

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente,
Nueva Época, número 11, marzo de 2020**

Comité Editorial

Lucero Enríquez Rubio, Montserrat Galí Boadella, Silvia Salgado Ruelas y Drew Edward Davies

Editora responsable

Lucero Enríquez Rubio

Distribución y correspondencia

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, musicat.web@unam.mx

D.R. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, correo electrónico: musicat.web@unam.mx. Editora responsable: Lucero Enríquez Rubio. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2014-040216483700-102, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor; ISSN: 2395-8243. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 16362 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, impresa por Ultradigital Press, S. A. de C.V., Centeno 195, Col. Valle del Sur, C. P. 09810, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el día 11 de marzo del 2020, con un tiraje de 100 ejemplares, impresión digital en papel bond de 90g para los interiores y cartulina de 120g para los forros.

Las opiniones expresadas en los *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Impreso en México
Distribución gratuita.

Contenido

| | |
|--|----|
| Presentación | 4 |
| <i>Drew Edward Davies</i> | |
| <hr/> | |
| Ángeles músicos en capillas otomías, ¿música celestial o fiesta comunitaria? | 7 |
| <i>Beatriz Isela Peña Peláez</i> | |
| Los manuscritos del <i>Stabat Mater</i> de Juan Gutiérrez de Padlla (1590-1664) | 36 |
| <i>Luisa Vilar-Payá</i> | |
| Un preludio al Manuscrito Sumaya de la Biblioteca Nacional de México | 56 |
| <i>Silvia Salgado Ruelas / María Jesús Ruiz Orihuela</i> | |
| Como es príncipe jurado (1715): elogio retórico y disimulo en un villancico de Manuel de Sumaya | 60 |
| <i>Carolina Sacristán Ramírez</i> | |
| <hr/> | |
| Notas curriculares | 86 |

Ángeles músicos en capillas otomíes, ¿música celestial o fiesta comunitaria?*

Beatriz Isela Peña Peláez

En asentamientos otomíes del Mezquital hidalguense, del Bajío mexicano, del semidesierto queretano y de la Sierra Gorda guanajuatense hay capillas otomíes de linaje que cercan todos los caminos; en su interior tienen variados programas murales, en muchos de los cuales hay ángeles músicos. Los ángeles suelen ubicarse en las bóvedas de los inmuebles por lo que con escasa reflexión se les asocia con coros celestes;¹

* Parte de la información recabada para desarrollar esta investigación se obtuvo gracias al apoyo del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en los proyectos “La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí, continuidad y riqueza viva del Mezquital” (IN 401209), “Arte y comunidades otomíes: metamorfosis de la memoria identitaria” (IN 402113), “El arte rupestre y la voz de las comunidades” (IN 403616) y “Pensaron su historia en imágenes. Propuestas metodológicas para el estudio del arte indígena” (IN 403120), todos ellos adscritos al Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM y coordinados por la Dra. Marie-Areti Hers.

1 Al analizar la pintura mural de capillas de linaje, Chemin afirma que los ángeles son imágenes trasladadas de la tradición europea con fines evangelizadores, que se acompañan de “rasgos de la vida india de entonces”, como la interpretación de los instrumentos musicales. Heidi Chemin Bässler, *Las capillas-oratorio otomíes de San Miguel Tolimán* (México: Fondo Editorial de Querétaro-Consejo Estatal para la Cultura y las Artes-Gobierno del Estado de Querétaro, 1993), 100. Peña los asocia con coros angélicos por ubicarse en la bóveda, espacio que a partir de ellos se establece como divino, en relación con los muros. Beatriz Isela Peña Peláez, “La pintura mural como agente de construcción del espacio terrenal y divino, análisis de dos capillas familiares de San Miguel Ixtla, Gto.”, tesis de maestría

sin embargo, al profundizar en el sentido de los murales, se ha podido establecer que la pintura representa elementos de la cosmovisión otomí, de la fiesta como sede de la vida comunitaria y del linaje de cada inmueble.² Esto me lleva a cuestionarme por qué pintar ángeles músicos en muros y bóvedas si los músicos en la fiesta no vistieron como ángeles; ¿caso sus pintores pretendieron mostrarlos como jerarquías angélicas o pintaron ángeles para sustituir a los músicos? Para profundizar en este punto he seleccionado algunas capillas ubicadas en los actuales estados de Guanajuato y Querétaro.

Comienzo esta observación con la certeza de que las jerarquías angélicas son figuras europeas asociadas con la divinidad y que son par-

(Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), 38, 46-47.

2 La pintura de la Capilla de las Cuatro Esquinas en San Miguel Ixtla, Guanajuato, se relaciona con gran precisión con la forma en que se celebra la Semana Santa en Tepetitlán, Hidalgo, haciendo evidente que el discurso iconográfico registra las festividades comunitarias, su vida cotidiana y la de los linajes. Este vínculo está presente en casi todas las capillas, aunque en algunas es más evidente como en Los Olvera, de Yonté Chico, Alfajayucan, Hidalgo y San Diego, de San Miguel Tolimán, Querétaro. Beatriz Isela Peña Peláez, “Espacios, imágenes y rituales en el devenir de la identidad otomí”, tesis de doctorado (Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 242-253, 264-270, 276-282, 313-319, figs. IX.9-17, IX.48-50, IX.105-119.

te de una larga tradición en el Viejo Mundo.³ En las capillas otomíes se pintaron, entre otras formas, abriendo los cortinajes que enmarcan el altar de los muros testers, como compañía del sol y la luna en las bóvedas, en asociación con elementos pasionarios y lauretanos en muros y bóvedas,⁴ y como ángeles músicos con instrumentos occidentales.

Capillas otomíes de linaje

Las capillas de linaje fueron edificadas por y para otomíes, no contaron con la participación del clero y por tanto los programas iconográficos no fueron propuestos ni arbitrados por terceros; son producto de la religiosidad indígena en ejercicio de su autonomía como aliados de los europeos en la conquista. La forma de vivir la religiosidad y toda acción ritual al interior de estas capillas eran responsabilidad exclusiva del linaje. Durante la fiesta comunitaria y las velaciones se abrían a la comunidad mas no a otro tipo de visitantes.

Los trabajos sobre ellas datan de finales del siglo xx, y cada vez hay más investigadores que las abordan. La primera en ahondar en su existencia y uso fue Heidi Chemin,⁵ seguida por Raquel Pineda en su estudio arquitectónico,⁶ a

lo que se agregaron trabajos intracomunitarios como el realizado por Arteaga⁷ y algunas tesis sobre San Miguel Ixtla, Guanajuato, y El Mezquital.⁸ Los datos que estos trabajos aportan se integran como sustento del análisis en curso, aunados a un intenso trabajo etnográfico en las diferentes comunidades visitadas,⁹ a la revisión de fuentes primarias y testimonios orales, y al análisis correlacional de pintura mural, arte rupestre y la vivencia de las fiestas.

Las capillas de linaje otomíes son inmuebles que se comenzaron a edificar en el siglo xvi.¹⁰ En el xxi siguen en uso y continúa su construcción, sea para renovar algunas que por cuestiones estructurales o comunitarias ya no pueden usarse, o como nuevas sedes de barrios de reciente surgimiento. Estos inmuebles son popularmente denominados “bóvedas”¹¹ porque casi todos tienen una estructura de piedra recubierta de cal-arena con bóveda de cañón corrido

tituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2014).

3 Drew Edward Davies, “La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-platónico”, en *Cuarto Coloquio Musicat, Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos xvi al xix*, ed. de Lucero Enríquez (México: Coordinación de Humanidades-Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 42-43.

4 Véase figs. VIII.8, IX.34, IX.58 y IX.100-101, en Peña, “Espacios, imágenes y rituales”, 226, 285, 298, 312.

5 Chemin, *Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Tolimán*.

6 Raquel Pineda Mendoza, *Conjuntos devocionales domésticos de Santa María del Pino, Tepetitlán, Hidalgo* (México: Ins-

7 Omar Arteaga Paz, *Capillas oratorios, fiestas y arte popular indígena de Villa Progreso* (México: Ayuntamiento de Ezequiel Montes, 2008).

8 Susana Espinoza Mayorga y Elena Sofía Ramírez Rosell, “Un pueblo en la historia: San Miguel Ixtla”, tesis de licenciatura (Universidad Iberoamericana, 1996). Beatriz Isela Peña Peláez, “Ystla y sus capillas familiares”, tesis de licenciatura (Universidad Nacional Autónoma de México, 2010). Alfonso Vite Hernández, “El mecate de los tiempos. Continuidad en una comunidad hñähñü del Valle del Mezquital”, tesis de licenciatura (Universidad Nacional Autónoma de México, 2012).

9 La información recabada sobre estas capillas y su pintura mural es producto del trabajo que he realizado desde 2006 en diferentes comunidades de Guanajuato, Querétaro e Hidalgo.

10 Pineda, *Conjuntos devocionales domésticos*, 26-27.

11 Aunque es común referirse a estos inmuebles como “bóvedas”, en este artículo utilizaré esta palabra en su sentido arquitectónico y me referiré a las edificaciones como “capillas” o “capillas de linaje”.



Fig. 1. Capilla de las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla, Guanajuato, interior. Foto: Isela Peña.



Fig. 2. Capilla de los Ángeles, San Miguel Ixtla, Guanajuato, detalle, muro testero, pechinas de argamasa, altar y nichos. Foto: Isela Peña.

dividida en dos partes por un arco fajón sostenido por impostas. Para los fines del presente estudio denominaré muro testero al del fondo, según se entra; muro del evangelio al que se encuentra a la izquierda de la entrada, muro de la epístola, al de la derecha, y contratestero al muro donde se abre la entrada (fig. 1).¹²

Casi todas las capillas tienen pechinas y cúpula de crucero simuladas, esto es, no son elementos tectónicos sino ornamentales hechos de argamasa, reforzados por trampantojos pictóricos, como se puede ver en la fig. 1 y en las figs. 4-6. La puerta se ubica en el muro contratestero o, en ocasiones, en el de la epístola. En todas las capillas hay un pequeño altar adosado al muro testero, con diferentes niveles escalonados y con

oquedades a modo de nichos en la parte inferior (fig. 2).¹³

Cada capilla tiene frente a su puerta de entrada una pequeña construcción (fig. 3), a veces en forma de nicho y otras semejando una capillita de menor tamaño, de escasa profundidad y generalmente abovedada; estas pequeñas edificaciones son denominadas por la gente de las comunidades “calvarios” o “humilladeros”.¹⁴ Cada calvario recuerda al fundador del linaje y, en ocasiones, también a sus antepasados.¹⁵

12 La fig. 1 muestra el arco fajón que divide la bóveda. En el muro del evangelio, en la parte más cercana a la entrada, se observa la procesión del Vía Crucis y, en el testero, a dos ángeles que abren un cortinaje.

