral susceptible a ser recopilada a través del método etnográfico propuesto por Bronislaw Malinowski quien resalta la importancia de adentrarse en la comunidad de estudio para observar el comportamiento de los pobladores y la relación que el investigador establece con dichas personas dentro de su dinámica social.

Esta investigación también se ha apoyado en algunos conceptos religiosos mesoamericanos expuestos por Alfredo López quien profundiza sobre la vida religiosa de los pueblo indígenas y cómo estos pueblos han dado importancia a la comunicación establecida entre el hombre y los dioses, siendo estos últimos, sustituidos por santos y deidades cristianas.

La información obtenida ha sido producto de entrevistas y conversaciones con la familia Luna y personas relacionadas para conseguir narraciones que sustenten la interpretación de las pinturas.

La metodología se ha realizado en una serie de pasos. En primer lugar se buscaron las fuentes bibliográficas necesarias para el análisis iconográfico. Las consultas se centraron en libros especializados tanto en el tema del arte europeo de la contrarreforma como en la cosmovisión otomí del semidesierto queretano. Cabe mencionar que las pinturas fueron creadas durante la contrarreforma en Europa e influenciadas por ésta. Éste periodo fue de gran importancia para el arte religioso de la época debido a la amplia creación y difusión de obras de arte con temática cristiana.

Posteriormente se recabó la interpretación que la gente hizo de las pinturas por medio de conversaciones semidirigidas individuales y grupales, así como entrevistas dirigidas apoyadas en la historia oral como uno de los métodos cualitativos de esta investigación.

Las entrevistas se aplicaron a jóvenes y adultos de la familia Luna y parientes lejanos. También se realizaron una serie de conversaciones semidirigidas individuales y entrevistas dirigidas a los ancianos quienes tienen mayor conocimiento. Estas entrevistas estuvieron enfocadas en las creencias religiosas, ceremonias, tradiciones y rituales relacionados con las

capillas. Dichas conversaciones y entrevistas quedaron registradas en audio con la autorización de los implicados.

El siguiente paso fue aplicar el método de Panofsky en el análisis de las pinturas. A pesar de que Heidi Chemín (1993: 94-100) había realizado una leve descripción de las pinturas en su libro *Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Tolimán* considero que una investigación a fondo permitió obtener una mayor información respecto al tema.

Finalmente, se estableció la relación entre el significado de las pinturas y las creencias y manifestaciones religiosas de la comunidad.

1. ICONOGRAFÍA, ETNOGRAFÍA E HISTORIA ORAL

Este capítulo contiene los conceptos y teorías necesarios para lograr una buena comprensión de la parte metodológica de este trabajo de investigación. La sección correspondiente a iconografía e iconología expone los tres niveles del método de Panofsky con su respectiva explicación utilizando los conceptos y procedimiento adecuados para su aplicación. Se ha abarcado el tema de la ritualidad de los pueblos mesoamericanos y la manera en la que ésta se ha visto reflejada en la vida religiosa de San Miguel. El método etnográfico y las entrevistas enfocadas en la historia oral han sido tratados en este capítulo como instrumentos para la obtención de información. Finalmente, se han definido los pasos a seguir para lograr los objetivos propuestos en la investigación.

1.1. Iconografía e iconología

La iconografía se define como la disciplina que se encarga de la descripción de las imágenes dentro de las artes plásticas y la arquitectura. Manuel Castiñeiras (1998: 32) la define como “un estudio descriptivo y clasificatorio de las imágenes a partir de sus aspecto exterior y de sus asociaciones textuales que buscan descifrar el tema de una figuración”. La iconografía hace una descripción de la obra de arte con base en la apariencia de los diferentes elementos expuestos en ella y su relación con el significado que representan.

En cuanto a la iconología, no se puede hablar de ella sin tomar en cuenta el significado profundo de las diferentes representaciones plasmadas a manera de imágenes que expresan visualmente una parte de la cultura del lugar en el que fueron concebidas. Conceptos como tema, motivo, figura, atributo y símbolo se vuelven recurrentes dentro del análisis iconológico de una obra de arte formando parte de la interpretación de la misma. Se puede definir entonces a la iconología como el estudio de las representaciones expuestas visualmente en una obra de arte.

El tema y motivo son descritos por Panofsky (2002) como la idea a la que alude la representación traducida en imagen y los elementos que la conforman como un todo. Si se toma como ejemplo una de las pinturas de la capilla (figura 1), se podría señalar como tema el

Nacimiento de Jesús y como motivo, los elementos que lo componen: María, José, los santos Reyes, los animales y el pesebre.

José, pues, como era de la casa y familia de David, vino desde Nazaret, ciudad de Galilea, a la ciudad de David llamada Betlehem, en Judea, para empadronarse con María su esposa, la cual estaba en cinta. Y sucedió que hallándose allí, le llegó la hora del parto. Y parió a su hijo primogénito, y envolvióle en pañales, y recostóle en un pesebre, porque no hubo lugar para ellos en el mesón (Lc. 2: 4-7).



Figura 1. Nacimiento de Jesús, capilla de los Luna.

La figura puede ser representada como una persona, animal o híbrido. En el caso de las figuras humanas, éstas se describen por su sexo, edad, vestimenta, atributos físicos, posición, etcétera (cfr. Castiñeiras, 1998). En el Nacimiento de Jesús, las figuras que participan en esta celebración desarrollan una acción que se traduce como una escena, en donde las figuras realizan un acto determinado.

El Atributo representa una parte de la personalidad de la figura, esto podría ser un objeto relacionado con su vida, su trabajo o parte de su historia personal (cfr. Revilla, 2012). En la figura 1, un ejemplo de atributo se puede ver en la figura de uno de los pastores quien según Chemín (1993) lleva una escuadra como herramienta de carpintería lo que reflejaría su oficio.

El símbolo como imagen que hace alusión a una realidad podría fungir igualmente como atributo (cfr. Castiñeiras, 1998). En la pintura antes mencionada, un símbolo podría ser la corona que lleva uno de los santos Reyes como sinónimo de su realeza y poder.

Hasta aquí se ha hecho una descripción de algunos de los elementos que componen una obra de arte, éstos serán retomados más adelante aplicando el método propuesto por Panofsky para la interpretación de las pinturas murales de la capilla de los Luna.

Por otro lado, el tipo de imagen a la que pertenecen estas pinturas es de carácter narrativo (*Inventario*, 2009) debido a que los diferentes pasajes bíblicos pintados en esta capilla representan una serie de acontecimientos relacionados entre sí generando una idea global del tema central que representan: La religión cristiana.

1.2. El Método iconológico de Panofsky

Panofsky propuso un método innovador dentro de la historia del arte interpretativa logrando dar una mayor importancia al contexto histórico-cultural de la obra de arte. También fomentó un interés que va más allá de los colores y las formas, un interés enfocado en el contexto en el que se concibe la obra, los factores culturales, el autor y los fenómenos sociales que se vivían en ese momento.

Propuso hacer una relación entre las imágenes y el significado de éstas en un momento histórico determinado. Dio lugar al concepto de idea representado visualmente por medio de una figura, símbolo, atributo, etcétera.

Panofsky veía en el arte un medio para expresar una parte de la cultura, la educación, la religión y la literatura de un lugar. Gracias a su método se puede interpretar la obra de arte como parte de la estructura cultural de una nación o grupo de personas que comparten el mismo contexto social. Factores como la religión, la filosofía, el arte y la ciencia dan un sentido a este contexto histórico cultural en el que surge la obra.

La capilla de los Luna, como lugar de culto religioso dentro de San Miguel Tolimán, guarda en sus pinturas parte de la cultura e historia de la comunidad. Es por ello que la aplicación del método resultó indispensable para descubrir el significado histórico, cultural, social y religioso que gira alrededor de este espacio de culto. El método iconológico consta de tres niveles que serán definidos tomando como base lo expuesto por Panofsky (2002).

1.2.1. Contenido temático natural o primario, subdividido en fáctico y expresivo

A este nivel corresponde la interpretación básica que hacemos de una obra de arte, una interpretación en la que se identifican elementos como formas, líneas y colores que en conjunto forman objetos que nos son familiares.

En este nivel no es necesario tener un conocimiento profundo del tema para comprender lo que vemos. En cuanto al contenido fáctico este podría definirse como el significado que se da en el momento en que relacionamos la obra de arte con elementos aprehendidos por medio de la experiencia. El contenido expresivo se enfocaría más en los gestos que algunos motivos y figuras expresen dentro de la obra (cfr. Panofsky, 2002).

Un análisis de la escena del Nacimiento de Jesús aplicando el primer nivel del método iconológico se centraría en una descripción meramente formal. Se identifican a siete figuras que conforman una escena; estos personajes se encuentran rodeando a otro que resulta ser un hombre recostado en un lecho. También se pueden observar varios animales cerca del lugar donde ocurre la acción que al parecer transcurre de noche debido las estrellas pintadas en el muro.

Hasta aquí se ha hecho una breve descripción del contenido primario de la obra, como se puede observar aún no se ha llegado al nivel profundo de significado. Todo lo descrito e interpretado es producto de la relación entre las imágenes de la pintura y los elementos conocidos gracias a nuestra experiencia.

1.2.2. Contenido secundario o convencional

En este nivel se da una relación entre los motivos y los conceptos, temas o significados que se intentan expresar en la obra. Los motivos tienen un significado secundario y el conjunto de éstos da como resultado una historia.

El contenido secundario permite ahondar más en el significado de la obra ya que se ha pasado del nivel descriptivo al interpretativo yendo más allá de lo que se pueda percibir a primera vista sin tener un conocimiento previo de la obra que se observa. Se hace uso de la literatura y las fuentes orales que se tienen sobre el tema.

En el nivel de contenido secundario los personajes del Nacimiento de Jesús toman nombre y rol. Se sabe que en la escena aparecen Jesús y María por el color de su indumentaria y la aureola, símbolo de su santidad. También se puede identificar a los santos reyes por la corona en

la cabeza de uno de ellos así como por el color de su piel [lo que indica su origen étnico]. Esta interpretación de motivos, figuras, símbolos y atributos forman una historia o tema que es el Nacimiento de Jesús.

Esta comprensión de significado no hubiera sido posible si no se estuviese familiarizado, no sólo con el contexto cultural de la zona, si con las creencias cristianas en general.

1.2.3. Significado intrínseco o contenido

Es a través de este nivel que se pretende conocer el significado inconsciente y los valores simbólicos de la obra. El significado intrínseco “lo percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica – cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra (Panofsky, 2002: 17).

Para lograr llegar al último nivel de interpretación es necesario contar con nuestra experiencia para interpretar las formas y nuestro bagaje literario sobre la obra. Se requiere adentrarse en el contexto en el que surgen la obra, es decir, conocer de qué manera el entorno [cultural, religiosa, social] influye en lo que el artista expresa inconscientemente (cfr. Panofsky, 2002).

La manera en la que el contexto histórico y cultural ha influido inconscientemente en el autor de las pinturas de la capilla se puede observar en detalles como la indumentaria. Algunas de las figuras portan una vestimenta al estilo español, mientras que otras llevan una vestimenta otomí-chichimeca. La capilla de los Luna comenzó a construirse en el siglo XIX y existía un motivo religioso importante en la edificación de este recinto. El objetivo era evangelizar a las personas que no podían leer ni escribir, es por ello que las pinturas fungieron como material didáctico para enseñar la religión cristiana a la población (cfr. Chemín, 1993). Es de esperarse que el autor introdujera elementos no sólo cristianos sino indígenas con los que él y la gente pudieran identificarse.

1.3. La religiosidad mesoamericana

Los otomíes tenían dioses que representaban diferentes elementos de la naturaleza y que tenían un papel fundamental en la vida de la gente. Los dioses proporcionaban a las personas beneficios o males, por tal motivo, la comunicación con los dioses a través de los rituales era de gran importancia. (cfr. López, 1996b).

López expone cinco rituales a través de los cuales los pueblos mesoamericanos logran establecer una comunicación con lo divino.² En las capillas de San Miguel aún se conservan algunas de estas celebraciones llevadas a cabo por los integrantes de cada familia:

- A. La oración como medio de comunicación cotidiana entre la gente y sus deidades podía darse de forma espontánea a manera de oración o podía darse formalmente a manera de himno. Las capillas familiares se presentan como espacios de oración.
- B. La oblación se establecía a través de las ofrendas a los dioses, dichas ofrendas respondían a sus necesidades y podían abarcar desde aportaciones costosas hasta sacrificios humanos. En las capillas familiares las ofrendas que se pueden encontrar son flores, copal, comida y algunos objetos que pertenecían y agradaban a los difuntos de la familia y que se depositan el día de muertos.

Además de la oblación existen en la comunidad otros ritos que comparten el mismo fin. Un ejemplo es el chimal, definido por Aurora Castillo (2000: 260) como “el símbolo sagrado que ofrendan [...] en los festejos al santo patrono san Miguel arcángel [...] símbolo de la unificación de los fieles y la Divinidad”. El chimal es una columna de aproximadamente 20 metros de altura, hecha de carrizo, revestida con hojas de sotol³ y decorada con elementos de la región. Estos elementos pueden ser frutas, flores y plantas. También se colocan banderines de colores y un escudo hecho con hojas de sotol en el que se coloca una pieza de pan para simboliza la ostia según don Erasmo (comunicación personal, 2013).

- C. Los ritos de paso servían para adaptar a la persona a una nueva situación en su vida, tal es el caso de los bautismo, el matrimonio, etcétera (cfr. López, 1996b). “La despedida de la

² La comunicación con lo divino hace referencia a las creencias y prácticas religiosas que los habitantes de San Miguel poseen y utilizan como parte de su cosmovisión actual (comunicación personal, 2013).

³ El sotol es una planta en forma de cucharilla (cfr. Castillo, 2000).

novia de su descendencia y el deposito de los ramilletes de los novios en la capilla de los antepasados” (Chemín, 1993: 113) representa uno de estos rituales.

D. En la comunicación y entrega mística, era el propio individuo quien representaba el medio de comunicación con las deidades. Este ritual temporal podía manifestarse a través de danzas o sacrificios humanos. En San Miguel existen cinco cuadrillas de danzantes que visitan las capillas. Las cuadrillas son grupos religiosos que tienen su origen y función en el culto del santo patrono del pueblo (cfr. Chemín, 1993). Los danzantes también realizan culto a los antepasados que descansan en las capillas.

E. Los ritos mortuorios son necesarios en el cierre del ciclo de vida y muerte que experimentaba la persona:

- Los responsos, sustentados en la muerte de algún familiar, son velaciones hechas en honor a dicha persona. “Este ritual puede celebrarse [...] cuando la descendencia quiere honrar a uno de sus antepasados” (Chemín, 1993: 108).
- Los velorios y novenarios están dedicados a los difuntos del linaje.

Las fiestas religiosas tenían gran importancia dentro del culto a los dioses mesoamericanos. Estas fiestas se podían celebrar de una manera colectiva o individual y estaban “encaminadas a la obtención de buenas cosechas, a la preservación de la salud pública y a la consecución de las victorias militares” (López, 2008: 118).

En dichas fiestas se llevaban a cabo cantos, danzas y oraciones colectivas dedicadas a los dioses quienes “recibían como alimento el humo de resinas aromáticas y de tabaco, las primicias de las cosechas, los perfumes de las flores, el aroma de las viandas y los cuerpos de [...] animales.” (López, 2008: 119).

Este culto se ha conservado de una manera sincrética ya que la fiesta del santo patrono es un evento recurrente en algunas comunidades otomías. En San Miguel se celebra cada año la fiesta dedicada a san Miguel arcángel patrono de la comunidad, esta fiesta es de gran importancia a nivel local y regional.

En San Miguel existen diferentes celebraciones importantes tales como el día de muertos, en noviembre; semana santa, entre marzo y abril y la fiesta de san Miguel arcángel. Ésta última requiere de semanas de preparación siendo los días más importantes del 26 de septiembre al 1 de octubre.

Mesoamérica ha sido representada por una serie de elementos susceptibles al cambio debido a “las transformaciones sociales, desde aquellos que resisten de inmediato el efecto del cambio hasta los que perduran por centurias [...] enquistados en férreos dogmas, mitos y símbolos” (López, 1976: 200). Es en este punto donde se evidencia el sincretismo existente en las diferentes manifestaciones religiosas de los pueblos indígenas de México.

Un ejemplo de dicho sincretismo se observa en dos figuras de las pinturas de la capilla de los Luna, una de ellas con la indumentaria española y la otra con la indumentaria indígena (comunicación personal, 2013). Ambas vestimentas son utilizadas por los danzantes en la representación de la conquista en la fiesta de San Miguel según observaciones etnográficas hechas durante las celebraciones al santo patrono en San Miguel Tolimán en septiembre del 2013.

El día de hoy, las religiones indígenas son producto de la fusión de dos pensamientos religiosos, el perteneciente a las culturas mesoamericanas y el pensamiento cristiano. (cfr. López, 1996a).

Otro hecho importante es la existencia del fundador del linaje o primer antepasado chichimeca quien dio origen a la creación de las capillas familiares y que de acuerdo con López (2008: 131) esto correspondía a “una forma articulada de organización” en la cual los habitantes agrupados en familias creían descender de un antepasado común. López menciona la importancia de la herencia de tierras y propiedades dentro de la familia lo cual podría evidenciarse en las capillas que son heredadas a los descendientes por la línea paterna.

1.4. La etnografía como acceso a la historia oral

Es en el último nivel propuesto por Panofsky donde el método etnográfico de Malinowski se ha convertido en factor indispensable para lograr una correcta interpretación del significado intrínseco de las pinturas de la capilla de los Luna. Este método se basa en la experiencia que el investigador puede tener al sumergirse en la sociedad de estudio.

Propiciar un contacto directo a través de una convivencia basada en la confianza y la familiaridad con el grupo que se estudia representa el punto central de éste método. El resultado serán las vivencias que el investigador tenga de dicha convivencia, así como el conocimiento directo de la realidad vivida por las personas que integran un grupo determinado.

El método etnográfico debe proporcionar una explicación clara sobre las condiciones en las que la investigación fue hecha; cómo se ha recopilado la información, cómo se expone dicha información y cuáles son las conclusiones a las que ha llegado el investigador.

Por medio del trabajo de campo se busca establecer un contacto a nivel cotidiano que permita al investigador vivir la realidad de la comunidad así como acceder a datos que sin este tipo de convivencia sería imposible obtener. Es necesario una observación participativa y un trato natural que ayude a estar cada vez más familiarizado con las creencias y costumbres de la comunidad que se estudia (cfr. Malinowski, 1972).

El hecho de vivir en la comunidad de estudio simboliza un avance en el conocimiento del funcionamiento genuino de un grupo. Con el tiempo es normal que el investigador comience a tomar parte de las actividades de la comunidad, pasando de ser un sujeto extraño que viene del exterior, a ser una persona conocida y aceptada por la gente.

El participar en dichas actividades [labores, juego, ceremonias, diversiones, festividades, etcétera] permite adentrarse a un más en la cultura y funcionamiento diario del grupo. De este modo se pueden abarcar los fenómenos culturales que se desarrollan dentro de la comunidad, evitando hacer cualquier tipo de distinción entre un fenómeno por su atractivo o peculiaridad al lado de otro que no posee dichas características (cfr. Malinowski, 1972).

El formar parte de la cotidianeidad de la comunidad garantiza el contacto con los acontecimientos significativos que sólo se podrían descubrir de este modo. La importancia que se le da a esta cotidianeidad radica en el hecho de que existen ciertos fenómenos de los cuales no se puede obtener información a través de cuestionarios o entrevistas. En este caso, la observación se convierte en un arma importante al momento de capturar este tipo de fenómenos que Malinowski (1972) llama: los imponderables de la vida real. Estos acontecimientos forman parte de la rutina en la vida de las personas; detalles como el cuidado personal, la alimentación, la forma de expresarse y los vínculos entre los miembros de un grupo muestra el comportamiento y reacciones emocionales antes las circunstancias que se suscitan en el contexto social (cfr. Malinowski, 1972).

Al tratarse de aspectos íntimos, es vital profundizar de manera crítica en este tipo de manifestaciones de comportamiento, ya que reflejan parte de la cultura e identidad local lo cual nos ayudará a comprender la razón de estas acciones y porqué estos actos cotidianos tienen un valor significativo en nuestra investigación.

Si nos enfocamos en la religión como el tema central de las pinturas de la capilla se puede decir que para toda sociedad la religión es un terreno al cual no se tiene acceso fácilmente, es por ello que la confianza y familiaridad con los informantes se convierte en un elemento indispensable. Por medio del método etnográfico se puede tener un acercamiento a las ceremonias, festividades y rituales de la comunidad.

Es necesario también contar con una o varias teorías que sustenten nuestra etnografía. Para lograr un buen resultado en la investigación es necesario que el investigador parta de una teoría desde la cual pueda enfocar su estudio.

Tomar como base estudios científicos realizados con anterioridad permitirá al etnógrafo obtener una preparación teórica adecuada la cual debe adaptarse a las evidencias que vayan surgiendo de la investigación. Se debe enfatizar en las evidencias, ya que no son éstas las que deben adaptarse a la teoría sino la teoría a ellas (cfr. Malinowski, 1972).

Una vez que se cuenta con toda la información recogida gracias a la investigación de campo es conveniente registrarla en gráficas o tablas que permitan una fácil organización de los datos obtenidos para acceder a ella con facilidad, de esta manera será posible exponer a los demás nuestra información de forma clara.

1.5. Creencias religiosas a través de la historia oral

Cada pintura tiene un significado dado por el autor en el momento de su creación. Sin embargo el objetivo de esta investigación ha sido descubrir cómo son interpretadas estas pinturas por la comunidad el día de hoy y qué papel juegan en sus creencias religiosas.

La importancia de esta investigación radica en el valor que se debe dar a las capillas como espacios que representan una parte de la cosmovisión e identidad locales. El reconocer que las pinturas murales de la capilla de los Luna pueden ser consideradas una manifestación artística, más allá del folclor, simboliza una valoración del arte indígena.

Por desgracia, los grupos indígenas de nuestro país han sufrido el desplazamiento de sus culturas, la cual se ha visto reducida considerablemente debido a la influencia de factores culturales ajenos que han sido resultado del mestizaje definido por Catherine Walsh (2009: 26) “como un movimiento jerárquico hacia arriba”.

México al ser producto de un mestizaje cultural y físico pretende alcanzar los ideales eurocentristas en una realidad multicultural, relegando en segundo término todo aquello que no represente el blanqueamiento que trajeron los españoles durante la conquista.

Este blanqueamiento físico y cultural ha funcionado [...] en todos los niveles de la sociedad; [...] como tránsito de indígenas a mestizos [...] a la categoría de blanco —mestizo— representa y significa el tránsito de la mayoría de la sociedad hacia la occidentalización, al euro—anglo—centrismo y los valores, actitudes y razón asociados con la blancura (Walsh, 2009: 26).

¿Qué sucede entonces con San Miguel Tolimán? Esta comunidad no es la excepción a la regla. Una minoría cuya lengua y creencias se ven afectadas por la influencia de un grupo hegemónico que no valora y reconoce la diversidad, da como resultado la pérdida paulatina de sus espacios y creencias religiosas. Es bajo este panorama que el reconocimiento a la diversidad se convierte en elemento vital para reivindicar el rol de los grupos indígenas en la vida cultural y social de nuestro país; dando lugar al fenómeno de la interculturalidad.

La interculturalidad se entiende como el contacto e intercambio entre culturas en términos equitativos; en condiciones de Igualdad. Tal contacto e intercambio no debe ser pensado simplemente en términos étnicos sino a partir de la relación, comunicación y aprendizaje permanentes entre personas, grupos, conocimientos, valores, tradiciones, lógicas y racionalidades distintas, orientados a generar, construir y propiciar un respeto mutuo, y un desarrollo pleno de las capacidades de los individuos y colectivos por encima de sus diferencias culturales y sociales (Walsh, 2009: 41).

En esta investigación se reconoce que las pinturas son una manifestación artística que ha sido poco estudiada. El arte suele ser valorado desde un academicismo de origen europeo que acepta su validez según cumpla con los parámetros establecidos, dejando fuera aquello que no sea concebido desde esta perspectiva. El arte creado por indígenas posee el mismo valor que el de cualquier academia, es por ello que el analizarlas estas pinturas desde una disciplina de la historia del arte como lo es la iconografía y la iconología simboliza un avance si se quiere contrarrestar la idea eurocentrista donde el conocimiento y arte vienen sólo del mundo occidental.

Se puede comenzar reconociendo que lo que algunos llama artesanías o folclor puede ser una expresión artística que comparte elementos estéticos y simbólicos con las obras académicas. También se puede demostrar que una metodología europea como la de Panofsky puede ser aplicada en el estudio y análisis de obras sincréticas como las pinturas de los Luna dando como resultado una valoración e importancia de las expresiones artísticas locales.

Es posible concientizar a la comunidad sobre la importancia de transmitir sus creencias y conservar sus espacios religiosos que a causa del dominio de un grupo hegemónico se han ido perdiendo poco a poco. La interpretación que la gente haga de las pinturas y el papel que estos iconos juegan en las creencias religiosas de la comunidad representa una manera de mantener vivas estas creencias.

1.6. Elementos y objetivos del diseño metodológico

El objetivo hubiera sido imposible de alcanzar sin la etnografía de la familia Luna, la cual ha permitido llegar a la interpretación del tercer nivel del método de Panofsky que requiere de un conocimiento detallado de las creencias y ceremonias efectuadas en esta capilla. Dentro de la etnografía, una de las técnicas de recolección de datos más relevante para mi estudio ha sido la historia oral.

1.6.1. La investigación cualitativa

Es gracias a este tipo de investigación que se puede entender la manera en que personas del mismo grupo comprender su mundo social y lo comunican a otros por medio de símbolos expresados a través del lenguaje u otros medios. Es debido a lo anterior que las pinturas de la capilla de los Luna pueden ser consideradas como uno de estos símbolos que expresan el significado de las diferentes creencias y manifestaciones religiosas dentro de la comunidad.

La selección de una metodología de tipo cualitativa es necesaria para llegar a entender el origen y la naturaleza de estos significados, es por ello que el mencionar las características que definen el método cualitativo resultaría conveniente para la mejor comprensión de este apartado. Dichas características mencionadas por José Ruiz (1999) se resumen a continuación:

- La investigación cualitativa busca entender el significado de las relaciones sociales y la apropiación social de la estructura iconográfica y arquitectónica.

- Esta investigación se sirve de conceptos, testimonios, narraciones, comentarios o descripciones que son producto de una interacción socio-cultural.
- La recolección de datos se hace por medio de la observación participativa, conversaciones, entrevistas, historia de vida, historia oral, etcétera.
- En la investigación cualitativa se parte de la información existente sobre el tema de estudio.

Tomando en cuenta los puntos anteriores, mi estudio parte de una serie de preguntas de investigación que dan sustento a esta metodología:

1. ¿Cuál fue el origen e intención de las pinturas?
2. ¿Qué elementos indígenas se pueden encontrar en la iconografía?
3. ¿Cómo se refleja el sincretismo religioso en las pinturas?
4. ¿Cómo son percibidas por la comunidad el día de hoy?

Los criterios de selección de la comunidad se centraron en factores como el número de capillas sus pinturas murales. San Miguel cuenta con la capilla de los Luna; San Diego y *Ndodo*⁴ Grande, las cuales se conserva en buen estado. Particularmente se eligió la capilla de los Luna porque engloba los siguientes aspectos:

- Riqueza pictórica.
- Buen estado de conservación de las pinturas y la capilla en general.
- Disponibilidad de los responsables de la capilla a participar en la investigación.

Es conveniente recalcar que la disponibilidad de los integrantes de la familia Luna optimizó el trabajo etnográfico.

⁴ *Ndodo* es una palabra compuesta por el sustantivo *ndó* que significa animal macho u hombre macho y el sustantivo *do* que significa roca o piedra (cfr. Hekking, 2010).

1.6.2. La historia oral y la obtención de datos

Una vez que se han expuesto los criterios de selección de la comunidad de estudio es preciso continuar con una explicación sobre los pasos a seguir en la realización de esta investigación.

Como primer paso se realizó una etnografía de la familia Luna que involucra la participación de jóvenes, adultos y ancianos. Se recabó la interpretación que la gente hizo de las pinturas por medio de la historia oral.

La historia oral se origina en la memoria, a través de ésta se llega a la obtención de testimonios de personas que vivieron acontecimientos de interés (cfr. Ruiz, 1999). Esta técnica está basada en el relato cotidiano de uno o varios individuos que reconstruyen el pasado a través de las palabras y es gracias a ésta que se puede “recopilar e interpretar los rápidos cambios a los que está sujeta nuestra sociedad contemporánea” (González y Naranjo, 1986: 292).

