

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA. Unidad Xochimilco.
División de Ciencias y Artes para el Diseño. Maestría en Ciencias y Artes para el Diseño.
Área VI. Conservación del Patrimonio.

**DIMENSIÓN SIMBÓLICA DEL PATRIMONIO CULTURAL: APROPIACIÓN
POR PARTE DE LA POBLACIÓN HÑÄHÑÜ EN LA ÉPOCA COLONIAL, Y SU
SIGNIFICACIÓN ACTUAL.**

**CASO DE ESTUDIO: ANÁLISIS ICONOLÓGICO DE LOS MURALES DEL
TEMPLO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL EN IXMIQUILPAN HIDALGO.**

Idónea Comunicación de Resultados que para obtener el grado de Maestría presenta:

Violeta Covarrubias Acosta

Tutor: Dra. Diana Elena Barcelata Eguiarte.

Noviembre 2020

Lector: Dr. Jorge González Aragón Castellanos.

Coordinador de Área: Dr. Luis Fernando Guerrero Baca.

RESUMEN

Este proyecto investigó la apropiación por parte de la población Hñähñü de Ixmiquilpan de las pinturas murales que se encuentran dentro del Templo San Miguel Arcángel, de Ixmiquilpan, Hidalgo, México.

Las pinturas murales fueron realizada durante la colonia, época que ya ha sido investigada por infinidad de autores. También existen autores que ya investigaron las pinturas murales del templo de San Miguel Arcángel; autores que aparecen en los antecedentes de esta investigación. Ellos trataron de averiguar cuál es el significado de las mismas partiendo de investigaciones sobre el contexto socio histórico en que fueron realizadas. Sin embargo no existen estudios de las mismas realizada con base en la metodología del análisis iconológico de la imagen, es decir, desde la investigación sistemática de los rasgos y características de los trazos, formas y el diseño, en relación con el contexto socio histórico.

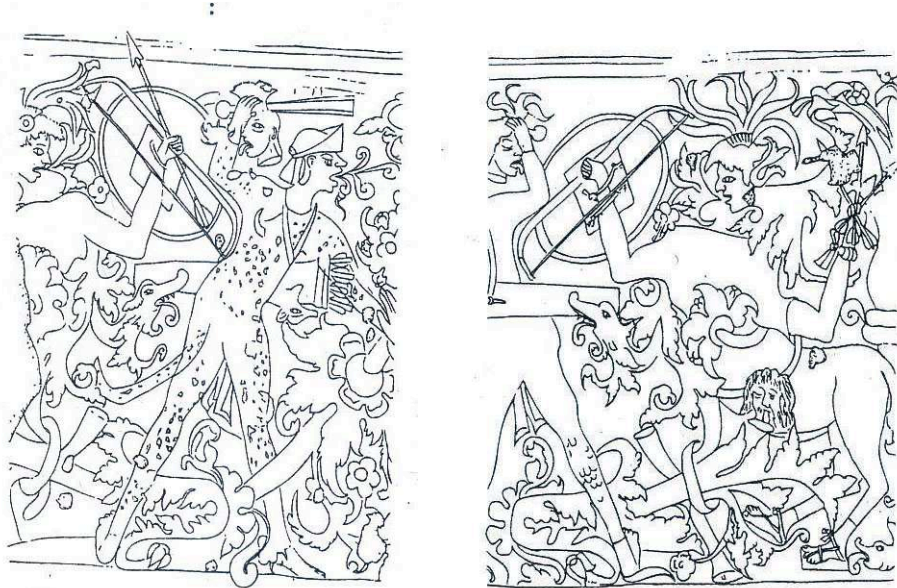


Imagen: (Ballesteros, 2000).

Además, ninguno de estas investigaciones previas, se cuestionó si las pinturas murales siguen teniendo alguna interpretación o valor para la población Hñähñü actual de Ixmiquilpan, es decir, si pueden ser o no consideradas patrimonio cultural.

El objetivo de esta investigación fue identificar los elementos de significación

indígena Hñähñü que sobrevivieron y quedaron como testimonio en estas pinturas murales y además siguen siendo apropiados por la comunidad Hñähñü actual.

Las pinturas murales del templo de San Miguel Arcángel fueron realizadas alrededor de 1550. De acuerdo a Ballesteros, los frailes agustinos llegaron a lo que hoy es la Ciudad de México en 1533. De ahí se expandieron hacia el norte a partir 1536. Y en 1548 comenzó la evangelización del Valle del Mezquital. En 1550 se construyó y fundó la iglesia y el convento de San Miguel Arcángel, en Ixmiquilpan (Ballesteros, 2000).

David Charles Wright señaló que la construcción estuvo a cargo fray Andrés de Mata, “el convento era considerado casa de estudios de la provincia del Santísimo Nombre de Jesús” (Wright, 1998: 40)

Los frailes eran pocos y la población indígena era numerosa. De modo que la realización de las pinturas murales estuvo bajo la dirección de los frailes, pero creada por indígenas.

Serge Gruzinski explicó que se sabe por diversos testimonios escritos de misioneros y conquistadores que el proceso de conquista fue llevado a cabo de un modo bélico. El proyecto de evangelización consistió en imponer nuevos dioses, para ello, los primeros conquistadores, comenzaron por quitar las imágenes de los nativos de sus templos. Quitaron monolitos que estaban ubicados en lo alto de las pirámides; y colocaron las imágenes cristianas, como lienzos con pinturas de vírgenes y cristos, además de nuevos rituales y enseñanzas. Los misioneros, por su parte, no recurrieron a formas violentas de castigo, de hecho, varios de ellos fueron pioneros defensores de los derechos humanos de los indígenas. Sin embargo, la mayoría de los europeos, incluidos los misioneros, no tuvieron curiosidad por la interpretación que los indígenas tenían sobre la realidad (Gruzinski, 1994).

Con base en todos los registros de misioneros, es posible ver que, ya pasado el tiempo y en pleno proceso de evangelización, a los europeos nunca les pasó por la cabeza la posibilidad de que los indígenas pudieran tener una interpretación propia de las nuevas imposiciones. Es por eso que históricamente contamos con pocos testimonios acerca de lo que los nativos pensaban y creían.

Esta investigación abordó las pinturas murales del Templo de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan como una fuente de información, no precisamente escrita, acerca de la

experiencia indígena Hñähñü durante la colonia y actual, en Ixmiquilpan Hidalgo. Fue posible leerla de un modo sistemático, a través del método iconológico de Erwin Panofski, así como investigar su valor actual como construcción social en la sociedad Hñähñü, es decir, como patrimonio cultural.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA. Unidad Xochimilco.
División de Ciencias y Artes para el Diseño. Maestría en Ciencias y Artes para el Diseño.
Área VI. Conservación del Patrimonio.

**DIMENSIÓN SIMBÓLICA DEL PATRIMONIO CULTURAL: APROPIACIÓN
POR PARTE DE LA POBLACIÓN HÑÄHÑÜ EN LA ÉPOCA COLONIAL, Y SU
SIGNIFICACIÓN ACTUAL.**

**CASO DE ESTUDIO: ANÁLISIS ICONOLÓGICO DE LOS MURALES DEL
TEMPLO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL EN IXMIQUILPAN HIDALGO.**

Idónea Comunicación de Resultados que para obtener el grado de Maestría presenta:

Violeta Covarrubias Acosta

Tutor: Dra. Diana Elena Barcelata Eguiarte.

Noviembre 2020

Lector: Dr. Jorge González Aragón Castellanos.

Coordinador de Área: Dr. Luis Fernando Guerrero Baca.

DEDICATORIA

Con todo mi cariño y agradecimiento a mis padres.

A mis hermanas Adela y Sabina. A mi tutora Diana Barcelata Eguiarte. A mis primas Ileri e Itzel. A mis compañeros de la maestría, en especial a Ve, Endy y Fer. Y a todos los profesores. A mi guía espiritual César. A las Panteras Rosas. A mi brother Rubens, a Osvaldo y su familia, a todas mis primas, primos, tías y tíos. Y a los Troglos.

ÍNDICE

• INTRODUCCIÓN.....	8
• I ANTECEDENTES.....	12
I.1. ESTUDIOS PRELIMINARES	
I.2. MARCO HISTÓRICO DEL CASO DE ESTUDIO	
I.3. PATRIMONIO CULTURAL. ANTECEDENTES	
▪ I. 3.1. PATRIMONIO CULTURAL	
▪ I.3.2. EL CONCEPTO DE PATRIMONIO CULTURAL Y SU CONTEXTO	
▪ I.3.3. PATRIMONIO CULTURAL COMO SIGNIFICADO SOCIAL	
• II. MARCO TEÓRICO –CONCEPTUAL.....	30
▪ II. 1. PATRIMONIO CULTURAL	
▪ II. 2. CULTURA. ACULTURACIÓN. IDENTIDAD. RITUAL	
▪ II. 3. EL SIGNO, SÍMBOLO, ICONOCIDAD E ICONOLOGÍA. GLIFO E ÍCONO	
• III. PROPUESTA METODOLÓGICA.....	37
▪ III. 1. TRABAJO DE GABINETE: BÚSQUEDA DE BIBLIOGRAFÍA	
▪ III. 2. ANÁLISIS ICONOLÓGICO	
▪ III. 3. OBSERVACIÓN DE CAMPO Y ACERCAMIENTO A LA COMUNIDAD	
• IV. ANÁLISIS ICONOLÓGICO.....	41
▪ IV. 1. NIVEL PREICONOGRÁFICO E ICONOGRÁFICO	
▪ IV. 1. 1. PREICONOGRÁFICO. AÑO EN QUE FUE REALIZADO	
▪ IV. 1. 2. PREICONOGRÁFICO. MATERIALES CON QUE FUE REALIZADO	
▪ IV. 1. 3. PREICONOGRÁFICO. LA TÉCNICA CON QUE FUE REALIZADO	
▪ IV. 1. 4. PREICONOGRÁFICO. DATOS EXPRESIVOS ALCANZADOS POR LA PERCEPCIÓN	
▪ IV. 2. NIVEL ICONOGRÁFICO	
▪ IV. 2. 1. ICONOGRÁFICO. IDENTIFICACIÓN DE LAS IMÁGENES	
▪ IV. 2. 2. ICONOGRÁFICO. DESCRIPCIÓN DE LAS IMÁGENES	
▪ IV. 2. 3. ICONOGRÁFICO. CLASIFICACIÓN DE LAS IMÁGENES	
▪ IV. 3. NIVEL ICONOLÓGICO	
▪ IV. 3.1. LOS HÑÄHÑÜ PREHISPÁNICOS	
▪ IV. 3.2. LA COLONIA	
▪ IV. 3. 3. LOS HÑÄHÑÜ DURANTE LA COLONIA	
▪ IV. 3.4. PINTURA COLONIAL Y LOS MURALES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL EN IXMIQUILPAN HIDALGO	
V. MURALES DEL TEMPLO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL COMO PATRIMONIO CULTURAL.....	67
▪ V. 1. LOS MURALES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL	
▪ V. 2. APROPIACIÓN DE LOS HÑÄHÑÜ ACTUALES HACIA EL TEMPLO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL Y SUS PINTURAS MURALES	
• VI CONCLUSIONES.....	72
• VII. ANEXOS.....	75

INTRODUCCIÓN

Este proyecto investiga la apropiación por parte de los indígenas Hñāhñü de las pinturas murales que se encuentran dentro del templo de San Miguel Arcángel, ubicado en Ixmiquilpan, Hidalgo, México, que fueron realizadas en 1550. De acuerdo a Ballesteros (2000), los frailes agustinos llegaron a lo que hoy es la Ciudad de México en 1533. De ahí se expandieron hacia el norte a partir 1536. Y en 1548 comenzó la evangelización del Valle del Mezquital. En 1550 se construyó y fundó la iglesia y el convento de San Miguel Arcángel, en Ixmiquilpan. David Charles Wright señaló que la construcción estuvo a cargo de fray Andrés de Mata (Wright, 1998: 40). El convento era considerado casa de estudios de la provincia del Santísimo Nombre de Jesús (Ballesteros, 2000: 17).