13 La fig. 2 muestra el interior de la Capilla de los Ángeles con el cortinaje unido al círculo pintado en la bóveda hacia el muro testero. En la parte baja del altar se observan las dos oquedades tipo nicho.

14 El “calvario” de la Capilla de las Cuatro Esquinas tiene una altura de 1.5 metros.

15 Véase Pineda, *Conjuntos devocionales domésticos*, 85-86; Chemin, *Las capillas oratorio de San Miguel Tolimán*, 75. Arteaga, *Capillas oratorios, fiestas y arte popular indígena de Villa Progreso*, 22, 27. Beatriz Utrilla, Diego Prieto y Hugo Heiras, “Las capillas familiares u oratorios de patrilinaje otomíes y el culto de los antepasados”, en *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano* (México:



Fig. 3. Capilla de las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla, Guanajuato, exterior, al fondo la capilla y en primer plano el “calvario”.
Foto: Isela Peña.

El carácter de construcciones de linaje que tienen estas capillas se debe a que originalmente estuvieron ligadas a la consanguinidad patrilineal que, en sitios como San Miguel Tolimán, sigue teniendo fuerza y define la posesión de los inmuebles y la organización comunitaria en lo general.¹⁶ En estas capillas se recuerda a los ante-

pasados del linaje o linajes de quienes participan en su cuidado y en las velaciones y fiestas. El vínculo con los abuelos o *xitas* se establece por medio de las cruces de ánimas que permanecen en los altares y al interior de los calvarios o nichos; cada una representa un antepasado fallecido que forma parte de los ancestros del linaje.¹⁷

Las capillas-oratorios de San Miguelito han sido erigidas en honor al primer antepasado común de la ‘descendencia’. La cruz del *xita* ocupa siempre el centro del altar o está colocada al lado del principal santo de la capilla. Las cru-

Instituto Nacional de Antropología e Historia / Instituto Nacional de las Lenguas Indígenas / Universidad Autónoma de Querétaro / Instituto Queretano de Cultura, 2003), 178-179.

16 Los linajes patrilineales funcionan a partir de la herencia masculina de padres a hijos o, en su defecto, a sobrinos cercanos o distantes. Aunque dichos linajes tuvieron gran fuerza en las diferentes comunidades, paulatinamente han cedido espacio a la participación femenina y se han transformado para preservarse. En la actualidad, los linajes siguen conservando su importancia y centralidad en San Miguel Tolimán, donde la patrilinealidad se ha preservado tanto en la propiedad de las capillas como en quién asume el cargo de “principal” del linaje. Sin embargo, aun en Tolimán hay repartición equitativa de las tareas tradicionales y rituales entre mayordomías masculinas y *tenanches*, o ma-

yordomías femeninas. Los linajes están representados por su principal, que es la cabeza de familia, quien se encarga de mantenerla unida, de organizar la velación de la capilla y de hacer que tanto el inmueble como el linaje participen en las festividades y en la toma de decisiones comunitarias. Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, comunicación personal, 2 de noviembre de 2016.

17 Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, comunicación personal, 1 de noviembre de 2016.

ces de los demás antepasados están depositadas bien al lado del *xita*, bien en los nichos en el interior de la capilla o en el calvario que se encuentra frente a la puerta de entrada.¹⁸

Las capillas otomíes son peculiares frente a otras similares porque son sedes religiosas familiares,¹⁹ construidas por decisión, intención y acción de los “principales” pertenecientes a nuevos linajes fundados a partir del siglo XVI. Algunas capillas de linaje se abrieron al culto de un poblado o comunidad, transformándose en capillas familiares o comunitarias para regularizar los inmuebles ante las transformaciones en el régimen de posesión de la tierra durante los siglos XVIII y XIX,²⁰ sometiendo sus programas

murales al escrutinio de autoridades religiosas que validaron su solvencia moral para poder impartir en su interior los sacramentos. Esto se puede constatar en documentos de cambio de uso de los inmuebles como es el siguiente que a continuación cito y que corresponde a la Capilla de Narváez, de Alfajayucan:

Nosotros, el Doctor Divinitatis Don Manuel Posada y Garduño, por la Gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica Arzobispo de Mejico & ... Damos comisión en forma al Cura de Alfajayucan para que pase á visitar el Oratorio de la Casa de Don Francisco Antonio Narvaez, y hallándola decente y surtida de Vasos Sagrados, Ornamentos y demas utensilios necesarios, puesta á continuacion de esta diligencia en que conste, podrá proceder á su bendicion con arreglo á la formula del Ritual Romano; y en consecuencia, concedemos nuestra licencia para que en dicho Oratorio pueda celebrarse el Santo Oficio de la Eucaristia en todos los dias del año escepto el triduo de la Semana Santa y cualquiera Sacerdote, secular ó regular, aprobado en este Arzobispado, declarando, como declaramos, que cumplen con el precepto de oírla Don Francisco Antonio Narvaez, su familia y nobles huespedes, que con la atencion y reverencia debida asistan á ellas en el referido Oratorio, que sujetamos á nuestra Santa Visita á la de los Yllustrisimos Señores nuestros sucesores,

18 Chemin, *Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Tolimán*, 107.

19 Entre los grupos nahuas, mazahuas y pirinda-matlatzincas hay edificaciones que arquitectónicamente coinciden con las capillas de linaje otomíes, pero no son producto del mismo devenir, porque las de otros pueblos están ligadas al culto arbitrado. Lo más cercano a las capillas otomíes es el adoratorio mazahua con uso familiar y ritual vinculado con la Santa Cruz, las cruces de ánimas y con los fundadores del linaje; pero estos inmuebles fueron edificados conforme al arbitraje del clero, o muy pronto quedaron a expensas de él, careciendo de la independencia que caracteriza a los inmuebles otomíes. El control clerical de las capillas nahuas y de otros grupos dejó constancia en diferentes documentos que se preservan en los archivos. Pineda, *Conjuntos devocionales domésticos*, 78-79. Nahúm de Jesús Noguera Rico, “Inferencia arqueológica de la identidad hñähñü. Los oratorios capillas coloniales”, tesis de licenciatura (Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1994).

20 En algunas comunidades los linajes patrilineales fueron sustituidos por otros comunitarios, no consanguíneos, asumiendo la denominación de “capillas familiares”. La sustitución de linajes obedeció a distintas causas, una de ellas el surgimiento de nuevos asentamientos con organización barrial donde varios linajes edificaron la capilla; otra, cuando la comunidad asumió la responsabilidad de un inmueble ante el abandono del linaje propietario. Las capillas familiares no son espacios cerrados; para ser consideradas “capillas” deben estar abiertas a la vida comunitaria y

a los tiempos de sus fiestas extendidas: si no participa con la comunidad pierde el carácter de “capilla”. El término “familiar” explica que la comunidad en torno a una capilla puede ser una o más familias o, incluso un barrio entero, pero siempre funcionan como si fueran un linaje. Peña, “Espacios, imágenes y rituales”, 170-171. En este texto me refiero tanto a las capillas familiares como a las de linaje como “capillas de linaje”.

Gobernadores y Visitadores, y en Poder Vacante á del Señor Vicario Capitular; en virtud de esta licencia, que valga por el tiempo de nuestra voluntad, y sin prejuicio del derecho parroquial. Dada en Mejico: firmada, sellada y refrendada, según estilo, á dos de Junio de mil ocho cientos cuarenta. Bachiller Manuel Arzobispo de Méjico / Francisco Patiño, secretario, Registro Legajo 5° folio 412#.²¹

Cada capilla de linaje tiene temática y estilo propios, de forma que no hay patrones representativos ni una sola calidad pictórica. En algunos inmuebles es evidente una mano educada que nos conduce a algún aprendiz anónimo con acceso a grabados y patrones de representación, mientras que, en otros, las figuras son más cercanas a las pintadas por los otomíes en las barrancas del Mezquital.²² Las capillas de linaje fueron repintadas en diferentes momentos y modificadas desde su origen hasta al menos el siglo xx, ya que se trata de lugares en uso que perte-

necen a particulares y que se ubican al interior de un solar familiar, sin regulación eclesiástica o civil. Por esto es que se han preservado escasos programas murales interiores o exteriores de los siglos xvi o xvii. Los ángeles músicos que aun podemos registrar corresponden a pinturas de los siglos xviii y xix.²³

La falta de presencia del clero en comunidades y capillas parece extraña pero, ya en el siglo xvii, el dominico Thomas Gage observó que los “curas de indios” asumían que los naturales tenían suficiente conocimiento sobre cristianismo; argumentaban que no necesitaban enseñarles nada, ni “enviarles ministros especialmente preparados”; así omitían las visitas a los poblados para administrarles sacramentos y para atender a los enfermos en sus domicilios, beneficiándose con un oficio tranquilo, porque cualquier cosa que se requiriera de ellos les sería solicitada en su monasterio o visita.²⁴ Afortunado descuido que permitió el libre desarrollo de las capillas de linaje otomíes con independencia del sistema clerical, libertad que al parecer no se observó en otros grupos.