Este instrumento rescata las percepciones individuales de los participantes tomando en cuenta la cotidianeidad en la que determinados hechos tuvieron lugar. La historia oral, al estar sustentada en la subjetividad y la memoria, “apela a la memoria del sujeto para hacer historia a partir del relato de sus recuerdos” (Barela, García y Miguez, 1999: 14.) por tal motivo, las conversaciones semidirigidas⁵, así como las entrevistas dirigidas apoyadas en fotografías fueron utilizadas como instrumento de recolección de datos.

El motivo de haber escogido a la conversación semidirigida como medio para recabar datos es el tono natural y despreocupado que lleva consigo, lo que permite que el participante se encuentre más confiado al momento de contar sus experiencias o dar su opinión sobre algo. El esquema semidirigido ha otorgado la libertad para incluir los temas clave en este estudio:

- Las capillas familiares de los otomíes de San Miguel: su origen, importancia y su función en la comunidad.
- La capilla de los Luna: su construcción, su ubicación, su función e importancia en la comunidad, los participantes en las ceremonias que se llevan a cabo en su interior.
- Las pinturas de la capilla de los Luna: su interpretación, su origen, su utilidad y su historia.

⁵ Las conversaciones semidirigidas permiten que la dirección del entrevistador se reduzca dando pie a una participación más libre por parte de los informantes (Silva-Corvalán, 2001).

- Las creencias religiosas como parte de la cosmovisión de San Miguel Tolimán: Ceremonias, rituales y festividades relacionados con las capillas.
- Espacios y símbolos religiosos relacionados con las capillas.

Las conversaciones han sido grabadas con el permiso de los participantes. El tipo de conversación utilizada ha sido individual y grupal, involucrando a jóvenes, adultos y ancianos miembros de la familia Luna y parientes lejanos, tal es el caso de don Erasmo Sánchez, rezandero y cronista de San Miguel.

El tema de las conversaciones, como se ha mencionado con anterioridad, es la interpretación de las pinturas así como las creencias, festividades y ceremonias que se llevan a cabo en la comunidad y que se relacionan con la capilla de los Luna.

Es gracias a la conversación grupal que el investigador puede descubrir cómo es la interacción entre los integrantes de un mismo grupo. “La participación del investigador puede reducir al mínimo, ya que los individuos mismos en el grupo mantienen el dialogo tal y como lo harían, supuestamente, incluso si el investigador no estuviera presente” según Carmen Silva-Corvalán (2001: 57).

Las entrevistas representan el medio a través del cual se puede llegar a las opiniones y creencias de los entrevistados es por ello que una elección correcta del entrevistado es de gran importancia al momento de obtener la información buscada. En el caso de las capillas, don Erasmo resultó ser la persona indicada, ya que conoce a fondo el contexto religioso de la comunidad. Por otro lado, don Anselmo al estar preparándose para ser rezandero y estar tan cerca de las ceremonias religiosas celebradas en la capilla, es un interlocutor vital en este estudio.

De acuerdo a lo anterior, las preguntas incluidas en las entrevistas y conversaciones se clasificaron en los siguientes temas:

- Capillas en San Miguel Tolimán

¿Cuándo entró por primera vez a la capilla de los Luna?

¿Cómo era?

¿Por qué fue?

¿Con quién fue? ¿Quiénes iban a la capilla?

¿Qué hizo en la capilla? ¿Qué se hacía en la capilla? ¿Por qué lo hacían?

¿Qué pensó al respecto?
¿Qué recuerda de esa época?
¿Cómo era la comunidad en esa época?
¿Cómo vivía la gente?
¿A qué se dedicaban?
¿A quién recuerda y por qué?
¿Con qué frecuencia iba a la capilla?
¿Le explicaron qué era la capilla? ¿Qué le dijeron? ¿Quién le explicó?
¿Cómo es ahora la capilla?
¿Qué hacen ahora en ella? ¿Por qué?
¿Quiénes participan el día de hoy?
¿Cómo participan? ¿Qué hacen?
¿Han cambiado las capillas? ¿Cómo?

- La capilla de los Luna

¿Cuál fue la primera ceremonia religiosa de la capilla a la que asistió?
¿Por qué fue?
¿Cuándo fue?
¿Con quién fue?
¿Qué pensó al respecto?
¿Qué otras ceremonias recuerda?
¿Cuándo se celebraban?
¿Con quién solía ir?
¿Qué hacían?
¿Quiénes participaban?
¿Qué ceremonias se celebran ahora?
¿Cómo son ahora? ¿Por qué son así?
¿Cuándo se celebran?
¿Dónde?
¿Quiénes participan? ¿Por qué?

¿Cómo han cambiado? ¿Cómo han cambiado?

- Ritualidad en la comunidad

¿Cuál fue la primera ceremonia religiosa a la que fue?

¿Por qué fue?

¿Cuándo fue?

¿Con quién fue?

¿Qué pensó al respecto?

¿Qué otras ceremonias recuerda?

¿Cuándo se celebraban?

¿Con quién solía ir?

¿Qué hacían?

¿Dónde lo hacían?

¿Quiénes participaban?

¿Qué ceremonias se celebran ahora?

¿Cómo son ahora? ¿Por qué son así?

¿Cuándo se celebran?

¿Dónde?

¿Quiénes participan? ¿Por qué?

¿Cómo han cambiado?

- Pinturas de la capilla de los Luna

¿Qué pensó cuando vio por primera vez las pinturas de la capilla de los Luna?

¿A qué le recordaban las pinturas?

¿Las había visto antes? ¿Dónde? ¿Cuándo?

¿Le explicaron que significaban las pinturas? ¿Qué significaban? ¿Quién le explicó?

¿La gente hablaba de las pinturas?

¿La gente habla de las pinturas ahora? ¿Qué dicen?

¿Ha cambiado su interpretación?

¿Cuándo fue la primera vez que vio esta imagen? ¿Dónde?

¿Alguien trató de explicársela?

¿Qué ve ahora? ¿Qué cree que es?

1.6.3. El método iconológico en la capilla de los Luna

Una vez que se llevó a cabo la etnografía de la familia Luna y la gente relacionada con la capilla, se aplicó el método de Panofsky en el análisis de las pinturas. Estas pinturas se dividen en temas representados por diferentes momentos de la vida de Jesús, así como en representaciones de figuras aisladas o escenas que involucran santos, ángeles, arcángeles, motivos decorativos, astros, y espacios de culto como capillas o iglesias.

Se aplicó a cada escena los tres niveles de análisis del método de Panofsky con el fin de clasificar cada elemento, describirlo e interpretarlo con base en la bibliografía pertinente y el contexto cultural, social y religioso de la comunidad. Gracias a la etnografía y al método de Panofsky se estableció una relación entre el significado de las pinturas y las creencias religiosas de la comunidad.

2. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DE SAN MIGUEL TOLIMÁN

El análisis e interpretación de las pinturas de la capilla de los Luna y su relación con las manifestaciones religiosas [rituales y ceremoniales] de la comunidad de San Miguel Tolimán ha requerido de una contextualización adecuada que muestre un panorama socio-cultural partiendo de una perspectiva general que lleve al análisis específico de la comunidad de estudio. El aspecto demográfico, geográfico, histórico y actual han sido los pilares sobre los que se ha construido un entendimiento de la cultura de los otomíes de Tolimán la cual ha dado un significado a los diferentes elementos pictóricos plasmados en la capilla.

Tanto el aspecto demográfico como geográfico permitió tener una visión más amplia sobre la ubicación y el número de los grupos otomíes distribuidos en el municipio de Tolimán.

La parte histórica representó uno de los puntos centrales, ya que para interpretar las pinturas fue necesario descubrir los orígenes y antecedentes de los grupos que habitaron la zona del semidesierto: los chichimecas, otomíes y españoles.

En lo que respecta a la actualidad, este aspecto ha sido igualmente importante al momento de conocer las creencias y rituales que siguen vigentes y que están relacionadas con el significado de las pinturas. De igual forma, el conocer los antecedentes históricos y relacionarlos con la actualidad puede darnos una visión sobre la manera en que ciertas creencias religiosas se han ido modificando a través del tiempo.

2.1. Los otomíes en el municipio de Tolimán

El municipio de Tolimán (figura 2) se encuentra en la región del semidesierto queretano. Dicha zona representa

Una frontera fluctuante y difusa que constituye el punto de encuentro y de transición entre las tradiciones llamadas mesoamericanas y el empuje de aquellos grupos seminómicos denominados genéricamente chichimecas [...] En esta frontera se identifica un territorio étnico llamado región chichimeca otomí del semidesierto de Querétaro y Guanajuato, la cual se extiende en la zona árida que cubre la parte central de Querétaro y el Oeste de Guanajuato [...] abarcando los municipios de Tolimán, Cadereyta Ezequiel Montes, Colón y Peñamiller, en el estado de Querétaro y los núcleos de poblaciones otomíes que subsisten en el municipio de Tierra Blanca,

así como la población chichimeca jonaz que habita en el municipio de San Luis de la Paz, en el estado de Guanajuato (Prieto y Utrilla, 2012: 51).

La región del semidesierto es una de las zonas más ricas en cuanto a tradiciones y costumbres otomíes se refiere. En 2009 la Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura de las Naciones Unidas (UNESCO) reconoció como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad a los Lugares de Memoria y Tradición vivas de los Otomíes-chichimecas de este territorio.

El municipio de Tolimán se divide en cinco microrregiones: Tolimán, Carrizalillo, San Pablo, San Miguel y Casa Blanca (cfr. Reséndiz, 1997). Este municipio se localiza en la parte centro occidental del estado de Querétaro y colinda con Peñamiller, Ezequiel Montes, Cadereyta, Colón y Tierra Blanca en Guanajuato (cfr. Reséndiz, 1997).

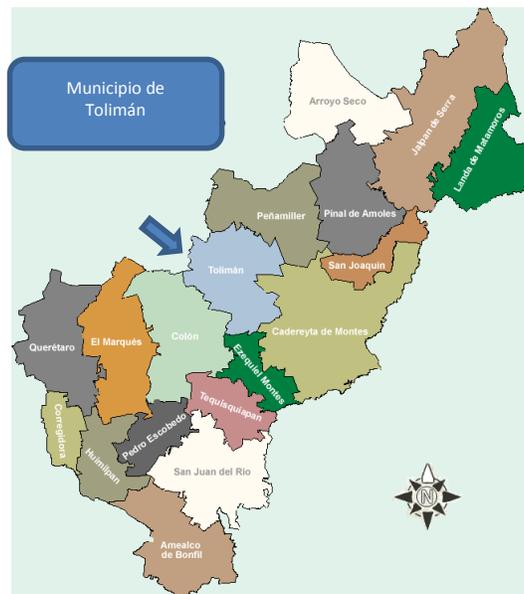


Figura 2. Estado de Querétaro.

San Miguel es una de las cinco microrregiones que componen el municipio. La localidad se divide en ocho barrios: Don Lucas, el barrio Centro, Tierra Volteada, Diezmeros, La Cebolleta, Barrio de García y La Peña como se muestra en la figura 3.

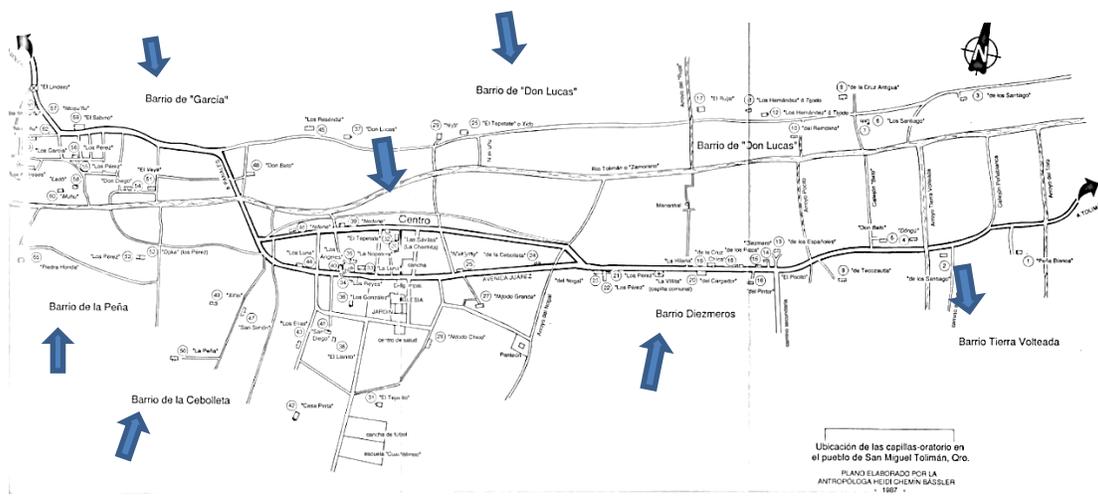


Figura 3. Ubicación de las capillas-oratorio en San Miguel Tolimán, Chemín (1993).

San Miguel es una de las poblaciones del semidesierto queretano con mayor número de estudios etnográficos entre los que se pueden citar las investigaciones sobre las capillas otomíes de Chemín (1993) y el estudio histórico-cultural de Castillo (2000). Estas investigaciones muestran también la importancia de la lengua otomí a nivel local en donde se observa un buen número de hablantes distribuidos en los diferentes barrios.

El censo realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) en el año 1990 (figura 4) muestra que de los habitantes del municipio de Tolimán, el 24.78% de las personas mayores de cinco años hablan otomí, mientras que el 25.61% hablan alguna lengua indígena [chinanteco, mixteco, otomí, purépecha y no especificado].

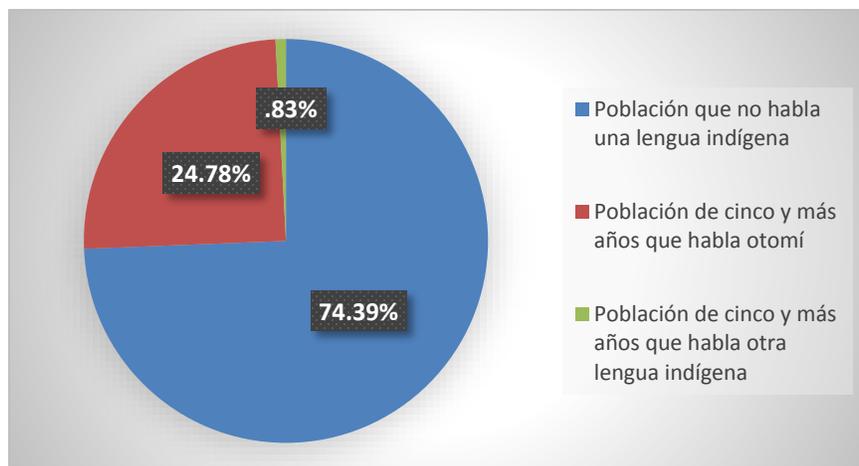


Figura 4. Censo del año 1990 en el Municipio de Tolimán.

En el censo de este año no se encontraron datos específicos referentes al número de hablantes de lengua indígena en la comunidad. La información disponible indica únicamente el número de personas que no hablan español.

El censo del 2000 (figura 5) muestra que de los 21,266 habitantes del municipio de Tolimán 4,905 habitantes mayores de cinco años hablan otomí, dando como resultado un 23.06%. Conviene mencionar que aunque el otomí sea la lengua más hablada también existen otras como el huasteco, mazahua, náhuatl, purépecha, zapoteca que se encuentran presentes en la zona.

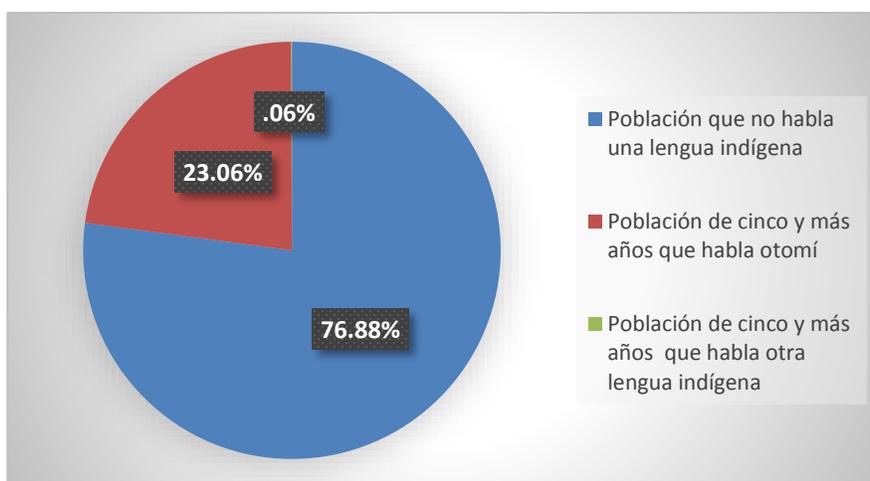


Figura 5. Censo del año 2000 en el Municipio de Tolimán.

En este diagrama, el porcentaje de hablantes de lengua indígena equivale a al 23.12% del total de la población.

En San Miguel (figura 6) se encontraron 602 hablantes de lengua indígena distribuidos en los diferentes barrios. El centro fue la segunda zona con más hablantes mayores de cinco años que sumados dieron un total de 160 personas. Este dato muestra como el centro continúa siendo la zona de origen y vitalidad de los elementos identitarios de la comunidad. Este barrio es el lugar en donde se utiliza más el otomí como forma de comunicación en diferentes ámbitos. También es ahí donde se localiza la capilla de los Luna y se celebran algunas ceremonias religiosas importantes como procesiones, velaciones y la visita de los danzantes a las capillas.

Sin embargo, el número de hablantes es reducido si se toma en cuenta que el total de habitantes en la comunidad es de 2,383 lo que arroja un 25.26% de hablantes mayores de cinco años.

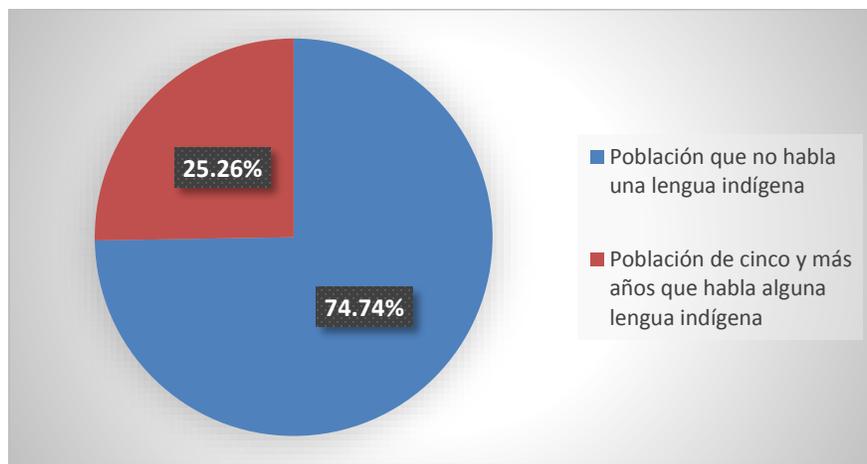


Figura 6. Censo del año 2000 en la comunidad de San Miguel Tolimán.

Si se relacionan los datos de 1990 y 2000 se evidencia un aumento del 1.72% en la población de habla otomí en el municipio de Tolimán.

En lo que concierne a los datos arrojados en el censo del 2010 (figura 7) el número de habitantes en el municipio era de 26,372 de los cuales el 22.37% mayores de tres años hablaban alguna lengua indígena la cual no fue especificada.

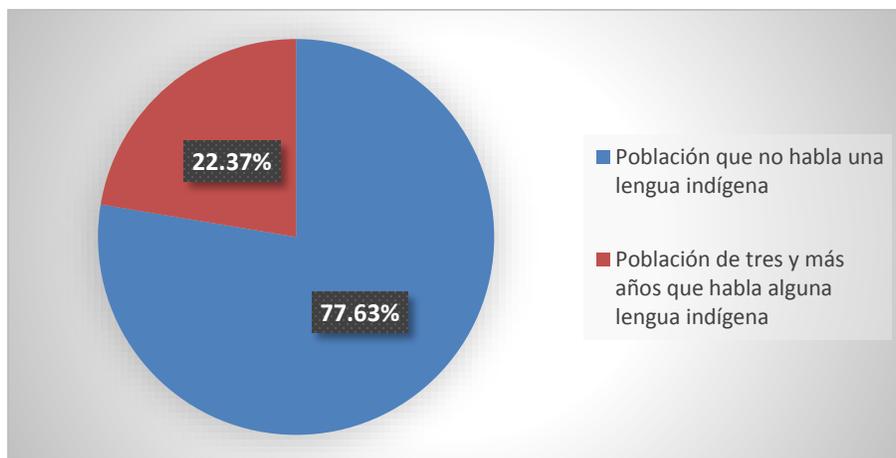


Figura 7. Censo del año 2010 en el Municipio de Tolimán.

Si comparamos este diagrama con el censo del 2000 se observa una reducción del 0.75% en el número de hablantes de lengua indígena tomando en cuenta que en el censo del 2000 se parte de una edad de cinco años mientras que en el censo del 2010 la edad base es de tres años en adelante.

En San Miguel también se evidencia una reducción del 5.32% en el número de hablantes que en el censo del 2010 (figura 8) se cuentan a partir de los tres años sumando un 19.94%. En este año el barrio centro se ubicó en tercer lugar con 114 hablantes El barrio García se ubicó en primer lugar conservando la mayor parte de hablantes de lengua indígena de la comunidad. Las causas de la reducción podrían ir desde la migración hasta la falta de interés de los padres por enseñar la lengua a sus hijos.

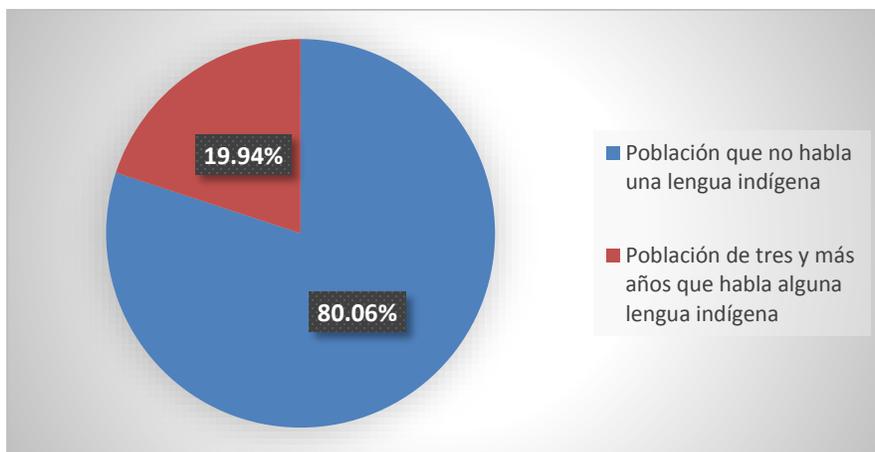


Figura 8. Censo del año 2010 en la comunidad de San Miguel Tolimán.

En este punto hay que reflexionar sobre la influencia de la lengua en la vida religiosa de la comunidad y más específicamente, en los rituales y ceremonias que pudieran estar relacionados con las pinturas de la capilla de los Luna. La lengua como vehículo de comunicación puede ser utilizada en oraciones, cantos y alabanzas. Existe un vínculo entre lengua y significado a través del cual se nombran diferentes elementos presentes en las capillas. El *Xita*, abuelo en otomí, es una clara muestra de que el otomí sigue vigente en el vocabulario relacionado con las capillas familiares.

2.2. Orígenes e historia de los grupos otomíes del semidesierto

La familia otomí-pame engloba un conjunto de grupos étnicos que comparten tanto aspectos lingüísticos como culturales. El origen del grupo otomí está ligado al parentesco lingüístico de sus hablantes con otros grupos indígenas de la zona, tal es el caso del mazahua, matlatzinca y el ocuilteco. Esta relación coloca a los valles de México, Toluca y el Mezquital como las regiones de origen de los otomíes (cfr. Wright, 2010). Actualmente, los otomíes abarcan gran parte del territorio central del país aunque la mayor parte se encuentra distribuida en los estados de Hidalgo, México, Querétaro, Veracruz y Puebla (cfr. Utrilla y Heiras, 2012:109).

En el estado de Querétaro se localizan algunas comunidades otomíes importantes en los municipios de Amealco y Tolimán. El municipio de Tolimán (figura 9) se ubica al Oeste del estado y está compuesto de 95 localidades y tres delegaciones municipales.



Figura 9. División Política del Municipio de Toluán, Castillo (2000).

San Miguel se localiza a 93 kilómetro de la capital del estado (Reséndiz, 1997). Como antecedente histórico se puede mencionar al grupo chichimeca el cual ocupó dicho territorio antes de la llegada de los españoles y otomíes.

Se identifica un territorio llamado región chichimeca (figura 10) del semidesierto de Querétaro y Guanajuato, la cual se extiende en la zona árida que cubre la parte central de Querétaro y el Noreste de Guanajuato, en la vertiente occidental de la llamada Sierra Gorda, que abarca los municipios de Toluán, Cadereyta, Ezequiel Montes, Colón y Peñamiller en el estado de Querétaro, y los núcleos de población otomí que subsisten en el municipio de Tierra Blanca, así como la población chichimeca jonaz que habita en el municipio de San Luis de la Paz (Valle, 2012: 51).



Figura 10. Mapa de Queretano.

En el siglo XVI se reconoció a la provincia de los chichimecas como territorio de los grupos nómadas del norte (cfr. Powell, 1977). Debido a su característica de cazadores y a su habilidad en la lucha, los chichimecas eran considerados como salvajes lo cual les valió una mala reputación entre los españoles y otros grupos indígenas de la zona.

Los otomíes procedentes de Xilotepec, centro político y cabecera de un amplio territorio, vivieron la conquista mexicana y experimentaron el pago de tributo hecho que los obligó a colaborar en la conquista española (cfr. Castillo, 2000).

Los españoles iniciaron incursiones a estas tierras septentrionales en búsqueda de riquezas mineras, principalmente oro y plata, en tanto que los otomíes, liberados de la dominación mexicana y de la presión de los tarascos, tratarían de enseñorearse en el área, aprovechando la ausencia de la Corona española, que a su vez trataría de utilizarlos como un tipo de escudo para desplazar y replegar a los molestos e indómitos chichimecas (Valle, 2012: 52).

A pesar del apoyo de los grupos otomíes, los chichimecas continuaron siendo una molestia para los españoles dando pie a la llamada Guerra Chichimeca.

Fray Guillermo de Santa María deja una descripción del conflicto en su tratado *Guerra de los chichimecas*. En este documento fray Guillermo narra los asaltos e invasiones chichimecas de los que eran víctima los conquistadores y otras tribus. Como represalia, los españoles decidieron contrarrestar la intromisión chichimeca con guerra y cautiverio (cfr. Carrillo, 2000). Como respuesta, varias órdenes religiosas como los franciscanos y agustinos se manifestaron en contra de las políticas de exterminio que la Corona Española intentaba establecer. Los chichimecas por su parte, lograron mantener la resistencia durante mucho tiempo siendo el siglo XIX el fin de los levantamientos los cuales fueron perdiendo fuerza paulatinamente (cfr. Carrillo, 2000).

El día de hoy se puede observar la influencia de la cultura chichimeca en la zona del semidesierto queretano. Como parte de su cosmovisión, los chichimecas daban gran importancia a “ciertos elementos topográficos como las cuevas donde se manifiesta lo sagrado, convirtiéndose al mismo tiempo en elementos centrales de los relatos míticos” (Aguirre, 2008: 22) que de acuerdo con lo dicho por Carlos Viramontes (2005), dan una justificación a los rituales actuales.

Los otomíes del semidesierto dan un sentido de sacralidad a los cerros y cuevas debido a que estos espacios representaban la morada de los abuelitos mecos, es decir, de sus antepasados en honor a quienes se les depositan ofrendas para que intercedan por el bien de la comunidad a través del buen temporal, Vázquez (2008).

Los antepasados tienen un papel importante en la cosmovisión otomí actual. Los muertos favorecen a los vivos intercediendo por ellos ante las diferentes deidades representadas por fuerzas de la naturaleza. Las ánimas de los muertos requieren igualmente de las plegarias de los vivos para no caer en el purgatorio. Las capillas familiares fueron construidas en honor al primer antepasado o fundador de una dinastía el cual pertenecía a estos grupos chichimecas que cazaban, vivían en los cerros y eran diestros en el arte de la guerra (cfr. Chemín, 1993).