Estos autores explicaron que los frailes eran pocos y la población indígena era numerosa. De modo que la realización de la pintura mural estuvo bajo la dirección de los frailes, pero creada por indígenas.

Serge Gruzinski (1994) explicó que se conoce por diversos testimonios escritos de misioneros y conquistadores que el proceso de conquista fue llevado a cabo de un modo bélico: los europeos consideraron a los dioses y rituales de los nativos como “idolatrías”, ya que adoraban a las representaciones de sus dioses como si fueran esos mismos dioses; esta idea les permitía justificar su modo de actuar. Este pensamiento se puede notar en las obras de varios misioneros que al llegar a lo que hoy es México, describieron y registraron de modo escrito los rituales nativos. Estas obras nos permiten saber cómo eran las costumbres de los indígenas, sin embargo, las descripciones reflejan los prejuicios cristianos en todo lo que observaban, tal es el caso, por ejemplo, de Fray Toribio de Benavente: *Motolonia*, quien escribe así:

Una vez en el año, cuando el maíz estaba saliendo de obra de un palmo, en los pueblos que había señores principales, que a su casa llamaban palacio, sacrificaban un niño y una niña de edad de hasta tres o cuatro años; éstos no eran esclavos, sino hijos de principales, y este sacrificio se hacía en un monte de reverencia de un ídolo que decían que era el dios del agua que les daba lluvia, y cuando había falta de agua la pedían a este ídolo (De Benavente, 1997: 13).

En textos como éste, se puede encontrar la descripción sobre las tradiciones

indígenas, y al mismo tiempo parte de la lectura por parte los misioneros hacia la otra cultura. En el párrafo anterior es notable la idea de que las esculturas de los dioses nativos eran “ídolos”, que eran tratados no como una representación del dios nativo sino como al mismo dios nativo. Aquí otro ejemplo similar:

...y en otro vaso cogía la sangre y daban de ella como a comer al principal ídolo, untándole los labios, y después a los otros ídolos y figuras del demonio (De Benavente, 1997: 13).

Gruzinski (1994) explicó que el proyecto de evangelización consistió en imponer nuevos dioses, para ello, los primeros conquistadores, quitaron las imágenes de los nativos de sus templos, así como los monolitos que estaban en lo alto de las pirámides; para colocar las imágenes cristianas, como lienzos con pinturas de vírgenes y cristos, además de nuevos rituales y enseñanzas. Gruzinski (1994) señaló, pues, que estos primeros conquistadores no tuvieron objeción en realizar los primeros rituales cristianos en lo alto de las pirámides, guiados por unos cuantos sacerdotes cristianos (más adelante, con la llegada de más misioneros, comenzó la construcción de templos cristianos). Todas estas primeras imposiciones por parte de los conquistadores ocurrieron después de formas de dominación bélicas, es decir: batallas, en donde los líderes de los nativos murieron intentando negociar o ganar la batalla. Aquellos indígenas que quedaban vivos debían someterse a un nuevo orden europeo, en el cual castigaban a cualquier nativo que no aceptara este nuevo orden social. Para cuando llegaron más misioneros gran cantidad de indígenas ya entendían esta nueva forma de organización. Los misioneros no recurrían a formas violentas de castigo, de hecho, varios de ellos fueron pioneros defensores de los derechos humanos de los indígenas. Sin embargo, la mayoría de los europeos, incluidos los misioneros, no tuvieron curiosidad por el pensamiento de los nativos (Gruzinski, 1994). En la siguiente cita lo podemos notar.

Y como todos los sacrificios o eran de esclavos o tomados en la guerra, en México para éste día guardaban alguno de los presos en la guerra, que fuese señor o persona principal, y a aquél desollaban para vestir el cuero de él gran señor de México, *Moctecusoma*, el cual con aquel cuero vestido bailaba con mucha gravedad, pensando hacía gran servicio a el demonio que aquel día honraba (De Benavente, 1997: 13).

Como se puede ver, ya durante la evangelización y a pesar de la convivencia, nunca

hubo un interés o idea sobre la posibilidad de que los indígenas pudieran tener una interpretación propia de las nuevas imposiciones. Es por eso que históricamente contamos con pocos testimonios acerca del pensamiento indígena en ese momento histórico (Gruzinski, 1994).

Las pinturas murales del Templo de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan constituyen una fuente de información, no precisamente escrita, acerca de la experiencia indígena Hñähñü durante la colonia, en Ixmiquilpan Hidalgo.

Lo anterior es sumamente importante al considerar que los indígenas fueron partícipes de la historia, pero no dejaron muchos testimonios escritos acerca de su experiencia; lo cual es un problema cuando se desea conocer ese momento histórico desde su punto de vista. La valoración de la historia y del patrimonio cultural requiere de dichos testimonios indígenas aun cuando no sean precisamente escritos. Este aspecto es el foco y clave de esta investigación.

El patrimonio enfrenta diferentes problemas para su conservación. Se ha estudiado poco la dimensión simbólica del patrimonio y en los estudios sobre conservación de patrimonio se ha olvidado del valor de dicha dimensión simbólica en el patrimonio.

Las pinturas murales del Templo de San Miguel Arcángel, en Ixmiquilpan Hidalgo, México; no han sido valoradas como documento histórico no escrito susceptible de aportar información con base en una metodología que permita leer la imagen de modo sistemático. De la misma manera se ha ignorado la apropiación y significación¹ de los Hñähñü actuales hacia las pinturas murales. Por otro lado, es importante explicar que la supervivencia de los elementos simbólicos indígenas presentes en las pinturas murales del Templo de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan Hidalgo, es un tema que sí se ha estudiado por autores como David Wright Carr, Victor Manuel Ballesteros García y Elena Isabel Estrada García², quienes analizaron en qué contexto socio histórico fueron realizadas las pinturas, por quiénes y bajo qué condiciones, y el posible significado de las obras. Estos trabajos no tuvieron continuidad. El análisis que tales autores hicieron no es de tipo iconológico ni se relacionó con la valoración del patrimonio cultural como documento histórico ni como una

¹ Aquí se toma significación como un modo de apropiación, de interpretación desde un sistema de creencias compartido: es decir, cultural. Esto se desarrollará en el Marco Teórico de esa investigación y en el Análisis Iconológico.

² El trabajo de estos autores se retoma en el capítulo de los Antecedentes. Estudios Preliminares.

construcción social actual, cosa que este proyecto sí hace, esperando abrir líneas de investigación posteriores.

I. ANTECEDENTES

I. 1. ESTUDIOS PRELIMINARES.

Existen varios historiadores y antropólogos que han estudiado sobre la pintura realizada por indígenas en la Nueva España³.

Cabe mencionar que aquí se respetará la palabra “otomí” de acuerdo al uso que le dieron los autores que investigaron sobre este pueblo. En lo que cabe al resto de la investigación se llamará Hñähñü a esta etnia, ya que, como se encontró en las entrevistas, así es como se autonombran.

Verónica Gallegos Murillo es doctora en Filosofía y maestra en Estudios Novohispanos, actualmente es docente –investigadora de la Universidad Autónoma de Zacatecas; escribió, entre otros libros: (2012) *Cultura, Lenguaje y Evangelización. Nueva España, siglo XVI*. Además del capítulo: (2012) “El problema de los sentimientos en la evangelización de los indios durante el siglo XVI novohispano” en el libro que coordinó y se titula: *Individuo, valores y mundo. Reflexiones desde la filosofía*. También: (2011) “La segunda naturaleza de los indios frente a la evangelización” en la revista de Noé Héctor Esquivel Estrada titulada *Pensamiento Novohispano*. En sus libros Verónica Gallegos recuperó el contexto socio histórico de la colonia en México y presentó investigaciones sobre el pensamiento europeo e indígena durante esa época.

Serge Gruzinski es un historiador francés que se ha dedicado a estudiar la historia del pensamiento en Latinoamérica, ya que también se le considera en la corriente de la *historia de las mentalidades*; es autor de: (1994) *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*; libro en el que retomó parte de la historia de la conquista en México, hizo énfasis en el papel que jugaron las pinturas en el proceso de evangelización, no sólo para el objetivo de los europeos, sino también desde la concepción de población indígena. Además escribió: (2007) *El pensamiento mestizo, Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, en este libro habló de la conquista en

³ Es importante mencionar que estos autores llaman otomís al pueblo Hñähñü. En este apartado de Antecedentes se respeta la nominación de estos autores pero en el resto de esta investigación se llamará Hñähñü a los otomís ya que así es como ellos se autodenominan, además de que consideran otomí una manera peyorativa de nombrar a su pueblo. Esto se encontró en el trabajo de campo: Capítulo V.

toda Sudamérica, narró diferentes episodios de encuentros entre europeos e indígenas, las relaciones que se establecieron, la construcción de las ciudades y las ideas que surgieron en este proceso; definió los conceptos de cultura, mestizaje, aculturación e identidad y los aplicó a los episodios históricos que analizó. Participó en el libro: (1996) *Los caminos del mestizaje* editado por CONDUMEX, con el capítulo titulado “Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del Renacimiento” en el que examinó las pinturas murales del Templo de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan y las posibles condiciones y causas por las que fueron creadas.

Sofía Velarde Cruz (2012), historiadora egresada Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y maestra en Filosofía de la Cultura y de la Universalidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, escribió: *El arte mestizo en la Nueva España*, en donde investigó el papel de los indígenas en las pinturas y su concepción durante la colonia, en relación con la cosmovisión que dicha población tenía antes de la conquista.

Clara Bargellini (2005) es licenciada de la Universidad de Pennsylvania en Philadelphia y doctora en Historia del Arte de la Universidad de Harvard. Reside en México desde 1972, y desde 1979 trabaja en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Estudió el arte novohispano en el contexto socio cultural de la colonia, retomando tanto la visión de los europeos como de los indígenas en el libro: *Los Retablos de la Ciudad de México: siglos XVI y XX: una guía*. Que escribió junto con los autores Ilona Katzew y Joseph J. Rishel, entre otros.

Victor Manuel Ballesteros García (2000), fue profesor e investigador del área académica de historia del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAEH. Se dedicó a cultivar una línea de investigación sobre la orden religiosa de los agustinos. Escribió acerca de la historia del Templo de San Miguel Arcángel ubicado en Ixmiquilpan Hidalgo, en la que realizó una breve interpretación sobre los significados de la pintura mural en su libro titulado *La iglesia de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, Hidalgo*. Ballesteros hizo una interpretación de la pintura mural como la idea occidental y católica de la lucha entre los vicios y las virtudes reinterpretada por los indígenas.

Las pinturas del Templo de Ixmiquilpan ¿Evangelización, reivindicación indígena o propaganda de guerra? es un libro que realizó Arturo Vergara Hernández (2010), antropólogo social e historiador de la Universidad Autónoma del Estado de

Hidalgo; en el que encontramos un análisis sobre el contexto histórico de la época colonial en Hidalgo, en la que explicó el papel de los frailes, los otomíes, los mexicas y los chichimecas en ese tiempo. Él interpretó las pinturas como la lucha entre los chichimecas y los otomíes, pero no explicó qué son los seres híbridos zoomorfos que aparecen en las pinturas murales.