Ángeles músicos pintados en capillas otomíes

En mis primeros acercamientos a estas capillas de linaje, en San Miguel Ixtla, Guanajuato, me enfrenté a la presencia de ángeles músicos

- 21 Entre los documentos conservados por don Francisco Luna, hombre sabio (*badi*) de Alfajayucan, hay un importante acervo de copias de oficios emitidos por el Arzobispado entregadas a los propietarios de inmuebles que cambiaron de uso. La cita corresponde a la versión paleográfica de la aprobación para la Capilla de Narváez, en Alfajayucan. Acervo personal de documentos de Francisco Luna Tavera. En la transcripción he conservado la puntuación y ortografía originales y he desatado las abreviaturas.
- 22 A partir de los trabajos generados en el marco de los proyectos PAPIIT coordinados por la Dra. Marie-Areti Hers, se compiló un *corpus* iconográfico rupestre del Mezquital. Al vincular algunas figuras pintadas en los muros de las capillas de linaje con otras pintadas en las rocas se observa un patrón estilístico que interrelaciona ambos espacios y que permite afirmar que fueron obra de los mismos artífices, planteando una continuidad representativa del periodo precolombino que se prolonga hasta al menos el periodo virreinal, del arte rupestre del Mezquital a las capillas de linaje.

- 23 Desde el año 2000 he trabajado en concientizar a comunidades y linajes sobre el valor de las capillas y su pintura mural, para que no se repinten o sustituyan imágenes, en el mejor interés de su conservación.
- 24 Thomas Gage, *Nueva relación que contienen los viages de Thomas Gage en la Nueva España (1648)*, facsímil de la primera edición española (París, 1838) (Guatemala: Ministerio de Educación Pública, 1950), 66-68, disponible en www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/noticia-sobre-los-viajes-a-la-nueva-espana-de-thomas-gage-946541/pdf (consultado en abril de 2020).



Fig. 4. Capilla de las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla, Guanajuato, ángeles músicos pintados en la bóveda sobre la entrada. Foto: Isela Peña.



Fig. 5. Capilla de los Ángeles, San Miguel Ixtla, Guanajuato, detalle de la bóveda, el Espíritu Santo rodeado por jerarquías angélicas. Foto: Isela Peña.

en dos de las tres capillas mejor conservadas del lugar.

La Capilla de las Cuatro Esquinas tiene cuatro ángeles músicos en la bóveda inmediatamente sobre la entrada (fig. 4).

En la Capilla de los Ángeles se representan las jerarquías angélicas²⁵ mediante cuatro arcángeles pasionarios, dos en cada uno de los muros laterales y dos más flanqueando el altar que está enmarcado por un cortinaje pintado sobre el muro testero; el cortinaje lo mantienen abierto dos angelitos que, debido al deterioro de la capa pictórica, han perdido color (véase

fig. 2).²⁶ En la parte de la bóveda que está junto al muro testero se observa un círculo formado con doce tronos que rodean al Espíritu Santo, representado por una paloma; alrededor de ésta hay algunos diminutos ángeles músicos, acompañados de otras jerarquías que también están representadas en el resto de la bóveda (fig. 5).²⁷

Ambas capillas fueron pintadas en diferentes momentos por pintores con habilidades disímiles; los resultados van de copias elaboradas por aprendices de oficiales de la pintura a representaciones poco naturalistas del cuerpo angélico asociado con el humano, en particular en los detalles de los rostros y las manos.

Aunque no he identificado modelos usados como referentes en estos inmuebles, es posible

25 Para el Areopagita hay nueve denominaciones angélicas, en tres niveles y organizadas en tres órdenes; cada uno de los nueve niveles es una *hierarkhía* ('sagrado gobierno'). La primera triada (querubines, serafines y tronos) está en contacto con la tearquía (Principio Divino, Dios); la segunda (dominaciones, virtudes y potestades) y la tercera (principados, arcángeles y ángeles) reciben dones y los transmiten de forma inmediata. Dionisio, el Areopagita, "La jerarquía celestial", en *La jerarquía celestial y otros tratados* (Buenos Aires: Losada, 2008), 49, 51, 144-147, 154-155, 159-161.

26 En muchas de las capillas es común encontrar este tipo de cortinaje pintado, regularmente abierto por angelitos que se ubican a los lados; en algunas, este elemento iconográfico fue sustituido por retablos pintados en diferentes estilos.

27 Peña, "Pintura mural como agente de construcción", 24, 26; figs. 55-59, 66-70.

plantear que se trata de la “sinfonía universal” del Salmo 150, como en los templos y cuadros de caballete.²⁸ Al recorrer otros espacios y registrar la pintura mural de más capillas de linaje, el *corpus* angélico resultó abundante, indicando una continuidad discursiva con modelos quizá copiados de muros y bóvedas de templos o de pinturas de caballete.

En el presente trabajo presentaré cinco capillas representativas: las ya mencionadas de los Ángeles y de las Cuatro Esquinas, de San Miguel Ixtla, Guanajuato; las de Ndódo Chica, y los Luna, de San Miguel Tolimán, Querétaro; y la de Santo Tomás, de Tierra Blanca, Guanajuato.

Ángeles músicos

Desde la obra del Areopagita, se aceptan nueve denominaciones angélicas, *hierarkhías* o ‘sagrados gobiernos’ que se organizan en tres órdenes. El tercero, que es la jerarquía inferior, participa de los dones divinos y los transmite de forma inmediata a sus destinatarios: los seres humanos, con los que tiene mayor cercanía. En este orden hay principados o *arkhai*, que revelan y

conducen al hombre hacia Dios; arcángeles o *archángeloi*, que comandan, guían y vinculan a los principados y a los ángeles, y anuncian eventos al hombre como intermediario de éstos y el ‘Principio Divino’ (Dios); y los ángeles o *ángeloi*, que se manifiestan al hombre y le transmiten mensajes divinos.²⁹

Los nueve sagrados gobiernos han sido representados en la pintura y la escultura desde el medioevo. En la gran cantidad de obras que se han hecho sobre estos seres hay desde serafines y querubines del primer orden, hasta ángeles y arcángeles del tercero. En las capillas otomíes son más comunes estos últimos, cercanos al hombre y en quienes recae su expulsión del Paraíso, pero también le muestran las rutas a seguir para ser salvos y alabar a Dios, siendo éstos los que se representan como músicos. Este orden se asocia con los llamados rompimientos de gloria; en ocasiones portan elementos pasionarios (clavos, cruz, sudario) o lauretanos (espejo, arca, trono, fuente, puerta); en otras suelen presentarse como instrumentistas o cantores, pero son pocos los que se asocian con manuscritos con notación musical o que se muestren leyéndolos.³⁰

Los ángeles músicos son parte de una larga tradición representativa europea. Los instrumentos musicales y los ángeles músicos simbolizan el cielo y la música celeste, inaudible para el hombre, por lo que fueron pintados para

28 La “sinfonía universal” refiere el canto de una orquesta integrada por “todas las naciones y razas, civilizaciones y culturas” fundidas en forma de oraciones y alabanzas al Señor (Salmo 150: 6). En esta metáfora la alabanza se equipara con el canto y la ejecución instrumental, que en pintura y escultura se representó con ángeles músicos y cantores. La traducción del texto bíblico derivó en versiones disímiles de los instrumentos referidos; en algunos casos, sustituyeron dichos instrumentos por otros que los pintores conocían. Antonio Ruiz C., “La música del universo en un sotocoro novohispano: música, ángeles y tradición neoplatónica en el templo de Santiago de Nurío, Michoacán, siglo XVI”, en *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente; testimonios de innovación y pervivencia*, ed. de Lucero Enriquez, vol. II (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 118, 123.

29 Para que “cada hombre haga una ‘acogida amorosa’ del don recibido de Dios”, cada jerarquía realiza y logra: *kátharsis*, purificación, que suprime lo que no es acorde con Dios; *photismós* o *éllampsis*, iluminación, que transmite la ciencia de lo divino mediante la contemplación; y *teleíosis*, perfección, que es poseer la ciencia con voluntad divinizada de permanecer siempre en Dios. Areopagita, “Jerarquía celestial”, 144-147, 154-161.

30 Davies, “La armonía de la conversión”, 42-43.

representar el Paraíso, un tema con mucho auge en el siglo XVI. Los ángeles en rompimientos de gloria como los que observamos en grabados, pinturas de caballete y murales de iglesias y conventos fueron un tema predilecto de artistas aragoneses y salmantinos, presentes en el Nuevo Mundo desde la conquista. El repertorio iconográfico y la normativa de representación vigente en los gremios de pintores definió cómo pintar a los ángeles,³¹ pero esto no obligó a los artífices indígenas que pintaron las capillas, haciendo evidente que no fueron pintores de escuela, aunque pudo tratarse de aprendices que tuvieron contacto con los formatos establecidos y que aprendieron la técnica de temple a la cal con maestros del gremio.

Los pueblos originarios gustaron de la figura de los ángeles, acaso por la insistencia franciscana que introdujo a San Miguel como patrón de poblados, tanto nuevos como preexistentes, en su carácter de enemigo del demonio y encargado de la lucha contra la idolatría indiana. Los indígenas se apropiaron de ellos y los hicieron parte de su *corpus* de imágenes, llevándolos a los murales de las capillas, donde su presencia es abundante.

La música en el Nuevo Mundo

Aunque algunos investigadores sostienen la continuidad de la música indígena como recurso de permanencia y resistencia a la conquista, es difícil respaldar esta postura debido a que tempranamente hubo una importante intromisión de la cultura musical europea, tanto con sus instrumentos y notación en partituras, como

en las temáticas de los cantos que alababan a Cristo Redentor y a la Virgen María.³² Las narraciones tempranas de los trabajos franciscanos en Texcoco (bajo la dirección de fray Pedro de Gante), Tiripetío en Michoacán y en el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, así como de otras órdenes religiosas, dan cuenta de la cristianización que se acompañó de enseñar saberes útiles, mediadores en su tarea cristianizante. Entre éstos están los saberes artesanales de las artes manuales, pero también de la música, que tuvo un papel esencial en la evangelización.³³

Ante cualquier duda sobre la recepción y apropiación de la música europea y del aprendizaje en la elaboración de instrumentos, responden las prohibiciones reales para hacerlos y tañerlos en celebraciones religiosas.³⁴ La tarea aculturante de los frailes aprovechó el gusto por la música para acercar a los naturales a la liturgia. Los instrumentos europeos gustaron a los indígenas, quienes se apropiaron de los nuevos sonidos, cantos y estructuras musicales,

32 Piotr Narrow, "Ponencia sobre Libros de Coro de la Misión de Chiquitos, Bolivia", en I Coloquio Internacional de Órganos Históricos de Oaxaca, Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca, diciembre de 2001.