Los cerros están relacionados a su vez con el agua, elemento trascendental para la región semidesértica debido a sus escasas. Es en estos lugares donde en “la cima se acumulan los nublados que eventualmente descargan su preciado líquido en forma de lluvia; también en sus inmediaciones nacen los ríos y manantiales que alimentan los causes de agua permanente” (Viramontes, 2005: 70).

Hoy en día se puede observar la importancia de estos lugares en los rituales de la localidad. En el caso de las danzas efectuadas durante las festividades hechas en honor al santo

patrono, es posible ver como algunas de estas danzas comienzan en las faldas del cerro desde donde salen en procesión las cinco cuadrillas reunida para la celebración.

La importancia de los cerros está relacionada con el carácter nómada que poseían los chichimecas, el cual dio como resultado un constante desplazamiento que impedía su inclusión al sistema sedentario que intentaban aplicar los españoles con el fin de reducir los conflictos bélicos de la zona y poder transitar los caminos de las minas de plata que representaban para los chichimecas el objetivo principal de sus ataques (cfr. Powell, 1977).

Una vez asentados en territorio chichimeca, los otomíes formaron las repúblicas de indios idea introducida por los conquistadores españoles quienes reconocieron la presencia de grupos indígenas que requerían un gobierno local propio. Las repúblicas eran regidas, de acuerdo a su número de habitantes, por un alcalde y un regidor. En el caso del pueblo de Querétaro, éste se erigió como cabecera de la capital, del distrito de San Juan del Río y del distrito de San Pedro Tolimán. Éste último comprendía las comunidades de San Pedro, San Pablo, San Miguel, San Antonio Bernal, San Francisco y la misión de Santo Domingo (cfr. Jiménez, 2008).

En el siglo XVII los hacendados españoles y criollos comenzaron a adueñarse de las tierras desplazando a los caciques indios y provocando conflictos con éstos. Esto provocó la migración de grupos indígenas a lugares poco fértiles (cfr. Valle, 2012). Este hecho puede considerarse uno de los primeros sucesos desfavorables para los indígenas quienes tendrían que vivir una desigualdad que perduraría hasta nuestros días.

Lo que surgió después fue una permanente situación de desventaja vivida por los grupos indígenas quienes debían servir a los españoles y a quienes se les reprimía en caso de algún levantamiento provocado por las injusticias de la época.

Con los años México fue experimentado una serie de movimientos políticos y sociales que llevaron a su población al levantamiento armado. La independencia fue un hecho que golpeo a los grupos indígenas introduciendo

Una serie de medidas jurídico políticas que buscaban la desaparición de los indios como grupos étnicos diferenciados y la pérdida de espacio de autonomía y de control territorial que conservaron durante el periodo colonial. Así, las repúblicas de indios fueron desmanteladas de modo que sus pueblos dejaron de tener la posibilidad de mantener gobiernos, autoridades y jueces propios, que se desempeñaran además en su propia lengua (Valle, 2012: 63).

La desaparición de las repúblicas de indios representó un golpe para los pueblos originarios. La pérdida de autonomía mermó en la toma de decisiones respecto a lo que estos grupos consideraban mejor para su desarrollo. A partir de este periodo, los pueblos indios dependieron aún más de las decisiones tomadas por los grupos mestizos dominantes.

Tiempo después, las leyes de Reforma llegaron con la aplicación de ciertas medidas para la población indígena. El intento por desaparecer la propiedad comunal provocó el levantamiento indio y la preferencia de este grupo por las ideas del bando conservador (cfr. Valle, 2012).

Ya en el siglo XIX los indígenas eran considerados por la población mestiza como sinónimo de retraso e ignorancia relegándolos a puestos de servidumbre. Estos grupos se vieron reducidos y los escasos levantamientos fueron sofocados dando como resultado un periodo de conflictos sociales y políticos. En la segunda mitad del siglo XIX los grupos indígenas pierden el derecho a sus tierras quedando en calidad de jornaleros y trabajando al servicio de los terratenientes.

Durante el siglo XX la situación cambió poco, a pesar de la reforma agraria, las minorías siguieron siendo desplazadas y marginadas a zonas poco favorecedoras.

Durante la Revolución, tanto los indígenas del semidesierto como aquellos que habitaban el resto del país se vieron obligados a abandonar, además de sus tierras, sus costumbres tradiciones y lengua. La idea de una nación homogénea trajo consigo políticas de castellanización e integración al mercado interno. En el caso del semidesierto queretano se observó un fuerte sincretismo en las creencias de la población así como una reducción en el uso de la lengua (cfr. Valle, 2012).

Los otomíes del semidesierto continúan viviendo en condiciones desfavorables con relación a la vida en la ciudad. Aunado a las carencias económica se suma la pérdida de costumbres y espacios en la comunidad debido al estigma que representa el ser indígena en un país sin una conciencia de interculturalidad. En el caso de la lengua, ésta se enfrenta a un destino poco prometedor en el cual se vislumbra una gran pérdida de la población de habla *ñhañho* hecho que podría prevenirse si se aplicaran en su totalidad las disposiciones de la *Ley de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas*.⁶

⁶ “Ley general de derechos lingüísticos de los pueblos indígenas.
Disposiciones generales.

ARTÍCULO 1. La presente Ley es de orden público e interés social, de observancia general en los Estados Unidos Mexicanos y tiene por objeto regular el reconocimiento y protección de los derechos lingüísticos, individuales y

2.3. Rituales y creencias religiosas

Las capillas son heredadas al hijo mayor de la familia quien se encarga de cuidarlas y ver por la conservación de las tradiciones familiares según información proporcionada por don Anselmo, descendiente y responsable de la capilla de los Luna. La participación en los rituales celebrados en estos recintos está estrechamente ligada a las relaciones de parentesco aunque, existen diferentes formas de pertenecer a la capilla:

Por consanguinidad: Se puede formar parte de una capilla por medio de la relación consanguínea entre los integrantes. Los hijos varones quedan al cuidado del oratorio mientras que las mujeres adoptan la capilla de su esposo realizando una ceremonia de despedida en la capilla de su padre y llevando el ramillete de bodas como ofrenda a la capilla de su esposo (cfr. Chemín, 1993).

Se menciona a la descendencia como un grupo formado exclusivamente de los varones de la familia y de las hijas solteras. Las hijas casadas pasan a ser parte de la descendencia de su esposo a excepción de aquellas que se han divorciado o enviudado. Estas últimas pueden volver a su patrilinaje (cfr. Chemín, 1993).

colectivos de los pueblos y comunidades indígenas, así como la promoción del uso y desarrollo de las lenguas indígenas.

ARTÍCULO 2. Las lenguas indígenas son aquellas que proceden de los pueblos existentes en el territorio nacional antes del establecimiento del Estado Mexicano, además de aquellas provenientes de otros pueblos indoamericanos, igualmente preexistentes que se han arraigado en el territorio nacional con posterioridad y que se reconocen por poseer un conjunto ordenado y sistemático de formas orales funcionales y simbólicas de comunicación.

ARTÍCULO 3. Las lenguas indígenas son parte integrante del patrimonio cultural y lingüístico nacional. La pluralidad de lenguas indígenas es una de las principales expresiones de la composición pluricultural de la Nación Mexicana.

ARTÍCULO 4. Las lenguas indígenas que se reconozcan en los términos de la presente Ley y el español son lenguas nacionales por su origen histórico, y tienen la misma validez en su territorio, localización y contexto en que se hablen. A pesar de que existen una serie de disposiciones para fomentar el uso de las lenguas en diferentes ámbitos la realidad es que pocas veces se ejerce lo decretado en esta ley.

ARTÍCULO 5. El Estado a través de sus tres órdenes de gobierno, -Federación, Entidades Federativas y municipios-, en los ámbitos de sus respectivas competencias, reconocerá, protegerá y promoverá la preservación, desarrollo y uso de las lenguas indígenas nacionales.

ARTÍCULO 6. El Estado adoptará e instrumentará las medidas necesarias para asegurar que los medios de comunicación masiva difundan la realidad y la diversidad lingüística y cultural de la Nación Mexicana. Además, destinará un porcentaje del tiempo que dispone en los medios de comunicación masiva concesionados, de acuerdo a la legislación aplicable, para la emisión de programas en las diversas lenguas nacionales habladas en sus áreas de cobertura, y de programas culturales en los que se promueva la literatura, tradiciones orales y el uso de las lenguas indígenas nacionales de las diversas regiones del país.

ARTÍCULO 7. Las lenguas indígenas serán válidas, al igual que el español, para cualquier asunto o trámite de carácter público, así como para acceder plenamente a la gestión, servicios e información pública” (*Ley general de derechos lingüísticos de los pueblos indígenas*, 2003:1-2).

Por propiedad: Otra manera de pertenecer a una capilla es comprando el terreno en el que ésta se encuentra o pidiendo permiso a los dueños para participar en las ceremonias.

Por cargos: Entre los cargos más importantes se encuentran los mayordomos y cargueros quienes colaboran durante un año para después dar el relevo a otros integrantes de la comunidad una vez pasadas las festividades (cfr. Valle, 2012). Los cargos son puestos de importancia en la comunidad ya que de la efectividad de su desempeño depende el éxito de las festividades.

La organización religiosa dentro de la comunidad se encuentra dividida en dos jerarquías: la religiosa institucional compuesta por el sacerdote, el rezandero, el campanero y los capilleros; y la jerarquía religiosa indígena en la que participan los rezanderos, los cantores, los mayordomos, las *tenanche* y algunos ayudantes (cfr. Chemín, 1993).

Las fiestas son un acontecimiento importante en la vida de los pobladores de San Miguel, esto se demuestra en la celebración dedicada a san Miguel arcángel en la que participa los pobladores de la localidad y personas de las comunidades aledañas. Es en este acontecimiento que el papel de los mayordomos adquiere relevancia.

Las mayordomías representan una especie congregación religiosa en la que pueden participar los pobladores de la comunidad.

Una mayordomía es un grupo de gente que tiene a su cuidado la imagen de un santo de la Iglesia, que le rinde culto especial haciéndole ofrendas y que celebra su fiesta en el oratorio. Este grupo está formado por miembros ordinarios y por administradores con una jerarquía de autoridad superior a los miembros ordinarios (Dow, 1974: 176).

En San Miguel existen diferentes tipos de mayordomías, de las cuales, la más antigua e importante es la de los cargueros. Esta mayordomía está compuesta por diez mayordomos varones y diez *tenanche*⁷ o mayores mujeres. De éstos, los dos primeros de cada grupo tienen una importancia mayor dentro de la congregación en la que cada integrante recibe un número de acuerdo a su participación. Dentro de la mayordomía también se encuentran “los barrigas” [voluntarios que no alcanzaron a participar como mayores].

⁷Las *tenanche* son “mayores mujeres que se encargan de las comidas ceremoniales en las diferentes fiestas [...] se ocupan del arreglo del santuario, del altar y del santo, etcétera” (Chemín, 1993: 134).

Los cargueros son responsables de cuidar la imagen de san Miguel conservada en la capilla o en la casa del mayor primero, el cargo de mayordomo aporta un status y prestigio dentro de la comunidad (cfr. Chemín, 1993).

Otra mayordomía es la de los danzantes que se compone de veinticuatro miembros igualmente numerados y divididos en indígenas y en soldados españoles. La función de cada danzante es velar al santo en su casa y atender a los otros danzantes, la familia, los compadres y amigos ofreciéndoles comida. En esta agrupación los gastos son elevados y requieren de la participación de todos para cubrir el monto destinado a las danzas.

En esta mayordomía participan los *xita o shitales*,⁸ cuatro mayores que corresponden a dos indígenas y dos españoles. La responsabilidad de los cargos se incrementa según el número que le corresponde a cada participante que suele ser del 3 al 42. El resto de los integrantes tienen menos gastos y obligaciones (cfr. Chemín, 1993). Los *xita* ayudan a los danzantes en la fabricación de su indumentaria y la construcción del chimal (comunicación personal, 2013).

Existen otras mayordomías de menor importancia que comparte la misma composición. El compadrazgo surge gracias al bautizo, confirmación, comunión o fallecimiento de la persona. Existe también un padrino para cada santo importante que se guarda en la capilla que le corresponde. La función que debe desempeñar el padrino es la de cuidar y organizar la celebración en torno al santo. A esta relación de compadrazgo se le denomina cofrade y simboliza el vínculo entre el padrino y su santo al que cuidará durante toda su vida otorgándole limosna, llevándolo en las peregrinaciones y pidiéndole ayuda cuando lo necesite (cfr. Chemín, 1993).

Los ritos religiosos dentro de las comunidades otomíes se expresan en diferentes manifestaciones que se relacionan con los cambios o transformaciones que los individuos experimentan a lo largo de su vida. El nacimiento, el bautizo, el matrimonio y la muerte son algunos de estos cambios que se expresan y se viven a manera de ritual. En San Miguel estos rituales se dividen en privados o públicos (cfr. Chemín, 1993).

⁸Los *xita*, “como componentes de la jerarquía cívico-religiosa [...] son esenciales en la toma de decisiones importantes para la colectividad y están presentes cumpliendo con funciones específicas en las festividades de su cuadrilla y en la celebración patronal” (Castillo, 2000: 256, 259-260).

2.3.1. *Rituales de carácter privado.*

Los responsos son velaciones en las que participa la descendencia para honrar a todos los integrantes del linaje que han fallecido. No existe una fecha específica para celebrar este tipo de rituales ya que cualquier miembro de la familia puede honrar a sus antepasados el día que lo decida

Durante la noche empieza la celebración que consiste en distribuir la comida a los participantes. En el altar, las cruces que representan a sus antepasados se colocan de forma vertical y frente a cada una de ellas se coloca un plato de frijoles, nopales, tortilla e hinojo. A la llegada del rezandero se cantan alabanzas, se reza el rosario, el *Ave María* y unos *Credos*. Posteriormente se presenta la ofrenda a Dios y a los cuatro puntos cardinales. Estos ritos están destinados a las antiguas divinidades otomíes, a los cuatro vientos y a la fertilidad entre otras cosas (cfr. Chemín, 1993).

Los velorios y novenarios se acostumbraban en el pasado. Cuando el difunto era velado en la capilla familiar los rezanderos y cantores emitían oraciones y alabanzas durante toda la noche en la que también se repartía café, pan y aguardiente. Durante nueve días se rezaba el rosario a la misma hora. También había un padrino y una madrina de la cruz que iba a ser depositada en la capilla. Por último, se realizaba una ofrenda y se rezaba un *Padre nuestro* y un *Ave María* a cada miembro fallecido (cfr. Chemín, 1993).

La despedida de la novia de su descendencia y el depósito de los ramilletes de los novios en la capilla de los antepasados es un ritual que se lleva a cabo un día antes de la boda. La novia debe orar en la capilla disculpándose por dejar a su familia para pertenecer al linaje de su marido. El día de la boda la novia debe depositar el ramillete de flores de su casamiento en la capilla familiar de su marido mientras que éste hace lo mismo con el ramillete entregado por su padrino el cual debe ser depositado en la capilla de su esposa (cfr. Chemín, 1993).

Los rituales celebrados en la capilla de los Luna comparten algunas de las características antes mencionadas. En este punto se puede destacar la celebración de la navidad como un acontecimiento importante para la familia Luna. Según, algunos integrantes, en estas fechas se festeja el Nacimiento del Niño Jesús reuniéndose toda la familia y compartiendo alimentos como café, tamales y dulces entre los invitados.

Otra ceremonia importante es el depósito del ramillete de la novia, según doña Cristina de Santiago (comunicación personal, 2013) cuñada del encargado de la capilla, esta fue la primera

ceremonia a la que asistió cuando tenía 16 años. Ella comenta que cuando se entrega la muchacha a su esposo, ésta deja la capilla de su padre para pertenecer a la de su esposo en una celebración a la cual asisten todos los familiares.

2.3.2. Rituales de carácter público

Todos los integrantes que ejecutan la danza de la fiesta de San Miguel Tolimán dan culto a los antepasados de ciertas capillas. Un día después de la velación de la imagen de san Miguel los asistentes a la celebración recorren varias capillas en las cuales deposita, a manera de ofrenda, un bastón decorado con flores. Después de finalizar el recorrido se dirigen al cementerio con la intención de ofrecer más bastones y flores de sotol en el monumento funerario (cfr. Chemín, 1993).

En San Miguel existen imágenes de santos que sustituyeron a las divinidades de los otomíes y chichimecas. Los chichimecas tenían pocas deidades y adoraban a los astros mientras que los otomíes tenían una gran variedad de dioses que representaban un oficio o una fuerza natural, cada población tenía un dios relacionado con un antepasado (cfr. Chemín, 1993).

Los otomíes adoraban a los cerros, las plantas, el fuego, los árboles, el viento, el agua y, como se mencionó anteriormente, a los santos que llegaron con los misioneros españoles sustituyeron a todas estas deidades y dando como resultado una serie de santos venerados hoy en la comunidad. En la capilla de los Luna se venera a la santa Cruz y a san Miguel (comunicación personal, 2013).

Los santos pueden ser peligrosos y temidos si se les olvida y abandona, es por ello que el llevar a cabo las festividades de forma correcta representa un beneficio para la población debido a que el santo estará contento con el esfuerzo y dedicación para con él y aportará beneficios [buen temporal] a la comunidad (cfr. Chemín, 1993).

En lo que concierne al día de Todos los Santos se han podido observar las ofrendas colocadas a las diferentes cruces que representan a los difuntos de la familia. En el caso de los Luna, este oratorio a diferencia de otros presenta una decoración esmerada y abundante. Comida, flores y objetos del gusto del finado se pueden encontrar depositados en el piso cerca del altar.

En la celebración de San Miguel se efectúan las velaciones al santo que es depositado por los cargueros en la capilla de los Luna. Cada 27 de septiembre con motivo al levantamiento del

chimal, San Miguel permanece en la capilla y son las cinco cuadrillas de danzantes quienes pasan a venerarlo acompañados de música y oraciones.

De acuerdo a lo dicho por algunos miembros de la familia Luna, las celebraciones y rituales no han sufrido cambios lo cual muestra una conservación y transmisión de las tradiciones. Sin embargo, los jóvenes son quienes participan cada vez menos en estos acontecimientos según doña Cristina (comunicación personal, 2013).

2.4. Características de una capilla familiar otomí

Las capillas familiares de los otomíes son construcciones hechas en honor al primer antepasado común de una dinastía. A dicho antepasado se le denomina *xita* y es considerado una especie de divinidad (cfr. Chemín, 1993). En estos espacios la gente honra a los abuelitos mecos mostrando el interés de seguir en contacto con su pasado y sus ancestros.

Estas construcciones son heredadas por línea paterna y representan un espacio de culto y comunicación dedicado no sólo al fundador del linaje sino a los miembros de la familia que han muerto y a quienes se les coloca una cruz de ánimas en su honor.

En las ceremonias celebradas en los oratorios participan los integrantes de la familia nuclear y el resto de parientes que componen el linaje y que aún vive en la casa familiar [sobrinos, nietos, primos, etcétera]. Las capillas representan un espacio sagrado inmerso en la cotidianidad del hogar ya que forman parte del predio doméstico (cfr. *Inventario*, 2009).

La mayor parte de las capillas fueron nombradas con el apellido del fundador del linaje, este hecho se puede observar en los oratorios que llevan los apellidos Reséndiz, Santiago, Luna, Pérez, etcétera. Otras capillas tienen un nombre relacionado con el lugar en el que fueron construidas, por ejemplo: *Ndodo* (cfr. Chemín, 1993).

Los oratorios pueden clasificarse de acuerdo al culto celebrado en su interior. Existen las capillas comunitarias abiertas a la comunidad entera y en las que se realizan ceremonias de carácter público. “en ocasiones, como en [...] San Miguel una casa específica hace las veces de oratorio, y el guardián es un anciano del pueblo a quien se confía la vigilancia” (Galiniér, 1987: 175).

En el estado de Querétaro se han encontrado 260 capillas de las cuales el 28 % tiene un estado de conservación regular mientras que el 42% se encuentra sin uso acelerando su deterioro. Se localizaron 254 capillas que corresponden al culto privado y que se distribuyen de la siguiente

manera según el *Expediente Técnico: Lugares de Memoria y Tradiciones vivas de los pueblos Otomí-Chichimeca de Toluacán* (2009) entregado a la UNESCO para considerar esta zona como patrimonio inmaterial de la humanidad.

- 54 en San Antonio de la Cal.
- 70 en San Miguel Toluacán.
- 52 en San Pablo Toluacán.
- 42 en San Pedro Toluacán.
- 35 en la micro región de Higuera situada al norte del territorio.
- 1 en la comunidad de la Florida, Cadereyta.

En lo que respecta al conteo total del número de capillas pertenecientes tanto al culto público como privado, en San Miguel se localizan setenta y cinco capillas de las que “el 48% tienen un estado de conservación de regular a bueno, el 47% de las capillas están en uso y el 23% se encuentran en buen estado de conservación, sobre todo los oratorios pertenecientes a los barrios Centro y Diezmeros” (*Inventario*, 2009: 341).

En San Miguel se puede encontrar un número importante de capillas distribuidas en los diferentes barrios que componen la localidad. Estos oratorios están conformados según Valle (2012: 179)

por un pequeño atrio, al centro (*made*) del cual se levanta una cruz (*pont'i'jo'*), también conocida como “clavario”, que suele estar montada en un nicho piramidal o abovedado, dentro de la cual se ubican otras cruces y, en ocasiones, una cruz principal.

Las características arquitectónicas de las capillas obedecen a un modelo de planta rectangular. La construcción se orienta generalmente en sentido oriente-poniente (cfr. Valle, 2012). Su conjunto arquitectónico puede clasificarse de la siguiente manera según el *Expediente* (2009):

- a) Capilla, atrio, calvario principal y calvario fuera del atrio.
- b) Una capilla y un calvario principal.
- c) Una capilla aislada.
- d) Un conjunto de calvarios.
- e) Un calvario aislado.

A continuación, se describirán estos elementos con base a lo expuesto en el *Expediente* (2009).

- La capilla es de planta rectangular, se compone de una bóveda (figura 11) y se divide en dos espacios (cfr. *Inventario*, 2009). Cabe destacar el tipo de bóveda característica que comparten los oratorios de la comunidad y sus alrededores. Dicha cubierta cuenta con una pequeña cúpula que permite la entrada de aire y luz.

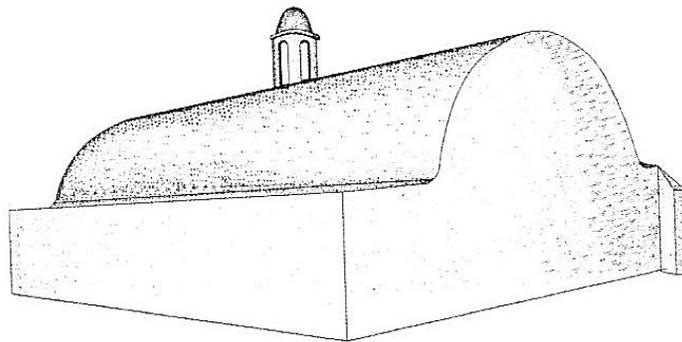


Figura 11. Cubierta, *Inventario* (2009).

- El atrio tiene forma rectangular y se localiza siempre frente a la fachada principal. Puede estar delimitado por bardas de piedra y protegido con cubiertas de madera. El atrio también puede variar en tamaño.
- Los calvarios (figura 12) son pequeñas ermitas en cuyo interior se depositan cruces de madera y ofrendas mortuorias. Debido a su ubicación con relación a la capilla, estos se clasifican en un calvario principal, cuya jerarquía es mayor y se ubica linealmente al acceso principal; y un calvario secundario que se encuentra dentro del predio con distintas dimensiones y orientación. Los calvarios se colocan frente a la entrada de la capilla para simbolizar un espacio de comunicación directo entre ambos espacios sagrados.

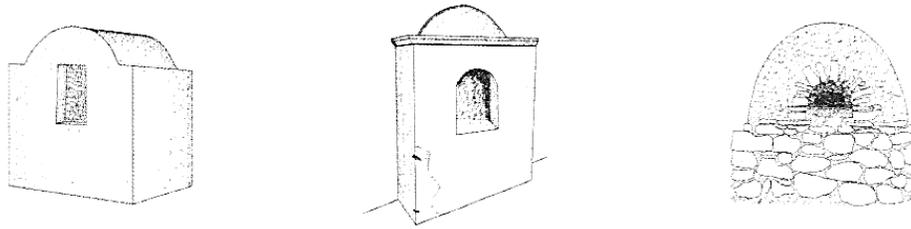


Figura 12. Tipos de calvario (*Inventario* 2009).

Las cruces de ánimas de los calvarios representan diferentes integrantes de la familia fallecidos, hecho que da mayor importancia a estos espacios relativamente pequeños.

Las capillas son espacios que comprenden una barda, un atrio y un calvario. Al interior, el espacio es cerrado y cuenta con poca luz aunque se pueden encontrar capillas bastante iluminadas. También se puede observar el altar que ocupa el lado transversal. Aquí se depositan las cruces de ánimas, imágenes, flores, veladoras y sahumerios. Es posible que el altar sea una mesa sencilla o una construcción de mampostería y cal compuesta por una base rectangular donde se depositan las imágenes por orden de importancia. En el primer nivel se encuentra la pintura del santo patrono y a su lado la cruz del *xita* [primer antepasado] a su lado se depositan ofrendas como flores y veladoras. En el suelo delante del altar se ponen los sahumerios (cfr. *Expediente*, 2009).

El altar (figura 13) cuya función se asocia con el acercamiento a lo divino, representa un elemento importante en los cultos y ceremonias que se llevan a cabo dentro de la capilla.



Figura 13. Capilla de los Luna.

A las cruces de ánimas o cruces *xita* se les deposita comida y objetos del gusto del difunto durante la celebración del día de muertos.

Otros objetos rituales son las imágenes de santos como san Miguel arcángel, san Antonio, la Virgen María, Cristo, Santiago y san Francisco (cfr. *Inventario*, 2009).

En los muros internos de algunas de las capillas se encuentra el tema de estudio de esta investigación, las pinturas murales. Éstas pueden clasificarse en dos tipos: las que muestran elementos religiosos como representaciones de ángeles, santos, pasajes bíblicos; y aquellas de carácter narrativo cuya finalidad es contar hechos o acontecimientos relevantes en una época y contexto determinado.

Los relieves de imágenes abstractas, florales o fechas que indican la construcción de la capilla son junto con elementos decorativos como platos de barro detalles a destacar en los oratorios de los otomíes (cfr. *Inventario*, 2009).

2.5. La capilla de los Luna

A pesar de formar parte de los lugares de memoria y tradición vivas de los otomíes-chichimecas como patrimonio inmaterial de la humanidad por parte de la UNESCO aún no se cuenta con las fuentes suficientes que aporten información detallada sobre la iconografía de las capillas.

Se puede comenzar este apartado señalando las características de la capilla de los Luna perteneciente a una de las familias de mayor antigüedad en la comunidad. San Miguel Tolimán está compuesto de diferentes linajes emparentados entre sí ya sea por consanguinidad o a través de un vínculo legal.

Este oratorio “pertenece a una descendencia grande a la que probablemente dio origen uno de los fundadores de la comunidad” (Chemín, 1993: 95). La capilla de los Luna se localiza en un entorno habitacional en el centro de San Miguel Tolimán, en la calle Benito Juárez sin número. Esta capilla conserva su uso original y su fecha de construcción tuvo lugar en la primera mitad del siglo XIX (Chemín, 1993) aunque hace un par de años ha tenido modificaciones en el atrio y la barda lateral según información aportada por Erasmo Luna descendiente y encargado de la capilla.

Su estado de conservación es bueno y pertenece a un régimen de propiedad privado. El espacio que corresponde a la capilla se compone de ésta misma, un atrio y un calvario. El acceso se ubica en el lado sur del oratorio mientras que el atrio se encuentra delimitado por una barda de piedra que da a la calle y por la fachada (figura 14) de la capilla. Su planta arquitectónica es rectangular con una orientación suroeste-norte dividida en dos partes por un arco. Frente a la entrada se ubica el único calvario (cfr. *Inventario*, 2009). La capilla se localiza en el barrio centro muy cerca de la iglesia principal.