David Wright Carr (1998) obtuvo sus estudios de licenciatura y maestría en Bellas Artes en el Instituto Allende, incorporado a la Universidad de Guanajuato. Se tituló como Doctor en Ciencias Sociales en El Colegio de Michoacán. Trabaja en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Guanajuato. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y de la Academia Mexicana de Historia. Autor de “Sangre para el Sol: las pinturas murales del siglo XVI en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo”, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, en el tomo 41. Artículo en el que Wright planteó que las pinturas representan un paganismo en el que los indígenas encontraban la manera de representar su religión, ya que los indígenas de Ixmiquilpan tardaron en ser evangelizados por sus asentamientos inestables. Wright señaló que una de las águilas representadas está asociada con el símbolo solar de la cosmovisión prehispánica, este tipo de relaciones ocurren con varios elementos.

Elena Isabel Estrada Gerlero (1979) es investigadora de la UNAM en el Instituto de Investigaciones Estéticas, en la línea de arte novohispano, escribió “El friso monumental de Ixmiquilpan”, en *Actes du XLII Congrès International des Américanistes, Congrès du Centenaire*. Vol. 10. Paris. Foundation Singer-Poliagnac. Ella planteó en este análisis que las pinturas representan de modo alegórico la lucha entre otomíes y chichimecas, en la que se hace publicidad a la represión de los chichimecas. Esta autora tampoco dio una explicación sobre las figuras zoomorfas.

Oscar Salinas Flores (1995), estudió arquitectura y diseño en la UNAM. Escribió el libro *Tecnología y Diseño en México Prehispánico*, editado por la UNAM, en el que presentó algunas de las características más representativas del diseño prehispánico y el significado de las mismas.

Joaquín Galarza (1996) es un autor importantísimo en cuanto al estudio de los códices prehispánicos y novohispanos, y la lectura de los mismos desde su estructura interna. Escribió, entre varios libros: *El Color en los Códices*, publicado por la editorial

Amatl, México; y también *Lectura de la “Imagen Azteca”. El 2retrato real” en la escritura azteca: “cuadros del Códice Tovar”*. Publicado en 1986 por la editorial Aguirre y Beltrán, en colaboración con la ENAH y CIESAS.

“El código Florentino. La creación del Nuevo Mundo. Su Icnografía: Suma de Dos Tradiciones Culturales” es un artículo escrito por Diana Magaloni Kerpel (2013) y publicado en la revista *Arqueología Mexicana*, no. 90, por en INAH, en la que Diana revisó las características del diseño en el Código Florentino, su paralelo con el diseño prehispánico, ya que este código fue realizado durante la colonia por indígenas, así como el posible significado de dichos diseños.

Annia González Torres (2008), licenciada egresada de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, escribió la tesis *Un Pueblo de Indios Novohispano: Religión, Sociedad y Cultura en Ixmiquilpan, durante la época colonial (1550- 1760)*; en la cual realizó una investigación socio histórica sobre los Hñāhñü en Ixmiquilpan durante la colonia: ahí describió las características geográficas y medio ambientales en las que se encontraban, el ámbito social y político novohispánico: la población, las instituciones políticas y administrativas, el trabajo de repartimiento, la encomienda, la minería, la producción local, las haciendas, la ganadería, la actividad misionera, la vida conventual, la evangelización, las manifestaciones religiosas y las cofradías.

Cabe reiterar que aunque estos autores nos muestran el contexto socio histórico en que fueron realizadas las pinturas murales, ninguno de ellos, a excepción de Galarza y Magaloni, realizó un análisis sistemático de las pinturas Novo hispánicas y los elementos de significación indígena. Tampoco ninguno de dichos investigadores ha realizado una investigación sobre la apropiación y significación por parte de los Hñāhñü actuales hacia las pinturas murales del Templo de San Miguel Arcángel. Trabajo que en esta investigación sí se comienza a realizar.

I. 2. MARCO HISTÓRICO DEL CASO DE ESTUDIO

Es importante entender que los murales del Templo de San Miguel Arcángel pueden reflejar aspectos del contexto espacial, social e histórico en el que fueron creadas, por eso es necesario destacar qué sucedía en ese momento y qué hechos caracterizaron tal contexto. El historiador Richard Nebel (1995), explicó que antes de la conquista, la cultura náhuatl dominaba en México. Esta cultura no se encontraba sola, en América Central existió lo que los científicos llaman “Mesoamérica”: área espacial en la que se desarrollaron las diversas culturas prehispánicas. “Si bien entre estos pueblos existían grandes diferencias, se puede hablar de una unidad mesoamericana con relación a la religión y cultura” (Nebel, 1995: 84).

Nebel (1995) explicó que estas sociedades veneraban diversas divinidades que, aunque variaban en formas, funciones, cualidades y rasgos esenciales, eran semejantes; su religión y en general su modo de interpretar la realidad, permeaba todos los aspectos de sus vidas. Este autor señaló que los mexicas eran el pueblo más poderoso de Mesoamérica a la llegada de los europeos, y la casta dominante de los mexicas: los guerreros y sacerdotes buscaban vigilar y preservar estrictamente esta visión de su elección divina como “pueblo del Sol”, esta labor tenía un sentido importante para ellos que Nebel explica así:

Este celoso cuidado de dichos ideales se llevaba a cabo por razones religiosas, para conservar el orden y la armonía del mundo: los dioses habían creado el mundo por medio de sacrificios; los hombres, como colaboradores de los dioses, debían sostener el orden universal por medio de sacrificios —el sacrificio de uno lograba la salvación de otros— por razones sociopolíticas, para mantener las estructuras sociales y conservar el derecho al dominio político; por adhesión al orden y a la estructura tradicional de clases, para cumplir la ‘voluntad de los dioses’, para fomentar el sentido comunitario, como medio de expansión y de terror, etcétera” (Nebel, 1995: 85).

Nebel (1995) explicó que los llamados Tlamatinime (“sabios”) desarrollaron concepciones teológico- filosóficas en la visión de Quetzalcóatl -Netzahualcóyotl y, apartándose de los sacrificios humanos, buscaban nuevas posibilidades y nuevos caminos para responder a los problemas existenciales del ser humano; por medio del lema creativo ‘in Xóchitl in Cuicatlt’ (Flor y Canto) encontraban acceso al misterio de Ipalmemohuani, que era “El por quien se vive”.

Todas las divinidades que existían en su concepción del universo tenían rasgos comunes y estaban enlazadas; había, pues, un paralelismo entre ellas⁴.

La interpretación que los pueblos mesoamericanos le daban al orden del universo, gobernado por varios dioses, estaba relacionados a aspectos de la naturaleza con la que estaban íntimamente vinculados a través de los ciclos de la misma. De acuerdo a esta organizaban su calendario agrícola y sus festividades, de modo que la presencia de dichas divinidades participaba en la cotidianeidad de sus vidas, que también era interpretada como una serie de opuestos, tales como la noche y el día, el inframundo y el cielo, lo femenino y lo masculino, etc.

Los pueblos indígenas que habitaban lo que actualmente es la Ciudad de México y sus cercanías, como en Puebla e Hidalgo, practicaban la pintura mural al fresco, sobre paredes de su propia arquitectura, donde se reflejaba lo que el autor Serge Gruzinski (1994) explicó como una concepción peculiar de los indios hacia su iconicidad, sus códigos eran ilustración y escritura en una misma práctica, así mismo, algunas representaciones tenían una naturaleza propia que los nahuas llamaban: *ixiptla*: estatuas –dios.

⁴ Nebel (1995) mencionó algunas de estas divinidades: “La omnipresencia de Ometéotl (Dios de la Dualidad), el principio dual, que está en Omeyoacan (‘Lugar de la Dualidad’) es patente. Él actúa como Huehuetéotl (‘Dios viejo o antiguo’), In Teteuinanin Teteu ita (‘Madre de los dioses- Padre de los dioses’), y, más abstractamente, como origen de las fuerzas cósmicas: simultánea a su acción sustentadora de la tierra, su identificación con los astros, con el fuego y con el agua como Xiuhtecuhtli (‘Señor del fuego’) y como el dios de la Lluvia: Tláloc. Este principio supremo tiene relaciones especiales con Tlaticpac, con todo aquello que ‘existe sobre la tierra’, lo cual se expresa con diversos nombres y títulos (atributos existenciales) de Ometéotl: Tloque Nahuaque (‘Dueño de cerca y del junto’), Ipalnemohuani (‘Aquel por quien se vive’), Totecui in ilhuicahua in tlalticpaque in mictlane (‘Nuestro Señor dueño del cielo, de la tierra y de la región de los muertos’), Yohualli-Ehécatl (‘Noche –viento’: invisible e impalpable) in Tonan, in Tota (‘Nuestra Madre, Nuestro Padre’), éstos y muchos otros ‘dioses’ más aparecen en su fisionomía masculina y femenina, son nuevas fases o máscaras, detrás de las cuales se oculta el rostro dual del principio supremo Ometéotl, que también actúa como Ometecuhtli –Omecíhuatl (‘Señor de la Dualidad, Señora de la Dualidad’) y Tonacatecuhtli –Tonnacacíhuatl (‘Señor de nuestra carne, Señora de nuestra carne o sustento’). De día su fuerza se concentra y otorga la vida por medio del sol: entonces lleva el nombre de Tonatiuh (‘El que va haciendo el día’), Ipalnemohuani (‘Aquel por quien se vive’), Tezcatlanextia (‘Espejo que hace mostrarse las cosas’) y Yeztlaquenqui (‘El que está vestido de rojo’) que para los aztecas vino a ser el dios guerrero Huizilopochtli. Por la noche el principio dual se hace invisible e impalpable, Yhualli- Ehecatl (‘Noche-Viento’) , en relación con la luna se hace Tezcatlipoca (‘Espejo que humea’), en su aspecto femenino, Citlalinicue (‘La del faldellín luminoso de estrellas’), y finalmente Tecolliquenqui (‘La que está vestida de negro’). En relación con la tierra, a la que mantiene en pie, se convierte en Tlallamánac (‘La que sostiene la tierra’) y en Tlallíhcattl (‘El que cubre a la tierra con algodón’), cuando hace que aparezcan sobre ella las nubes, y en su función como madre que concibe la vida es Coatlicue (‘La de faldellín de serpientes’) o Cihuacóatl (‘Mujer serpiente’), o Tonan (‘Nuestra madre’) o Tonantzin (en diminutivo: ‘Nuestra [querida] madrecita’, otra denominación era Ila,atecuhtli (‘Señora anciana’) y Cozcamiauh (‘Collar de espigas’) (Nebel, 1995: 87).

Con este antecedente sobre el imaginario mesoamericano, es posible entender que, a la llegada de los europeos a América, los nativos no eran una página en blanco, sino seres humanos con creencias ancestrales. Tener una idea de esto permite entender mejor lo que pasó durante la Colonia.

Poco tiempo después de la conquista, el uso de las imágenes en la Nueva España se asoció a una imperiosa necesidad de convertir a los nativos al catolicismo, ante las dificultades de comunicación, la pintura resultaba una herramienta clave y primordial en esta misión. Bargellini lo explicó así:

En un principio la necesidad de imágenes vino a ser la condición fundamental que determinó el origen y el desarrollo de la pintura en el Nuevo Mundo (...) El énfasis se puso en satisfacer la necesidad inmediata de imágenes de culto, aunque también en proveer las condiciones para su producción dentro de los nuevos contextos según los requerimientos que se anticipaban para los próximos años (Bargellini, 2007: 326).