33 Véase fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, vol. III, ed. de Salvador Chávez Hayhoe (México: Editorial Salvador Chávez Hayhoe, 1945), 64. Fray Juan de Torquemada, *De los veinte libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras dellos indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimientos, conquista, conversión y otras cosas maravillosas della misma tierra*, vol. V, libro XVII, cap. II (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976), 320.

34 Véase *Concilios Provinciales Primero y Segundo*, ed. de Francisco Antonio de Lorenzana (México: Imprenta del Gobierno-Universidad Autónoma de Nuevo León, 2020), disponible en <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/7619> (consultado en marzo de 2020).

31 Ruiz, "La música del universo en un sotocoro novohispano", 103.

beneficiando una cristianización efectiva.³⁵ Quizá pudieron preservar las percusiones en función de los nuevos ritmos, sumar las ocarinas a las flautas, aceptar la imposición de modelos interpretativos acompañados de cuerdas y, finalmente, sorprenderse ante la introducción del órgano.³⁶

Pese a que la vivencia de la fiesta asociada a los tiempos de la siembra y la cosecha se ajustó al modelo europeo, la cosmovisión sobrevivió anclada en el cristianismo, transformándose en nuevos modelos cosmogónicos que integraron la creencia prehispánica con la nueva religión, vinculando a Cristo con el sol, a Dios Padre con el *Ājuá* Creador, y a la Virgen con la luna y la Madre tierra. Hubo concesiones hacia los pueblos originarios que abandonaron algunos saberes para abrazar con pasión los introducidos por los conquistadores, como la música, mientras peleaban en el campo espiritual para preservar lo más posible su cosmovisión, los tiempos de fiesta y la relación con sus antepasados.³⁷

35 Véase fray Diego Basalenque, “Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán del orden de nuestro padre San Agustín: hizose en un año 1644 e imprimiose en el año de 1673”, en *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados*, pról. de Heriberto Moreno, Cien de México (México: Secretaría de Educación Pública, 1985), 124-125.

36 Torquemada, *De los veinte libros rituales y monarquía india*, 320.

37 Poder afirmar que en las comunidades otomíes se ha preservado su cosmovisión, es resultado de años de análisis de las imágenes usadas por estos grupos que, aún en el siglo XXI, siguen pintando y representando a sus ancestros o *uemas*, a las fauces del inframundo y del cielo, a la serpiente de lluvia; que continúan elaborando flores y adornos de cucharilla (la cucharilla es un sotol que crece en forma silvestre en el continente) como el *kami* (también llamado *chimal* o *súchil*), que son torres de hojas de cucharilla que se colocan frente a espacios que se consideran sagrados. Además de preservar sus rituales y vínculos con sus ancestros o *uemas*, abuelos o *xitas*, y con la naturaleza (cerros, monta-

La fiesta otomí

La fiesta es para los otomíes un espacio en el que la comunidad se vuelca hacia sí misma y se cohesiona; funge como medio que la fortalece para resistir los embates del exterior y preservar su cosmovisión y tradiciones, trátase del siglo XVI o del XXI. En muchos de los programas murales de las capillas de linaje se representa la fiesta al narrar algunos detalles sobre ella, así como de la participación del linaje en su patrocinio, hecho éste que testimonia su pertenencia a la comunidad y su bonanza.

El tiempo que se ocupa para los preparativos de la fiesta es muy largo y comprende un preámbulo, la festividad misma, una “post-fiesta” y un cierre; esto transcurre a lo largo de gran parte del año e involucra a toda la comunidad en tareas rotativas que propician la convivencia y el diálogo, a la vez que se construye una relación sana donde cada miembro participa como mayordomo en cierto tiempo, y como ayudante o peón en otro, equilibrando el papel de los diferentes linajes, tanto patrilineales como comunitarios;³⁸ este reparto de tareas es equitativo porque hay complementariedad entre las mayordomías masculinas y femeninas,³⁹ e incluso se integra a miembros de la comunidad que profesan otras religiones.⁴⁰ En la mayoría de las capillas predomina el tema de la fiesta y su patrocinio, sea porque

ñas, barrancas, cuevas, ríos y los espacios que rodean a las comunidades). Para ahondar en estos datos, véase: Peña, “Espacios, imágenes y rituales”, 82-92, 152-162.

38 Antonio Lorenzo, El Espíritu, Alfajayucan, Hidalgo, comunicación personal, 8 de enero de 2015.

39 Erasmo Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, comunicación personal, 28 de septiembre de 2016. Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, comunicación personal, 1 de noviembre de 2016.

40 Antonio Lorenzo, El Espíritu, Alfajayucan, Hidalgo, comunicación personal, 8 de enero de 2015.

el linaje aportó algún elemento como los juegos pirotécnicos o la música, o porque encabezó alguna mayordomía.⁴¹ Cada capilla narra fiestas o celebraciones en las que el linaje participó como patrocinador o mayordomo.

Un caso notable es el programa iconográfico de la Capilla de las Cuatro Esquinas, en Ixtla; corresponde a la celebración de la Semana Santa como aún se celebra en Tepetitlán, un poblado del Mezquital, lejos de Ixtla, donde desconocen tanto la existencia misma de Ixtla como la de la capilla y su pintura; de la misma manera que la gente de Ixtla no conoce la existencia de Tepetitlán y había olvidado el sentido de lo pintado en su capilla.⁴² Este caso ejemplifica el vínculo entre la fiesta y su registro en los muros de las capillas de linaje.

La fiesta comunitaria como tema para la pintura mural ofrece un punto de confluencia a programas que tanto en técnica como en su contenido y recursos estilísticos son únicos, diferentes entre sí aun en capillas contiguas y hasta en las que pertenecen a un mismo linaje. Sin embargo, hay elementos comunes a todas ellas como son la relación del patrocinio que ejerce el linaje de la capilla en beneficio de la fiesta comunitaria y la participación del linaje en la fiesta haciendo valer el ser parte activa de la comunidad; de ahí la importancia de la fiesta para ambos.

41 Tanto la mayordomía masculina como la femenina —*te-nanche* o mano izquierda— están organizadas para funcionar en forma rotativa; se estructuran en cuatro rangos que van del mayordomo o mayordoma al cuarto, y cada rango tiene funciones específicas relacionadas con la ornamentación, el desarrollo de la fiesta y la preservación de la tradición. Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, comunicación personal, 1 de noviembre de 2016. Mayordomas, El Espíritu, Alfajayucan, Hidalgo, comunicación personal, 8 de enero de 2015.

42 Véase Peña, “Espacios, imágenes y rituales”, 265-270.

Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato⁴³

Santo Tomás destaca entre las capillas de linaje por su calidad pictórica. Es posible plantear que el pintor se auxilió de grabados al generar el programa mural.

La bóveda está dividida por un arco fajón; al centro de cada mitad de la bóveda hay una flor hecha con argamasa: de ocho pétalos la que está más cercana a la entrada y de seis la que corre hacia al testero. Ésta se acompaña del sol (junto al arco), de la Virgen (inmediata al muro testero) y de folios con notación musical para instrumentos (fig. 6).

El sol al centro de la bóveda es una imagen relativamente común en templos y capillas de indios, en especial cuando se rodea de ángeles músicos y de folios con notación musical.⁴⁴ A pesar de que en todos los casos se asocia con la divinidad, el sentido del sol es en cada caso diferente.

Los ángeles músicos fueron pintados en las pechinas de argamasa de esta capilla y comparten el espacio pictórico con el sol, con la Virgen y con los folios de música manuscrita. Éstos muestran partes instrumentales y vocales en notación moderna, de lo que se infiere que los ángeles no improvisan la música que están tocando.

La vinculación entre el sol, la Virgen y los ángeles músicos representa visualmente la clasificación conceptual tripartita de la música —vigente en el periodo virreinal— que recupera la tradición neoplatónica de Boecio. Ésta comprende “la música mundana o música del universo”, produ-

43 Agradezco al licenciado Juan José Beltrán Zavala el haberme facilitado fotografías para aclarar este apartado.

44 Ruiz, “La música del universo en un sotocoro novohispano”, 135.



Fig. 6. Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato, bóveda con flor de argamasa, sol, Virgen y folios con notación musical.
Foto: Juan José Beltrán Z.

cida por el movimiento de los “cielos, planetas y elementos”, inaudible para el oído humano; la “música humana”, relacionada con el alma, la cual se escucha al interior de cada individuo; y la “música *instrumentalis*” que es “sonora, real y concreta”, producida por tres tipos de instrumentos: “natural” (el canto de los hombres), “artificiales de toque” (instrumentos de cuerda que en el Renacimiento eran considerados instrumentos ‘suaves’ o ‘bajos’), y “de aire u orgánicos” (los aerófonos, que producen música ‘fuerte’ o ‘alta’, categoría que también comprende las percusiones que les acompañan, y el órgano).⁴⁵

Nombrar con precisión los instrumentos que tocan los ángeles músicos es complicado debido a las variantes regionales y a las imprecisiones organográficas; aunado a esto, la mano pictórica

indígena suele ser poco precisa sobre detalles de los instrumentos porque pretenden representarlos sin aspirar a la precisión y, en muchos casos, sin tener mayor conocimiento de ellos salvo haberlos visto alguna vez relativamente cerca, en el mejor de los casos.⁴⁶ Si bien en esta capilla de linaje hay mayor detalle y delicadeza en el tratamiento de los ángeles y los instrumentos comparados con los de otras capillas, y a pesar del cuidado en la proporción corporal y el intento por generar perspectiva en el uso de estructuras arquitectónicas pintadas, hay detalles muy peculiares que no me gustaría calificar de “errores” porque hablan de una forma particular de percibir y reproducir un modelo dado.