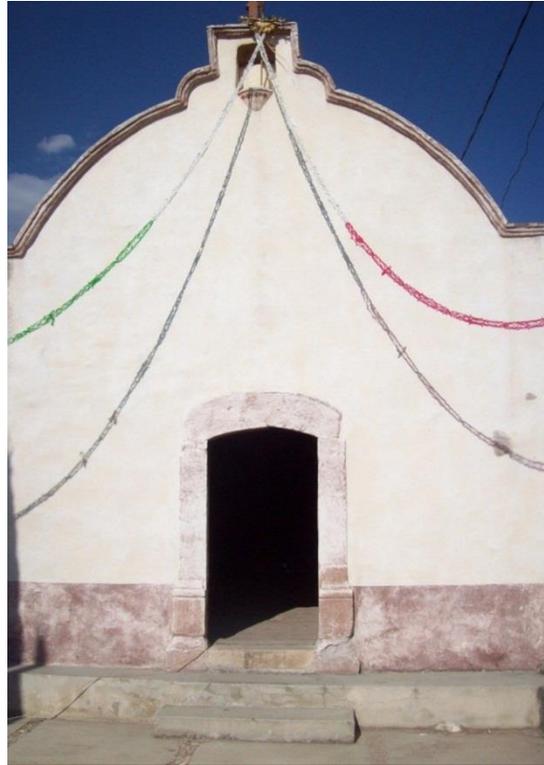


Figura 14. Fachada de la capilla de los Luna.

La capilla (figura 15) cuenta con las siguientes dimensiones: largo 10 metros, ancho 4 metros y alto 5 metros. El calvario mide 1.40 x 1 metros de base y 2 metros de altura. Este oratorio se construyó con piedra, tierra y cal. Al interior se encuentra un altar de mampostería compuesto de tres cuerpos y dos columnas (cfr. Chemín, 1993).

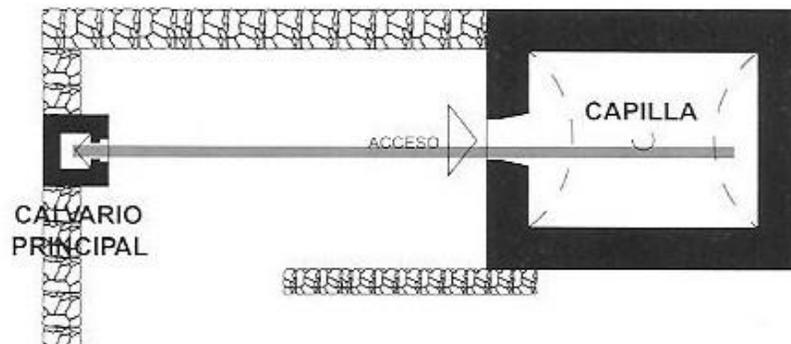


Figura 15. Distribución espacial del conjunto arquitectónico (*Inventario*, 2009).

Dentro de la capilla se encuentran los siguientes objetos rituales: diez cruces de ánimas que representan tres generaciones identificadas por los informantes; tres santos dentro de su nicho y dos crucifijos (cfr. *Inventario*, 2009). Con respecto a lo anterior se puede comentar que en las visitas etnográficas a la comunidad sólo se ha encontrado la imagen de San Miguel dentro de la capilla.

En cuanto a las pinturas murales Chemín (1993) hace una breve descripción sobre algunas escenas religiosas.

Hay que mencionar que debido a la intención evangélica de estas pinturas, las cuales fungían como material didáctico para enseñar la religión a los neófitos, la influencia cristiana en estas representaciones pictóricas es evidente. A pesar de ello, existen elementos de carácter sincrético que representan cierta influencia indígena que podría ser imperceptible a simple vista.

A pesar de que en el *Inventario* (2009) se menciona que la técnica utilizada en la creación de los murales corresponde al fresco, Luz María Leal responsable de la última restauración afirma que la técnica utilizada en la elaboración de las pinturas corresponde, en su gran mayoría, a la pintura de temple.⁹

Dentro de la capilla de los Luna se pueden observar algunos rasgos que caracterizan el arte otomí-chichimeca. La indumentaria de la figura 16 es definida por Chemín (1993) como una vestimenta de influencia chichimeca mientras que los rasgos y posturas de las figuras se ejemplifican en ciertas actitudes ingenuas (figura 17) según la restauradora Luz María Leal (comunicación personal, 2013). Es importante señalar que a pesar de la influencia indígena en las pinturas, lo que Chemín señala como ángel chichimeca es en realidad un ángel turiferario o eucarístico el cual podría tener como atributo indígena, las plumas que decoran su cabeza. Esta tipología angelical es representada con los utensilios eucarísticos.

⁹ Técnica que según la restauradora Luz María Leal, consiste en aglutinar los pigmentos en polvo por medio de una proteína hecha a base de huevo, huesos o cartílagos de animales (comunicación personal, 2013).



Figura 16. Ángel turiferario.



Figura 17. San José.

Por otro lado, la proporción deja de ser importante cuando interviene la mano indígena guiada por los evangelizadores según la restauradora Leal. En la figura 18 se muestra la diferencia de proporción entre los personajes de la pintura. Jesús aparece de un tamaño mayor al esperado.



Figura 18. Nacimiento de Jesús.

3. APLICACIÓN DEL MÉTODO DE PANOFSKY

Después de haber realizado la etnografía es conveniente proceder con la organización de la información obtenida. En este caso se ha clasificado en torno a cuatro temas: Las capillas otomíes en San Miguel Tolimán, las ceremonias de la capilla de los Luna, la ritualidad en la comunidad y las pinturas de la capilla. Estos temas contienen una serie de preguntas enfocadas a nuestra red social, la familia Luna.

Después de presentar y explicar la información a través de gráficas, se aplicó el método de Panofsky utilizando los conocimientos y opiniones de los entrevistados. También fue necesario acceder a bibliografía especializada en arte cristiano para decifrar el significado de la mayoría de los atributos, figura y escenas de las pinturas.

3.1. Información recabada a través de la historia oral

La recolección de información hecha a través de las entrevistas y conversaciones enfocadas a la historia oral arrojó los datos expuesto a continuación.

3.1.1. Red Social

La red social se construyó en torno a don Anselmo Luna a quien se identifica en la figura 19 con la letra A. Se ha escogido a don Anselmo por ser el heredero y encargado de la capilla de los Luna. Actualmente tiene un cargo pequeño en la organización religiosa de la comunidad y es la persona con mayor conocimiento de las celebraciones y fiestas relacionadas con la capilla. Los informantes se organizaron de acuerdo a su parentesco con don Anselmo.

1. Cristina de Santiago, cuñada de Anselmo.
2. Susana Pérez, esposa de Anselmo.
3. Rafael Luna, sobrino de Anselmo.
4. José Luna, hijo de Anselmo.
5. Liliana Tecozautla Jiménez, nuera de Anselmo.
6. Silvestre Basaldúa, pariente lejano de los Luna.
7. Marcelina Ledesma, pariente político lejano de los Luna.

8. Erasmo Sánchez, pariente lejano de los Luna.

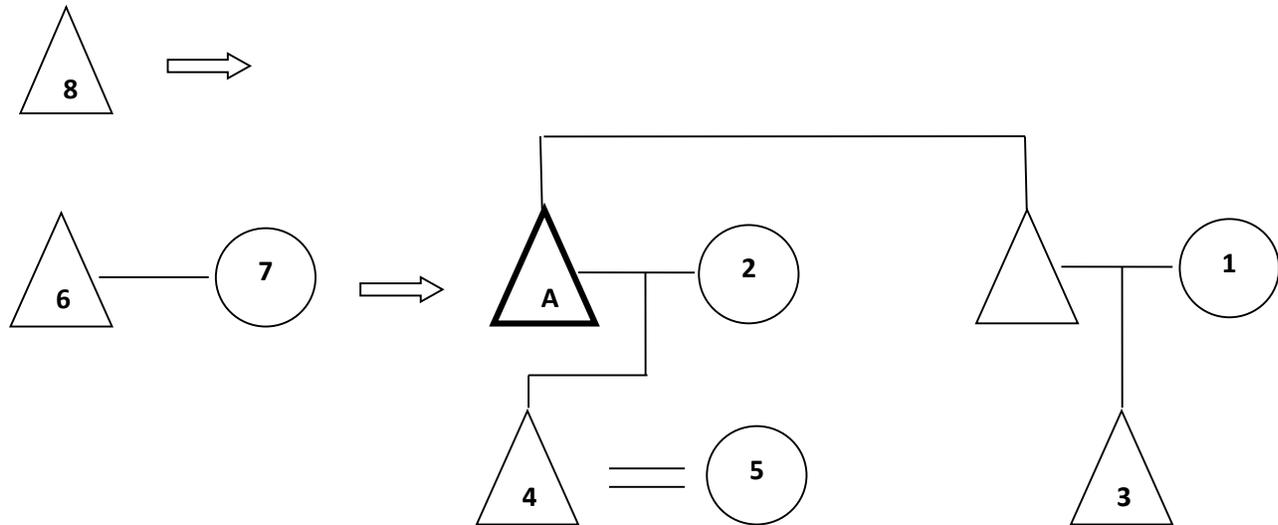


Figura 19. Familia Luna.

Se ha obtenido también información de un grupo de especialistas compuesto por: Luz María Leal, restauradora de la capilla de los Luna; Manuel Villarruel, arquitecto y colaborador en el *Expediente* y Elena Sainz, especialista en icnografía de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Se realizaron una serie de entrevistas y conversaciones orientadas en los siguientes temas con el fin de obtener las vivencias y percepciones de los integrantes de la familia Luna y allegados con respecto a la ritualidad relacionada con la capilla y sus pinturas murales.

- Capillas otomíes en San Miguel Tolimán.
- Ceremonias de la capilla de los Luna.
- Ritualidad en la comunidad.
- Pinturas de la capilla de los Luna.

3.1.2. Capillas otomíes en San Miguel Tolimán

El primer tema se ha propuesto con la finalidad de conocer la importancia que tienen las capillas familiares en la comunidad, de qué fecha datan, cuáles son las más importantes, cuál es su

finalidad, cuáles conservan su uso original y que celebraciones se llevan a cabo en ellas. Todo esto con el fin de descubrir la vitalidad de las fiestas y celebraciones realizadas en estos oratorios, conocer si la gente se identifica con ellas, cuáles son las de mayor relevancia a nivel local y cuál es la relación de la capilla de los Luna con el resto de los oratorios.

Los resultados fueron que la totalidad de los entrevistados desconoce la fecha exacta de construcción de las capillas, sin embargo el 67% concibe a los oratorios como construcciones muy antiguas (figura 20).

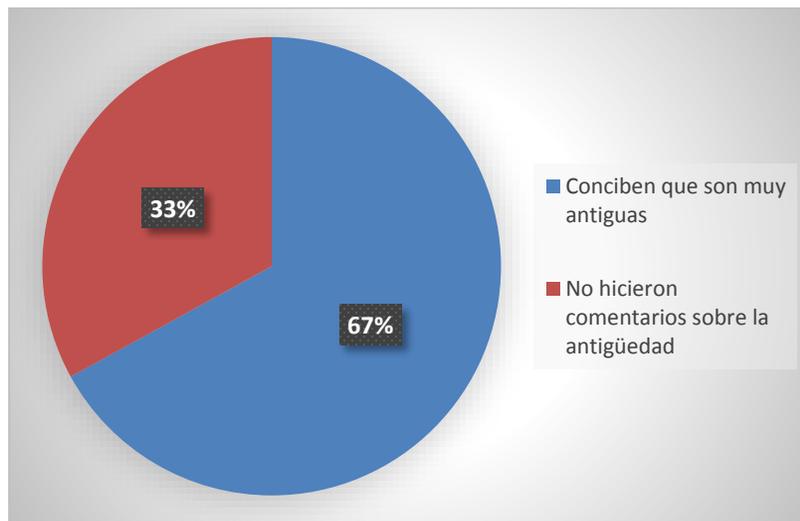


Figura 20. Origen de las capillas.

Los entrevistados que no hicieron comentarios al respecto son mujeres, lo cual evidencia la importancia de género en la tradición oral.

Las razones del origen a las capillas se agruparon en los argumentos expuestos en la figura 21.

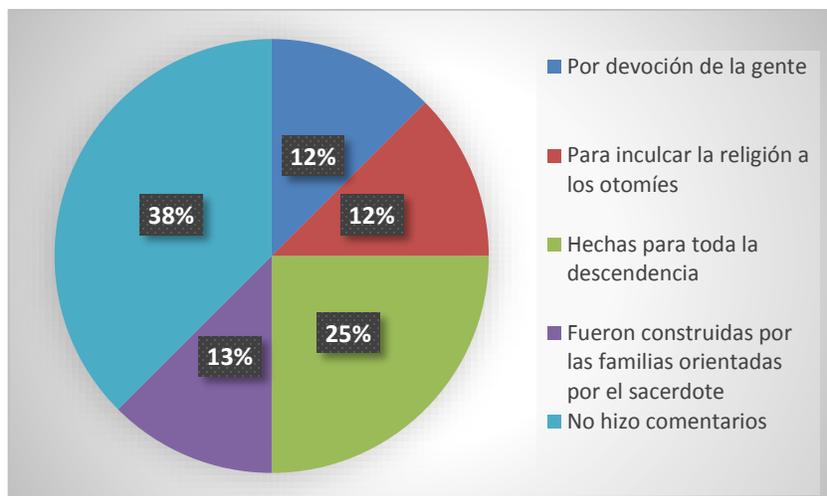


Figura 21. Motivos de construcción de las capillas.

La mayoría sabe por qué fueron construidas las capillas. De nuevo se observa la abstinencia de respuesta en tres de las entrevistadas. Fueron los informantes con cargos religiosos quienes mostraron mayor conocimiento de la historia de las capillas y quienes, en el caso de don Erasmo, han transmitido los conocimientos a otros miembros de la comunidad. Por su parte José Luna señala que la información ha sido dada por don Erasmo y no su padre don Anselmo lo que muestra una falta de transmisión de los conocimientos a nivel familiar.

La presencia de otros oratorios con relación a la capilla de los Luna se muestra en la figura 22.

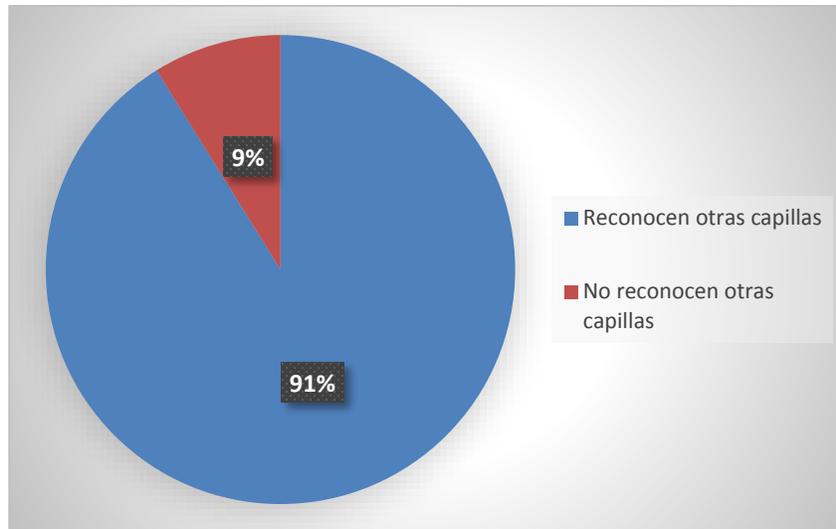


Figura 22. Otras capillas en la comunidad.

Las capillas mencionadas por el 33% de los entrevistados corresponden a San Diego, Los Reséndiz y Don Bato. Los oratorios también fueron asociados con un santo:

- La capilla de los García: San Nicolás.
- La capilla de los Pérez: San Lázaro.
- La capilla de los Luna: la santa cruz.
- La capilla de San Diego: la pasión de Cristo.

Las capillas mencionadas se encuentran en uso, aunque algunas en malas condiciones. Sin embargo, aún se celebran algunas fiestas.

Las celebraciones más importantes de los oratorios se pueden dividir en acontecimientos de carácter público y privado. El carácter público de las fiestas permite un mayor acceso y participación de personas que puede que no estén emparentadas entre sí. El carácter privado hace énfasis a un entorno más íntimo. En el caso de las capillas, lo privado engloba a los miembros de la familia Luna que por lo general habitan la vivienda o están más relacionados con las actividades de la vida religiosa local (figura 23).

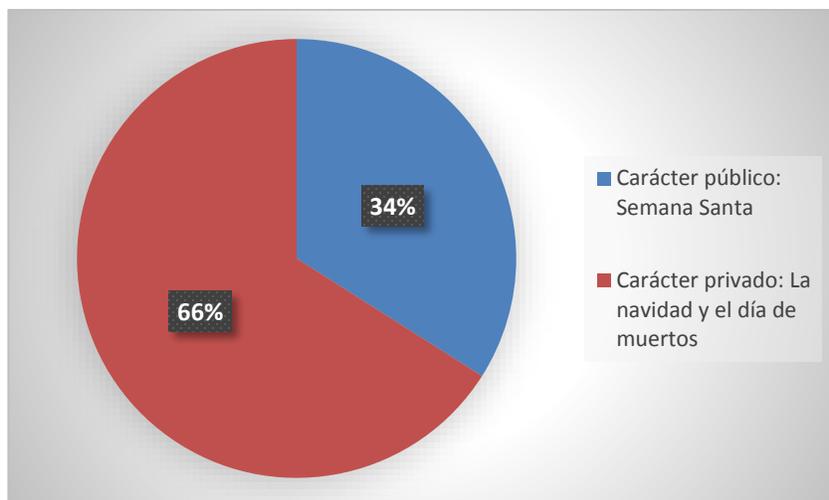


Figura 23. Ceremonias de las capillas.

La mayoría de los informantes mencionaron el Nacimiento de Jesús como una de las celebraciones familiares más importantes. Esta festividad fue la más recurrente en las respuestas de los entrevistados. A este festejo pueden asistir algunas personas cercanas a la capilla y la familia Luna con las cuales exista cierta confianza.

En la celebración de día de muertos, se suele colocar un altar con las cruces de ánimas y los alimentos y objetos relacionados con los gustos y preferencias del difunto. La familia también hace oraciones por los que ya no están.

Durante la semana santa varios integrantes de la comunidad realizan procesiones que salen de la capilla de los Luna con destino a la capilla de Don Bato. También se representa la pasión de Cristo para la cual se requiere de ensayos. En esta representación se ve la participación de los jóvenes de la comunidad. Se observa el entusiasmo y esmero con el que este grupo prepara y presenta la pasión de Jesucristo.

Los participantes son en su mayoría varones, hecho que puede estar relacionado con la importancia masculina en las celebraciones y festividades de la comunidad. En las entrevistas la mayor abstinencia en las respuestas fue de mujeres quienes permanecían en silencio al lado de sus esposos cuando la entrevista era grupal y mencionaban no conocer del tema cuando se les entrevistaba individualmente.

3.1.3. Ceremonias de la capilla de los Luna

Este tema se centró en las ceremonias y la vitalidad de estas a través de los años. Cuáles han sido los rituales conservados de generación en generación, cómo han cambiado con los años, qué significado tienen para la familia Luna el día de hoy y si existe alguna relación con las pinturas de la capilla.

Las ceremonias de la capilla de los Luna se muestran en la figura 24 con base a la importancia que los informantes dieron a éstas.

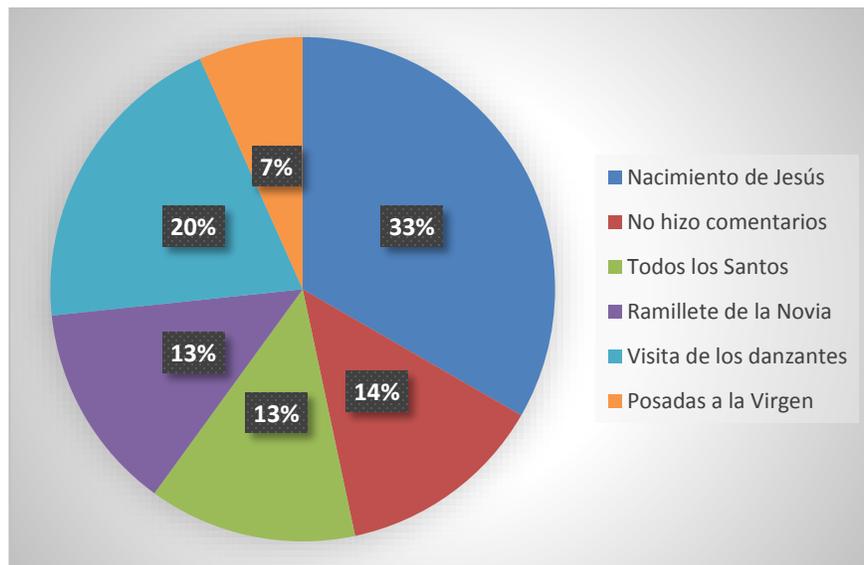


Figura 24. Celebraciones de la Capilla de los Luna.

Nuevamente se observa que la celebración de la navidad es la fiesta más significativa para la familia Luna. Dentro de las actividades realizadas este día se encuentra la convivencia entre los integrantes que reparten café y aguinaldos, se rompe la piñata y se hace oración antes del festejo. La pintura del Nacimiento de Jesús se encuentra representada en la capilla y fue identificada como tal por los entrevistados. Es probable que el motivo para celebrar la navidad en la capilla esté relacionado con la identificación de los miembros con la pintura.

La celebración del ramillete de la novia fue mencionada por las mujeres entrevistadas quienes tienen el rol principal al simbolizar la unión y pertenencia a la capilla de su esposo dejando la de su padre. A partir de ese momento, la esposa forma parte de las actividades de su nueva capilla.

El día de Todos los Santos, es un acontecimiento igualmente importante, ya que honran a sus antepasados y no hay que olvidar que las capillas familiares fueron construidas para simbolizar el origen de una dinastía así como el papel del fundador de ésta. En este día también se acostumbra ir al cementerio, limpiar y decorar las tumbas de los difuntos.

La visita de los danzantes se lleva a cabo en las festividades correspondientes a san Miguel. En esta celebración, la imagen de san Miguel es depositada temporalmente en la capilla de los Luna, de ahí su importancia como oratorio a nivel local. A pesar de que la imagen de san Miguel arcángel está representada en el muro principal de la capilla sólo don Anselmo supo identificarla justificando su conocimiento con la información presentada por Chemín en su libro sobre las capillas familiares de los otomíes de San Miguel Tolimán.

Las posadas de la Virgen fueron citadas por un solo entrevistado y no se ha encontrado información bibliográfica al respecto. Dos de las entrevistadas en compañía de sus esposos no hicieron comentarios al respecto, es de suponer que la presencia del marido cohibiera un poco su participación en la entrevista, sin embargo este hecho no se observó en la totalidad de las entrevistas individuales a mujeres.

El 77% de los informantes dice que las ceremonias no han cambiado con los años mientras que 23% dice haber observado una diferencia en la participación de los jóvenes así como en la intervención del padrino del Niño Dios en el festejo del Nacimiento de Jesús (figura 25).

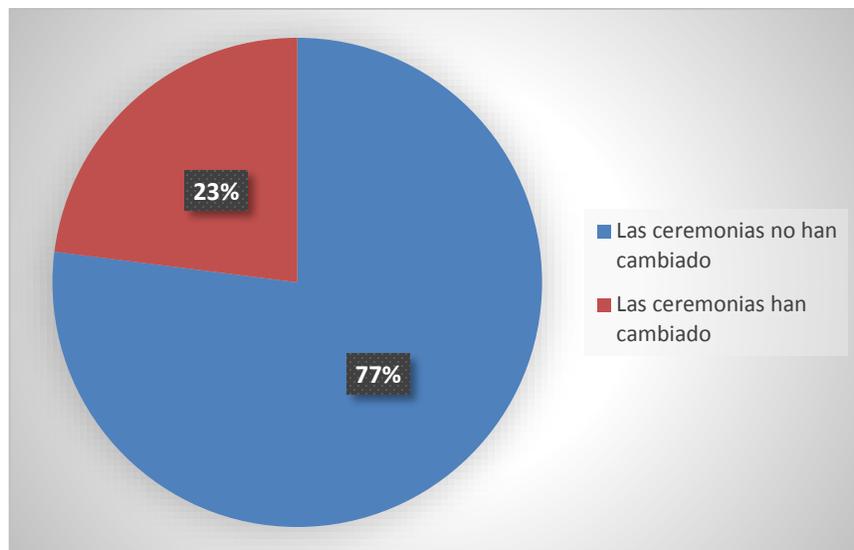


Figura 25. Persistencia de las celebraciones originales.

Se puede ver que la manera en que se celebran los rituales ha sufrido pocas modificaciones. Esto demuestra que la manera de vivir la ritualidad ha logrado perdurar de generación en generación sin muchos cambios, confirmando el hecho de que la práctica ritual fomenta la conservación de ciertas creencias y tradiciones.

3.1.4. Ritualidad en la comunidad

La manera en que la comunidad vive su ritualidad se ve reflejada en las festividades que tienen lugar a lo largo del año. Todos los entrevistados coincidieron en que la fiesta a san Miguel es la más importante a nivel regional. La celebración se compone de varias ceremonias sustentadas en un sistema de cargos que involucra a gran parte de la comunidad.

Los danzantes son un ejemplo de ello, “Cada año se cambian los mayores en la cuadrilla de los danzantes”. Menciona doña Cristina (comunicación personal, 2013). También participan otros integrantes de la comunidad interesados en recibir la imagen de san Miguel en su casa, dicho recibimiento comprende dar de comer a los asistentes que siguen a la imagen en su camino por las diferentes casas que visita.

La imagen de san Miguel es depositada en la capilla de los Luna, al respecto doña Susana menciona “Los cargueros al no tener capilla depositan la imagen de san Miguel en la capilla de los Luna”, lo que indica la importancia de los Luna a nivel local. Esto se debe a la confianza en don Anselmo quien ha desempeñado diferentes cargos a lo largo de los años y quien se encuentra dispuesto a colaborar con la organización de las fiestas. La capilla de los Luna, al ser una de las mejor conservadas de la zona, constituye un recinto idóneo para proteger la imagen.

Según don Erasmo (comunicación personal, 2013) la organización de cargos surgió en el año de 1720 cuando un sacerdote con la imagen de san Miguel llegó a la comunidad. Los cargueros y *tenanche* [mujeres] se organizaban del mayordomo 1 al 10. Cada Carguero guardaba la imagen de san Miguel en su casa debido a que aún no se construía la iglesia de la comunidad. Por lo consiguiente, el sacerdote iba a las casas para realizar la celebración, dar misa y bautizar a la gente que acudía y que aún no recibía dicho sacramento. Actualmente esto se ve reflejado en el recorrido de la imagen por varias poblaciones aledañas durante los tres meses que dura la celebración, regresando a San Miguel los últimos días de septiembre.

Otro acontecimiento importante dentro de las fiestas de San Miguel es el levantamiento del chimal. Al respecto, don Anselmo (comunicación personal, 2013) comenta que el chimal es

un símbolo al cual acudía la gente a rezar agradeciendo a Dios por los favores recibidos. Es menester mencionar la dedicación y esmero que la gente invierte en la preparación del chimal comenzando por la colocación de las hojas de sotol, la bendición de la imagen de san Miguel, la decoración con frutos y flores, terminando con la bendición del padre y la purificación hecha por medio de alcohol.

La fiesta de San Miguel ha cambiado relativamente poco según los entrevistados. Las modificaciones se han dado en los cargos, los cuales pueden durar un año o más según la disposición de la gente.

3.1.5. Pinturas de la capilla de los Luna

Los datos arrojados en este apartado indican que el 66% de los entrevistados dice reconocer algún, motivo, figura o atributo de las pinturas de la capilla (figura 26). Al preguntar por qué conocía dicho significado, la totalidad de los informantes aceptó haber adquirido este conocimiento gracias al libro de la antropóloga Chemín.

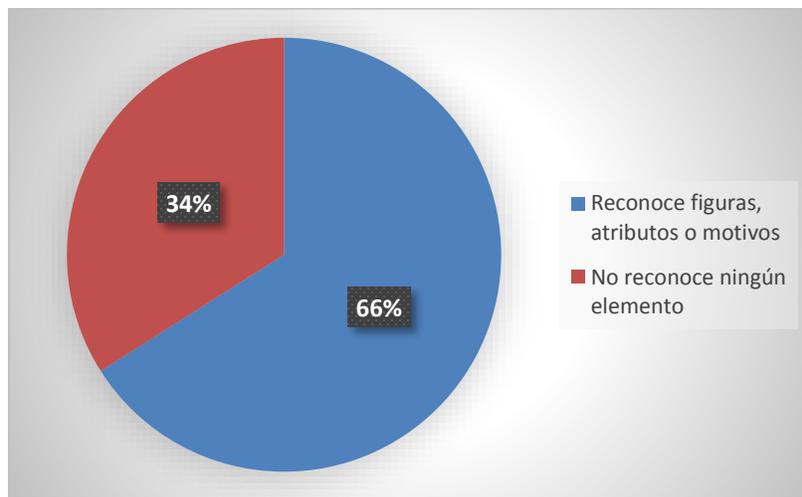


Figura 26. Significado de las Pinturas.