Así, es posible ver que las imágenes, a la par de la palabra escrita, constituyeron una herramienta esencial en la transmisión de la cultura europea, argumentos con lo que también están de acuerdo Katzew (2007) y Gruzinski (1994). El padre Juan de Torquemada (1562 -1624) expresó que las imágenes tenían una gran capacidad para generar devoción y forjar memoria (Gruzinski, 1994).

Serge Gruzinski (1994) y Clara Bargellini (2007) describieron que Hernán Cortés, al ir avanzando en su misión de conquista, remplazó “ídolos” nativos con cruces e imágenes de la Virgen María, “sus acciones demuestran que consideraba fundamental la relación entre las imágenes religiosas y el poder” (Bargellini, 2007: 324).

Las imágenes eran esenciales para las nuevas prácticas de la religión católica en América Latina, “este hecho explica en gran parte las innumerables pinturas y esculturas realizadas entre los siglos XVI y XIX” (Bargellini, 2007: 324).

Los murales del Templo de San Miguel Arcángel están ubicados en la comunidad de Ixmiquilpan, Hidalgo, donde la mayoría de la población es y ha sido Hñāhñü desde la colonia. De modo que la historia de esta población es importante para darle contexto al mural y las interpretaciones del mismo por parte del pueblo Hñāhñü. Esto incluye el contexto espacio –temporal que se desarrollará a continuación.

Ixmiquilpan

Actualmente el pueblo de Ixmiquilpan se localiza en lo que hoy es el Estado de Hidalgo; al oeste del mismo, y pertenece a una zona denominada el Valle del Mezquital.

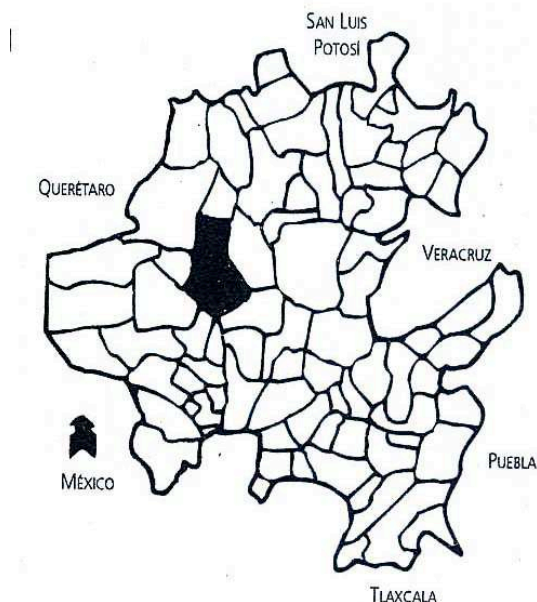


Imagen: Estado de Hidalgo (Ballesteros, 2000).

Durante la Colonia se introdujo al Valle del Mezquital ganado y minería. La introducción de tales elementos propios de economía novohispana, contribuyeron a modificar la dinámica de vida de sus habitantes ya que actualmente les funciona como medio de trabajo (González, 2008).

De acuerdo González (2008), el clima de la región de Ixmiquilpan es de tipo cálido seco con un paisaje desértico, aunque hay varios ríos⁵. Esto determina el tipo de recursos naturales de la región, así como las actividades económicas y el modo de vida de los habitantes de la región de Ixmiquilpan, que son en su gran mayoría Hñähñü.

⁵ Existen el río Tula de Ixmiquilpan y el río Ixmiquilpan, ambos con varias vertientes. Además, cuenta con los manantiales de aguas Termales.

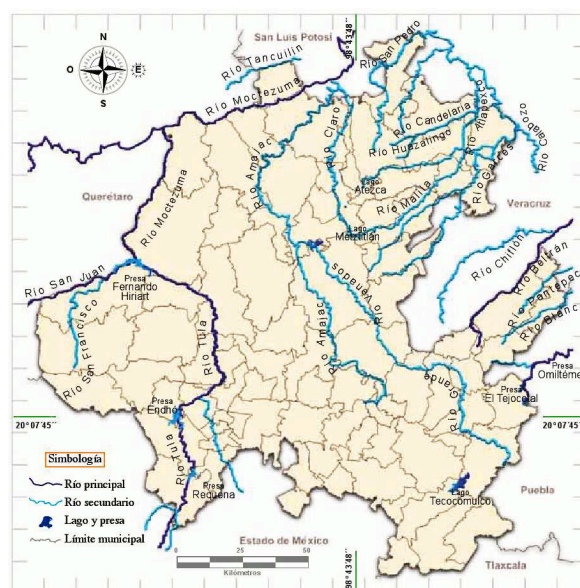


Imagen: Ríos de Hidalgo.

La vegetación del Valle de Mezquital, al cual pertenece Ixmiquilpan, se caracteriza por la existencia de plantas propias del ambiente desértico, entre las que destacan: el Huizache (*Acacia Farnesiana*). La micrófila (presencia de espinas), el Órgano (*Stenocereus Dumortieri*), el Garambullo (*Myrtillocactus Geometrizans*), la Lechuguilla (*Agave Lechuguilla*) y el Nopal (*Opuntia*) También existe el maguey, una planta característica de la zona y ampliamente utilizada dentro de la producción local del que se derivan una gran cantidad de productos, el cual también es y era aprovechado como parte de la alimentación del grupo Hñähñü. En la zona también abundan los sauces, álamos blancos y sabinos. (González, 2008).

Durante la colonia se cultivó principalmente maíz y el trigo. La etapa novohispana en México, señaló Annia González (2008), se caracterizó por la implantación de las estructuras coloniales, e Ixmiquilpan no fue la excepción a esto. Durante esta época se también introdujo la minería en Ixmiquilpan, que fue un centro minero importante. Ixmiquilpan cuenta con una población mayoritariamente Hñähñü, que hacia mediados del siglo XV, estaba dominada por los mexicas, de modo que esta región era tributaria de Tenochtitlán. A la llegada de los europeos este pueblo tuvo una serie de transformaciones y reestructuraciones en los ámbitos social, político y religioso. La actividad administrativa de los territorios de Nueva España estuvo condicionada por la división entre la República de

los Indios y la República de los Españoles.

Gonzalez (2008) explicó que la autonomía de la república de indios en Ixmiquilpan estaba limitada por las instancias administrativas de la Nueva España⁶. Además del trabajo de repartimiento⁷, en Ixmiquilpan existía, al igual que en prácticamente todos los pueblos indígenas novohispanos, el sistema de encomienda que fue la unidad administrativa principal durante los siglos XVI y XVII⁸.

La evangelización en la zona del Valle del Mezquital estuvo a cargo de la Orden de San Agustín. La labor de estos religiosos puede resumirse en tres puntos principales: cristianización, civilización de los indios y educación. Annia González (2008) explicó que para llevar a cabo la conversión de los indígenas se implementaron las congregaciones, es decir, concentraciones de la población en lugares escogidos por la autoridad que funcionaban como cabeceras. La fundación de los conventos funcionaba como puntos de encuentro de las congregaciones, las cuales sentaron las bases de la reestructuración social y religiosa del pueblo.

Toda esta información histórica sobre lo que pasó durante la colonia y en Ixmiquilpan, proporciona a este proyecto un antecedente del cual partir, así como una aproximación al contexto sociocultural en el que ocurrió el fenómeno de apropiación y significación las pinturas murales.

I.3. PATRIMONIO CULTURAL. ANTECEDENTES

I.3.1. PATRIMONIO CULTURAL

Como se verá en el Capítulo II. Marco Teórico Conceptual, patrimonio cultural es entendido como expresiones culturales que un pueblo considera dignas de ser conservadas, es pues, una construcción social. Una expresión cultural, que en este caso se manifiesta

⁶ La autonomía de la república de indios en Ixmiquilpan fue limitada por las instancias administrativas de la Nueva España. Los cargos de oficiales de república fueron ocupados por los naturales principales. Era muy común que la población Hñāhñhü de la región se ausentaba del pueblo y sus jurisdicciones, de modo que hacía patente su resistencia a la forma de gobierno español, desconocía sus instituciones, explica Annia González. De modo que la república de indios en Ixmiquilpan no gozó de la estabilidad y autonomía que se esperaba por parte de las autoridades virreinales. Por el contrario, se trató de una región en donde las tensiones estuvieron presentes siempre, lo cual desestabilizó continuamente la existencia de la república.

⁷ El trabajo de repartimiento era un trabajo obligado (González, 2008: 36)

⁸ La encomienda estuvo presente en Ixmiquilpan, explica Annia González, desde fechas muy tempranas, a partir de 1530, y para mediados del siglo XVII seguía presente en su jurisdicción. Cuando los encomenderos recibían su encomienda, “adquirían el derecho al servicio personal de los indios de una jurisdicción, además de la facultad de cobrar el tributo a los pobladores” (González, 2008: 36).

visualmente: a través de una serie de señales o signos relacionados entre sí para conformar un código visual y un diseño susceptible de ser interpretado por los miembros de una comunidad desde un sistema de significación propio de la misma. De modo que la pinturas mural del Templo de San Miguel Arcángel, con las características propias de su diseño gráfico, pueden ser valoradas como Patrimonio Cultural.

I. 2. 2. EL CONCEPTO DE PATRIMONIO CULTURAL Y SU CONTEXTO

Es importante entender dónde surgió el concepto de Patrimonio Cultural y las aplicaciones prácticas que se le han dado, para poder tener una visión más amplia y explicativa del sentido y uso del mismo, en relación con el uso que se le han dado a las pinturas murales del Templo de San Miguel Arcángel, así como la apropiación que han tenido las mismas por parte de la comunidad Hñähñü.

El concepto de patrimonio surgió junto con la construcción de una consciencia nacional, en Francia, poco tiempo después de la Revolución Francesa, “la que introdujo la idea de un patrimonio nacional” (Melé, 1998: 12).

Patrimonio como idea fue un elemento de cohesión social que era exaltado por los grupos que estaban en el poder “con la finalidad de servir como un medio para la consolidación identitaria nacional” (Villaseñor, 2014: 5).

En la declaración que se hizo el 14 de agosto de 1792 se estableció una lista de los objetos que debían protegerse. A partir de ese momento, se ha ido formulando una tendencia internacional de culto moderno a los monumentos y su protección, así como el surgimiento de diversos discursos sobre el patrimonio. En México, la aparición y evolución de las leyes de protección del patrimonio ha sido similar a la legislación de numerosos países. Melé (1998) explicó que después de la Independencia en México, se propusieron varias medidas para proteger las obras de arte, como la creación del Museo Nacional en 1825, en 1827 se redactaron los primeros textos que reglamentaban la exportación de antigüedades. A partir de 1859 el nuevo Estado Mexicano administró de forma directa todos los edificios antiguos de uso religioso, recién expropiados de la Iglesia, además de que reglamentó su uso a través de una serie de leyes sobre los bienes nacionales escritas en 1874, 1902, 1941, 1944, 1969. A partir de este momento el Estado se volvió propietario de gran parte del patrimonio construido. La noción de zona de monumentos surgió en México

por primera vez 1930 en una “Ley sobre la protección y la conservación de monumentos y de los sitios naturales”, en 1934 este concepto fue precisado en la ley sobre “la protección, la conservación de los monumentos típicos y sitios naturales”. Durante esta época se organizó la Conferencia de Atenas, en 1931; de modo que “la legislación mexicana de los años treinta fue contemporánea al primer movimiento internacional que intentó definir normas y técnicas para la restauración y conservación de los monumentos históricos” (Melé, 1998:13).

La Conferencia de Atenas reunió especialistas sobre la protección de monumentos y dio comienzo a los criterios modernos sobre la restauración y conservación de monumentos. Principios que quedaron escritos en la Carta de Atenas.