Notable en esta capilla son las pechinas de argamasa modeladas no sólo en las esquinas tectónicas que forman muros y bóveda, sino también en esquinas artificiales creadas entre las impostas (arranques) de cada cara del arco fajón, los muros laterales y la bóveda: una especie de doble pechina con cuatro superficies de cada lado del arco (dos anteriores y dos posteriores) a manera de espejos enfrentados, resultando una doble vista: la que mira hacia la entrada y la que mira hacia el altar. De ahí que los ángeles músicos se presenten en pares, uno frente a otro, ocupando dos caras de cada pechina.

Para ejemplificar lo anterior, iniciaré con la pechina-esquina que forman el muro testero, el de la epístola y la bóveda y, a partir de ahí, procederé siguiendo la dirección de las manecillas del reloj, considerando la vista hacia el altar como lado anterior y la vista hacia la entrada como lado posterior. (figs. 7-13).

45 Ruiz, “La música del universo en un sotocoro novohispano”, 131. Davies, “La armonía de la conversión”, 54.

46 Davies, “La armonía de la conversión”, 51.



Fig. 7. Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato, detalle, pechina entre el muro testero y el de la epístola con ángeles tocando trompeta (fanfarria) y violón. Foto: Isela Peña.



Fig. 8. Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato, detalle, pechina entre el arco y el muro de la epístola, con vista hacia el altar: cantor y flautista. Foto: Juan José Beltrán Z.

Un ángel sostiene con su mano izquierda, mostrándola, una foja con notación musical y el texto segundo verso del *Gloria*: “Et in terra pax hominibus”; en la derecha lleva un objeto conspicuo: podría tratarse de un rollo representando el resto de la parte vocal, o bien, la vara para “echar compás”, esto es, para dirigir. (fig. 8). Frente a él, otro ángel toca una flauta travesera, al menos eso implica la postura como la sostiene y la toca, pero el extremo derecho del instrumento

parece una embocadura de flauta de pico en la que sobresale una llave.

Capilla de los Ángeles, San Miguel Ixtla, Guanajuato

La Capilla de los Ángeles adquiere su nombre del considerable número de seres angélicos pintados en su interior, como los cuatro arcángeles pasionarios ubicados en los muros del evangelio y la epístola y los dos que flanquean el altar (véase



Fig. 9. Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato, detalle, pechina entre el arco y el muro de la epístola, viendo hacia la puerta: dulzaina y tambor. Foto: Juan José Beltrán Z.



Fig. 10. Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato, detalle, pechina en la esquina del muro de la epístola y el contratestero: platillos y aerófono peculiar. Foto: Isela Peña.



Fig. 11. Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato, detalle, pechina en la esquina del muro contratestero y el del evangelio: vihuela y arpa. Foto: Isela Peña.



Fig. 12. Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato, detalle, pechina entre el arco y el muro del evangelio, viendo hacia la puerta: flauta travesera y cantor. Foto: Juan José Beltrán Z.



Fig. 13. Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato, detalle, pechina entre el muro testero y del evangelio: violín y corno. Foto: Juan José Beltrán Z.

fig. 2). En la bóveda, mirando hacia el altar, se marcan cuatro gajos creados con argamasa, simulando arcos y pechinas enfatizados con trampantojos (véase fig. 5). En el primer gajo —que es el que está arriba del altar—, se observa en la parte inferior el Espíritu Santo en forma de paloma rodeado de doce troncos que forman un círculo del cual sale el cortinaje del altar (se alcanza a ver sólo el remate). A la derecha de ese círculo y procediendo de abajo a arriba se observa un ángel que toca un violín y el que le sigue una viola tenor; el siguiente y los dos del lado izquierdo tienen un objeto en sus manos que no es posible identificar, mas por su ubicación y relación con los dos primeros se infiere que se trata de instrumentos musicales y por tanto que estos cinco son ángeles músicos. Por el trazo es evidente que no se trata de una obra de pintores de escuela y que el programa iconográfico de la capilla es obra de diferentes artífices. Aunque

actualmente la capilla está restaurada, el nivel de deterioro ha sido tal que se perdieron muchos detalles de las pinturas.

Capilla de los Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro

Esta capilla cambió de nombre al igual que el linaje: de ser “de la Cruz” pasó a ser “de los Luna”.⁴⁷ En este inmueble hay dos temáticas en su pintura mural: la Natividad, que está representada en el muro contratestero donde se ubica la puerta de entrada, y la fiesta de los arcángeles en septiembre, cuando tiene lugar la fiesta patronal de San Miguel Tolimán y es tiempo de cosecha, representada en los muros laterales.

En la bóveda hay dos soles. Uno está en la sección de la bóveda que está sobre la entrada: es el sol nocturno representado por la linternilla del cupulín y el círculo que la rodea; está acompañado por la luna (fig. 14).

El sol diurno y el sol nocturno, la luna y las estrellas de la bóveda, representan la música del universo y San Felipe de Jesús, pintado en la cruz en el muro de la epístola y llevado al firmamento por ángeles en el muro del evangelio, representa la música humana. Los ángeles músicos producen la música *instrumentalis* con instrumentos “suaves” o bajos y “fuertes” o altos.

En la sección de la bóveda que corre hacia al muro testero se encuentra el astro diurno entre cuatro ángeles músicos. Los cuatro ángeles que lo rodean tocan instrumentos “altos”: dos el tambor y los cercanos al altar, fanfarrias (fig. 15); éstos últimos también sostienen un cuerno de la

47 Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, comunicación personal, 1 de noviembre de 2016.



Fig. 14. Capilla de los Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, vista general de la bóveda. Viendo hacia el altar. Foto Isela Peña.

abundancia afirmando el vínculo entre música y bonanza.⁴⁸

Alrededor de estos ángeles, hay dos conjuntos de cuatro ángeles cada uno. En el del lado de la epístola y procediendo de izquierda a derecha, los vemos tocando laúd, órgano, violín y dulzaina, dos instrumentos “suaves” y dos “fuertes”: (fig. 16). En el del lado del evangelio, un instrumento que no es posible identificar y tres “suaves”: salterio, arpa y laúd (fig. 17).

Casi todos los ángeles músicos pintados en la bóveda están parados sobre una figura en ocre que en algunos casos parece una W y en otros un semicírculo con ondulaciones en la parte supe-

rior, de forma que cada pie queda en una de ellas, como si fueran pedestales.

El salterio rectangular que vemos entre los instrumentos del conjunto del lado de la epístola no es tan común en programas murales, pinturas de caballete o grabados. El salterio fue introducido por fray Pedro de Gante tempranamente; fue muy del gusto de los pueblos indígenas que no sólo lo aprendieron a ejecutar, sino también a elaborar, haciendo innecesaria su importación.⁴⁹ Su forma trapezoidal se modificó y perdieron delicadeza los rosetones de la tapa de resonancia; la caja se transformó en rectan-

48 Peña, “Espacios, imágenes y rituales”, 250.

49 Torquemada, *De los veinte libros rituales y monarquía india*, 320.



Fig. 15. Capilla de los Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle de la bóveda con sol diurno y ángeles músicos. Foto Isela Peña.



Fig. 17. Capilla de los Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle de la bóveda, salterio trapezoidal, arpa y laúd. Foto Isela Peña.



Fig. 16. Capilla de los Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle de la bóveda, laúd, órgano, violín y dulzaina. Foto Isela Peña.

gular, más grande y pesada. A pesar de que hay algunas representaciones de salterios en pintura o grabado, difícilmente muestran la forma en que se tañe este instrumento, generalmente con uñas o plectros, y colgado del cuello con una banda. En la pintura de la Capilla de los Luna sí vemos la banda al cuello, pero pareciera que se toca sólo con las yemas de los dedos; esto último permite plantear que el pintor desconocía en detalle cómo se tocaba este instrumento, pero que sí estuvo cerca de alguno por cómo la mano se coloca sobre las cuerdas del instrumento. El arpa se presenta como un instrumento alto y pesado que el ángel toca con las manos colocadas en la forma usual y lo propio acontece con el laúd que, con su clavijero doblado, presenta una estructura convencional.

El órgano del conjunto que se localiza del lado del evangelio parece barroco porque el mueble tiene ondulaciones en la parte superior; el fuelle se muestra cerrado y con un implemento largo que facilita el fuelleo.⁵⁰ Los tubos del flautado de fachada se representan con el caño de menor tamaño a la izquierda y el más alto al centro.⁵¹ En el mueble, a un lado del teclado y bajo el flautado, hay pintadas unas protuberancias cónicas que podrían corresponder a una trompetería en batalla muy pequeña.⁵² El teclado carece de semitonos (sólo se observan teclas de un mismo color), porque quizá para el pintor ese era un detalle irrelevante, en contraste con el movimiento de las manos, que fueron pintadas sobre las teclas con los dedos abiertos y extendidos. A la izquierda del órgano hay un ángel que tañe un laúd de gran tamaño, proporcionado y con el clavijero doblado. El violín que toca el ángel que se encuentra a la derecha del órgano tiene unas clavijas muy grandes en proporción con el resto del instrumento; algunos detalles son notables: la tiradera, el puente, las “f”, las partes laterales, la posición de las cuerdas y la forma en que se presenta el arco sobre éstas. La dulzaina es congruente con los formatos generales del instrumento.

50 Al accionar del fuelle también se le denomina ‘fuelleo’ y consiste en el procedimiento de expandirlo y cerrarlo para proveer aire al instrumento que se introduce en los caños o flautas para que suenen.

51 Federico Acitores C. (Palencia), comunicación telefónica y por correo electrónico, febrero y junio de 2020.

52 La trompetería horizontal o en batalla es característica de la organería española; tuvo mucho éxito en el Nuevo Mundo porque permitía posicionar los registros con caños de lengüeta en el exterior de la caja del órgano, en forma perpendicular al mueble, y al resto de los tubos, sobresaliendo de manera muy llamativa, logrando una estética particular y amplificando el sonido producido por la lengüetería, que de por sí es muy potente.

Es complicado establecer si la pintura de estos doce músicos es copia de grabados o de otro tipo de fuente, o si son propuestas pictóricas que muestran a los músicos contratados para la fiesta. Es posible pensar que los músicos fueron vistos por el pintor, al menos de lejos. Resulta difícil saber si se acostumbraba que los músicos usaran trajes de ángeles, o si fue la representación pictórica la que los pintó así para asemejarlos a los modelos iconográficos de los templos; otra posibilidad es que el pintor usara a los músicos que asistieron a la fiesta como modelos para sus ángeles músicos.

Capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Querétaro

Esta capilla, a diferencia de las tres anteriores, tiene entrada lateral en el muro de la epístola, contigua al contratastero. El nombre de esta capilla no corresponde a un linaje, sino a las características del espacio: *ndödo* significa piedra, porque junto a la capilla había una piedra de toba de cantera de tamaño notable, aunque no mayor a la edificación. La pintura mural al interior de la capilla narra diferentes festividades patrocinadas por el linaje de los Luna, correspondientes a la Natividad, la Semana Santa y la fiesta en honor a San Miguel Arcángel.

En la parte alta del muro del evangelio, junto a la bóveda, se presenta al linaje como ‘familia de arrieros’, con implementos para los viajes y acompañados de burros y mulas de carga (fig. 18), algunos de ellos fueron pintados sobre bases en forma de W, como el ángel pasionario y algunos animales que comparten el espacio pictórico.

Los ángeles músicos se reparten en la bóveda y en la pintura de los muros a ambos lados de la



Fig. 18. Capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle, arcángel, animales, arrieros y ángeles músicos. Foto: Isela Peña.

nave; por su ubicación y características es posible pensar que participan de las diferentes narraciones iconográficas, realizadas en diferentes momentos y por varios grupos de pintores. Los ángeles de los muros del evangelio y de la epístola fueron pintados sobre pedestales cúbicos y redondeados, mientras que los ángeles pequeños que están en la bóveda tienen una base en forma de W, como los de la Capilla de los Luna. A pesar de esta coincidencia, hay diferencias formales en la pintura que plantean que no se trata del mismo grupo de pintores.

La figura 18 muestra cómo se interrelacionan los discursos pictóricos en las capillas. Tomaré como ejemplo las representaciones que se observan en el muro del lado del evangelio, desde el nivel de la ventana (parte alta del muro) y hasta una tercera parte de la bóveda. En la parte

inferior de la fotografía, de izquierda a derecha, se puede observar un par de ángeles músicos, seguidos de la representación de una imagen de bulto (escultura) de la Virgen María. A continuación, y sobre la ventana, hay una referencia a la creación de los animales en una combinación discursiva del Génesis y la cosmovisión otomí:⁵³ tenues dibujos, casi esgrafiados, de plantas, insectos, aves, venados, reptiles. Después de la ventana está la escultura de San José y luego se observa un ángel músico. Esto muestra dos escenas de narrativas diferentes en

53 Es posible identificar la creación de los animales en alusión al Génesis y a la cosmovisión otomí porque en el árbol de la izquierda hay una serpiente que no reptar, y hacia la derecha está un venado moteado con astas, es decir que tiene atributos de cría en las manchas y de adulto en la cornamenta, lo cual define a *Makunda*, primer ser creado por el *Ájuá*, Dios, y hermano mayor del hombre.



Fig. 19. Capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle, ángeles tocando violín, guitarra, tambor. Foto: Isela Peña.

un mismo espacio y un mismo nivel: la primera se refiere a la velación de la Navidad, incluyendo las esculturas y los ángeles músicos. La segunda, que irrumpe, es la que se ubica sobre la ventana. Entre este nivel y el siguiente, que es el desplante de la bóveda, se observa el delicado dibujo de un árbol y un perrito.

Los ángeles músicos se presentan sobre una base cuadrangular, a modo de pedestal; portan trajes similares a los de los arcángeles viajeros del poblado y sus barrios, que acompañan a los bailadores de las diferentes danzas, los cuales tienen una vestimenta semejante a la escultura del arcángel que está en el templo, pero en colores azul, verde, amarillo, blanco y rosa-rojo.⁵⁴

54 Cada cuadrilla de bailadores de las diferentes danzas se hace acompañar de su arcángel viajero. Para mayores detalles, véase Beatriz Isela Peña Peláez. "Política, identidad y ritual:

Uno de los dos ángeles músicos que están hacia la izquierda toca un aerófono difícil de identificar (entre serpentón y trompeta de fanfarria), el otro, una trompeta de fanfarria (fig. 18).

En el siguiente nivel hay una hilera de personajes que rodean las figuras al centro de la bóveda: de izquierda a derecha se observa un ave de patas largas y pico alargado; una mujer arriera con vestido blanco ceñido a la cintura, *quexquemetl* y sombrero, con morral y bule en el brazo derecho y una vara en la mano izquierda; una mula con su carga, siguiendo a un señor con pantalón y camisa que carga un bulto en la

las aristas de las imágenes", *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, año 28, núm. 47: *Arte, subjetividad y política* (junio de 2017): 201-223, disponible en https://publicaciones.xoc.uam.mx/TablaContenidoFasciculo.php?id_fasciculo=800 (consultado en marzo de 2020).

espalda y lleva en su mano izquierda un bordón; poco más adelante se observa un pequeño conejo y después un ángel músico; sigue otro señor con sombrero que jala otra mula con su carga y, hasta la derecha, está un venado moteado en su cuerpo y astas, atributos de *Makunda*, primer ser creado por el *Ájuá* (Dios) y hermano mayor del hombre. El ángel músico se parece en todo a los que se ubican en el nivel inferior de esta imagen y también toca un aerófono que quizá pretendió mostrar un corno.

En lo alto, en la bóveda, se observa un gran ángel pasionario con un pequeño cendal color rosado y una túnica ocre, que lleva en su mano izquierda una corona de espinas; ocupa un espacio casi equivalente a un tercio de la bóveda. A su derecha se observa la esquina de un gran lienzo con fleco en la orilla y algunas banderas triangulares que cuelgan de éste.

La figura 19 muestra otros tres ángeles músicos sobre pedestales redondeados, quienes tocan un violín (zurdo, por cierto), una guitarra y un gran tambor de parche en el que destacan los tensores. Por los instrumentos, la vestimenta y su ubicación en el programa mural es posible pensar que estos ángeles representan a los que participaban en la fiesta de San Miguel, en la que se acostumbra que los bailarores que hacen el papel de los indígenas usen ropaje similar a la del arcángel Miguel del templo. Estos ángeles acompañantes de la danza de San Miguel, según se cuenta en Tolimán, recuerdan la resistencia indígena ante la conquista desde que se levantó el templo parroquial.

Actualmente ya no se acompañan de guitarra. Antes podían ser de tres a cinco músicos por cuadrilla de bailarores, entre los que había uno o dos tipos diferentes de tambores, uno o dos violines, una guitarra y una flautita, pero ahora

ya sólo son tres: un violín y dos percusiones.⁵⁵ Los bailarores de esta danza se agrupan en dos bloques opuestos: indígenas y conquistadores. La vestimenta de los últimos puede ser militar o similar, mientras que los indígenas usan trajes de arcángel en color rojo.⁵⁶ En la actualidad, los músicos no usan vestimenta especial, pero es posible que en el pasado también vistieran como arcángeles porque cuentan que en el pasado se acostumbraba que todos los participantes en la fiesta se vistieran de manta o con trajes de arcángeles, aunque no fueran bailarores.⁵⁷

En la bóveda de esta capilla de linaje hay diferentes ángeles músicos del mismo tipo que los que están en los muros del evangelio y la epístola, acompañados de dos grandes ángeles en cada extremo: los que están hacia el muro contratero tienen atributos pasionarios mientras que los que se ubican junto al arco son músicos. En la mitad de la bóveda que da a la entrada se pintaron animales y arrieros.

Los dos ángeles músicos representados en la bóveda, que son de mayor tamaño, visten un cendal a modo de cinturón en color café; ambos tocan un tamboril y una flautita, instrumentos que aún se usan en las celebraciones rituales otomíes y que están a cargo de los músicos tradicionales (fig. 20). Algunas características los distancian de las escuelas de pintura; sin embargo, hay cierta cercanía con los de la Capilla de los Luna. Pese a la ausencia de proporción, los detalles relativos a la interpretación de las percusiones fueron cuidados porque se muestra el tamboril

55 Erasmo Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, comunicación personal, 17 de octubre de 2018.

56 Peña, "Política, identidad y ritual", 204-209.

57 Erasmo Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, comunicación personal, 17 de octubre de 2018.



Fig. 20. Capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle bóveda, tamboril y flauta. Foto: Isela Peña.



Fig. 22. Capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle bóveda, violón y arpa. Foto: Hébert Hernández.



Fig. 21. Capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle bóveda, trompeta y salterio. Foto: Hébert Hernández.



Fig. 23. Capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle bóveda, turiferario y tambor. Foto: Isela Peña.

colgando de la muñeca izquierda y el guante de piel que usan en la mano derecha que es la que acciona la baqueta. Es posible que el pintor usara alguna escultura como modelo, sin embargo, hay un detalle curioso: ambos tienen un punto rojo en cada pie al nivel de los tobillos, como los orificios dejados por los clavos, por lo que quizá copiaron algún Cristo o una escultura

modificada que en sus orígenes hubiera sido Jesucristo para finalmente terminar siendo un ángel o arcángel.

Los de menor tamaño se parecen en figura y vestimenta a los de los muros (véase la parte inferior de la fig.18). Uno sostiene una trompeta mientras que el que está a la derecha tañe un salterio rectangular que carga mediante una banda

que pende de su cuello (fig. 21). Uno más enarbolado un violón (también como si lo fuese a tocar un zurdo, como el violín de la fig. 19). Junto a él hay un músico sentado, sin traje de ángel ni alas, que sostiene en forma extraña lo que parece ser un arpa (fig. 22). En el último tramo de la bóveda que corre hacia el altar, está representado un ángel turiferario y uno más que toca un pequeño tambor (fig. 23). Donde remata la bóveda e inicia el muro testero, se ve un arcángel sosteniendo uno de los tramos del grueso cordel con borlas con el que se amarra y del que pende el cortinaje abierto encima del altar.