La influencia de la investigación realizada por Chemín se evidencia en la manera en la que los habitantes perciben las pinturas. Sin embargo, existen dos figuras que los informantes asociaron con las danzas de San Miguel. Al preguntarles sobre la relación con el libro de Chemín se obtuvo una respuesta negativa.

A pesar de que la mayoría de los informantes mostró curiosidad por las pinturas, José Luna mencionó (comunicación personal, 2013) que sus padres nunca le hablaron de ellas. Señaló también el hecho de que la gente no da mucha importancia a las pinturas.

Por su parte, Silvestre Basaldúa, pariente lejano de los Luna, comenta que al restaurar las capillas, las personas encargadas removieron el oro que poseían las pinturas. Comenta que la familia Luna es hermética al momento de proporcionar información al respecto. Cabe la posibilidad de que el significado de las pinturas no haya sido difundido por los Luna a la comunidad debido a la relación de éstas con algunas ceremonias de carácter privado. No obstante, don Anselmo mostró gran disponibilidad al hablar de la capilla, sus pinturas y celebraciones.

3.2. Análisis iconográfico

Como se ha mencionado en capítulos anteriores, el método iconográfico de Panofsky consta de tres niveles los cuales se presentan en conjunto describiendo e interpretando cada una de las escenas, figuras y motivos que se muestran a continuación.

Para comenzar es necesario agrupar las pinturas tomando como base la división hecha por Chemín (1993) la cual tiene el siguiente orden (figura 27):

- La pared A corresponde al muro principal ubicado frente a la entrada de la capilla. en este muro se encuentra el altar.
- La pared B se sitúa frente a la pared A y abarca la entrada de la capilla.
- La pared C forma parte de uno de los muros laterales de la capilla. Los dos muros laterales se encuentran divididos por un arco.
- La pared D se sitúa frente a la pared C y al lado de la pared F.
- La Pared E, más cerca del altar, se encuentra frente a la pared F y al lado de la pared C.
- La Pared F se ubica frente a la pared E y al lado de la pared D.
- La Bóveda I es la más próxima al altar y por consecuencia a la pared A. Ésta se encuentra dividida de la bóveda II por un arco.
- La bóveda II está más próxima a la puerta de entrada a la capilla. En esta bóveda se localiza el cupulín.

El orden de las pinturas puede responder a la manera en la éstas se ubican en los templos cristianos. Por otro lado, la inspiración de las pinturas de los Luna se originó en imágenes de libros traídos por los evangelizadores.

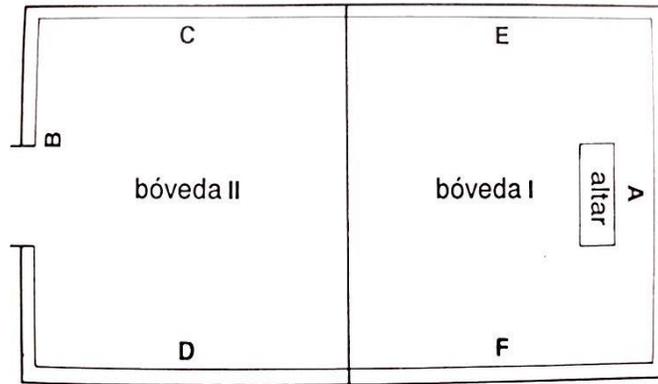


Figura 27. Designación de las bóvedas y paredes de la capilla de los Luna, Chemín (1993).

3.2.1. Pared A

La descripción de las pinturas de este muro se dividió en seis escenas o figuras (figura 28). Se ha asignado a cada una de las pinturas un número.

Este muro se compone de escenas y figuras distribuidas de acuerdo a la composición del retablo pintado que decora el altar. Las características del retablo barroco serán tratadas al final de este capítulo para complementar el análisis iconográfico de las pinturas de la capilla.

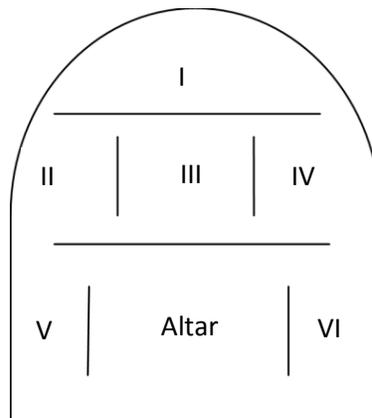


Figura 28. Pared A.

Figura I

Contenido Temático Natural

En la escena se observan tres figuras. Al centro se ubica un hombre con barba y cabello blanco. Viste una blusa verde, una falda amarilla y una estola color violeta. Una de sus manos se encuentra extendida mientras la otra sujeta una esfera azul. Al hombre sólo se le puede observar de la cabeza a la cintura ya que el resto de su cuerpo está oculto. En la cabeza lleva un objeto triangular.

Las otras dos figuras se encuentran al lado de la figura descrita hace un momento. Ambas pinturas representan a un hombre o una mujer alados. Visten una blusa azul. Su falda es de color amarillo y también llevan una cinta en el hombro que termina en un nudo a la altura de la cintura. Portan una banda en la frente y un objeto en la cabeza, compuesto de tres esferas decoradas con plumas. Ambas figuras sostienen un recipiente que pende de una cadena.

Al lado de las dos figuras se encuentra un recipiente cóncavo rosado en cuya superficie se ve un objeto alargado de base ancha. En cada lado se observan animales alados con pico y cuello largos.



Figura I. Dios Padre y ángeles turiferarios.

Contenido secundario

Las tres figuras que aparecen en la pared principal (figura I) corresponden a dos ángeles turiferarios¹⁰ y a la figura De Dios Padre. Dios Padre sostiene con la mano izquierda una esfera. En la cabeza lleva un sombrero en forma de triángulo equilátero.

De lado de cada ángel se puede observar un jarrón con un racimo de uvas lo que simboliza el vino eucarístico.

Significado intrínseco

La figura de Dios Padre (figura 29) representa el centro de la escena. A pesar de que Dios no podía ser representado por carecer de forma material según la postura oriental-griega, los padres y autores latinos sí concebían una representación de Dios, Cristo y el Espíritu Santo (cfr. Lorente, 1990).

En la pintura se ha plasmado la imagen de Dios levantando la mano derecha extremidad que “como parte actuante de la divinidad [...] es la imagen que se usó en occidente para representar a Dios Padre desde el siglo IV [...] hasta el siglo XII” (Esteban, 1990: 201-202).



Figura 29. Dios Padre

¹⁰ Los ángeles turiferarios aparecen “durante la celebración de la misa [...] generalmente vestidos como presbíteros y portando objetos relacionados con la ceremonia, también fueron representados en series angélicas. Los hemos denominado “eucarísticos” por entender que es el título que mejor les califica” (Ávila, 2012: 196).

La figura mostrada corresponde iconográficamente al Padre Eterno representado como “un vigoroso anciano de largas barbas, vestido con túnica y manto, que lleva en la mano el globo del mundo y que tiene una aureola triangular sobre su cabeza [...] se le ve con mucha frecuencia de medio cuerpo” (Monreal, 2003: 42)

La esfera (figura 29) en su brazo, símbolo del mundo, está relacionada con la concepción del cosmos en la antigüedad. El mundo está representado en esta figura a manera de esfera azul.

El triángulo (figura 29) como atributo en la cabeza del padre Eterno simboliza la Santísima Trinidad a pesar de que éste fuera símbolo de la divinidad antes de esta asociación cristiana. En un principio, la concepción de la Trinidad se utilizó para contraponerse una creencia triteísta considerada como herejía por el papa san Dionisio al reconocer la existencia de tres dioses distintos: Padre, Hijo y Espíritu Santo (cfr. Esteban, 1990). El misterio de la trinidad ha sido difícil de representarse debido a la complejidad de mostrar tres personas en una sola.

Los ángeles turiferarios (figura 30) expuestos al lado del Padre Eterno forman parte de la tipología de ángeles eucarísticos. Se les denomina ángeles turiferarios debido al incensario que llevan en las manos el cual indica su función de acólitos en la liturgia cristiana. Existen también los ángeles eucarísticos a quienes igualmente se les atribuye el uso de objetos litúrgicos tales como el incensario, el copón, el cáliz, etcétera (cfr. Ávila, 2012).

La Eucaristía ha sido parte fundamental en la ritualidad católica desde sus inicios hasta la fecha pero logró su esplendor durante la contrarreforma, periodo en el que El Concilio de Trento como respuesta a las herejías y blasfemias de la Iglesia protestante explotó la celebración eucarística exponiéndola en pinturas, esculturas y demás forma gráficas y arquitectónicas del arte cristiano de aquella época.



Figura 30. Ángel turiferario.

En lo que respecta a los detalles que evidencian la influencia indígena, éstos se centran en la indumentaria y la manera naif en que la pintura fue creada. Otra influencia puede ser el uso del color. En esta zona del país la utilización de colores cálidos era muy recurrente.

Figura II

Contenido Temático natural

En esta parte se observa una figura humana alada sin distinción de género (figura II). La figura está vestida con una blusa verde. Lleva una falda azul y unas sandalias del mismo color. En una mano lleva una vara larga con una cruz en la punta y un banderín. En la otra mano sostiene una vara más pequeña. La figura lleva una banda en el pecho color marrón y un adorno en la cabeza compuesto por plumas y pequeñas esferas de color verde. La figura tiene el cabello largo y castaño.



Figura II. San Miguel.

Contenido Secundario

Esta representación corresponde al arcángel san Miguel (figura II) quien lleva en ambas manos sus atributos, “un palo largo rematado por una cruz” (Carmona, 2003: 329) y una lanza. La figura de san Miguel se suele representar con la indumentaria militar, ésta puede variar de acuerdo a la concepción del artista. En el caso de la capilla de los Luna, el autor pudo haber interpretado de manera particular la iconografía de san Miguel quitando atributos militares que facilitarían su asimilación. Una pintura de san Miguel con indumentaria de la época sería más parecida a lo que la gente veía y por lo consiguiente más fácil de asimilar y relacionar con el contexto en el que vivían.

Significado intrínseco

San Miguel arcángel (figura II) “Es el ángel protector del pueblo de Israel [...] el que se enfrenta a satán [...] y el que finalmente le expulsa del cielo junto a sus ángeles en una singular batalla [...] Encarna el bien por la lucha contra el mal y como capitán de las milicias celestes, protege a la Iglesia contra sus enemigos” (Carmona, 2003: 328).

Las representaciones de san Miguel son diversas. En ocasiones se le muestra como joven alado portando una armadura como jefe de las tropas celestiales en la lucha contra el demonio. Otra representación más frecuente es la de san Miguel luchando contra satanás. También se le ve pesando las almas de los muertos en el juicio final.

Con base en la *Leyenda Dorada*¹¹ se han creado una serie de representaciones iconográficas de san Miguel arcángel a quien se le muestra en “la batalla de ángeles y demonios [...] La aparición en el monte Gárgano [...] La aparición al Obispo de Abranches [...] la aparición en el castillo de Santangelo [...] en la iglesia de Michalion [...] y en el juicio final.” (Monreal, 2003: 359-360).

La relación entre las figuras angélicas de la capilla y la influencia indígena es la indumentaria, aunque ésta también comparte las características de representaciones europeas. Elementos como los colores de la ropa y algunos accesorios como plumas muestran dicha influencia que en la iconografía europea se reproduce de forma diferente y acorde al contexto. La imagen de san Miguel arcángel es tan importante para la comunidad debido a su papel de protector. Los santos son protectores a quienes se les debe rezar y quienes pueden enojarse a causa del olvido. En la comunidad, san Miguel es reconocido más por su santidad que por su papel de arcángel.

Figura III

Contenido temático natural

En esta escena se pueden ver dos figuras al lado de una cruz que ocupa el centro del conjunto. La cruz al centro es de color rojizo y tiene un letrero en la parte superior en el que se lee INRI (figura III).

De lado de la cruz se observan dos figuras. La figura de la derecha porta un aro en la cabeza, una túnica verde y un manto amarillo. Se encuentra de pie y descalza sobre un pedestal con las manos juntas y la cabeza inclinada dirigiéndose a la cruz.

De lado izquierdo se observa otra figura vestida con una túnica marrón y un manto azul. Al igual que la figura anterior, ésta también tiene las manos unidas y la cabeza ligeramente

¹¹ La *Leyenda Dorada* es una obra del obispo Santiago de la Vorágine. Este libro recoge las vidas de los santos a través de narraciones populares donde se mezcla el relato histórico y la leyenda (cfr. De la Vorágine, 2008).

inclinada dirigiéndose a la cruz. En la cabeza lleva también un aro y un velo que le cubre el cabello.

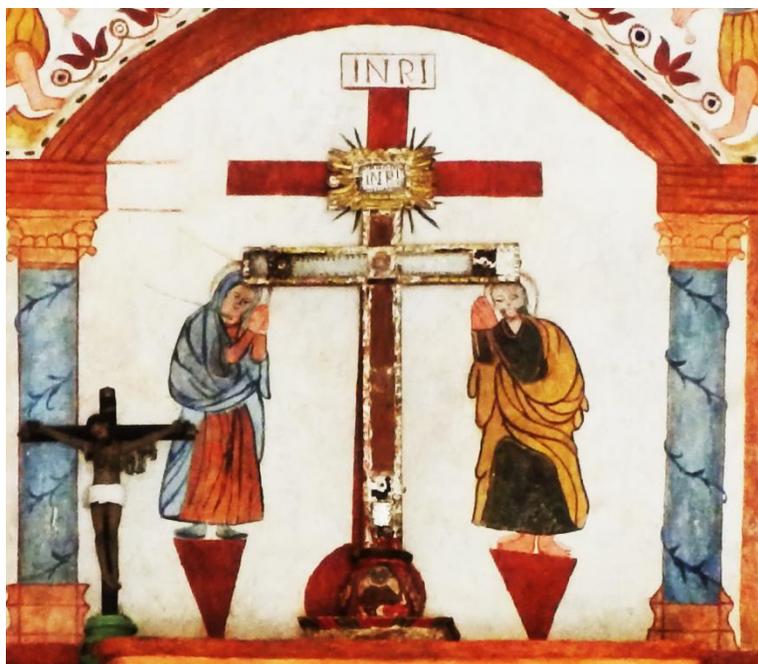


Figura III. María y José.

Contenido Secundario

En esta parte del muro (figura III) se encuentra la Virgen María y san José orando junto a la cruz ubicada al centro de la escena. Se observa también el letrero INRI que en latín significa Jesús de Nazaret, rey de los judíos. Se reconoce que son Jesús y María por el color de su vestimenta; el azul corresponde a María y el verde-amarillo correspondiente a san José. Una aureola en sus cabezas representa la santidad.

Significado intrínseco

Esta pintura es la más representativa del muro (figura III). En ella se muestra a la Virgen María y san José en posición de oración junto a la cruz.

En un principio, las representaciones de la cruz fueron difíciles de asimilar debido a la connotación negativa que tenía el mostrar el instrumento con el que había sido torturado Jesús. Como respuesta a esto, los doctos y devotos de la Iglesia decidieron asociar este símbolo a la

gloria de la redención. El culto a la cruz tuvo su auge a partir de Constantino quien concedió a la religión católica la libertad de ser practicada.

El papel que la Virgen María ha desempeñado en la religión cristiana ha sido de gran importancia debido a un fuerte maternalismo. “En una época en la que era discutido que la mujer tuviera espíritu, como consecuencia de la defensa de la “virginidad de María Madre”, se defendió su inmaculada Concepción, es decir, haber nacido sin mancha de pecado original, al contrario que todos los demás mortales.” (Esteban, 1990: 211).

La advocación iconográfica más cercana a la representación de la Virgen María en esta pintura corresponde a la Virgen Blajerniotissa a la que se le muestra “de pie y orante, con las manos levantadas, propias del arte bizantino. Toma su nombre de la iglesia de Blajerna, en Constantinopla.” (Monreal, 2003: 155). En la cosmovisión otomí, la Virgen María se asocia con la tierra, la fertilidad y la fuente de vida. Es de la tierra que el alimento surge para nutrir al mundo.

José como esposo de María y padre putativo de Jesús, tuvo gran importancia en la historia bíblica, a pesar de ello se tiene poca información sobre su vida en las Sagradas Escrituras. Las representaciones de san José no adquieren protagonismo iconográfico sino hasta el siglo XVI. A partir de santa Teresa se concibe la imagen de José como “entrañable y afectivo padre de familia, protector de la Virgen y del Niño Jesús [...] como un hombre joven [...] y se aconsejaba pintarlo de poco más de treinta años” (Carmona, 2003: 230).

Figura IV

Contenido temático natural

La figura de mayor tamaño corresponde a un hombre cubierto con una piel que tapa parte de su cuerpo. Lleva el cabello largo por detrás de la espalda y una barba gris. En su brazo sujeta una figura rectangular. Se encuentra de pie y descalzo con un objeto redondo en la mano que sostiene por encima de la cabeza de otra figura que se encuentra de rodillas (figura IV).

La segunda figura lleva el torso descubierto, las manos cruzadas a la altura del pecho y la cabeza inclinada. Tiene el cabello largo de color marrón y su piel es rozada como la de todas las figuras que se han descrito hasta el momento. Lleva también una túnica de color violeta.

Al lado de la escena hay un árbol amarillo con. En la parte superior se encuentra un ave blanca en vuelo.



Figura IV. Bautismo de Jesús.

Contenido secundario

En la pintura (figura IV) se muestra a Juan el Bautista que en la iconografía tradicional se representa con “concha o cuenco de bautizar, libro, por ser profeta [...] tronco de árbol y un vestido hecho con piel de carnero” (Carmona, 2003: 237-238). Se observa a Jesús de rodillas recibiendo el bautismo y el espíritu santo que se eleva sobre la escena.

Significado intrínseco

La pintura corresponde al pasaje bíblico representado como el bautismo de Jesús citado en las Sagradas Escrituras.

Por este tiempo vino Jesús de Galilea al Jordán en busca de Juan para ser de él bautizado. Juan, empero, se resistía, diciendo: ¡Yo debo ser bautizado de ti, y tú vienes a mí! A lo cual respondió Jesús diciendo: Déjame hacer ahora, que así es como conviene que nosotros cumplamos toda justicia. Juan entonces condescendió con él. Bautizado, pues, Jesús, al instante que salió del agua se le abrieron los cielos, y vio bajar al Espíritu de Dios en forma de paloma y posar sobre él (Mt. 3: 13-16).

La representación iconográfica del bautismo de Jesús (figura IV) ha sufrido escasas variaciones en la historia a pesar de que el estilo y forma en que se expone la escena se ha visto modificada de acuerdo al contexto.

Conviene señalar que en la pintura de la capilla, Jesús no está sumergido en el agua, incluso no hay ninguna alusión a que se trate del Jordán en donde fue bautizado. Este hecho demuestra lo que se explica en el párrafo anterior sobre las pequeñas variaciones contextuales que sufre la iconografía cristiana-europea.

A san Juan Bautista se le suele representar “como a un hombre joven, con o sin barba, de cabellos largos, vestido con una túnica de pelo de camello o con una piel de carnero, ya que vive en el desierto” (Monreal, 2003: 309). A pesar de que su atributo constante es el cordero de Dios, en esta escena no aparece dicho elemento. Por otro lado, la concha de bautismo y el libro [que simboliza su rol como profeta] están presentes en la escena. También se observa el tronco de un árbol que simboliza las palabras dichas a los fariseos: “Mirad que la segur está aplicada a la raíz de los árboles; y todo árbol que no produce buen fruto, será cortado y echado al fuego” (Mt. 3:10).

El Espíritu Santo se muestra como una paloma blanca abriendo las alas en el aire. Esta representación se suele presentar también en la iconografía de la Santísima Trinidad, en la aparición a algunos santos, en la Anunciación y en Pentecostés como llamas de fuego.

Figura V

Contenido temático natural

Se puede ver una figura humana alada. Lleva una blusa verde. Tiene un cinturón amarillo y una falda que comparte el mismo estilo de la indumentaria de las figuras anteriores. Lleva unos zapatos azules descubiertos a la altura del talón y los dedos. Se le observa de pie sobre un montículo sosteniendo con una mano un pescado y con la otra una vara decorada con esferas de diferentes tamaños que también decoran la cabeza de la figura (figura V).



Figura V. San Rafael.

Contenido secundario

Se identifica al arcángel san Rafael (figura V) por el pez en su mano, también se le ve sujetando una linterna.

Significado intrínseco

En la capilla de los Luna se representa a san Rafael arcángel (figura V) con un pez como atributo (cfr. Carmona, 2003). Hay que reiterar que la iconografía tradicional de los santos ha sufrido modificaciones del contexto. Por tal motivo, es normal la ausencia de atributos o elementos que acompañan a las figuras. En esta pintura no se ve el incensario que denota el rol de ángel apocalíptico de san Rafael (cfr. Carmona, 2003) a quien se identifica como por el pez y por el conjunto que forma con san Miguel y san Gabriel a quienes se les suele representar juntos.

Por otro lado, a san Rafael se le suele representar tanto de forma aislada como dentro de diferentes pasajes bíblicos. “Su figura es la de un varón imberbe y con alas. Su indumentaria la de los ángeles: túnica en general blanca, manto y estola cruzada sobre el pecho. Como viajero junto

a Tobías¹², a veces se le dan atributos de peregrino” (Monreal, 2003: 387). La linterna que sostiene evidencia su papel de ángel custodio. A san Rafael se le asocia iconográficamente con el ángel de la guarda o ángel protector (cfr. Carmona, 2003).

Figura VI

Contenido temático natural

Hay una figura humana con alas que se encuentra de pie levantando ambos brazos. Lleva una blusa azul. Su falda se compone de diferentes colores: verde, beige y azul. Ésta figura también se encuentra descalza. Tiene el cabello largo y castaño. También lleva en la cabeza un objeto compuesto por pequeñas esferas y se puede observar una cinta que cruza su pecho (figura VI).



Figura VI. San Gabriel.

¹² En el libro de Tobías, san Rafael guío a éste hasta Mesopotamia para que se casase con Sara. Al pasar por el río Tigris, un gran pez intentó devorar a Tobías quien consiguió atraparlo antes de que esto ocurriera (cfr. Carmona, 2003).

Contenido secundario

La última figura expuesta corresponde a san Gabriel arcángel (figura VI). Se suele representar a san Gabriel con “el cetro [...] o el lirio” (Carmona, 2003: 177). A pesar de ello, en esta pintura no se le ven los atributos mencionados; sin embargo se le identifica como tal debido a que junto a san Miguel y san Rafael forma parte de los ángeles canónicos.

En el muro se observa cierta jerarquía, ya que Dios Padre se encuentra en la cúspide, seguidos por san Miguel, María la Virgen, san José y la escena del bautismo de Jesús; en la base se sitúan san Rafael y san Gabriel.

Significado intrínseco

San Gabriel (figura VI), junto con san Miguel y san Rafael, es uno de los tres arcángeles de las Sagradas Escrituras. Los atributos de san Gabriel son el cetro [mensajero] y el lirio [pureza]. Este arcángel es el mensajero de Dios. Regularmente se le representa portando una túnica blanca y, en ocasiones, algunos accesorios litúrgicos. Suele llevar bastón o cetro, como se ha mencionado anteriormente (cfr. Carmona, 2003).

3.2.2. Pared B

Para su descripción iconográfica, el muro B ubicado en la puerta de acceso, se dividió en tres escenas (figura 31).

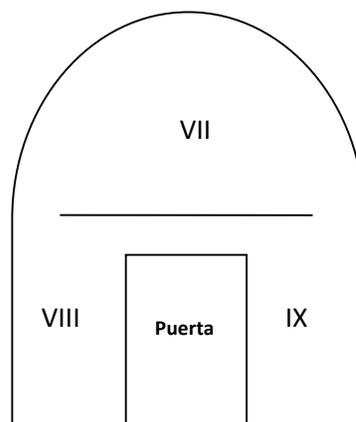


Figura 31. Pared B.

Figura VII

Contenido temático natural

La escena se desarrolla en una morada compuesto por columnas y un techo en el que se observan objetos decorativos de varios tamaños y una manta de colores cálidos (figura VII).

En el interior se pueden ver cinco figuras humanas. Dos de ellas rodean a una tercera que se encuentra recostada en un lecho. Las dos figuras, al parecer hombre y mujer, llevan un aro en la cabeza; la mujer lleva un vestido largo color marrón, un manto azul y unos zapatos negros; el hombre, una túnica verde con un manto amarillo y en la mano un báculo con tres esferas en la punta.

La cuarta figura vestida con un manto rosa y una túnica verde se observa inclinada flexionando una rodilla y tomando con las manos el pie de la figura que está recostada. Cerca de los personajes se ve un objeto dorado y un recipiente alargado.

Entrando a la morada se ve la quinta figura de piel oscura, ésta lleva una túnica naranja con un manto rojizo. En la cabeza porta un objeto compuesto de esferas, un recipiente pequeño en la mano izquierda y otro alargado en la mano derecha. Ésta figura y la anterior no lleva zapatos.

Dos animales pequeños aparecen en la escena. Uno es de color rojizo y el otro de color blanco con pequeñas manchas de color oscuro; ambos tienen una cola larga y cuernos. Estos animales observan al hombre recostado.

Al exterior se ven tres figuras humanas. De lado derecho se puede ver una persona sujetando dos objetos con las manos. Esta figura descalza lleva una túnica naranja, un manto azul y muy cerca de ella se observa un objeto dorado compuesto de tres picos.

Cerca de esta figura se ven tres animales con cuello largo, una cola, una silla de montar y un bozal. Se encuentran enfilados uno detrás del otro. Finalmente, por encima de estas figuras se observa un ave sobre una superficie circular.

Al otro lado de la morada se ubican cuatro figuras: dos personas y dos animales. La primera persona lleva una falda naranja a cuadros, unas sandalias, una blusa rosa y una bufanda azul que cruza su pecho. En una mano lleva una canasta con flores y, en la otra, una especie de bolsa o vasija azul. Detrás de ella se observa parte de un animal pequeño y no muy lejos de esta figura se encuentra otro animal blanco con manchas rojizas y pequeños cuernos.

La segunda persona lleva unos pantalones amarillos. A la altura de la rodilla se observa una tela de color rojizo; usa unas sandalias, una blusa blanca y un cinturón. Tiene un bolso color marrón sujetado por un collar que lleva en el cuello. Por último, lleva en las manos una escuadra y un objeto largo y curvado.

Toda la escena se encuentra decorada con figuras en forma de asterisco de color azul.



Figura VII. Nacimiento de Jesús, capilla de los Luna.

Contenido secundario

La escena corresponde al Nacimiento de Jesús (figura VII). En el centro se encuentra la Virgen María acompañada de san José y Jesús al centro en el pesebre. Cabe destacar las diferencias de proporción entre las tres figuras. El recién nacido tiene el mismo tamaño que sus padres. Este detalle, en el arte indígena, indica un primer plano que hace énfasis en ciertos elementos de la pintura lo que no ocurre en el arte europeo en donde la proporción es respetada.

En la pintura se identifica la escena de la epifanía en donde aparecen los tres reyes de oriente que ofrecieron al niño: oro, incienso y mirra. Se les ve entrando al espacio mientras sus caballos esperan a lo lejos. El orden de los personajes es el siguiente: Entrando a la morada y con la pierna flexionada se encuentra Melchor ofreciendo oro, objeto que se ve a sus pies; seguido de éste se ve a Baltazar con la mirra y Gaspar ofreciendo incienso.

En la acción intervienen también dos pastores [un hombre y una mujer] y animales de granja; estos animales aparentan ser una cabra, un becerro y un borrego. De lado derecho se observa un gallo cantando.

El acontecimiento está enmarcado por un cielo estrellado, lo que indica el aspecto nocturno de la escena.

Significado intrínseco

El Nacimiento de Jesús (figura VII) es una de los pasajes bíblicos más representativo del Nuevo Testamento.

Y es, que hoy os ha nacido en la ciudad de David el Salvador, que es el Cristo, o Mesías, el Señor nuestro. Y sírvanos de seña, que hallareis al niño envuelto en pañales, y reclinado en un pesebre. Al punto mismo se dejó ver con el ángel un ejército numeroso de la milicia celestial, alabando a Dios, y diciendo: Gloria a Dios en lo más alto de los cielos, y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad. Luego que los ángeles se apartaron de ellos y volaron al cielo, los pastores se decían unos a otros: vamos hasta Betlehem, y veamos este suceso prodigioso que acaba de suceder, y que el Señor nos ha manifestado (Lc. 2: 11-15).