En los años 60, explicó Melé (1998), comenzó a difundirse el culto a los monumentos. En 1964 se escribió la Carta de Venecia en la que se desarrolló el tema de la conservación y restauración de los monumentos y sitios. Sólo tres estados no europeos ratificaron la carta: México, Perú y Túnez.

En 1967 México firmó un acuerdo con la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) para el establecimiento de un Centro Regional Latinoamericano de Restauración y de Conservación de los Bienes Culturales (Melé, 1998: 14).

En 1972 se introdujo la idea de patrimonio mundial por Federico Mayor, director de la UNESCO en la convención internacional, en la que se afirma que la protección no incumbe separadamente al Estado en el que se encuentra la obra a preservar, sino, en forma solidaria, a la humanidad en su conjunto, la cual es depositaria de todas las creaciones. Esta Convención del Patrimonio Mundial entró en vigor en 1975 cuando se adhirieron veinte primeros estados, y “México sólo ratificó este texto en 1984” (Melé, 1998: 14).

México registró en la lista de patrimonio mundial siete centros históricos⁹. Es importante aclarar que la catalogación se efectúa sobre la base de las propuestas de los estados. Por eso, el “tipo de bienes catalogados reflejan las propiedades de las políticas nacionales de preservación” (Melé, 1998: 15).

⁹ En 1987 registró: México, Oaxaca, y Puebla. En 1988: Guanajuato. En 1991: Morelia. En 1993: Zacatecas. En 1996: Querétaro. Solicitó la inscripción de Tlacotalpan, (Veracruz), San Cristobal de las Casas (Chis.), San Luis Potosí (S. L. P.), Pátzcuaro (Mich.), la lista incluía 28 bienes, entre los cuales figuraban diez ciudades, cuatro zonas naturales y 12 ciudades o zonas prehispánicas.

La lista de patrimonio mundial, así, no está limitada, sino que las inscripciones dependen de la importancia que cada Estado concede a las recomendaciones emitidas por ICOMOS y “de la adecuación de las políticas y legislaciones nacionales a los principios pregonados por las instancias internacionales” (Melé, 1998: 16).

La inscripción de un bien en la lista de patrimonio mundial implica un reconocimiento a las políticas del Estado, pero al mismo tiempo una responsabilidad y compromiso del mismo de asegurar la protección, conservación y transmisión del bien inscrito, explicó Melé (1998). Además, en la Carta de Venecia escrita en 1964, se definió qué es ciudad y qué es barrio. Se consideró que las ciudades históricas son un marco para los monumentos a conservar, las cuales representan un valor específico. Todas las ciudades son históricas, sin embargo, la Carta de Venecia se centró en aquellas que además de tener una calidad como documento histórico, expresan valores propios de las civilizaciones urbanas tradicionales. La carta menciona la participación de los habitantes para el éxito de la conservación de los valores: es decir, el uso de los bienes contribuye a su conservación. Es importante considerar a las localidades como testimonios de nuestras culturas; personalizan las relaciones comunitarias y confieren una identidad a sus habitantes.

Todas estas instancias internacionales tienen una incapacidad para realizar un auténtico peritaje en el momento de solicitud de inscripción. En cambio las leyes y reglamentos de cada Estado son los que tienen importancia para la ejecución de la preservación. En México, la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 1972, en el artículo 38, vemos que “atribuye a la federación la responsabilidad de la protección y la conservación de los monumentos” (Melé, 1998: 21)

La preservación del patrimonio histórico y artístico es una labor que se confiere primordialmente a las instancias federales (Becerril, 2003; 266).

La protección del patrimonio histórico y artístico, es un asunto de interés público, es por esto que le corresponde al Estado. La Ley Federal de Monumentos sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, así, otorga facultades a varias instancias gubernamentales. De esta manera, dichas Instituciones oficiales, “se dedican a la defensa del patrimonio histórico y artístico en los dos niveles de gobierno establecidos en nuestra constitución política: la Federación y los gobiernos locales” (Becerril Miró, 2003: 266).

Los decretos de creación de zonas de protección deben ser firmados por el

presidente de la República (Mantecón, 1998: 4).

Dentro de esta legislación del patrimonio histórico y artístico, las medidas contenidas pueden clasificarse en:

- Actos de ingreso.
- Controles a la esfera jurídica de los particulares y
- Promoción o fomento de acciones que permitan una mayor participación de los diversos sectores sociales (Becerril, 2003: 266).

La aplicación de las medidas de preservación entonces, corresponden por decreto de la Ley La Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas al Ejecutivo, quien ordena mediante decreto el destino de los bienes¹⁰.

A la Secretaría de Educación Pública le corresponde formular catálogos, organizar, sostener y administrar museos históricos. En general es la administradora de los bienes arqueológicos, históricos y artísticos. Esta dependencia también se encarga de coordinar las acciones entre INAH e INBA y de resolver cualquier controversia¹¹. “La SEP también cuenta con facultades para realizar inspecciones y para verificar el cumplimiento a las disposiciones” (Becerril Miró, 2003: 269).

En cuanto a monumentos históricos y arqueológicos el INAH es la autoridad especializada en lo referente a su conservación y protección. Sus facultades están enumeradas en la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (Becerril, 2003, 271, 272).

En el artículo 45 de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas quedó establecido que el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura es la institución que se encarga de proteger el patrimonio artístico de la nación. Al igual que el INAH “es un organismo desconcentrado dependiente de la Secretaría de Educación Pública (Becerril Miró, 2003: 272).

Además, existen otras dependencias de la Administración Pública Federal que son autoridades federales que intervienen en la protección de bienes históricos y artísticos. Son

¹⁰ Artículo 3ro. Artículo 14 de la Ley Federal de Monumentos sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas.

¹¹ En la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal, publicada en el Diario Oficial de la Federación en diciembre de 1994 se transfirieron las facultades de la Secretaría del Patrimonio Nacional y de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, que estaban señaladas en la Ley Federal de Monumentos sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (Art, 14) a la SEP.

las siguientes:

- La Secretaría de gobernación. Tiene la facultad de autorizar, mediante la declaratoria correspondiente bienes que son o que podrían llegar considerarse como integrantes del patrimonio histórico y artístico¹².
- La Secretaría de Hacienda y Crédito Público¹³.
- Secretaría de Desarrollo Social¹⁴.
- Secretaría Relaciones Exteriores¹⁵.
- Secretaria de Medio Ambiente y Recursos Naturales¹⁶.
- Secretaría de Turismo¹⁷.
- Secretaría de Contraloría y Desarrollo Administrativo¹⁸.
- Procuraduría General de la República¹⁹ (Becerril, 2003: pp. 274 -276).

Para que se lleve a cabo una adecuada protección del patrimonio histórico y artístico, es necesaria una colaboración organizada y adecuada entre las diversas autoridades. En 1997 se creó una Comisión Intersecretarial con el objetivo de coordinar las acciones en materia de preservación de los monumentos arqueológicos, históricos y artísticos.

El concepto de patrimonio cultural ha tenido diferentes enfoques o visiones sobre su conceptualización, en la Carta de Atenas por ejemplo se le daba prioridad a su valor interno, aun no se usaba la palabra patrimonio, sino conceptos como antigüedad u obra de arte, mientras que en la Carta de Venecia comienza a reconocerse el aspecto social del

¹² Así como la vigilancia de las adquisiciones inmuebles por parte de las asociaciones religiosas.

¹³ Esta dependencia se encarga de planear, dirigir y ejecutar las políticas y normas fiscales referentes a actividades y personas relacionadas con el patrimonio histórico y artístico.

¹⁴ Instrumenta la política de desarrollo urbano. Asuntos de ordenación territorial.

¹⁵ Interviene en todo lo relativo a comisiones y exhibiciones internacionales.

¹⁶ Encargada de llevar el registro y cuidar la conservación de los árboles históricos notables en coordinación con el INAH.

¹⁷ Tiene la obligación de promocionar el turismo social, fortalecer el patrimonio histórico y cultural de cada región del país y regular los servicios turísticos que se encuentran en zonas arqueológicas.

¹⁸ Aunque la SEP es la autoridad competente en materia de administración de los monumentos del Estado, esta secretaría tiene las facultades de regular la adquisición, el arrendamiento, la enajenación o afectación de los bienes inmuebles.

¹⁹ Tiene la facultad de perseguir y representar a la sociedad, por medio del Ministerio Público contra aquellas personas que cometan alguna de las conductas tipificadas en la Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Históricas y Artísticas.

patrimonio. Mientras que la UNESCO ofrece unas definiciones de valores patrimoniales un tanto abstractas y alejadas de la realidad social, tales como “belleza”, por ejemplo.

Las definiciones de patrimonio cultural han sido hechas por los grupos de poder. Éstos promueven la idea de patrimonio como una selección de componentes culturales, “pensadas para servir a los fines políticos de los grupos en turno, lo cual apoya al aparato simbólico del Estado” (Villaseñor, 2014: 7)

No todas las manifestaciones culturales son consideradas patrimoniales, sino que los actores políticos, junto con las instituciones intelectuales, solamente reconocen y promueven determinados bienes, con base en determinadas valoraciones, conscientes o inconscientes, entonces, el resultado es una representación selectiva de bienes culturales “sustentada en las necesidades políticas gubernamentales y en los intereses de grupos de poder” (Villaseñor, 2014: 6, 7).

Un ejemplo de esto se pudo observar en la Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas de 1972, en el artículo 42, donde señala que los monumentos arqueológicos tienen prioridad sobre los históricos, y estos a su vez sobre los artísticos. Esto refleja el encumbramiento del indio muerto, lo cual relega cualquier otro vestigio de patrimonio, sobre la historia de los indígenas después de la conquista, por ejemplo.

Entender todo esto permite saber en qué contexto legal se haya la posibilidad de conservar unas pinturas murales al entenderlas como Patrimonio Cultural. Sin embargo, el concepto de Patrimonio Cultural, como se vio al inicio, aquí se aborda más allá de un documento muerto, sino como una construcción social viva, lo cual se desarrolla mejor en el siguiente apartado.

I. 2. 3. PATRIMONIO CULTURAL COMO SIGNIFICADO SOCIAL

Las primeras nociones de patrimonio cultural eran dadas por el valor interno de los objetos en sí mismos; los cuales eran considerados dignos de ser conservados, como hechos dados. Más adelante se comenzó a definir patrimonio cultural no como un hecho sino como un proceso. Proceso de producción y circulación social; en el que importan los significados que receptores sociales pueden atribuirle a los bienes culturales. En este sentido, el patrimonio cultural dejó de considerarse un acervo cultural y pasó a conceptualizarse como un proceso construcción social e histórica: en el que intervienen intereses sociales. En este

sentido, considerar el patrimonio cultural como una construcción social implica valorar su proceso de definición, en relación con las políticas de conservación, como en la relación con los habitantes, esto es “una operación dinámica, enraizada en el presente, a partir de la cual se reconstruye, selecciona e interpreta el pasado” (Mantecón, 1998: 5).

En 1948, en la Declaración Universal de los Derechos Humanos, se estableció la necesidad de una existencia de condiciones que permitan que toda persona pueda satisfacer sus derechos económicos, sociales y culturales, los cuales forman parte de la vida cultural de la comunidad (Villaseñor Alonso, 2014: 8).

En 1996 se firmó el Pacto Internacional de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Documento en el que se definió la conservación, el desarrollo y la difusión de la ciencia y la cultura como una serie de mecanismos necesarios para alcanzar los derechos de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, además del “compromiso que deben tener los Estados con la libertad científica y creadora” (Villaseñor, 2014: 8).