Estos ángeles no son obra de pintores de escuela. Es evidente que al pintor le interesó cómo se tocaban los instrumentos y su forma general, pero no sus particularidades; esto sugiere que vio a los músicos mientras tocaban sus instrumentos, aunque no tan cerca como para registrar los detalles, o bien no fue de su interés hacerlo.

Capilla de las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla, Guanajuato

Esta capilla, quizá la más importante de Ixtla, es también conocida como La Pinta (figs. 1, 3 y 4). La pintura de la bóveda en el tramo de la entrada muestra cuatro ángeles músicos (fig. 4), enmarcados por otros instrumentos ubicados en festones que se desplantan de las falsas pechinas hacia el centro, donde se unen a una figura circular que es trampantojo de un cupulín, a la vez punto de confluencia o *ku'tá*, lugar en que se intercomunican el espacio de la capilla con el inframundo y el supramundo.⁵⁸ Los instrumen-

tos tocados o mostrados en la bóveda (fig. 4), siguiendo la dirección de las manecillas del reloj, son un órgano positivo con un ángel organista que se ubica sobre el arco fajón; en diagonal, sobre una falsa pechina, hay una bandurria con el clavijero doblado como en los laúdes, y una posible flauta de pico; el ángel que mira hacia el muro de la epístola toca un instrumento similar al corno; le siguen un bajón y un violón en la pechina; el ángel sobre la puerta toca un tambor que parece ser de parche sencillo; sobre la siguiente pechina están una vihuela con clavijero de laúd y una dulzaina; el ángel hacia el muro del evangelio toca un violín; y en la última falsa pechina hay un arpa y una dulzaina.

El órgano positivo es presentado sobre una mesa, con los mascarones en la parte alta de los caños en lugar de encontrarse en la boca de las flautas, con un teclado sin semitonos sobre el cual se posan las grandes manos del ángel. El haber pintado los mascarones en lo alto de las flautas en lugar de hacerlo sobre las bocas de la misma podría deberse a que

yotá, donde habitan los ancestros y la Virgen de Guadalupe (la luna), y con el siete, 'ratá, en donde están el *Ájua* (Dios Creador) y *Sidada Kristo* que se vincula con el sol. Francisco Luna Tavera (Seminario del Proyecto PAPIIT, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), comunicación personal, 12 noviembre de 2014.

La figura central acompañada de las cuatro líneas diagonales en un contexto otomí necesariamente nos hace reflexionar sobre la idea del *ñuts'i*. Entre los otomíes, el *ñuts'i* es la representación de un cosmograma donde se muestra la confluencia de los "rumbos del universo", en forma de X con un círculo en el centro, es decir que se trata de un punto de encuentro o *ku'tá* donde se intercomunican. Datos recabados en la investigación etnográfica, con base en explicaciones sobre la flor tutu y el *ñuts'i*, de Francisco Luna Tavera, presentados en las sesiones del seminario coordinado por la Dra. Hers en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

58 Para los otomíes, los primeros cuatro números conforman los rumbos del universo, que confluyen en el cinco, que está al centro de ellos: el *ku'tá*, donde también se interrelaciona el mundo de los vivos con el inframundo, con el seis,

el artífice las vinculó con la forma en que se pinta a los ancestros o *uemas* en las barrancas del Mezquital hidalguense.⁵⁹ A diferencia del órgano de la Capilla de los Luna, el fuelle está lleno a la mitad de su capacidad, indicando que está siendo accionado. Los demás instrumentos son verosímiles en su representación y en la forma en que se ejecutan, pero no precisos organográficamente. En cada festón hay dos instrumentos: un aerófono y uno de cuerda, es decir, un instrumento fuerte y uno suave. El cuerpo de estos ángeles tiene cierta precisión, mas no es obra de un maestro en pintura.

Estos ángeles se complementan con músicos que participan en la representación de la Pasión, en especial como guardias romanos que tocan aerófonos (fig. 1 en el muro del lado del evangelio, próximo a la entrada); esto plantea que en todo momento hay música, por lo que puede decirse que el discurso mural de esta capilla es sonoro. Otro aspecto importante radica en las dos hojas de plantas rituales ubicadas en la base

de cada festón: dos “Santa Rosa”⁶⁰ relacionadas con los músicos y con la fiesta.

Aunado a lo anterior, el discurso iconográfico de esta capilla narra la forma en que la comunidad vivía la Semana Santa, situación que fue olvidada en Ixtla, pero que coincide con la forma en que se vive hoy la Semana Mayor en Tepetitlán, Hidalgo, a pesar de que en tiempos recientes ni en Ixtla tienen idea dónde está Tepetitlán, ni en Tepetitlán han escuchado de Ixtla.⁶¹ Esto no solo permitió interrelacionar a las dos poblaciones a pesar del olvido, sino que también es un indicador de que todas las escenas tienen que ver con la celebración, por lo cual me cuestiono si los ángeles músicos sólo representan ángeles, o a los músicos que participaron en ella, o si se acostumbraba

59 Los *uemas*, para los otomíes, son una raza de gigantes que antecedió al hombre; no tenían articulaciones. Se cuenta que fueron ellos quienes dieron forma a las montañas, construyeron las pirámides y edificaron los grandes conventos. Los hombres les temían y no querían someterse a ellos, por eso un día los invitaron a un festejo, los emborracharon para que se cayeran y no pudieran levantarse porque no tenían articulaciones; así los ofrendaron a la ‘serpiente de lluvia’ —la *bok’yā*—, a la que llamaron con tambores para que a cambio fertilizara la tierra. Pero algunos se quedaron en las rocas de las barrancas, por lo que se suelen pintar sus rasgos faciales enfatizando la estructura de las piedras que les dan vida. Revisar, para mayor detalle, Domingo España S., “Los ancestros de los otomíes de la Sierra Madre Oriental: aportes para una historia regional”, tesis de licenciatura (Universidad Nacional Autónoma de México, 2015).

60 La “Santa Rosa” es la mariguana roja y la verde, como la pintada en la bóveda de esta capilla de linaje. Ambas son usadas en forma ritual por los hombres y mujeres sabios de las comunidades, *badis*, tras su participación en la fiesta. En algunos lugares también era usada por los músicos antes de iniciar la velación en la cual participarían tocando sus instrumentos toda la noche y en ocasiones hasta el final de la fiesta, varios días después. Esta planta se usaba como mediadora que vinculaba a los hombres con las deidades. Aunque en Ixtla y en los poblados del Bajío del semidesierto queretano, de la Sierra Gorda guanajuatense y del Mezquital hidalguense no he identificado su uso, los estudios hechos en la Sierra Hidalguense lo corroboran, ya que ahí aún se preserva, y estos pueblos otomíes también tienen el mismo origen, aunque migraron un poco antes. Lourdes Báez Cubero, “El uso ritual de la ‘Santa Rosa’ entre los otomíes orientales de Hidalgo: el caso de Santa Ana Hueytlalpan”, *Cuicuilco*, vol. 19, núm. 53 (enero-abril de 2012): 155-174, disponible en <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/3945> (consultado en julio de 2020). Lourdes Báez Cubero, “La Santa Rosa: la ‘medicinita’ que cura el alma entre los otomíes orientales de Hidalgo”, ponencia presentada en el congreso *Plantas sagradas en las Américas*, Ajijic, Jalisco, México, febrero de 2018, disponible en <http://plantas-sagradas-americanas.net/> (consultado en enero de 2019).

61 Véase Peña, “Espacios, imágenes y rituales”, 264-269, 272.

que los músicos vistieran como arcángeles; de ser así ocurriría también en otros sitios como Cieneguilla y Tolimán.

Epílogo

Al dar sentido a las pinturas de ángeles músicos en los murales de las capillas otomíes distinguimos dos tendencias pictóricas, una de origen occidental y otra indígena. La primera plantea la presencia de ángeles músicos e instrumentos como parte de un programa iconográfico que evoca la música del universo, mientras que la otomí se ancla en la fiesta comunitaria y en el registro naturalista de los eventos vividos en ella. De tal forma, es posible pensar en esos ángeles músicos como participantes de la celebración, o bien, como referentes simbólicos del patrocinio de la música en alguna festividad por parte de un linaje.

Los discursos iconográficos como el pintado en la Capilla de Santo Tomás plantean que los ángeles músicos son una alabanza a Dios, como lo refieren los cantos; al igual que en la Capilla de los Ángeles. En tanto que en la Capilla de las Cuatro Esquinas se ha probado que cada detalle pintado corresponde a la forma en que se desarrolla la celebración de Semana Santa, al punto de que aún tiene un referente vivo fuera de Ixtla; y en *Ndödo* Chica se muestra la continuidad ritual y festiva de San Miguel Tolimán. Luego entonces, ambos planteamientos tienen razón, y en mayor o menor medida ambos discursos coexisten. En la Capilla de los Luna hay una inclinación mayor al sentido comunitario, pero también está presente la alabanza a Dios al hacer confluir la música mundana o del universo con la *instrumentalis*.

La música fue abrazada junto con la religión y aún forma parte de la vida de las comunidades

otomíes, que no conciben ninguna celebración sin músicos porque la música y su patrocinio son signos de la bonanza comunitaria y de los linajes.⁶²

La música, como parte esencial del discurso litúrgico del siglo XVI, fue útil en la cristianización; desde entonces y hasta la actualidad, es un recurso para preservar la fiesta y la tradición anclada en ella, por una parte católica y europea, pero por otra con la carga cosmogónica otomí precolombina que aún está presente en la forma en que estos pueblos se asumen como cristianos católicos y otomíes.

Los ángeles músicos son figuras con importante presencia en los programas murales de las capillas otomíes; la mayoría de ellos son instrumentistas, aunque hay cantores (figs. 8 y 12). Los ángeles representados y los instrumentos que tocan son europeos y, a juzgar por la notación musical representada, la música que tocaban también. Sin embargo, hubo apropiación de las figuras, de los instrumentos y del sonido, como complemento del proceso de cristianización.