En la figura aparecen los respectivos personajes que dan vida al acontecimiento. Esta escena

tan reconocida y representada en el arte cristiano [...] se basa en el relato de san Lucas [...] sus elementos esenciales son el portal, cobertizo o gruta en que sucede el hecho; el Niño Jesús como centro de la composición; junto a Él, la Virgen y san José muchas veces arrodillados y orantes ante Jesús; por último, la mula y el buey [...] es habitual que algunos ángeles acompañen la escena [...] cada artista crea su propia composición, en la que el paisaje y la arquitectura pueden no tener el menor parecido con la Palestina del comienzo de nuestra Era. (Monreal, 2003. 102).

La iconografía occidental de finales del Medievo representa el Nacimiento de Jesús como una adoración; la Virgen María, a diferencia de las representaciones orientales, no se encuentra en estado de parto sino sentada y orando al lado del recién nacido.

Como se ha citado con anterioridad, la diferencia de proporciones en cuanto a la tradición iconográfica europea y el arte indígena de la zona es evidente. El tamaño de Jesús es similar al de sus padres, este detalle de proporción, escaso en el arte europeo cristiano, representa un énfasis en la figura expuesta, en este caso, Jesús.

La adoración de los pastores es otro elemento presente en la natividad junto a la epifanía o adoración de los Reyes Magos. Los atributos de los pastores dejan ver la influencia del autor de la obra. Objetos de trabajo propios de la región eran utilizados en el arado de la tierra. La influencia puede observarse también en la vestimenta de los personajes.

Los animales, de una apariencia particular y tamaño desproporcionado ejemplifican como fueron percibidos y concebidos por el artista desde su propio entorno.

La iconografía de la epifanía ha evolucionado a lo largo de los años. En un inicio el número de Magos no estaba bien definido, posteriormente se fijó en tres figuras que venían de Oriente a quienes se les dio el atributo de reyes como consecuencia de las interpretaciones de los Salmos. En la Alta Edad Media se muestra en ellos las edades de la vida, tiempo después se les adjudicó una procedencia que abarcó las diferentes partes del mundo (cfr. Monreal, 2003).

Este pasaje bíblico se ha compuesto de varias escenas que van desde la anunciación de las estrellas hasta el regreso de los reyes Magos. La pintura expone la Epifanía o adoración de los reyes

Luego que oyeron esto al rey, partieron. Y he aquí que la estrella que habían visto en Oriente iba delante de ellos, hasta que llegando sobre el sitio en que estaba el Niño, se paró. A la vista de la estrella se regocijaron por extremo. Y entrando en la casa hallaron al Niño con María, su madre, y postrándose le adoraron; y abiertos sus cofres le ofrecieron presentes de oro, incienso y mirra (Mt. 2: 9-11).

Éste acontecimiento está compuesto por la Virgen con el niño en brazos. Los reyes Magos van entrando al pesebre de uno en uno con el primero de ellos arrodillado ante el recién nacido mientras que el resto espera de pie con sus respectivas ofrendas.

Con respecto a la identidad de los reyes de Oriente Patricia Grau-Dieckmann (2012:108) menciona que “en el siglo IV se comienzan a conocer los nombres de los Tres Reyes Magos [...] Melchor podría tener origen acadio [...] Baltasar podría ser una forma europeizada del nombre combinado en persa y en acadio [...] En cuanto a Gaspar, se desconoce su etimología.”

La figura del gallo en la escena anuncia la salida del sol y representa un estado de alerta debido a su canto precoz ante el inicio del día.

La acción se desarrolla en el pesebre cuyas columnas soportan un tejado cubierto por un cielo lleno de estrellas. Las columnas, también expuestas en el muro A, “se entienden como

réplica de los cielos [...] la columna plasma el significado de la vertical: unión de Tierra y Cielo [...] La función sustentadora de la columna que exige su solidez a sugerido [...] fortaleza, constancia, castidad y virtud” (Revilla, 2012: 176). Este elemento comparte similitudes simbólicas con el chimal, ofrenda hecha a manera de columna que se alza en el atrio de la iglesia principal de San Miguel Tolimán, uniendo el Cielo con la Tierra y ésta con el inframundo.

Figuras VIII y IX

Contenido temático natural

Flanqueando la puerta se observa la pintura de una campana y una figura humana que la toca (figuras VIII y IX). La figura alada está descalza y de pie; lleva una falda marrón, una blusa de color claro y una cinta azul que cruza su pecho.



Figura VIII. Ángel con campana, lado derecho.



Figura IX. Ángel con campana, lado izquierdo.

Contenido secundario

Ambas pinturas de gran similitud (figuras VIII y IX) son representaciones angelicales. Se observa una gran campana al centro.

Significado intrínseco

Fue durante el barroco que las representaciones angelicales alcanzaron su máximo esplendor en las escenas de la vida de Cristo, la Virgen y los Santos. La figura del ángel es andrógina, joven alado y en ocasiones carente de atributos (cfr. Ávila, 2012).

En la pintura se muestra un angel tocando la campana para llamar o conjurar el poder de un ser superior. La campana (figuras VIII y IX) simboliza un puente de comunicación entre la Tierra y el Cielo (cfr. Revilla, 2012) así como el llamado de los feligreses al culto cristiano.

3.2.3. Paredes C y E

La ubicación de la escena y figuras de las paredes C y E se muestra en el figura 32.

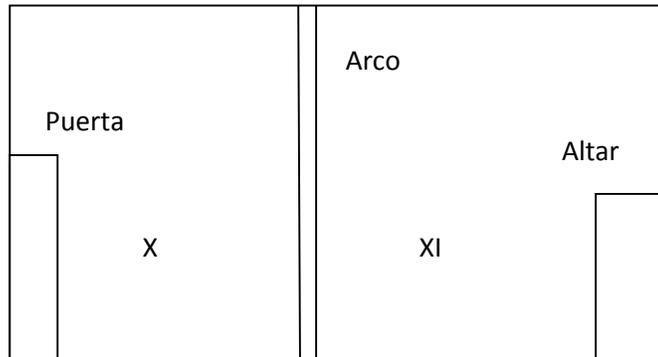


Figura 32. Paredes C y E.

Figura X

Contenido temático natural

Aquí se puede ver una figura humana cuya indumentaria consiste en un vestido largo color claro. También lleva una tela en forma de triángulo invertido la cual cubre sus hombros y pecho llegando por debajo de su cintura. Tiene el cabello corto y negro, la piel oscura, un adorno en el cuello, un objeto forma de campana y otro objeto triangular. Por último, lleva unos zapatos color marrón (figura X).



Figura X. Danzante indígena.

Contenido secundario

La figura X simboliza a un miembro de los danzantes que participan en la fiesta de San Miguel Tolimán. La figura plasmada en el muro simboliza a un danzante indígena portando los objetos tradicionales de la danza, sonaja y abanico.

Significado intrínseco

Esta figura (figura X) representa a un miembro no identificado de la danzas de San Miguel. Esta celebración tiene una duración de tres meses y culmina a finales de septiembre. Los últimos días de la fiesta son los más significativos debido a las ceremonias del levantamiento del chimal, las danzas de las cinco cuadrillas y la visita del santo a diferentes localidades.

Las danzas están compuestas de cinco grupos procedentes de Casas Viejas, El Molino, San Miguel, Higuera y la Loma. Según don Silvestre (comunicación personal, 2013), los danzantes se dividen en dos grupos:

- Los españoles de azul liderados por un mayor denominado Cortés.
- Los indígenas de rojo liderados por un mayor denominado Monarca.

La indumentaria indígena masculina está compuesta de pantalón, camisa y capa. Mientras que la indumentaria femenina se compone de blusa, falda y capa del mismo color (figura 33). Los atributos del abanico y sonaja simbolizan el llamado a la lucha (comunicación personal, 2013). Un atributo de la pintura atribuido por Chemín (1993) es el *quesquémetl*, prenda utilizada por los indígenas otomíes de varias regiones. Este accesorio no forma parte de la indumentaria actual de los danzantes lo cual indica la evolución de las danzas a los largo de los años.

A la llegada de los españoles los grupos chichimecas se vieron mermados en número y fuerza mientras que los otomíes que provenían de Xilotepec facilitaron la entrada y dominio de los conquistadores sobre los grupos instalados inicialmente en la región. La lucha entre indígenas y españoles culminó con la victoria de éstos últimos trayendo consigo la evangelización el sincretismo religioso que se vive hoy en la comunidad (cfr. Prieto y Utrilla: 2012)

Cabe mencionar, que ésta ha sido una de las pocas figuras que la gente de la comunidad ha identificado como elemento vigente en la vida religiosa local.



Figura 33. Danza indígena de San Miguel.

Figura XI

Contenido temático natural

En este muro se encuentra representada una figura humana con alas. La figura lleva una blusa azul, una falda amarilla y una cinta rosada que cruza su pecho. En una mano lleva una canasta con flores y en la otra una larga vara.

Al lado de esta figura se ve un animal con cuernos y cola de color blanco situado sobre una superficie rectangular dividida por líneas horizontales.



Figura XI. Ángel y parcela.

Contenido secundario

La escena (figura XI) muestra a un ángel de pie sobre un pedestal sosteniendo una canasta con flores y un cetro. Al lado de éste se observa un buey sobre una parcela cuya proyección en la escena responde a la influencia del arte indígena. La tierra es representada de esta forma en las manifestaciones pictóricas indígenas.

Significado intrínseco

El ángel representado en este muro corresponde a la misma categoría de ángel militar a la que pertenecen los arcángeles san Miguel, san Rafael y san Gabriel. El ángel militar (figura XI) se encuentra sobre una plataforma sosteniendo lo recogido de la cosecha en una canasta artesanal, dicho hecho se intuye debido a la parcela ubicada a su lado la cual se ha plasmado desde una perspectiva diferente como resultado de la influencia indígena. La tierra como representación sementera (cfr. Wright, 2005) se plasma de la misma manera en el código Huamantla (figura 34) que describe el desplazamiento de los otomíes de Chiapan hacia Huamantla (cfr. *Código de Huamantla*, 2012).

Los códices son manuscritos que utilizaron signos gráficos (cfr. Wright, 2005) para expresar un acontecimiento determinado en la vida de los pueblos indígenas de América. Cabe señalar que entre estas dos pinturas existe una diferencia en la posición que ocupa la figura [persona o animal] dentro de la parcela lo cual puede ser resultado de la interpretación del autor.



Figura 34. Fragmento del Código Huamantla.

3.2.4. Paredes F y D

La distribución de la escena y las figuras de los muros D y F se muestra a continuación (figura 35).



Figura 35. Paredes D y F.

Figura XII

Contenido temático natural

La acción se compone de dos figuras humanas; una sentada sobre un animal con hocico y orejas largas y otra figura más pequeña que se encuentra de pie. La primera figura está descalza y lleva una falda larga color claro, una blusa rosa.

La segunda figura representa a un hombre con barba gris, una túnica blanca, un manto dorado y sandalias color marrón. También lleva un bastón decorado con flores. Al lado de esta figura se encuentra un delgado árbol amarillo con frutos y un ave azul de pico largo sobre su tronco (figura XII).



Figura XII. Huida a Egipto o Ida a Belén.

Contenido secundario

El pasaje bíblico representado en esta pintura parece ser la huida a Egipto, aunque existe algo de confusión debido a la ausencia del Niño Jesús (figura XII). También cabe la posibilidad de que el autor haya querido plasmar el viaje a Belén antes del nacimiento de Jesús.

Significado intrínseco

La escena plasmada en el muro puede corresponder a dos pasajes bíblico: la huida a Egipto o la ida a Belén (figura XII).

En el relato del Nuevo Testamento se menciona a María, Jesús y José huyendo a Egipto como consecuencia de la matanza de los inocentes efectuada por Herodes. En el arte suele representarse a María montada en un burro con el niño en brazos mientras José los sigue de pie guiándolos. Si la pintura representara este acontecimiento convendría enfatizar en la ausencia del niño Jesús. En este punto conviene citar un fragmento del relato bíblico para una mayor comprensión.

Después que ellos partieron, un ángel del Señor apareció en sueños a José, diciéndole: Levántate, toma al Niño y a su madre, y huye a Egipto, y estate allí hasta que yo te avise; porque Herodes ha

de buscar al Niño para matarle. Levantándose José, tomó al Niño y a su madre de noche y se retiró a Egipto (Mt. 2: 13-14).

La huida a Egipto se representó durante mucho tiempo con la Virgen con el niño en brazos sentada en un burro guiado por san José. A pesar de ello, en el siglo XVI comienza haber cambios significativos en la posición y acción de las figuras dentro de la escena. Tal es el caso de la representación de Carracci en donde “los personajes están de pies, incluso el Niño Jesús [...] y un ángel sin alas ofrece un puñado de heno al asno” (Mâle, 2002: 239).

Por otro lado, si se tratase del pasaje correspondiente a la ida a Belén; se puede mencionar el empadronamiento de José como motivo de este viaje.

Por aquellos días se promulgó un edicto de Cesar Augusto, mandando a empadronar a todo el mundo. Este fue el primer empadronamiento hecho por Cirino, que después fue gobernador de la Siria. Y todos iban a empadronarse, cada cual a la ciudad de su estirpe. José, pues, como era de la casa y familia de David, vino desde Nazaret, ciudad de Galilea, a la ciudad de David llamada Betlehem, en Judea, para empadronarse con María su esposa, la cual estaba en cinta (Lc. 2: 1-5).

A pesar de ello, ambos significados estarían influenciados por la percepción del autor y se desconoce el acontecimiento que quiso mostrar.

Figura XIII

Contenido temático natural

Se observa a una figura humana de la cual no se identifica el género. Lleva el cabello largo, una falda de color marrón y una blusa blanca (figura XIII). La figura va descalza llevando en las manos un objeto en forma de campana y otro con una forma triangular. El color de su piel es claro.



Figura XIII. Danzante español.

Contenido secundario

Aquí se expone otro miembro (figura XIII) de las danzas de San Miguel que representa la contraparte del danzante plasmado en la pared C. Este personaje corresponde a la parte española de las danzas según fuentes orales de la zona. Porta en ambas manos los mismos objetos que el danzante indígena; una sonaja y un abanico. En las danzas también utilizan espadas.

Significado intrínseco

De acuerdo a los datos recabados en la etnografía; la gente identifica a esta figura (figura XIII) como la contraparte española de los danzantes indígenas.

A pesar de que la indumentaria no es la utilizada actualmente; la figura hace alusión a una persona de origen caucásico debido al color de la piel. Por su parte, el danzante indígena posee características físicas propias de la comunidad.

El danzante porta los accesorios típicos de las danzas, sonaja y abanico; aunque en las danzas también utilizan espadas que simbolizan la lucha entre indígenas y españoles. Cabe destacar que existe cierta similitud con las representaciones angelicales de la capilla tanto en las características físicas como en la vestimenta.

La vestimenta actual (figura 36) de los miembros que personifican a los españoles consta de pantalón y camisa azul para los hombres; mientras que las mujeres utilizan un vestido azul decorado con listones de color amarillo y rojo representando la bandera española.



Figura 36. Danza española de San Miguel.

3.2.5. *Bóveda I*

Del lado del altar se encuentra la bóveda I cuyas escenas están distribuidas de la siguiente manera (figura 37).

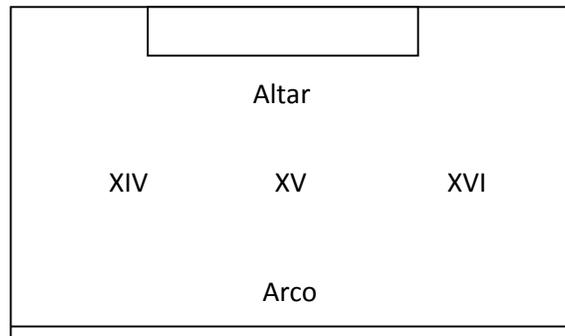


Figura 37. Bóveda I.

Figura XIV

Contenido temático natural

Aquí se exponen cuatro figuras humanas aladas (figura XIV). La primera figura, de izquierda a derecha, está descalza sobre una superficie cóncava; ésta viste una blusa y falda azul. Porta un objeto compuesto de un cuerpo prominente y una extremidad delgada.

La segunda figura se encuentra sentada de perfil sobre una silla. Lleva una túnica azul y sostiene un objeto grande con teclas.

La tercera figura lleva una blusa azul, una falda corta, una cinta color marrón que cruza su pecho y un pequeño objeto con cuerdas.

La cuarta figura tiene un objeto largo y cónico el cual toca con la boca y sostiene con las manos. Esta figura viste una blusa azul, una falda verde y un cinturón marrón.



Figura XIV. Serie angelical I.

Contenido secundario

En este nivel se puede ver una representación de ángeles músicos tocando instrumentos musicales de origen europeo que aparecen en el siguiente orden: laúd, órgano, violín y trompeta (figura XIV).

La influencia barroca en las pinturas de la capilla se muestra también en la decoración que acompaña las escenas, motivos y figuras que conforman los murales.

Significado intrínseco

La tradición de los coros angelicales data del románico, pasando por el gótico y llegando hasta el barroco.

En el románico, pero sobre todo a partir del gótico, la representación más frecuente del ángel fue formando parte de un coro como cantor y músico; y esa preeminencia se conservó en las series angélicas durante el Barroco [...] e incluso se encaramaron hasta las cúpulas para significar que la música procede del cielo (Ávila, 2012: 185-186).

La representación de los ángeles cantores y músicos (figura XIV) se relaciona directamente con la musical de la Iglesia, la cual concebía que los ángeles debieran adorar a Dios a través de la música. En el libro de los Salmos se mencionan varios instrumentos utilizados en las alabanzas Dios. “Alabad al Señor con la cítara, cantadle himnos tañendo el salterio de diez cuerdas” (Sl. 32: 2).

El auge de la música instrumental se dio durante el barroco, periodo en el cual el acompañamiento de instrumentos en la celebración de los rituales cristianos se efectuaba con instrumentos tales como el violín, la viola, el clavecín, el órgano y el laúd. Las pinturas de la capilla de los Luna están compuestas de escenas y figuras propias de los templos cristianos-europeos.

Figura XV

Contenido temático natural

Esta escena se divide en cuatro figuras (figura XV). La figura central está representada por una esfera con rostro humano mientras que las figuras que la rodean representan siluetas humanas aladas.

Todas las figuras están descalzas y llevan la misma indumentaria: una cinta que cruza su pecho, una blusa azul, y una falda amarilla; dos de ellas llevan un instrumento cónico el cual introducen en su boca sosteniéndolo con una mano. En la otra mano portan un objeto alargado del cual salen flores. Las otras dos figuras llevan un objeto redondo y blanco.



Figura XV. Serie angelical II.

Contenido secundario

En el centro de la bóveda se representa un coral angelical con tambores y trompetas (figura XV). Dos de los ángeles músicos sostienen un cuerno de la abundancia del que salen flores (cfr. Chemín, 1993). En el centro de la escena se encuentra el Sol.

Significado intrínseco

La serie de ángeles músicos rodean al Sol y señalan los cuatro puntos cardinales (figura XV). El Sol representa la fuente de vida, el poder y la energía. Este astro ha sido concebido como Dios, hijo de Dios o enviado de éste (cfr. Revilla 2012). En la mayoría de las culturas el Sol es un símbolo asociado con el Dios supremo. En el cristianismo esta asociación se da con el Padre Eterno.

El Sol ha sido un elemento primordial en la cosmovisión de muchos pueblos a lo largo de los siglos. En la concepción otomí el Sol simboliza lo masculino, al hombre y lo cálido. “los rayos solares calientan la Tierra [...] se compara el astro rey con el hombre porque sus rayos: hacen el amor con la Tierra y cuando ésta se calienta, evapora su sudor para que después caigan las lluvias que reverdecen el campo” (Van der Fliert, 1988: 170). Para los otomíes el Sol representa la fuente de vida que nace en el Este para finalizar en el Oeste en su ciclo diario (cfr. Van der Fliert, 1988).

En San Miguel los cuatro puntos cardinales que emanan del sol están relacionado con la naturaleza y sus elementos: fuego, aire, agua que corre y agua que cae. En la tradición chichimeca el norte personificaba el Sol [Dios Padre], el sur se asociaba al viento [buen temporal], el oriente se asociaba igualmente a los rayos solares y el poniente representaba el agua que venía del río Zamorano (cfr. Castillo, 2000).

Los puntos cardinales se asocian con la forma de la cruz. Esta creencia fue heredada por los frailes quienes en su afán de evangelizar a la población sustituyeron las fuerzas de la naturaleza por la señal de la cruz. También existe una semejanza con la tipología angelical de los arcángeles y Dios Padre; colocando a san Miguel al Oriente, san Gabriel al sur, san Rafael al occidente y, al norte el Creador (cfr. Castillo, 2000).

Por otro lado, es importante destacar el detalle de los instrumentos musicales ya que en esta escena se puede ver a dos ángeles tocando la trompeta y el tambor. La trompeta se identifica como un instrumento de origen europeo mientras que el tambor tiene una connotación local. La

utilización del tambor se puede observar en los músicos que tocan en la fiesta de San Miguel (figura 38).



Figura 38. Músicos de la danza de San Miguel.

Figura XVI

Contenido natural

En esta escena se pueden ver cuatro figuras humanas aladas que comparten la misma indumentaria: blusa y falda azul (figura XVI). Sólo en tres de las figuras se observa una cinta marrón que cruza su pecho.

La primera figura, de izquierda a derecha, se encuentra flexionando la pierna. Ésta lleva en la mano un ramo de flores azules.

La segunda figura lleva sobre sus piernas un objeto rectangular con cuerdas el cual toca con sus dedos. La tercera figura toca un instrumento alargado compuesto por una serie de cuerdas. La cuarta figura porta un objeto que tiene un cuerpo circular y una extremidad delgada de la cual se sujetan varias cuerdas.



Figura XVI. Serie angelical III.

Contenido secundario

La última escena de la bóveda corresponde a otro coral angelical (figura XVI) que también deja ver algunos instrumentos de cuerdas plasmados en el siguiente orden: un salterio, un arpa y un laúd (cfr. Chemín, 1993).

Significado intrínseco

En esta escena los ángeles músicos están representados con otro tipo de instrumentos musicales. Debido al desgaste en el muro sólo es visible en el primer ángel el ramo de flores que sostiene con una mano. Al ser éste parte de la misma serie angelical se intuye que portaba un instrumento de origen europeo.

3.2.6. *Bóveda II*

La bóveda II expone dos escenas y una figura independiente cuya distribución se muestra en el figura 39.

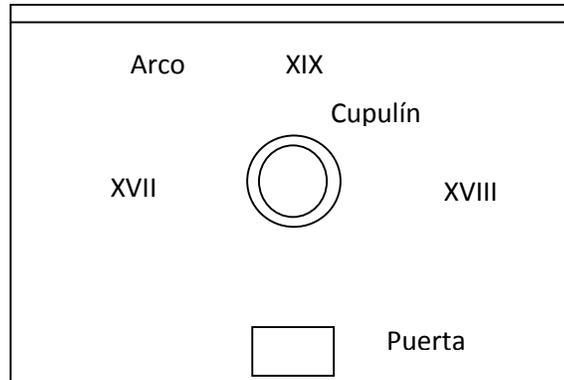


Figura 39. Bóveda II.

Figura XVII

Contenido temático natural

En esta parte se observa una figura humana en una cruz con dos lanzas que atraviesan su espalda. La figura está descalza, viste un hábito negro y en la base de la cruz se pueden ver un recipiente del cual emanan flores de color azul.

En la escena aparece otra figura a la cual se le ve jalando de un cordel que nace de la decoración del cupulín. Esta figura está desnuda con las piernas flexionadas hacia atrás; lleva una estola color azul.



Figura XVII. San Felipe de Jesús.

Contenido secundario

La pintura está compuesta por dos figuras. En medio san Felipe de Jesús, primer santo mexicano, es representado en su martirio (figura XVII). De lado derecho de la escena se observa un querubín sosteniendo un cordel que atraviesa toda la bóveda.

Las estrellas componen la bóveda celeste que cubre el espacio sagrado que representa la capilla.

Significado intrínseco

La figura en el muro (figura XVII) corresponde a Felipe de las Casas, nombrado san Felipe de Jesús después de su canonizado en 1862.

Perteneciente a la orden de los franciscanos, san Felipe partió a Japón desempeñándose como misionero y siendo martirizado por ello hasta la muerte. Fue colgado de una cruz y atravesado por dos lanzas que dieron fin a su agonía. Los atributos de san Felipe son los instrumentos de su martirio, la cruz y las lanzas que aparecen en su iconografía. Es de esperarse que la pintura de un santo mexicano fuera plasmada en la capilla de los Luna para acentuar las figuras y personajes católicos del país.

El martirio en el arte cristiano era considerado por la Iglesia como necesario. El ensalzar la agonía y suplicio de los mártires simbolizaba una muestra de valor y fe para los creyentes quienes debían estar conscientes del sacrificio que conllevaba una vida de entrega y amor a Dios (cfr. Mâle, 2002).

En la figura del martirio de san Felipe de Jesús se observa un querubín, tipología angelical caracterizada por su inocencia infantil.

Figura XVIII

Contenido temático natural

En la escena se pueden ver cuatro figuras humanas (figura XVIII). Dos figuras aladas que sostiene en brazos a una tercera vestida con una túnica azul, sandalias y un aro en la cabeza. La cuarta figura vuela sobre las otras llevando unas flores en las manos. La vestimenta de las figuras aladas se compone de una blusa y una falda de color amarillo. La figura que sostiene las flores viste de la misma manera con variación en los colores.



Figura XVIII. Asunción de María.

Contenido secundario

Esta sección muestra la escena de la asunción de la Virgen María. Dos ángeles la sujetan mientras que un tercero acompaña el acontecimiento con un ramo de flores (figura XVIII).

De lado izquierdo de la escena se observa nuevamente la figura del querubín sosteniendo un cordel con ambas manos.

Significado intrínseco

La asunción de la Virgen María ocupa el punto central de la escena. A la muerte de María su cuerpo y alma fueron recogidos por los ángeles de Dios (figura XVIII). En la iconografía cristiana, esta escena es de suma importancia debido a la devoción a la Virgen. En la pintura, María es llevada por dos ángeles custodios que la elevan en los cielos mientras que un tercer ángel bendice el acontecimiento.

La escena, al igual que la anterior, muestra la figura del querubín como figura angelical que acompaña el suceso.

Figura XIX

Contenido temático natural

Esta pintura corresponde a una esfera blanca con rostro humano muy similar a la figura central de la bóveda I. Alrededor de esta esfera hay formas triangulares, flores y ramas que emanan de ella.

En lo que respecta a la decoración de la bóveda, se pueden ver pequeños círculos, asterisco y flores que cubre toda la pared (figura XIX).



Figura XIX. Luna y cupulín.

Contenido secundario

La figura principal se localiza en la parte central de la bóveda (figura XIX) y justo al lado del cupulín. La Luna es, al igual que el Sol, un símbolo recurrente en la religión de diferentes culturas del mundo.

Significado intrínseco

La Luna, “como alternativa del Sol: sucesora de éste en los espacios [...] es un símbolo femenino mortuorio y cíclico. Este eterno retorno hace de la Luna el astro por excelencia de los ritmos de vida [...] ésta es la vía de acceso experimental a las nociones de inmortalidad” (Revilla, 2012: 454).

La bóveda dos hace alusión al cosmos o bóveda celestial recurrente en los templos cristianos (figura XIX). En el cosmos “cada una de las luminarias adquiere un carácter y la

significación o representación simbólica de un dios” (Esteban, 1990: 87). La Luna se asocia a la lluvia según la cosmovisión otomí. Se suele sembrar en luna creciente para obtener una mejor cosecha del maíz ya que si se llegase a sembrar durante luna llena esto causará el deterioro de los frutos y vegetales (cfr. Van der Fliert, 1988).

La Luna también está asociada con la madre o la mujer. “el agua de la lluvia, por influencia de la Luna, es el alimento básico de la tierra, imprescindible para la germinación de las plantas, así como la leche materna es el alimento básico para el recién nacido.” (Van der Fliert, 1988: 170).

Existe un fuerte vínculo entre la Luna y el Sol; la noche y el día. Si existiese solo el Sol, la Tierra carecería de la lluvia influenciada por la Luna; no habría cosecha y por ende alimento. Si existiese solo la Luna, el Sol no calentaría la Tierra y el grano no germinaría nunca (cfr. Van der Fliert, 1988).

3.2.7. Retablos en la capilla de los Luna

El retablo como elemento recurrente en la arquitectura barroca, es una estructura que enmarcar y resaltar la importancia simbólica del altar dentro de la iglesia. El retablo puede componerse de diferentes materiales como madera, piedra, metal o incluso puede representarse pictóricamente.