Además, en 1989, se firmó el Convenio 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales en Países Independientes, el cual fue adoptado por la Organización Internacional del Trabajo (OIT), mismo que fue ratificado por México en 1990. En este convenio, por primera vez se subrayó el respeto hacia la cultura de los pueblos indígenas y de la manera en que inciden las decisiones del Estado, específicamente las medidas de desarrollo en la esfera cultural y social (Villaseñor, 2014: 8).

En 2007 se firmó la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas. Esta no fue un instrumento abierto de ratificación, sin embargo tiene una importante fuerza normativa “por haber sido aprobado en la Asamblea General de las Naciones Unidas, de la cual México forma parte” (Villaseñor, 2014: 8).

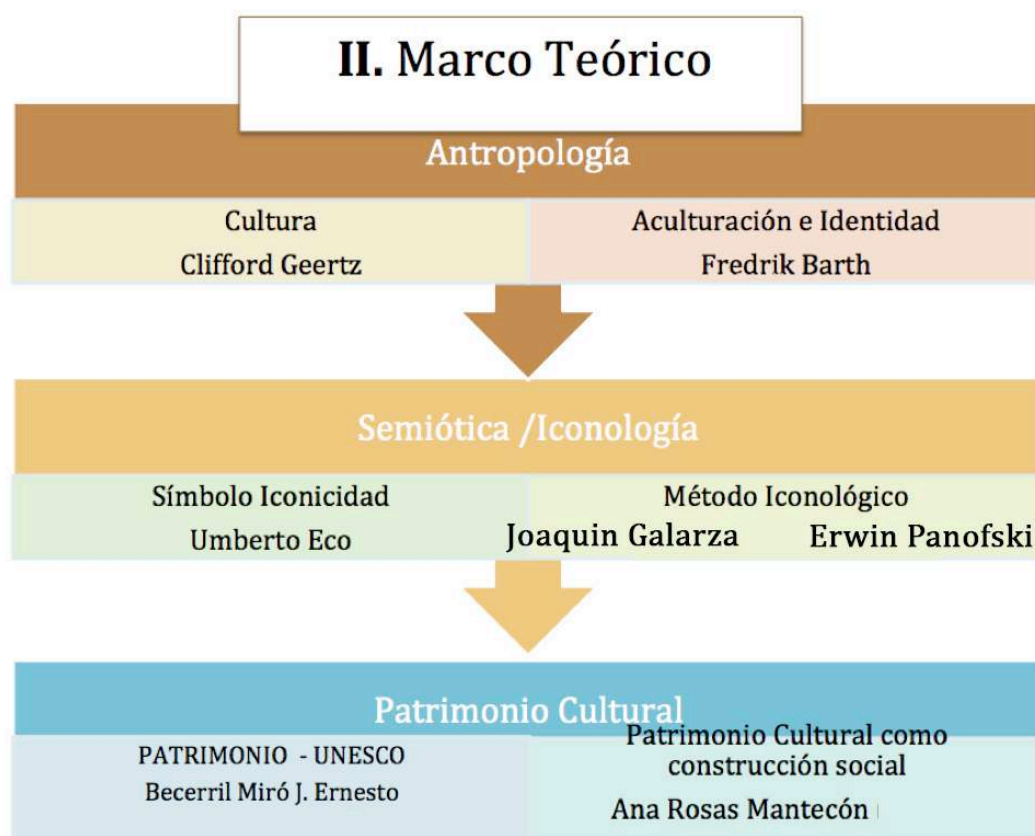
Este documento estipula en el artículo 11 que los pueblos indígenas tienen derecho a practicar y realizar sus tradiciones y costumbres culturales, lo cual incluye el derecho mantener y proteger tanto sus culturas como sus lugares arqueológicos e históricos, además de objetos, diseños, ceremonias, tecnologías, artes y literatura. En el artículo 31 establece que los pueblos indígenas tienen derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar su patrimonio cultural, lo cual incluye sus expresiones culturales y tradicionales además de las manifestaciones de sus ciencias, tecnologías y culturas (Villaseñor, 2014: 8).

Es por esto que, desde varias perspectivas actuales la noción de patrimonio ha

comenzado a definirse desde su carácter de construcción social, así como de un recurso para poder reproducir las identidades y diferencias sociales. Es por esto que en la investigación del patrimonio cultural en la actualidad uno de los retos “es la de abordar la problemática con una perspectiva integral, que recupere los contextos y procesos de construcción y conservación del patrimonio” (Mantecón: 1998: 7).

II. MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

La definición de los conceptos que aparecen en este apartado es necesaria para que el lector y el texto estén de acuerdo; especialmente cuando dichos conceptos se retomen en el desarrollo y aplicación de la metodología. Los conceptos surgieron de consensos a partir del debate entre miembros de la comunidad científica.



Cuadro: Mapa Conceptual del Marco Teórico Conceptual. Violeta Covarrubias A.

Como se vio en la Introducción, este proyecto busca encontrar el valor de las pinturas murales Templo de San Miguel Arcángel como una construcción social significativa para las personas; es decir como **patrimonio cultural**. De acuerdo a lo que señala Ana Rosas Mantecón (1998) patrimonio cultural no es un hecho dado, sino una construcción histórica, es decir, una interpretación del objeto, y una concepción del mismo.

Esta investigación, por lo tanto abordará a las pinturas murales desde su valor como objeto de significación, es decir, como una expresión cultural que habla de un momento

histórico, y desde su valor actual como construcción social para quienes las observan; es decir, abordará las pinturas como patrimonio cultural.

Al investigar las pinturas murales como una expresión cultural (tal como el lenguaje hablado, el lenguaje corporal, la música, o el lenguaje escrito, por mencionar sólo unas cuantas expresiones culturales) este proyecto tiene la obligación de explicar desde qué corriente aborda el concepto de **cultura**. Fredrik Barth, definió el concepto de cultura como una forma de describir la conducta humana (Barth, 1976: 9).

En los primeros estudios de antropología se definía a la cultura como la expresión material del ser humano, pero dicha explicación cambió pronto a una opción que trata a la cultura como un sistema de símbolos, el cual incluye lenguaje, arte, religión, moral y cualquier otro aspecto social que parezca organizado en la vida humana.

Sobre esta visión Clifford Geertz escribió: “El hombre es un animal colgado de una red de significados que él mismo ha tejido, para mí la cultura son esas redes, y su análisis no debe ser una ciencia experimental en búsqueda de leyes sino una ciencia interpretativa en búsqueda de significados” (Geertz, 1973: 5).

Para Ana Rosa Mantecón, la cultura es esencialmente un patrimonio colectivo, que es producido por el conjunto de la sociedad (Mantecón, 1998: 5).

De este modo, este proyecto define cultura como una capacidad simbólica compartida entre miembros de un grupo social dado, la cual se puede manifestar de modo material para ser compartida. De tal manera que unas pinturas murales pueden ser abordadas como el registro de un sistema de símbolos más amplio al que perteneció, es decir, a una cultura, tal como lo interpreta Geertz, y que hoy permanece vivo al ser parte del sistema de símbolos de los Hñāhñü actuales, lo cual tiene un valor como construcción social, es decir, como patrimonio cultural.

Es importante explicar que la cultura es un fenómeno dinámico que cambia todo el tiempo. Cuando dos culturas diferentes se encuentran este dinamismo se agudiza. Las pinturas murales del Templo de San Miguel Arcángel fueron creadas en un momento histórico en el que la cultura europea y la cultura mesoamericana se encontraron. Es por esto que la significación de los indígenas, reflejada en dichas obras, probablemente muestra un fenómeno que aquí se podrá explicar mejor desde el concepto de **aculturación**.

Fredrik Barth (1976) definió aculturación a partir de la relación dinámica entre los

grupos: aculturación para él es la adopción, reinterpretación e incorporación de elementos culturales entre culturas (Barth, 1976:10-15).

El encuentro de dos culturas no se puede reducir a una simple mezcla de las mismas, sino que son dos pueblos con sistemas de creencias ancestrales que al entrar en contacto, el proceso de transformación es más complejo y tiene más que ver con una reinterpretación o reincorporación desde la propia perspectiva, es decir, con un proceso de aculturación por parte de cada cultura.

Dentro este complejo fenómeno que es la cultura y los dinamismos por los que atraviesa, existe otro aspecto de la misma, el cual dota de un sentido de pertenencia a los individuos que comparten una misma cultura, es decir, que comparten este sistema de significados y expresiones materiales propios de dichos significados. Tal sentido de pertenencia se puede entender desde el concepto de **identidad**. En este proyecto se habla de indígenas y significación indígena. Es importante entender que indígena no tiene que ver con un asunto racial, sino con este sentido de pertenencia, que prevalece aun después de siglos de intercambios culturales y transformaciones sociales en el tiempo.

Fredrik Barth (1976) definió identidad de un grupo étnico dado con base en los siguientes puntos:

1. Se auto perpetúa biológicamente.
2. Comparten valores culturales fundamentales realizados con unidad manifiesta en formas culturales.
3. Integra un campo de comunicación e interacción.
4. Cuenta con unos miembros que se identifican a sí mismos y son identificados por otros y que constituyen una categoría del mismo orden. (Barth, 1976: 31).

Además, Fredrik Barth explicó que la noción de identidad étnica está asociada con un conjunto de normas de valor culturales (Barth, 1976: 31).

Barth (1976) analizó que en la historia del estudio de culturas y sus límites se le ha dado demasiada importancia al hecho de compartir una cultura, pero en realidad es más importante la relación dinámica entre los grupos, lo cual genera una capacidad y un carácter de autoadscripción y adscripción por otros. Es decir, los actores de un grupo cultural utilizan las identidades étnicas para categorizarse a sí mismos y diferenciarse de los otros, con fines de interacción, conforman así grupos e identidades étnicas diferenciadas. Los rasgos que son tomados en cuenta, señala Barth, “no son la suma de diferencias ‘objetivas’, sino solamente las que los actores mismos consideran significativas” (Barth, 1976: pp. 13-

15).

Barth explicó que los contenidos culturales parecen ser de dos órdenes analíticamente:

1. Señales o signos manifiestos: los rasgos diacríticos que los individuos esperan descubrir y exhiben para indicar la identidad y que son, por lo general modo de vida.
2. Las orientaciones de valores básicos: las normas de moralidad y excelencia por las que se juzga la actuación. Como pertenecer a una categoría étnica implica ser cierta clase de persona, con determinada identidad básica, esto también implica el derecho de juzgar y ser juzgado de acuerdo a normas pertinentes para tal identidad (Barth, 1976: pp. 15 -16).

Los grupos étnicos, así, no están basados necesariamente en la ocupación de territorios exclusivos; cuando se asumen como tal es importante analizar los diferentes medios por los cuales logran conservarse, pues no es sólo mediante un reclutamiento definitivo, sino en virtud de una expresión y una ratificación continuas. Los límites étnicos canalizan la vida social y esto ocasiona una organización a menudo muy compleja de relaciones sociales y de conducta, “la identificación de otra persona como miembro del mismo grupo étnico entraña una coparticipación de criterios de valoración y de juicio” (Barth, 1976: 17).

Ser parte de un mismo grupo cultural se entiende así como estar jugando el mismo juego, en el que los elementos culturales o significados compartidos se mantienen vivos con la práctica.

Parte de tales prácticas son los **rituales** que son actividades colectivas. Edmund Leach (1976) definió “ritual” como cualquier actividad con un propósito no utilitario y un alto grado de formalidad. Este uso incluye no sólo actividades claramente religiosas, sino también acontecimientos como festivales, desfiles, iniciaciones y competencias. La palabra puede señalar en su sentido más amplio no a un tipo determinado de hecho, sino al aspecto expresivo de cualquier actividad humana; toda acción humana tiene una dimensión ritual, si es que transmite mensajes sobre el estatus social y cultural de las personas.