Los ángeles de las capillas de linaje varían en tamaño y forma, tanto como en estilo y proporción; el trazo podría considerarse descuidado y poco delicado; hay evidente ausencia de perspectiva y escaso interés en mostrar personajes e instrumentos, cuyos detalles importan menos que su valor simbólico e iconográfico que interactúa con otras narraciones en imágenes, donde se cuenta la importancia del linaje en la comunidad por su participación en la fiesta, tanto como por su herencia cosmogónica y la forma en que ésta se fusionó con el cristianismo,

62 Pergentino González Luna, San Miguel Ixtla, Guanajuato, comunicación personal, 14 de octubre de 2018.

el cual abrazaron con fervor pero sin abandonar su tradición y creencias.

¿Los ángeles pintados interesan sólo porque se acompañan de instrumentos o hay valoraciones estéticas que considerar sobre las obras en cuestión? La pintura mural de las capillas de linaje se caracteriza por su individualidad, aunque en lo general hay escaso interés en la proporción corporal y en la perspectiva. Al ser pinturas realizadas por y para otomíes, no se pensó en que fueran vistas por nadie ajeno a la comunidad; esto define un destinatario y un patrón de representación. Si bien los pintores de estos inmuebles pudieron aprender observando y quizá ayudando a oficiales de pintura que trabajaron en conventos de poblados y ciudades cercanas, considero difícil que alguno de ellos hubiera sido aprendiz en los talleres importantes de ciudades como Querétaro, y menos aún que se hubiera formado en la Academia, porque no siguen las ordenanzas de la pintura ni muestran manejo de la proporción ni de los elementos formales, además de integrar elementos del arte rupestre a la iconografía cristiana.⁶³

63 Las fuentes ofrecen poca o nula información sobre dónde se formaban los pintores indígenas que regresaban a las comunidades para ejercer el oficio. Ésta es una arista por explorar y ampliar para la historia del arte, ya que la información que se logre recabar ayudará a resolver cuestiones sobre la técnica y el estilo pictóricos que aplicaron a sus programas murales, entre otras obras que han producido.

Al analizar el estilo pictórico descuidado, alternado con figuras estilizadas y mejor proporcionadas, la maestra Gerlero se cuestionaba sobre posibles escuelas en algunos poblados, o bien como parte de los linajes; asimismo, planteaba una formación a cargo de los frailes, quizá como ayudantes de alarifes, quienes terminada la obra regresaban a sus poblados y ejecutaban los programas en templos y Capillas. En particular, observando el contraste entre las flores y las diferentes categorías angélicas de la Capilla de los Ángeles de San Miguel Ixtla, es muy evidente la participación de artis-

No niego que hubo pintores otomíes formados por frailes conforme a las normas del oficio que pueden ser evaluados conforme a éstas. Estos artífices crearon obras de gran calidad estética y técnica como se aprecia en la Capilla de Atotonilco, Guanajuato. Esta capilla de indios muestra la maestría con que el autor otomí pintó los muros y la bóveda, haciendo gala de la finura en el trazo y de su manejo de la proporción y la perspectiva; las figuras y los temas representados también dieron cuenta de su formación en el convento, distante de las escenas sobre vida cotidiana, fiesta comunitaria y la cosmovisión otomí entremezclada con el cristianismo, todo lo cual sí está presente en las capillas de linaje.

Los ángeles pintados importan en este análisis por los instrumentos que portan, ya que los definen como “ángeles músicos”, pero también son relevantes por el buen manejo del temple, un modelo de representación pictórica irregular en cuanto que se trata de un estilo lejano al utilizado por los pintores del barroco. Estos ángeles, al igual que el resto de la pintura mural otomí de las capillas de linaje, no pueden ser analizados desde el canon estético del barroco. En estas obras hay diferentes rangos de desproporción corporal, la paleta de colores es reducida y hay escaso manejo de técnicas para la degradación del color y las veladuras, entre otros detalles técnicos y de carácter estético. El distanciamiento de la pintura otomí en las capillas de linaje respecto del barroco y su canon estético implica una irrupción en la nor-

tas con diferentes habilidades y conocimiento de la pintura, por lo cual la maestra Gerlero insistía que esta capilla pudo ser escuela de pintores, aunque no encontramos fuentes que respaldaran esta afirmación. Elena Isabel Estrada Cuesta de Gerlero, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, comunicación personal, de febrero de 2012 a mayo de 2015.

mativa del Concilio de Trento, lo cual es un reto para el historiador del arte y otros especialistas que debemos generar nuevos paradigmas para comprender el patrón estético de estas obras, acaso más cercanas al arte rupestre otomí de las barrancas del Mezquital hidalguense, individuales en su sentido y forma, así como en su temática y modelos de representación.

Las capillas entendidas como ‘casa de los abuelos’ son espacios donde los miembros de un linaje se vinculan con sus antepasados, presentes en las cruces de ánimas que se colocan en los altares.⁶⁴ Entonces, ¿por qué no habría de haber una fusión entre la música interpretada en las capillas, templos y plazas por músicos de la comunidad o contratados por los linajes, y las alabanzas de los coros angélicos? Más aún cuando el patrocinio de la música es un aspecto fundamental para los linajes otomíes.

Fuentes impresas

Arteaga Paz, Omar. *Capillas oratorios, fiestas y arte popular indígena de Villa Progreso*. México: Ayuntamiento de Ezequiel Montes Querétaro, 2008.

Basalénque, Diego de. “Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán del orden de nuestro padre San Agustín: hizose en un año 1644 e imprimiose en el año de 1673”. En Diego de Basalénque, *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados*, prólogo de Heriberto Moreno, Cien de México. México: Secretaría de Educación Pública, 1985.

Chemin Bässler, Heidi. *Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Tolimán*. Querétaro: Fondo Editorial de Querétaro Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Gobierno del Estado de Querétaro, 1993.

Davies, Drew Edward. “La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónico”. En *Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX. IV Coloquio Musicat*, edición de Lucero Enríquez. México: Coordinación de Humanidades-Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

España Soto, Domingo. “Los ancestros de los otomíes de la Sierra Madre Oriental: aportes para una historia regional”. Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Espinoza Mayorga, Susana y Elena Sofía Ramírez Rosell. “Un pueblo en la historia, San Miguel Ixtla”. Tesis de licenciatura en

64 Chemin, “Capillas oratorios”. Pineda, *Conjuntos devocionales domésticos*. Peña, “Espacios, imágenes y rituales”, 109, 121.

- Historia, Universidad Iberoamericana, 1996.
- Mendieta, Gerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*, volumen III. México: Salvador Chávez Hayhoe editores, 1945.
- Narrow, Piotr. “Ponencia sobre Libros de Coro de la Misión Chuiquitos, Bolivia”. En 1er. Coloquio Internacional de Órganos Históricos de Oaxaca del Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca, diciembre de 2001.
- Noguera Rico, Nahúm de Jesús. “Inferencia arqueológica de la identidad hñähñü. Los oratorios capillas coloniales”. Tesis de licenciatura en Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.
- Peña Peláez, Beatriz Isela. “Espacios, imágenes y rituales en el devenir de la identidad otomí”. Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- . “La pintura mural como agente de construcción del espacio terrenal y divino, análisis de dos capillas familiares de San Miguel Ixtla, Gto.”. Tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- . “Ystla y sus capillas familiares”. Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Pineda Mendoza, Raquel. *Conjuntos devocionales domésticos de Santa María del Pino, Tepe-titlán, Hidalgo*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Pseudo Dionisio, el Areopagita. “La jerarquía celestial”, en Pablo Cavallero (trad.), *La jerarquía celestial y otros tratados*, Obras maestras del pensamiento 94. Buenos Aires: Losada, 2008.
- Ruiz Caballero, Antonio. “La música del universo en un sotocoro novohispano: música, ángeles y tradición neoplatónica en el templo de Santiago Nurío, Michoacán, siglo xvii”. En *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente testimonio de innovación y pervivencia*, edición de Lucero Enríquez Rubio, volumen II. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Torquemada, Juan de. *De los XX libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras dellos indios occidentales, de sus poblazones, descubrimientos, conquista, conversión y otras cosas maravillosas della misma tierra*, volumen V. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- Utrilla, Beatriz, Diego Prieto y Hugo Heiras. “Las capillas familiares u oratorios de patrilineaje otomíes y el culto de los antepasados”. En *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, Universidad Autónoma de Querétaro, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, 2003.
- Vite Hernández, Alfonso. “El mecate de los tiempos. Continuidad en una comunidad

hñähñü del Valle del Mezquital”. Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Fuentes electrónicas

Báez Cubero, Lourdes. “El uso ritual de la ‘santa Rosa’ entre los otomíes orientales de Hidalgo: el caso de Santa Ana Hueytlalpan”. *Cuicuilco* 19, núm. 53: *El uso ritual de enteógenos en México* (enero-abril de 2012): 155-174, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/3945> (consultado en julio de 2020).

Báez Cubero, Lourdes. “La santa Rosa: la ‘medicinita’ que cura el alma entre los otomíes orientales de Hidalgo”. Ponencia presentada en el congreso *Plantas sagradas en las Américas*, en Ajijic, Jalisco, México, febrero de 2018, <http://plantas-sagradas-americas.net/> (consultado en enero de 2019).

Gage, Thomas. *Nueva relación que contiene los viages de Thomas Gage en la Nueva España* (1648). Facsímil de la primera edición española de la Librería de Rosa, París, 1838. Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1950, www.cervantesvirtual.com/descargarPdf/noticia-sobre-los-viajes-a-la-nueva-espana-de-thomas-gage-946541/pdf (consultado en abril de 2020).

Lorenzana, Francisco Antonio de, editor. *Concilios provinciales primero y segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México, presidiendo el illmo. y rmo. señor D. Fr. Alonzo de Montúfar en los años de 1555 y 1565: dalos a luz el illmo.*

Sr. D. Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de esta santa metropolitana iglesia. México: Imprenta del Superior Gobierno de el Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1769, <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/7619> (consultado en marzo de 2020).

Peña Peláez, Beatriz Isela. “Política, identidad y ritual: las aristas de las imágenes”. *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales* 28, núm. 47: *Arte, subjetividad y política* (junio de 2017): 201-223, https://publicaciones.xoc.uam.mx/TablaContenidoFasciculo.php?id_fasciculo=800 (consultado en marzo de 2020).



dgapa - PAPIIT



ISSN 2395-8243