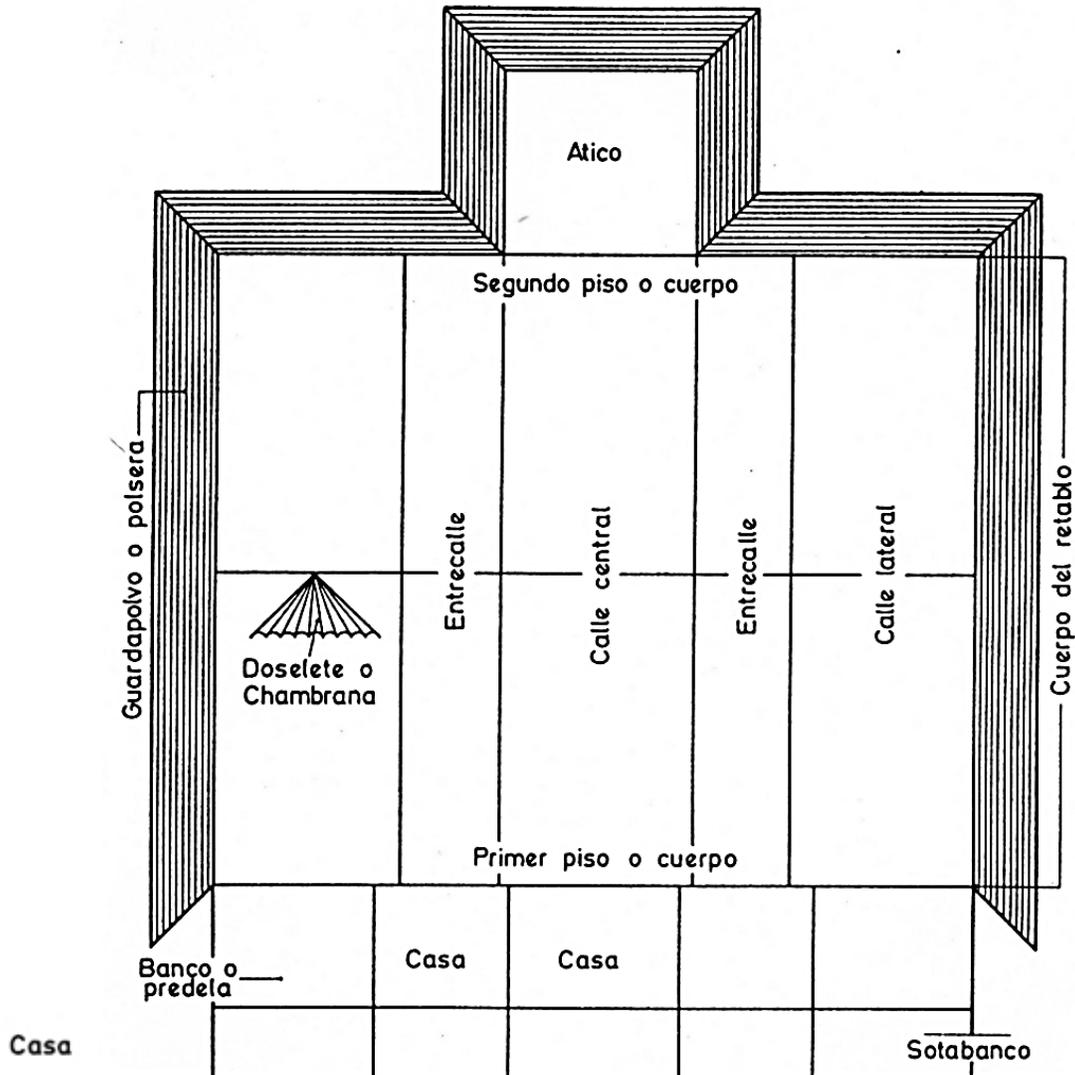


Figura 40. Partes de un retablo.

El retablo se compone de calles y cuerpos (figura 40) que encuadran y dividen las diferentes escenas religiosas que complementan el muro principal del templo, aunque también se pueden encontrar retablos en secciones secundarias del recinto como los muros laterales.

En la capilla de los Luna se puede observar la representación pictórica de un retablo barroco combinada con detalles escultóricos tallados en piedra como lo son las columnas que soportan los niveles del altar.

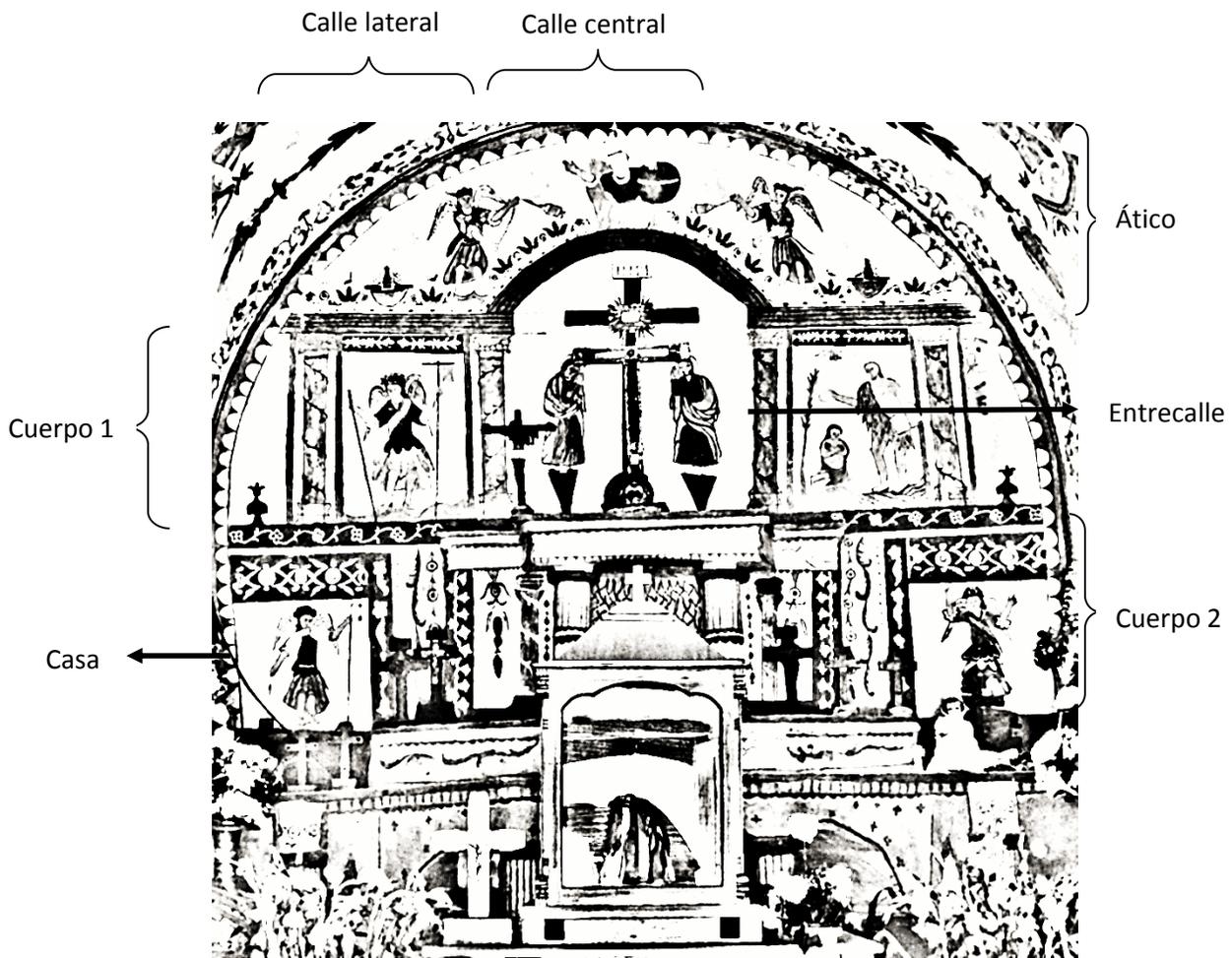


Figura 41. Retablo pintado de la capilla de los Luna.

El retablo pintado de la capilla de luna (figura 41) consta de dos cuerpos o pisos que jeraquizan las figuras y escenas del muro. En el primer cuerpo se ubican san Gabriel y san Rafael mientras que en el segundo piso se encuentran san Miguel, san José, la Virgen María y la escena del bautismo de Jesús. Este último cuerpo se encuentra por encima del segundo a nivel simbólico, las figuras ahí expuestas tienen mayor relevancia. San miguel por ser el patrono de la comunidad se encuentra representado en ese nivel.

En cuanto a la calle central, esta casa o espacio (figura 41) lo ocupan la figuras de María y José junto con la cruz. En las calles laterales se distribuyen los arcángeles y la escena del

bautismo. El ático corona el retablo colocando a la figura Dios Padre y los ángeles turiferarios junto a una decoración de plantas y pequeñas aves.

La columna se localiza en la entrecalle de cada uno de los cuerpos. Su función es separar las pinturas o esculturas depositadas en cada casa o espacio. Las columnas como elemento arquitectónico, puede ser de varios tipos. En el retablo pintado de la capilla se pueden ver copias de columnas salomónicas cuya principal característica es su forma en espiral. El retablo de la capilla está compuesto también columnas de estilo clásico y pilastras, éstas últimas aderidas al muro (figura 42).



Figura 42. Columna salomónica, clásica y pilastra de la capilla de los Luna.

Además del retablo pintado del altar se pueden encontrar otros retablos de menos importancia ubicados en diferentes partes de la capilla. Al lado y por encima de la puerta de acceso, en las pinturas correspondientes al Nacimiento de Jesús y el ángel tocando la campana se observan detalles como los doseles (figura 43) y columnas.



Figura 43. Doseles.

En la decoración se exponen motivos florales, animales y ornamento de estilo barroco es importante mencionar que la decoración de la capilla obedece los patrones del estilo barroco presente en iglesias o recintos de mayor tamaño (figura 44).



Figura 44. Decoración.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

La iconografía cristiana en México tiene una influencia contrarreformista como resultado de la época en la que se llevó a cabo la conquista de América. Durante ese periodo, la Europa cristiana decidió contrarrestar el Protestantismo luterano y calvinista a través de una gran producción plástica de arte religioso. “A los protestantes que no querían contemplar a Cristo más que en espíritu, la Iglesia contestó multiplicando las imágenes en las que veía, como antiguamente, una perpetua enseñanza” (Mâle, 2002: 41).

El resultado en América fue la imposición de imágenes cristianas que sustituyeron las antiguas deidades indígenas según comenta la Dr. Sainz (comunicación personal, 2014). Los evangelizadores europeos impusieron la religión cristiana por medio de la asociación de imágenes y símbolos. En lugar de las representaciones de la naturaleza coloraron santos y divinidades católicas. Es por ello que los arcángeles se relacionan con los cuatro puntos cardinales, Dios Padre es asociado con el Sol y María la Virgen con la tierra.

Actualmente en San Miguel Tolimán se puede contemplar esta sustitución simbólica a manera de ritual. No es tradición que el sacerdote deba bendecir el chimal o que se deba orar haciendo la peregrinación al Zamorano (Vázquez, 2008). La santificación de los lugares y símbolos de origen pagano provocó la pérdida de su significado original.

Por su parte, las capillas familiares, como espacios sincréticos, están relacionadas con las divinidades chichimeca o abuelitos mecos lo que evidencia el culto a los antepasados y la cristianización de éste por medio de los siguientes elementos religioso: Los santos, las cruces de ánimas, la celebración del Nacimiento de Jesús y las pinturas murales que jugaron un papel importante al momento de enseñar la religión a los indígenas de la zona.

La intención de enseñar sobre la vida de Cristo, las virtudes de los santos o la gracia de Dios tuvo una característica tanto en América como en Europa, la finitud. Los conocimientos transmitidos fueron perdiendo fuerza poco a poco hasta ser desconocidos en detalle por la mayoría de los creyentes menciona la Dr. Sainz (comunicación personal, 2014). Esto se observó en los datos arrojados en entrevistas y conversaciones efectuadas a gente de la comunidad relacionada con la capilla de los Luna y las celebraciones locales.

Es de esperarse que la gente de San Miguel desconozca el significado de muchas de las figuras a excepción de aquellas que siguen vigentes gracias a los rituales. Las figuras de los

danzantes fueron los únicos elementos reconocidos por la mayoría de los entrevistados debido a su función en la fiesta de San Miguel. A pesar de que la apariencia e indumentaria difiere con la concepción actual, las personas reconocen la figura española y la figura indígena como parte de las cinco cuadrillas de danzantes.

Otra figura aún vigente en la ritualidad local es la imagen de san Miguel, símbolo plasmado en la capilla. Esta figura fue reconocida sólo por los individuos con mayor conocimiento o práctica en las celebraciones religiosas. Resulta extraño el hecho de que dicho arcángel no fuese identificado por la mayoría de la gente siendo este el patrono y protector de la comunidad a quien se le dedican varios meses de preparación y celebración de la fiesta más importante a nivel regional.

A pesar de que la pintura de san Miguel no fue identificada, la imagen de éste fue reconocida por todos. La estatua de san Miguel peregrina por diferentes puntos de la zona llegando a descansar en la capilla de los Lunas varias veces al año por motivos rituales o por la falta de un espacio sagrado donde depositar al santito.

Debido a lo anterior, la capilla de los Luna se ha convertido en uno de los oratorios más importantes de la comunidad; es uno de los mejor conservados y sus pinturas han sido restauradas en dos ocasiones mostrando la vitalidad del recinto como espacio sagrado en el culto actual.

La capilla de los Luna posee algunos elementos indígenas que a simple vista podrían ser difíciles de percibir y más si no se ha dado continuidad en la transmisión oral de creencias de origen otomí-chichimeca. Detalles como la indumentaria, los tambores de los ángeles músicos, la figura de los danzantes, la decoración, la disposición de elementos y la proporción de ciertas figuras dan muestra de la intervención otomí que concibió a su manera los modelos traídos de occidente.

Como se ha mencionado, los frailes franciscanos se guiaron por modelos y patrones sacados de libros para plasmar esta iconografía. El autor guiado por el sacerdote imitó dichos patrones influenciado por los hechos vividos en la comunidad de ese tiempo. Es de esperarse que la aparición de animales, objetos y plantas exclusivas de Europa fuesen interpretadas a la manera del autor quien no poseía un conocimiento previo de dichos elementos. De ahí las particularidades en los animales, los atributos y la vestimenta de las figuras.

Conviene retomar una muestra de este sincretismo mencionando el ejemplo de los tambores en la Cora angelical, este instrumento se utiliza todavía en la fiesta de San Miguel. Otro

detalle que resulta interesante es la forma en la que el autor hizo uso de la proporción. En el arte europeo la proporción es respetada sin embargo, en la pintura del Nacimiento de Jesús el niño resulta ser del mismo tamaño que sus padre acentuando su importancia en la escena.

Lo mismo ocurre con la escena del buey y la parcela. La tierra es plasmada desde un ángulo cenital por influencia de las representaciones indígenas plasmadas en los códices como el de Huamantla.

La indumentaria de los personajes y la ingenuidad en sus expresiones destaca nuevamente el aporte local en las pinturas. También la decoración, de tendencia barroca, utiliza elementos de la zona tales como flores, canastas y los parajillos de color azul que se repiten en toda la iconografía.

En cuanto a los animales y pastores plasmados en la escena del Nacimiento de Jesús, estos se observan muy a la manera del autor. Los pastores portan utensilios para la cosecha, y los animales desproporcionados poseen características propias de otra especie.

Continuando con la interpretación del autor se pueden citar una escena cuya representación puede corresponder a dos acontecimientos distintos: La huida a Egipto o la ida a Belén. Como se mencionó en el capítulo 3, ambos pasajes carecen de algunos elementos lo que indica la posibilidad de que el autor haya querido representar una escena bíblica con características iconográficas similares a otra.

Del mismo modo que la escena anterior, la representación de san Gabriel carece de los atributos que iconográficamente lo identifican. De nuevo se muestra la interpretación del autor quien ha decidido incluir o eliminar ciertos detalles en cada una de las pinturas de la capilla.

La manera interpretativa del autor puede deberse a la inclusión u exclusión de elementos carentes en el espacio y época en el que se crearon las pinturas:

- La manera de percibir ciertos animales que en el contexto otomí no existían [véase el ejemplo de los animales del Nacimiento de Jesús].
- La vestimenta y características físicas de las figuras [piel, rasgos].
- Los accesorios y utensilios utilizados para las actividades [agricultura] propias de la comunidad.
- La decoración influenciada por el entorno.

A pesar de que las pinturas son, en su mayoría, una copia cristiana de la iconografía de templos europeos se puede llegar a descifrar la mano indígena guiada por los frailes en los detalles que se han mencionado, lo cual deja ver el sincretismo expuesto a través del arte y cómo este arte fungió como medio de enseñanza para evangelizar a los indígenas de la zona.

El papel que desempeñaron las pinturas en un momento dado se conserva solo visualmente ya que la mayoría de las figuras y escenas no han sido identificadas por la gente a excepción de algunas figuras percibidas en un contexto global.

En cuanto a los motivos y figuras, si se les aísla de su contexto, su identificación y comprensión se vuelve aún más complicado.

BIBLIOGRAFÍA

- Ávila, M. (2012). *Angeología Barroca. Las series angelicales*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Castilla-La Mancha, Toledo.
- Barela, L. / García, L. / Miguez, M. García (1999). *Algunos apuntes sobre historia oral*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.
- Belda, C. (1998). *Metodología para el estudio del retablo barroco* [Versión electrónica]. Logroño: Universidad de la Rioja.
- Camarena M. (2010). El sujeto en el análisis de la entrevista de historia oral, en *Los oficios del historiador: Taller y prácticas de la historia oral*. Lara A. / Macías F. / Camarena M. coordinadores. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Campos P. y Sandoval A. (2010). La historia oral: Un modo de abordar las expresiones de la cultura, en *Los oficios del historiador: Taller y prácticas de la historia oral*. Lara A. / Macías F. / Camarena M. coordinadores. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Carmona, J. (2003). *Iconografía de los Santos*. Madrid: ISTMO.
- Carrassón, A. / Bruquetas, R. / Gómez, T. (2003). *Los retablos: conocer y conservar*. España: Instituto del Patrimonio Histórico Español.
- Carrillo, A. (2000). *El debate sobre la guerra chichimeca, 1531-1585. Derecho y política en la Nueva España*. Volumen I. México: El Colegio de Michoacán y El Colegio de San Luis.
- Castillo, A. (1984). *Tolimán, lugar donde se recogen tules*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Castillo, A. (2000). *Persistencia histórico-cultural: San Miguel de Tolimán*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Castiñeiras, M. (1998). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel.
- Chemín, H. (1993). *Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Tolimán. Ya t'ulo nijõ dega södi ñuhu ya mengu Nxemge*. Volumen XV de Q documentos. Querétaro: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes y Gobierno del Estado de Querétaro.
- Cirlot, J. (2011). *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela.
- Códice Huamantla* (2012). Recuperado de <http://www.wdl.org/es/item/3244/#q=codice+huamantla&qla=es/>.
- Cooper, J. (2000). *Diccionario de Símbolos*. México: Gustavo Gili.

- Crespo, A. (2008). *Tiempo y Región. Estudios Históricos y Sociales*. Volumen II. Querétaro: Municipio de Querétaro, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad Autónoma de Querétaro.
- De la Vorágine, S. (2008). *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza.
- Dietz, G. y Mateos, L. (2008). *Multiculturalismo y futuro en Guatemala*. Guatemala: FLACSO – OXFAM.
- Dow, J. (1974). *Santos y Supervivencias*. México: Instituto Nacional Indigenista y Consejo para la Cultura y las Artes.
- Esteban, J. (1990). *Tratado de Iconografía*. Madrid: ISTMO.
- Expediente Técnico: Lugares de memoria y Tradiciones vivas de los pueblos Otomí-Chichimeca de Tolimán* (2009). Querétaro: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro.
- Fiesta Otomí a San Miguel arcángel* (2013). Recuperado de <http://www.inah.gob.mx/reportajes/5396-fiesta-otomi-a-san-miguel-arcangel-patrimonio-mundial/>
- Galinier, J. (1987). *Pueblos de la Sierra Madre. Etnografía de la comunidad otomí*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- González, E. y Naranjo, C. (1986). *La historia oral, instrumento de análisis social, algunas aportaciones recientes*. Revista de indias. Volumen XLVI. Número 177.
- Grabar, A. (2008). *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza.
- Grau-Dieckmann, P. (2002). *Una Iconografía polémica: los Magos de Oriente*. España: Mirabilia Libros.
- Hekking, E. / De Jesús, S. / De Santiago, P. / Guerrero, / A. Núñez, A. (2010). *He'mi mpomuhñä ar hñäñho ar hñämfo ndämaxei, Diccionario bilingüe otomí-español del estado de Querétaro*. Querétaro: Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.
- Inventario de las Capillas familiares otomí-chichimeca*, Volúmenes I y II (2009). Querétaro: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro.
- Jiménez, J. (2008). *La república de indios en Querétaro, 1550-1820. Gobierno elecciones y bienes de comunidad*. Querétaro, Instituto de Estudios Constitucionales y Gobierno del Estado de Querétaro.
- Lagunas, C. (2012). Sistemas normativos entre los otomíes de Querétaro, en *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano, atlas etnográfico*, Valle J. / Prieto

- D. / Utrilla B. coordinadores. Querétaro: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, Universidad Autónoma de Querétaro e Instituto Queretano de la Cultura y las Artes.
- Lara A. (2010). La construcción de la memoria como fuente histórica, en *Los oficios del historiador: Taller y prácticas de la historia oral*. Lara A. / Macías F. / Camarena M. coordinadores. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas* (2003). México: Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, Secretaría General y Secretaría de Servicios Parlamentarios.
- López, A. (1976). *El fundamento mágico-religioso del poder*. Estudios de cultura Náhuatl, No. 2.
- López, A. (1996a) *Tras un método de estudio comparativo entre las cosmovisiones mesoamericana y andina a partir de sus mitologías*. VI Jornadas del Inca Garcilaso celebradas en Montilla, España.
- López, A. (1996b). *La cosmovisión mesoamericana en:* Felipe Hernández y Alejandro González editores. Temas mesoamericanos. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- López, A. y López L. (2001). *El pasado indígena*. México: Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas y Fondo de Cultura Económica.
- López, A. y Millones L. (2008). *Dioses del norte, dioses del sur, religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*. México: Era.
- Lugares de Memoria y Tradiciones vivas de los pueblos otomíes-chichimecas* (2009) Querétaro: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro.
- Mâle, E. (2002). *El arte religioso de la contrarreforma*. Madrid: Encuentro.
- Malinowski, B. (1972). Introducción: objeto, método y finalidad de la investigación, en *Los argonautas del Pacífico occidental*. Madrid: Altaza.
- Mendoza, M. / Ferro, L. / Solorio, E. (2006). *Otomíes del semidesierto queretano*. México: Consejo Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Monreal, L. (2003). *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona: Acontilado.
- Panofsky E. (1979). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Panofsky E. (2002). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Patrimonio Inmaterial* (2013). UNESCO-México. Recuperado de: <http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/intangible-heritage/>.

- Peña, B. (2007). *Historia oral y métodos cualitativos de investigación*. México: Universidad Autónoma de Baja California Sur.
- Powell, P. (1977). *La Guerra Chichimeca (1550-1600)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, D. Utrilla, B. (2012). Amalgama de culturas: La región chihcimeca otomí del semidesierto de Querétaro y Guanajuato, en *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano, atlas etnográfico*, Valle J. / Prieto D. / Utrilla B. coordinadores. Querétaro: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, Universidad Autónoma de Querétaro e Instituto Queretano de la Cultura y las Artes.
- Reau, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano: Introducción General*. Barcelona: El Serbal.
- Reséndiz, F. (1997). *Municipio de Tolimán*. México: Gobierno del Estado de Querétaro.
- Revilla, F. (2012). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- Romero, J. (2009). *La imagen edificada: Los retablos barrocos*. Andalucía: Junta de Andalucía y Consejería de Cultura.
- Ruiz, J. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Sandoval A. (2010). Diseño de proyectos de investigación de historial oral, en *Los oficios del historiador: Taller y prácticas de la historia oral*. Lara A. / Macías F. / Camarena M. coordinadores. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Sagrada Biblia* (1994). Traducción de la Vulgata Latina. Barcelona: Océano.
- Sebastián, S. (1989). *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza.
- Silva-Corvalán, C. (2001). *Sociolingüística y pragmática del español*. Washington: Georgetown University Press.
- Soustelle, J. (1993). *La familia otomí-pame del México Central*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tranfo, L. (1974). *Vida y magia en un pueblo otomí del Mezquital*. México: Instituto Nacional Indigenista y Secretaría de Educación Pública.
- Utrilla, B. y Heiras C. (2012). Los otomíes: *ñöñhö* y *ñäñhö*, en *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano, atlas etnográfico*, Valle J. / Prieto D. / Utrilla B. coordinadores. Querétaro: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, Universidad Autónoma de Querétaro e Instituto Queretano de la Cultura y las Artes.

- Utrilla B. / Prieto D. / Heiras C. (2012). Las capillas familiares u oratorios de patrilineaje otomíes y el culto a los antepasados, en *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano, atlas etnográfico*. Valle J. / Prieto D. / Utrilla B. coordinadores. Querétaro: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, Universidad Autónoma de Querétaro e Instituto Queretano de la Cultura y las Artes.
- Van der Fliert, L. (1988). *Otomí en busca de la vida*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Vélez, E. (1993). *La fuerza de la costumbre en un pueblo otomí*. México: Gobierno del estado de Hidalgo e Instituto Hidalguense de la cultura.
- Viramontes, C. (2005). *Gráfica Rupestre Ritual. La Cosmovisión de los Recolectores-Cazadores de Querétaro*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Walsh, C. (2009). *Interculturalidad, Estado, sociedad. Luchas (de) coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Abya-Yala.
- Wolcott, H. (1993). Sobre la intención etnográfica, en *Lecturas de Antropología para Educadores*, Velazco H. / García J. / Díaz de Rada Á. coordinadores. Madrid: Trotta.
- Wright, D. (2005). *Los otomíes: cultura, lengua y escritura*. Volumen I y II. Tesis doctoral, Colegio de Michoacán, A.C. Michoacán.
- Wright, D. (2010). *El pueblo otomí: El pasado acumulado en el presente*. Foro internacional de multiculturalidad. Celaya-Salvatierra: Universidad de Guanajuato.
- Zavala, J. (2011). *Querétaro en la Historia de Mesoamérica*. Recuperado de: <http://eloficiodehistoriar.com.mx/2011/04/26/queretaro-en-la-historia-de-mesoamerica-por-jose-felix-zavala/>.

APÉNDICE: REGISTRO DE LAS FUENTES ORALES

A continuación se presenta la información recopilada en las entrevistas y conversaciones realizadas a varios integrantes de la familia Luna. Esta información se clasificó en cuatro temas relacionados con la capilla de los Luna, sus pinturas murales y las ceremonias y festividades de San Miguel. Las respuestas a estos temas se han clasificado en tablas donde se mencionan algunos datos del interlocutor, sus opiniones y comentarios relacionados con los temas antes mencionados.