Las pinturas murales del Templo de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, podrán valorarse así como una expresión cultural: un elemento de identidad vivo en las interpretaciones del pueblo Hñähñü, como una construcción social.

II. 3. EL SIGNO, SÍMBOLO, ICONOCIDAD, E ICONOLOGÍA. GLIFO E ÍCONO

Es necesario aclarar estos conceptos, para sentar las bases de lo que se estará hablando y analizando en los siguientes capítulos.

Joaquín Galarza (1986) importante investigador sobre el lenguaje iconográfico mesoamericano de los códices prehispánicos y novohispanos, explicó que a nivel de las proporciones y dimensiones de los dibujos presentes en los códices tales como el Códice Tovar, existen dos tipos de dibujos en la escritura azteca: “‘las pequeñas imágenes’ y las ‘grandes imágenes’. Las ‘pequeñas’ son las llamadas ‘glifos’, algunas transcriben nombres de lugares y nombres personas” (Galarza, 1986: 15).

Dichos glifos son los que oficialmente son reconocidos como palabras. Las demás imágenes, también son palabras, tienen características similares a las “pequeñas imágenes”, pero “se agrandan y se vuelven las ‘grandes imágenes’ o ‘iconos’. Son igualmente de la misma convención plástica y gramatical” (Galarza, 1986: 16).

La relación entre los glifos y los iconos está dada por las dimensiones: “lo que cambia, son las dimensiones, las proporciones y de ahí el sentido de la lectura” (Galarza, 1986: 20).

La naturaleza de esta escritura –imagen propia de los prehispánicos, será analizada a mayor profundidad en el capítulo: IV. Análisis Iconológico, tomando en consideración estos conceptos y sus definiciones.

Para poder identificar los elementos de significación indígena en los murales del Templo de San Miguel Arcángel, los conceptos de signo, símbolo e iconocidad desde la perspectiva de la semiótica de Umberto Eco, serán una gran herramienta de análisis, en colaboración con el método de Erwin Panofski (el cual será explicado en el capítulo: *IV. Propuesta Metodológica*).

Umberto Eco (2000) analizó que la disciplina de la semiótica aborda los fenómenos culturales como procesos de comunicación, y aclaró que cada uno de esos fenómenos o “procesos, parece subsistir sólo porque por debajo de ellos se establece un sistema de significación” (Eco, 2000: 25).

En estos procesos de comunicación (que no se reducen a lingüísticos únicamente) existen señales, que son estímulos que pasan de un emisor a un receptor. Cuando el

receptor es un ser humano, explicó Eco, quien genera una respuesta interpretativa, entonces existe un proceso de comunicación. Para que dicho ser humano pueda interpretar una señal, requiere de la existencia de un código, el cual es un sistema de significación que conjuga entidades presentes y entidades ausentes. Para ello se necesita “una cosa materialmente presente a la percepción del destinatario que representa otra cosa a partir de reglas subyacentes; entonces hay significación” (Eco, 2000: 25).

En estos códigos, pues, existen relaciones de significación que son socialmente compartidas, es decir, representan lo que Eco (2000) llamó convenciones culturales. En el contexto de estos códigos, o bien, sistemas de significación, las señales son interpretadas como signos, que son la unidad mínima de los códigos. Cada signo puede significar algo diferente, o tener una función diferente, dependiendo del lugar en el que está colocado dentro del sistema de significación. En este proceso de comunicación regulado por convenciones culturales, las señales, están reguladas por leyes combinatorias internas²⁰; y son partícipes una serie de contenidos de dicha posible comunicación²¹; además de una serie de respuestas por parte del receptor. El juego de estos tres factores en el proceso comunicativo es lo que Eco llamó “con propiedad código. Los códigos pueden considerarse como estructuras” (Eco, 2000: 63).

En la comunicación, el intérprete pone “en relación mutua las unidades de los diferentes principios técnicos para producir un sistema de funciones de signos llamado código” (Eco, 2000: 78).

Un signo, así, es una entidad física que existe a través de las funciones semióticas. Los signos icónicos son lo que se consideran por convención social, muy semejantes a su referente material, como el retrato muy parecido de una persona, por ejemplo²².

Cabe subrayar que “todas nuestras operaciones figurativas están reguladas por la convención” (Eco, 2000, 177)

Es por esta razón que para poder analizar un código visual, es importantísimo no sólo describir la naturaleza material de las señales, como lo señaló Erwin Panofski (2008)

²⁰ Nivel sintáctico (Eco, 2000: 63).

²¹ Nivel Semántico (Eco, 2000: 63).

²² “El signo icónico construye un modelo de relaciones (entre los fenómenos gráficos) homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar el objeto. Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto” (Eco, 2000, 181)

en el análisis preiconográfico e iconográfico, sino también el contexto socio cultural en el que fueron creados, que equivaldría al análisis iconológico de Panofski, como veremos en capítulo dedicado a dicha fase de la investigación, además de la significación del pueblo Hñähñü actual hacia los murales, que es el aspecto interpretativo del proceso de comunicación; el cual se investiga en el último capítulo de esta investigación.

III. PROPUESTA METODOLÓGICA

En este capítulo no se presenta la aplicación del método, nada más se explica en qué consiste el método. La aplicación del mismo se encuentra en el capítulo IV. Análisis Iconológico. Aplicación de la propuesta metodológica.

Para el desarrollo de esta metodología se parte de la idea de que nos encontramos ante una imagen, la cual puede llegar a leerse desde la actualidad, es decir, sí es posible la lectura de un documento histórico no escrito, o sea, de una imagen, con base en una metodología sistemática, que aquí se presenta. Además de las interpretaciones que el pueblo Hñähñü actual tiene acerca de las pinturas.

La metodología de este trabajo se divide en tres etapas:

1ra Etapa.

Consiste en la búsqueda necesaria de bibliografía para conocer los antecedentes del objetivo. Así como los conceptos y constructos que pueden ser de utilidad para abordar el fenómeno. Es un trabajo de gabinete.

2da Etapa.

Consiste en el método de análisis iconográfico –iconológico.

El método de análisis iconológico fue propuesto por el historiador de arte Erwin Panofsky (2008), quien consideró que es posible alcanzar el significado de una obra de arte a través de dicho método sistemático, el cual se divide en tres pasos:

- a) Descripción preiconográfica.
- b) Análisis iconográfico y
- c) Análisis iconológico.

Es necesario explicar que este método de análisis de las imágenes consiste, de acuerdo a Erwin Panofsky (2008), en un acercamiento puntual a todos los aspectos enumerados anteriormente que pueden llevar a una lectura o interpretación satisfactoria y objetiva del significado de la imagen, es decir, de su simbolismo o iconología²³.

²³ Existen varias escuelas en relación con los estudios iconográficos, como la escuela de Warburg, que tuvo como principales impulsores a Aby Warburg, Erwin Panofsky, Jean Seznec también conocido como el profesor Edgar Wind. De todos ellos Erwin Panofsky sentó las bases del método iconológico.

Erwin Panofsky (2008) planteó que el estudio de cualquier obra de arte debe partir de un análisis contextualista, así, el objetivo de este análisis es intentar reconstruir los fundamentos sociológicos en que fueron realizadas las obras para comprender su significado.

Para entender mejor las tres fases del método de análisis iconológico presento el siguiente recuadro en el que se explica con detenimiento.

Fases del Análisis Iconológico.

a)Descripción preiconográfica.	b) Análisis iconográfico.	c) Análisis iconológico.
Se refiere a la significación primaria o natural de la obra. Esta fase es una interpretación primaria de lo que se observa a simple vista. Las figuras u objetos no se relacionan con asuntos o temas determinados. Se trata de identificar lo que se observa, sin necesidad de tener más conocimientos. Pero sí es necesario observar con detenimiento y describir los detalles.	Esta segunda fase del método de análisis iconológico consiste básicamente en desentrañar los contenidos temáticos afines a las figuras. Esta fase corresponde a un grado lógico, ya que hay que acudir a la tradición cultural, principalmente las fuentes icónicas y literarias. Hay que identificar el asunto representado y relacionarlo con las fuentes bibliográficas.	Esta tercera fase del método busca aproximarse al significado profundo. A la significación intrínseca o contenido. Para ello es necesario una investigación del contexto cultural en el que se creó la obra. El investigador aquí debe de proceder con cautela.

Cuadro: Método de Erwin Panofski desglosado para esta investigación.
Violeta Covarrubias A.

Para comenzar será necesario escoger una muestra de todas la pintura mural. Como una manera de delimitar la labor. El criterio de elección será la representatividad, es decir, una muestra que represente a todo el conjunto de las pinturas murales.

A continuación, los pasos puntuales a seguir para realizar este método según Panofsky (2008) son los siguientes.

a) Descripción preiconográfica.	b) Análisis iconográfico.	c) Análisis iconológico.
Erwin Panofsky explicó que en esta primera fase del trabajo los datos que deben de recabarse son los DATOS FÁCTICOS Y EXPRESIVOS que posee la obra. Y específicamente deben de ser los siguientes:	Erwin Panofsky señaló que este segundo paso general del análisis consiste en la Identificación de imágenes, historias y alegorías.	Verdadero objetivo del análisis de la obra de arte, según Panofsky, es dilucidar la significación intrínseca o contenido . Se debe prestar atención a los procedimientos técnicos, a los rasgos de estilo y a la estructura de composición tanto como a los temas iconográficos.
1. Año en que fue realizada la obra.	Esta parte del análisis iconográfico, apunta Panofsky, implica un método descriptivo pero aun no interpretativo en el que el investigador debe ocuparse de:	En este aspecto del trabajo de análisis se coloca al objeto de estudio en su contexto socio histórico para comprender mejor el fenómeno. Para ello se acude a diversas fuentes históricas que den testimonio de qué fue lo que pasó y cómo.
2. Materiales con que fue realizada.	5. Identificación de las imágenes.	El contexto socio histórico incluye investigar sobre fenómenos parecidos que ocurrieron en ese tiempo, y puedan dar luz sobre un acontecimiento general.
3. La técnica con que fue realizada.	6. Descripción de las imágenes.	Es por esto que aquí se retomará de modo más desarrollado y puntual lo que se presentó en el Estado del Arte o Antecedentes.
4. Datos expresivos alcanzados por la percepción en un primer acercamiento.	7. Clasificación de las imágenes.	En esta fase del trabajo, también se acude a los conceptos propuestos en el Marco Teórico Conceptual, para no caer en ambigüedades y poder abordar el fenómeno con la mayor delimitación, definición y precisión posible. En relación con toda la información recabada en los pasos anteriores.

Cuadro: Método de Erwin Panofski (2008) desglosado paso por paso para esta investigación. Violeta Covarrubias A.

3. La tercera etapa de este proyecto de investigación consiste en un acercamiento a la comunidad de Ixmiquilpan con el objetivo de ver si existe algún tipo de apropiación hacia el patrimonio, y de averiguar cuál es el valor que se le atribuye actualmente.

Además se analizarán los resultados del análisis iconológico en relación con los resultados de la observación participante. Al igual que en el análisis iconológico, se hará uso de los conceptos propuestos en el Marco Teórico Conceptual.

Para realizar la observación participante se seguirán los siguientes pasos:

- a) Elección del fenómeno a observar y el objetivo a observar.
- b) Realización de una guía de observación participante.

- c) Observación participante.
- d) Análisis y reflexión acerca de la observación participante.
- e) Extracción de categorías de análisis.
- f) Análisis y reflexión sobre la extracción de las categorías de análisis (Taylor , S.J. y Bogdan, 2000).