Capillas otomíes en San Miguel Tolimán

| Interlocutor | Cargo | Capillas otomíes en San Miguel Tolimán |
|--|---------|--|
| Cristina de Santiago, 68 años. Pertenece originalmente a la capilla de Don Bato, actualmente forma parte de la familia Luna. Cuñada de Anselmo Luna. | Ninguno | Considera que las capillas datan de los antiguos, desconoce su fecha de construcción. Cree que fueron construidas por devoción de la gente. Una de las celebraciones importantes es el Nacimiento de Jesús. |
| Susana Pérez, 64 años. Esposa de Anselmo Luna | Ninguno | Nunca ha visitado otra capilla dentro de la comunidad. |
| Rafael Luna, 49 años. Sobrino de Anselmo Luna | Ninguno | Son construcciones muy antiguas. |
| José Luna, 25 años. Hijo de Anselmo Luna | Ninguno | <p>No hablaba nunca con sus abuelos ni padres sobre el origen de las capillas. Comenta que ha preguntado a don Erasmo el origen de las capillas, éste le ha dicho que las capillas fueron construidas para inculcar la religión a los otomíes que vivían en la comunidad.</p> <p>Muchos no creen en lo que dice don Erasmo, pero éste menciona que las capillas se construyeron en los lugares donde se establecían familias muy extensas y con más dinero.</p> <p>En la comunidad hay capillas que son más importantes a causa de las pinturas. Menciona la capilla de San Diego y Don Bato. Casi todas las capillas celebran la navidad.</p> |
| Liliana Tecozautla Jiménez, 22 años. | Ninguno | No hizo comentarios. |

| | | |
|---|--|---|
| <p>Novia de José Luna. Estuvo presente en la conversación con José Luna; su participación fue muy limitada.</p> | | |
| <p>Silvestre Basaldúa, 63 años. Pariente lejano de los Luna.</p> | <p>Mayor de las danzas de San Miguel</p> | <p>En la comunidad las familias hacían una capilla para toda la descendencia y la nombraban con el apellido de la familia.</p> |
| <p>Marcelina Ledesma, 65 años. Esposa de Silvestre Basaldúa.</p> | <p>Ninguno</p> | <p>No sabe por qué se fundaron las capillas.</p> |
| <p>Erasmus Sánchez. Pariente lejano de los Luna.</p> | <p>Cronista</p> | <p>Las capillas fueron construidas por las mismas familias orientadas por el sacerdote. Junto con estos oratorios se construyeron pequeños nichos llamados calvarios que representaban el cimiento de la descendencia.</p> <p>Los sacerdotes evangelizaban a la gente por medio de la construcción de las capillas.</p> <p>Existen documentos que explican la fundación de los oratorios.</p> <p>El fraile contaba la vida de los santos a manera de ejemplo para poder llegar a la santidad. Cada capilla tiene un santo que la representa.</p> <p>La capilla de los García: san Nicolás.</p> <p>La capilla de los Pérez: san Lázaro [protector contra el veneno de víbora].</p> <p>La capilla de los Luna: de la Cruz.</p> <p>La capilla de San Diego: La pasión de Cristo.</p> <p>San Miguel tiene sesenta y cinco capillas.</p> <p>Las ceremonias son: la celebración del Nacimiento de Jesús realizada en todas las capillas, las celebraciones en honor a una imagen o santo y la celebración del día de muertos donde se hacía el ofertorio de los difuntos. En la celebración de difuntos se colocan los objetos que comían los antepasados chichimecas.</p> <p>Las celebraciones no han cambiado con los años. Para orar, la gente acudía a la capilla más cercana dependiendo del barrio donde vivían.</p> <p>En el barrio de García se reunían en la capilla de Don Bato, en Los Reséndiz venía gente del barrio de Don Lucas y en el centro la gente acudía a la capilla de los Luna y San Diego.</p> |

| | | |
|--|----------|---|
| | | Durante la semana santa, la procesión recorre la comunidad cargando la imagen del nazareno y partiendo de la capilla de Bato. |
| Anselmo Luna. Hijo mayor de los Luna y encargado de la capilla. | Carguero | Todas las capillas celebran el 24 de diciembre. En cada capilla hay pequeñas diferencia en la celebración, por ejemplo en la comida que puede ser mole, pan, chocolate, etcétera. Existen algunas capillas abandonadas y deterioradas como consecuencia de la migración y el poco interés de la familia. |

Ceremonias de la capilla de los Luna

| Interlocutor | Cargo | Ceremonias de la Capilla de los Luna |
|--|---------|---|
| Cristina de Santiago, 68 años. Pertenece originalmente a la capilla de Don Bato. Actualmente forma parte de la familia Luna. Cuñada de Anselmo Luna. | Ninguno | La primera vez que entró a la capilla fue cuando se casó a los 17 años. Cuando alguien se casaba la familia iba a entregar a la muchacha a la familia de su esposo dejando el ramillete de bodas en la capilla de su marido. A la ceremonia asistía la familia de los recién casados. La celebración de la navidad es un evento importante en la capilla. Se reparte café y aguinaldo a los asistentes quienes en su mayoría son integrantes de la familia. También había posadas a la Virgen. Doña Cristina considera que las ceremonias no han cambiado a pesar de que los jóvenes han dejado de participar en ellas a excepción de los que viven fuera de la comunidad los cuales sí participan en la fiesta hecha a San Miguel. |
| Susana Pérez, 64 años. Esposa de Anselmo Luna. | Ninguno | La primera vez que asistió a la capilla fue el día de su boda. Otra ceremonia importante fue la celebración del 24 de diciembre en donde reparten café, dulces y se rompe la piñata entre los asistentes que son en su mayoría integrantes de la familia Luna. Los padrinos del niño Dios son los encargados de llevar los dulces. Reconoce la celebración de Todos los Santos. Menciona el hecho de que la capilla ha sido arreglada. Recuerda a la investigadora Chemín quien trabajó un tiempo en la capilla de los Luna al igual que en otros oratorios de la comunidad. |

| | | |
|--|-----------------------------------|---|
| | | <p>No muestra interés en la capilla y reconoce que sus padres nunca le hablaron de estos oratorios.</p> <p>Las ceremonias de la capilla no han cambiado. Todos los que quieran participar en las celebraciones efectuadas en la capilla pueden hacerlo. Éstos pueden arrullar al niño Dios.</p> |
| Rafael Luna, 49 años. Sobrino de Anselmo Luna. | Ninguno | Menciona el hecho de que renovaron la capilla hace unos años. Comenta la celebración del 24 de diciembre en la capilla. En la celebración se reza aproximadamente dos horas, después se reparte la comida entre los asistentes. |
| José Luna, 25 años. Hijo de Anselmo Luna. | Ninguno | Los cargueros del chimal guardan la imagen de san Miguel en la capilla. Gobierno del Estado restauró la capilla y construyó la barda que cerca la propiedad. Dentro de las ceremonias celebradas en la capilla menciona el festejo de la navidad. |
| Liliana Tecozautla Jiménez, 22 años. Novia de José Luna. Estuvo presente en la conversación con José Luna; su participación fue muy limitada. | Ninguno | No hizo comentarios. |
| Silvestre Basaldúa, 63 años. Pariente lejano de los Luna. | Mayor de las danzas de San Miguel | En la capilla se deposita la imagen de san Miguel. La imagen fue donada a la capilla de los Luna hace unos años. |
| Marcelina Ledesma, 65 años. Esposa de Silvestre Basaldúa. | Ninguno | No hizo comentarios. |
| Erasmo Sánchez. Pariente lejano de los Luna. | Cronista | <p>Señala a la descendencia de “La Cruz” como fundadora de la capilla de los Luna. Posteriormente paso a ser propiedad de la familia Luna gracias a una nieta de parte materna emparentada con la familia fundadora. La capilla fue construida en el año de 1812. La importancia de la capilla radica en recordar a los fundadores de una familia.</p> <p>Durante la fiesta de San Miguel los danzantes van a la capilla.</p> |
| Anselmo Luna. Hijo mayor de los Luna y encargado de la capilla. | Carguero | Menciona la celebración del Nacimiento del Niño Jesús el 24 de diciembre. A pesar de que esta celebración ha cambiado poco con los años se pueden observar |

| | | |
|--|--|---|
| | | <p>modificaciones del padrino que se asigne al niño Dios. Los dueños de la capilla ofrecen comida; café, chocolate, ponche, pan y tamales a los asistentes.</p> <p>A los padrinos les ofrecen comida en agradecimiento por cuidar al Niño Jesús.</p> <p>La celebración de Todos los Santos en la que se colocan ofrendas a los difuntos de la familia, es importante para la capilla. También lo son las velaciones de los integrantes de la familia que han muerto. Los integrantes de otras familias vienen a la capilla de los Luna para participar en las ceremonias.</p> |
|--|--|---|

Ritualidad en la comunidad

| Interlocutor | Cargo | Ritualidad en la comunidad |
|---|---------|--|
| <p>Cristina de Santiago, 68 años. Pertenece originalmente a la capilla de Don Bato. Actualmente forma parte de la familia Luna. Cuñada de Anselmo Luna.</p> | Ninguno | <p>Recuerda la celebración de San Miguel desde que era pequeña.</p> <p>Venían las cuadrillas a ver al señor san Miguel en la capilla de los Luna. Llegan el 26, toman la imagen de san Miguel y los llevan al atrio de la iglesia para presentarlo ante el chimal.</p> <p>Cada año se cambian los mayores en la cuadrilla de los danzantes. Además de éstos participan otros integrantes de la comunidad interesados en recibir la imagen de san Miguel en su casa. El recibimiento comprende dar de comer a los asistentes que siguen a la imagen en su camino por las diferentes casas a las que llega.</p> <p>Desconoce lo que significa el chimal pero reconoce que tiene mucho tiempo, desde que era pequeña. En la fiesta se reunían toda la comunidad durante tres meses.</p> <p>Considera que las fiestas no han cambiado.</p> |
| <p>Susana Pérez, 64 años. Esposa de Anselmo Luna</p> | Ninguno | <p>Los cargueros al no tener capilla depositan la imagen de san Miguel en la capilla de los Luna. Los cargueros también se encargan del levantamiento del chimal.</p> <p>La fiesta de San Miguel comienza en junio, época</p> |

| | | |
|--|---------|---|
| | | <p>en la que la imagen del santo es llevada a las diferentes casas de los integrantes de las danzas a quienes se les otorga un orden por medio de números.</p> <p>Existen cuatro mayores de danza. En las danzas se visten unos de rojo y otros de azul. Recuerda que anteriormente el chimal se levantaba en la comunidad de Peña Blanca.</p> |
| <p>Rafael Luna, 49 años. Sobrino de Anselmo Luna</p> | Ninguno | <p>Las celebraciones de la comunidad no han cambiado. Los cargueros se encargan de la imagen, lo llevan a diferentes casas las cuales tienen un orden numérico. Desde hace cuatro años no se ha cambiado el cargo en las danzas, este cargo se adquiere voluntariamente.</p> <p>Hay dos imágenes de san Miguel, uno perteneciente a los cargueros y otro a los danzantes.</p> <p>Existen cinco cuadrillas de danzantes: el Molino, la Loma, Casas viejas, no recuerda el resto.</p> <p>Identifica en las danzas los personajes españoles e indios.</p> <p>Hay una tradición de comprar los vestidos para las danzas en las faldas del cerro. Por tal motivo, los danzantes se visten en el camino tradicional a través del cual se llegaba al lugar donde compraban la indumentaria.</p> <p>Las danzas duran gran parte del día y representan la guerra entre españoles e indios.</p> <p>Desconoce el significado del chimal.</p> |
| <p>José Luna, 25 años. Hijo de Anselmo Luna</p> | Ninguno | <p>Los cargueros son cuatro y se encargan del chimal, lo decoran y levantan cada año, también se les llama mayordomos. Además de los mayores hay más gente que se involucra en las festividades de la comunidad con una responsabilidad menor. La fiesta de San Miguel inicia el 27 de septiembre.</p> <p>Es la tradición que existan dos imágenes de san Miguel, uno permanece en la iglesia bajo el cuidado de los integrantes del comité de la iglesia, mientras que la otra imagen permanece en la capilla el día 27 bajo el cuidado de los cargueros, este día las cinco cuadrillas de danzantes van a tocar música en la capilla de los Luna.</p> |

| | | |
|---|-----------------------------------|---|
| | | <p>Las cuadrillas de danzantes están compuestas por cinco mayores encargados de realizar la fiesta de San Miguel durante tres meses. Pasan de casa en casa con la imagen y se da de comer mole a los asistentes. Las cuadrillas vienen de San Miguel, El Molino, La Loma, Casas Viejas.</p> <p>La fiesta de San Miguel inicia con velaciones al santo donde se hacen ofrendas con hoja de sotol, se reza, se canta y se reparte comida.</p> |
| <p>Liliana Tecozautla Jiménez, 22 años.</p> <p>Novia de José Luna. Estuvo presente en la conversación con José Luna; su participación fue muy limitada.</p> | Ninguno | <p>Los <i>xita</i> son cargueros cuya responsabilidad en las celebraciones del santo patrono es menor.</p> <p>Menciona igualmente que Las cuadrillas vienen de San Miguel, El Molino, La Loma, Casas Viejas.</p> <p>La fiesta de San Miguel inicia a principios de julio.</p> |
| <p>Silvestre Basaldúa, 63 años.</p> <p>Pariente lejano de los Luna.</p> | Mayor de las danzas de San Miguel | <p>La función de un mayor es organizar su cuadrilla de números o personas. Cada mayor tiene siete números o casas por donde pasa la imagen de san Miguel durante las celebraciones. Cada número o persona debe recibir y alimentar en su casa a los asistentes que acompaña a la imagen.</p> <p>Los mayores se organizan por jerarquías; en primer lugar está el monarca y después el chimal seguido de Cortés, cargo que desempeña don Silvestre.</p> <p>En las danzas hay indios y españoles, éstos realizan un simulacro al buscar los vestidos en las faldas del cerro que era el camino que originalmente tomaban para llegar al lugar donde conseguían la indumentaria para las danzas.</p> <p>Las danzas se componen de cuatro mayores o <i>xita</i>; éstos últimos se encargan de recaudar la cooperación de los números o personas para armar el castillo para las fiestas.</p> <p>Como creyentes en Cristo, la Iglesia les dice que no deben creer en brujos.</p> <p>Comenta que don Erasmo suele contar cosas que no sucedieron.</p> <p>Las celebraciones han cambiado. Anteriormente los gastos de la fiesta eran menores porque no asistía mucha gente y en ocasiones no se les daba de comer. Actualmente a</p> |

| | | |
|--|----------|--|
| | | <p>todos los asistentes a la fiesta se les alimenta.</p> <p>Cortés es el líder de los españoles en las danzas mientras que el Monarca es el líder de los indios.</p> <p>Las cuadrillas de danzantes vienen de Higueras, La Loma, Casas Viejas, el Molino y San Miguel.</p> <p>Cada cuadrilla de danzante tiene una imagen de san Miguel.</p> |
| <p>Marcelina Ledesma, 65 años. Esposa de Silvestre Basaldúa.</p> | Ninguno | <p>La gente no cree en brujos.</p> <p>Menciona que don Erasmo tiene libros con información que podría ser útil.</p> <p>Comenta que la fe a san Miguel ha crecido.</p> <p>Las oraciones que se dicen durante las danzas las conocen sólo los danzantes. En las danzas el vencedor es Cortés que derrota al Monarca y a los indios.</p> <p>La festividad a san Miguel dura tres meses, de lunes a sábado, siendo el domingo día de descanso.</p> <p>Desconoce el significado del chimal. Menciona que cada elemento del chimal tiene un significado.</p> |
| <p>Erasmo Sánchez. Pariente lejano de los Luna.</p> | Cronista | <p>Comenta ser la séptima generación de la raza chichimeca del cantón.</p> <p>Originalmente la indumentaria de los danzantes era de piel.</p> <p>En 1720 llegó a la comunidad un sacerdote con la imagen de san Miguel hecho que originó la creación de los cargueros organizados del mayordomo 1 al 10 y la <i>tenanche</i> [mujeres] igualmente del número 1 al 10. Cada Carguero guardaba la imagen de san Miguel en su casa debido a que aún no se construía la iglesia de la comunidad. El sacerdote iba a las casas para realizar la celebración, dar misa y bautizar a la gente que acudía y que aún no recibí dicho sacramento.</p> <p>El mayordomo número 1 se encargaba de la imagen y de organizar a la gente en las festividades.</p> <p>En un inicio los mayordomos poseían gran autoridad debido a que no existía en la comunidad una autoridad pública que rigiera el lugar.</p> <p>El chimal fue adornado con los elementos que se</p> |

| | | |
|--|----------|---|
| | | <p>encontraban en la comunidad.</p> <p>El chimal representa a Cuauhtémoc, debido a que fue éste quien hizo por primera vez una ofrenda.</p> <p>El pan al centro del chimal representa la ostia.</p> <p>Los danzantes visitan la capilla de San Diego, Las águilas y Don Bato.</p> <p>El oratorio de Don Bato representa el principio de todo.</p> |
| <p>Anselmo Luna. Hijo mayor de los Luna y encargado de la capilla.</p> | Carguero | <p>Los mayordomos y las <i>tenanche</i> están integrados por quince números o participantes en la fiesta de San Miguel.</p> <p>Existe otra mayordomía del chimal integrada por cinco o seis participantes.</p> <p>El trabajo de los mayordomos es organizar el grupo para realizar las actividades correspondientes a la celebración de San Miguel: la recaudación de dinero, organización de eventos, etcétera.</p> <p>Recuerda las celebraciones de las danzas y el levantamiento del chimal. Menciona que el chimal se encontraba originalmente en la casa del mayordomo encargado en ese momento.</p> <p>El chimal es un símbolo al cual acudía la gente a rezar y agradecer a Dios los favores recibidos.</p> <p>Las celebraciones han sufrido cambios en algunos de sus participantes. Los músicos al morir no suelen dejar sucesor para el cargo. Otro cambio se observa en la cantidad que asiste a las festividades; antes había abundancia en los alimentos, actualmente no son suficientes. Estos cambios se pueden deber al grupo de personas que organizan parte de la fiesta.</p> |

Pinturas de la capilla de los Luna

| Interlocutor | Cargo | Pinturas de la capilla de los Luna |
|--------------------------|---------|--|
| Cristina de Santiago, 68 | Ninguno | Reconoce a la Virgen y a san José en las pinturas. |

| | | |
|--|----------------|---|
| <p>años. Pertenece originalmente a la capilla de Bato, actualmente forma parte de la familia Luna. Cuñada de Anselmo Luna.</p> | | <p>Se refiere a las pinturas como: la pintura más buena que había antes. La gente decía que estaba bien la pintura. Señala la restauración de las pinturas como consecuencia del deterioro producido por la humedad. Menciona: Se manchó tantito.</p> |
| <p>Susana Pérez, 64 años. Esposa de Anselmo Luna</p> | <p>Ninguno</p> | <p>Comenta que las pinturas son muy antiguas, se pregunta cómo la gente de antes había podido construir eso sin tener estudios. Cómo habrán hecho las pinturas. No reconoce ningún elemento familiar en las pinturas. Le llama la atención los colores de las pinturas. Le llamó la atención la pintura de san Felipe de Jesús, preguntó quién era. Le explicaron algunos elementos como el sol.</p> |
| <p>Rafael Luna, 49 años. Sobrino de Anselmo Luna</p> | <p>Ninguno</p> | <p>Desconoce el significado y origen de las pinturas. Nunca preguntó por ellas.</p> |
| <p>José Luna, 25 años. Hijo de Anselmo Luna</p> | <p>Ninguno</p> | <p>Sus padres y abuelos no les hablaban de las pinturas. La gente observa las pinturas pero no dan mayor importancia. Las pinturas retratan la historia. Identifica el bautizo de Jesús, el Nacimiento de Jesús y un ángel. Una vez don Erasmo le comentó sobre la historia de las pinturas pero ya no recuerda lo que le dijo. Muestra cierta desconfianza en la información dicha por don Erasmo; menciona que al ser mayor uno no sabe si lo que dice es real o se lo inventa. Identifica en las pinturas a un integrante de la danza que lleva en las manos la sonaja y el abanico. Este tipo de pinturas sólo se pueden encontrar en las capillas de San Miguel. No conoce historias que expliquen las pinturas.</p> |
| <p>Liliana Tecozautla Jiménez, 22 años. Novia de José Luna Estuvo presente en la conversación</p> | <p>Ninguno</p> | <p>Identifica en una de las pinturas el abanico utilizado por los integrantes de las danzas. Identifica el género de dos pinturas que representan los danzantes en las celebraciones a san Miguel.</p> |

| | | |
|--|-----------------------------------|--|
| con José Luna; su participación fue muy limitada. | | |
| Silvestre Basaldúa, 63 años. Pariente lejano de los Luna. | Mayor de las danzas de San Miguel | <p>Al preguntar por las pinturas de la capilla, recuerda elementos como los colores.</p> <p>Antes las pinturas de todas las capillas estaban diseñadas con oro.</p> <p>Menciona que al restaurar las capillas las personas encargadas removieron el oro de las pinturas.</p> <p>Reconoce que las pinturas tienen un significado pero no recuerda cuál.</p> <p>Quienes conocían el nombre y significado de las pinturas ya no viven.</p> <p>Comenta que los Luna no quieren dar información.</p> |
| Marcelina Ledesma, 65 años. Esposa de Silvestre Basaldúa. | Ninguno | <p>Identifica las pinturas como antepasados de los Luna.</p> <p>Identifica la vestimenta de una imagen como la indumentaria de los indios; reconoce el abanico y el sumador.</p> <p>El abanico se agita representando el comienzo de la guerra entre españoles e indios.</p> <p>El sumador se utiliza para echar el incienso al cielo y para venerar las imágenes.</p> <p>Las pinturas las hacían con material que valía mucho, esto lo supo porque lo vio en algunos libros.</p> <p>La capilla de Don Bato y las águilas tiene pinturas similares, recuerdan varias de las figuras de estas capillas.</p> |
| Erasmus Sánchez. Pariente lejano de los Luna. | Cronista | <p>El sacerdote explicaba los diferentes pasajes bíblicos a la gente a través de las pinturas: el Nacimiento de Jesús. Los ángeles músicos tocaban sus instrumentos para celebrar el acontecimiento.</p> <p>No identificó las pinturas mostradas.</p> <p>En las pinturas, las figuras identificadas como danzantes portan la indumentaria original cuyas características se ven influenciadas por la cultura chichimeca.</p> <p>Las pinturas de la capilla son muy similares a las</p> |

| | | |
|--|-----------------|--|
| | | <p>representaciones pictóricas de una iglesia en España.</p> <p>Las imágenes del sol, la luna y las estrellas servían al sacerdote para explicar la astronomía a los devotos [la información la obtuvo de su tío José Regino Luna, quien poseía la información escrita en otomí sobre pergaminos de piel].</p> <p>La pintura la preparaban con leche, miel y baba de nopal.</p> <p>Los chichimecas eran los que pintaban los muros por orden de los sacerdotes.</p> <p>Los cuatro puntos cardinales es una representación importante: adoraban en el norte la entrada del viento, en el sur la entrada del temporal, en el oriente el Sol y en el poniente el río Zamorano.</p> <p>Con la evangelización el simbolismo de los puntos cardinales se readaptó al cristianismo: El norte como el Padre eterno, el sur como san Miguel arcángel, el oriente como el arcángel san Gabriel, poniente como san Rafael arcángel.</p> <p>La cruz representa el buen temporal.</p> <p>Las pinturas en algunas capillas muestran que en dichos recintos se llevaba a cabo el adoctrinamiento en la religión católica.</p> |
| <p>Anselmo Luna. Hijo mayor de los Luna y encargado de la capilla.</p> | <p>Carguero</p> | <p>Sus padres y abuelos no le hablaban de las pinturas.</p> <p>Puede identificar algunas figuras como la de san Miguel arcángel, el bautizo de Jesús, Dios Eterno, ángeles con incensarios, san José, la Virgen María, san Rafael y el arcángel san Gabriel.</p> <p>En las bóvedas identifica ángeles chichimecas.</p> <p>Reconoce elementos como la luna, el Nacimiento de Jesús, la ascensión de la Virgen María y las estrellas</p> <p>Es importante mencionar que esta información le fue proporcionada por Chemín.</p> <p>Los indios y españoles de los danzantes fueron identificadas con los elementos de la sonaja y la palma en cada mano. Esta fuente de esta información procede de la misma comunidad.</p> |

| | | |
|---------------------|---|---|
| | | Las pinturas varias de acuerdo a cada capilla. |
| Dr. Elena Sainz | Jefa del Departamento. de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha | <p>El mundo cristiano hace uso de las imágenes para enseñar la religión. Para los cristianos las imágenes de Dios eran representaciones visuales de Dios.</p> <p>Hay un tiempo histórico representado por las imágenes hechas para enseñar la vida de Cristo.</p> <p>En la mitología, los dioses son eternos.</p> <p>El sincretismo está también en Europa. El cristianismo fue impuesto en las manifestaciones religiosas más antiguas.</p> <p>Las pinturas de la capilla de los Luna corresponden a una iconografía muy básica.</p> <p>La contrarreforma representa la época de la conquista.</p> <p>Es importante observar la vestidura de las figuras para identificar la época y contexto.</p> <p>Existe un problema de interpretación de la religión católica porque la gente no ha recibido una educación continua de las escrituras.</p> |
| Lic. Luz María Leal | Segunda restauradora de la capilla de los Luna. | <p>Las pinturas de la capilla estaban en muy malas condiciones debido a la filtración de humedad por la bóveda.</p> <p>Las pinturas estaban oscurecidas y sucias debido al humo del incienso y a la falta de ventilación ya que la capilla permanece cerrada la mayor parte del tiempo.</p> <p>La restauración se comenzó en 2007 y culminó cuatro meses después. Gobierno del Estado se encargó de dicha restauración como resultado de un concurso.</p> <p>La restauración se hizo en parte para poder ingresar las capillas al <i>Expediente</i> de patrimonio inmaterial de la humanidad de la UNESCO.</p> <p>La técnica es muy parecida al temple del siglo XVII. Una sola pintura fue concebida con la técnica del fresco.</p> <p>El temple comenzó a utilizarse mayormente a partir del siglo XVII por ser una técnica más sencilla para ser utilizada por los indígenas.</p> <p>La técnica temple con la que fueron creadas las</p> |

| | | |
|-------------------------|--|---|
| | | <p>pinturas fue confirmada como tal por medio de análisis químicos llevados a cabo para tal fin.</p> <p>El temple consiste en aglutinar los pigmentos por medio de una proteína a base de huevo o pegadura hecha a partir de huesos y cartílagos de animales. Los pigmentos son de origen mineral.</p> <p>La técnica de restauración utilizada fue veladura rigatino.</p> <p>La primera restauración de la capilla se dio en 2005 utilizando una técnica diferente.</p> <p>La influencia indígena se ve en la proporción de las figuras, el arte europeo cuidaba mucho la proporción humana, el arte indígena no.</p> <p>A pesar de que las pinturas tienen una evidente influencia cristiana los rasgos de las figuras son indígenas. Los modelos para hacer estas pinturas se extraían de libros grabados del siglo XVIII.</p> |
| Mtro. Manuel Villarruel | Restaurador y arquitecto, jefe de Planeación e Investigación de la Dirección de Sitios y Monumentos del estado de Querétaro. | <p>Existen tres elementos arquitectónicos que influyen en la manera en la que las pinturas de la capilla son percibidas por la gente, dichos elementos se explican a continuación.</p> <p>La posición: existe una jerarquización en el espacio correspondiente a la ubicación de las pinturas en los muros y la bóveda de la capilla.</p> <p>En orden de importancia se puede colocar el muro del altar en primer lugar, seguido de los dos muros laterales, los muros localizados en la puerta de entrada y finalmente las bóvedas.</p> <p>En la capilla de los Luna se puede observar una importancia mayor en las pinturas localizadas en el muro donde se ubica el altar debido a la posición central de éste en el espacio.</p> <p>En lo que respecta a las bóvedas éstas representan un espacio menos observado por la gente debido a la postura antinatural que debe adoptar el cuerpo al ver las pinturas de esta parte de la capilla.</p> <p>El muro que abarca la entrada a la capilla representa</p> |

| | |
|--|--|
| | <p>un espacio poco observado, éste puede ser más evidente una vez que se realiza el recorrido visual por los diferentes muros del oratorio.</p> <p>La forma: Este elemento está integrado al edificio arquitectónico, es decir, responde a la forma de los muros y bóvedas éstas últimas de característica cóncava. Debido a la forma curvada de la bóveda fue más factible pintar una representación de la esfera celeste en donde se pueden observar elementos como las estrellas y las figuras del Sol y la Luna.</p> <p>La escala: la escala doméstica y reducida de la capilla de los Luna propicia un ambiente de mayor intimidad entre los asistentes.</p> <p>En lo que respecta al origen e influencia de las pinturas, éstas tienen una clara tendencia académica. Los frailes se servían de libros y estampas para dirigir a los indígenas en la creación de réplicas que eran interpretadas y concebidas junto con los elementos propios de la región.</p> <p>De igual forma, los artistas indígenas plasmaban las pinturas sin tener conocimientos de la proporción y la escala, es por ello que la importancia se centra en el tamaño, por ejemplo la pintura del Nacimiento de Jesús en donde el Niño Jesús resulta ser del mismo tamaño que las demás figuras.</p> <p>La mayoría de las pinturas del periodo virreinal fueron concebidas mediante la técnica del temple debido a que esta técnica era muy utilizada en América durante ese periodo.</p> <p>Antes de la restauración, el estado arquitectónico de la capilla era bueno debido al cuidado de la familia, en lo que concierne a las pinturas éstas se encontraban deterioradas.</p> <p>Las pinturas varían en el tema dependiendo de la capilla aunque todas comparten el mismo estilo e influencia cristiana.</p> |
|--|--|