Las entrevistas de un primer acercamiento se formularán de la siguiente manera:

- a) Elección de las personas a quienes hacerle la entrevista, y la delimitación del objetivo.
- b) Realización de la guía de la entrevista.
- c) Entrevista (abierta o cerrada según el caso).
- d) Análisis y reflexión en torno a la técnica de la entrevista.
- e) Extracción de las categorías de análisis.
- f) Análisis y reflexión acerca de las categorías del análisis (Taylor , S.J. y Bogdan, 2000).

Es importante considerar que esta fase del trabajo incluyen lo que Taylor y Bogdan (2000) llaman técnicas del trabajo en campo para ir hacia la gente, que son: respeto hacia la gente; prudencia; es decir, acercarse a la gente a través de temas más generales tales como el clima; humildad, en otras palabras, una actitud que demuestre un interés genuino por saber lo que se ignora; empatía –es decir no juzgar-; explicar qué se está investigando y de manera honesta señalar que no se intenta perjudicar a nadie; seriedad y flexibilidad: es decir: apertura ante la posibilidad de recibir información que no estaba contemplada en la guía, respeto si las personas si no quieren brindar información, paciencia. Estas técnicas pueden generar un puente de empatía entre ambas partes a las que Taylor llama una interacción social no ofensiva, también llamada: “rapport”.

Posteriormente se analizarán las descripciones y los datos obtenidos, en donde los constructos y conceptos contribuyen a abordar la información de manera abstracta. La relativización de los datos, consiste en interpretar los datos, hayan o no sido solicitados (Taylor , S.J. y Bogdan, 2000).

Esta información se analizará en contraste con los resultados obtenidos del análisis iconológico.

IV ANÁLISIS ICONOLÓGICO

APLICACIÓN DE LA PROPUESTA METODOLÓGICA

Como se vio en el apartado de la metodología esta etapa de la investigación consiste en el método de análisis iconológico, para poder abordar una muestra de la pintura mural del templo de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan. A continuación se desarrollará la aplicación del mismo, para poder leer la imagen desde los fundamentos que Erwin Panofsky (2008) propuso. Además se podrán explicar las pinturas murales con base en la teoría de Umberto Eco (2000), como un fenómeno cultural el cual el cual establece un sistema de significación.

IV. 1. NIVEL PREICONOGRÁFICO

Como se vio en el capítulo anterior, el método propuesto por Erwin Panofsky (2008) comienza por esta primera fase de análisis en la que se consignarán todos aquellos datos que posee la obra, fácticos y expresivos, alcanzados por nuestra percepción (como descripción general de la imagen) y sus características gráficas. Estas características también pueden ser entendidas como señales que Umberto Eco (2000) describe como las unidades capaces de generar una respuesta interpretativa dentro de un código que es un sistema de significación, es decir, como signos²⁴, dentro de un sistema de significados, o sea, una cultura. Por el momento en esta fase del trabajo se limita a describir las características de dichas señales.

A continuación se enumera la lista de datos fácticos y expresivos de las pinturas murales del Templo de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan Hidalgo:

IV. 1. 1 . AÑO EN QUE FUERON REALIZADAS

De acuerdo a Balleteros (2000), como se vio en la introducción, los frailes agustinos llegaron a lo que hoy es la Ciudad de México en 1533. De ahí se expandieron hacia el norte a partir 1536. Y en 1548 comenzó la evangelización del Valle del Mezquital. En 1550 se construyó y fundó la iglesia y el convento de San Miguel Arcángel, en Ixmiquilpan. David

²⁴ En el capítulo Marco Teórico Conceptual se explica en qué consiste la teoría de Umberto Eco. En este capítulo se aplica su teoría.

Charles Wright (1998) señaló que la construcción estuvo a cargo fray Andrés de Mata. El convento era considerado casa de estudios de la provincia del Santísimo Nombre de Jesús (Ballesteros, 2000).

IV. 1. 2. LOS MATERIALES CON QUE FUERON REALIZADAS

Anel Hernández Sotelo (2005) explicó que el Convento de Ixmiquilpan y el de Actopan, ambos ubicados en Hidalgo, fueron fundados en el mismo año, y su construcción estuvo supervisada por la misma orden de Agustinos. Las pinturas murales de ambos conventos, explicó Hernández, están basadas en sustancias vegetales de la flora regional. El negro pardo provino de infusión de raíz de huizache. El negro olote se obtuvo del núcleo quemado de la mazorca de maíz. El amarillo claro de la enredadera parásita del árbol llamado huamúchil. El amarillo naranja se extrajo del azarcón importado del viejo mundo. El rojo carmesí se obtuvo de la cochinilla o grana molida y hervida en agua con un poco de alumbre. El azul del texotlati (piedra azul) y añil. El verde, naranja y violeta se logró con la mezcla de los anteriores.

IV. 1. 3. LA TECNICA CON QUE FUERON REALIZADAS

La pintura realizada en Actopan, según se ha estudiado fue hecha con la técnica del fresco. No hay fuentes que especifiquen con qué técnica fue realizado el mural del Templo de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, pero por la fuente que se anota en el punto anterior, en la que se dice que el mural de Actopan y este fueron realizados al mismo tiempo y supervisados bajo la misma orden, es posible deducir por analogía que probablemente este mural también fue realizado con la técnica del fresco (Hernández, 2005).

IV. 1. 4. DATOS EXPRESIVOS ALCANZADOS POR LA PERCEPCIÓN EN UN PRIMER ACERCAMIENTO

Dentro de los muros del templo de San Miguel Arcángel las pinturas murales corren en todo el perímetro de la nave a lo largo de dos frisos de dos metros de altura. El friso sobre las paredes del norte y las paredes del sur, en general se puede identificar a guerreros muy similares como los que conocemos como guerreros prehispánicos, en acción de batalla,

posiblemente peleando contra otros seres que también se pueden identificar, como seres fantásticos, todo ello entre motivos vegetales (Ballesteros, 2000).

Elenea Isabel Estrada de Gerlero identificó el friso del norte como “El triunfo”, y al friso del sur como “La batalla de grifos y centauros” (Estrada, 1979).

IV. 2. ANALÍISIS ICONOGRÁFICO

Identificación de imágenes, historias y alegorías, íconos y símbolos.

Esta parte del análisis iconográfico implica un método descriptivo pero aun no interpretativo en el que el investigador debe ocuparse de la lista de datos fácticos y expresivos sobre la obra, de modo que la lista de los signos que la conforman continúa. Aquí se reconoce el carácter de lo que Umberto Eco (2000) llamó señales, en este aspecto ya se identifican en relación unas con otras, es decir, conformando un código.

IV. 2. 1. IDENTIFICACIÓN DE LAS IMAGENES

De todas las pinturas murales existentes, este proyecto selecciona dos pinturas como muestra para poder delimitar el trabajo y lograr realizar un análisis más completo y preciso.

Para seleccionar la muestra, el criterio que se usó fue: grado de conservación y representatividad²⁵.

IV. 2. 2 DESCRIPCION DE LAS IMÁGENES

La primera pintura seleccionada es la que Ballesteros identificó como “un centauro” (Ballesteros, 2000), ya que la pintura representa una figura similar a la de un conocido centauro en nuestra cultura occidental. Dicha figura no tiene patas delanteras. Las patas traseras y torso son de caballo pero tiene pies de ser humano los cuales visten huaraches de

²⁵ Ya que no todas las pinturas se encuentran lo suficientemente bien conservadas y varias de las figuras se asemejan entre sí, es posible escoger dos pinturas que aún se encuentren en mejor estado de conservación en relación con el resto, así como dos imágenes que representan el patrón similar que aparece repetidamente en todos los murales.

estilo prehispánico. Con la mano derecha sostiene un arco y un escudo, y con la izquierda tres flechas cruzadas. Del hombro izquierdo y no de en medio de los hombros le surge el cuello curvado el cual lleva varias hojas vegetales que lo cubren. Su rostro está despierto y tiene la boca abierta, de donde salen más hojas vegetales. En la cabeza lleva un tocado de plumas largas. En la cintura lleva atado un cinturón de donde cuelga una cabeza cercenada. En el piso crecen varios vegetales con abundantes hojas, algunas de ellas se transforman en cabezas de otros seres. Dichos vegetales se enredan un poco con el “centauro”.



Foto: Sección de los murales del Templo de San Miguel Arcángel. Violeta Covarrubias A.

La siguiente pintura que este proyecto selecciona es la que Ballesteros llama “guerrero tigre”. Es necesario aclarar que en América no existían tigres pero sí otros felinos tales como el jaguar, el ocelote, el puma o el tigrillo (Ballesteros, 2000).



Foto: Sección de los murales del Templo de San Miguel Arcángel. Violeta Covarrubias A.

Este guerrero se encuentra frente al descrito anteriormente, le da la espalda al centauro y avanza, es decir, da un paso hacia el frente y está levemente curvado hacia el frente. Se trata de un ser humano descalzo con un traje que le cubre todo el cuerpo hasta el cuello, con manchas y cola de jaguar. En la mano derecha que está levantada por encima de su cabeza lleva una macana junto con una cabeza, y de su cuello cuelga una cinta con un cesto lleno de flechas. Con la mano izquierda sujeta una mano, al parecer de un prisionero, el cual ya se perdió con el deterioro y no es posible ver. De las muñecas del guerrero cuelgan las garras de felino como parte de su vestimenta.

IV. 2. 3 CLASIFICACIÓN DE LAS IMÁGENES

Oscar Salinas Flores (1995) en su libro titulado *Tecnología y Diseño en el México Prehispánico* publicado por la UNAM, estudió las características del diseño prehispánico y sus connotaciones culturales.

Por otro lado, David Wright Carr (1998) realizó varios análisis sobre algunos

manuscritos ilustrados Hñähñü de la época novohispana, como el código San Mateo Huichapan. Además de varios más que hoy se encuentran en bibliotecas estadounidenses como la universidad de Princeton. Las ilustraciones de dichos códigos tienen importantes similitudes, gráficamente hablando, con los murales del templo de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan. Este autor “clasifica” el diseño de estos signos pictóricos de los códigos y afirma que son derivados del lenguaje visual centroamericano, ya que remiten a la tradición indígena.

Por otro lado, Diana Magaloni Kerpel (2013) realizó una descripción y análisis de los elementos iconográficos que aparecen en el Código Florentino.

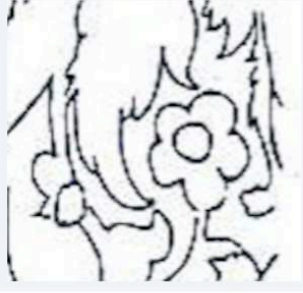
Además Serge Gruzinski (1994) mencionó algunas características iconográficas que tenía el lenguaje visual prehispánico y las cuales prevalecieron en algunos códigos y murales de la colonia que fueron realizados por indígenas bajo la supervisión de misioneros.

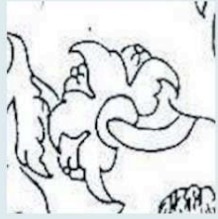
En el siguiente recuadro encontramos del lado izquierdo las características generales del diseño gráfico que Oscar Salinas Flores (1995) caracterizó como prehispánicas. Debajo le siguen los rasgos que Wright Carr (1998) identificó como característicos del diseño gráfico Hñähñü representado en el código San Mateo realizado por indígenas bajo la supervisión de españoles durante la colonia. En el recuadro le siguen las características iconográficas que Magaloni (2013) señaló como rasgos prehispánicos en el Código Florentino. Finalmente, el cuadro puntualiza las características generales iconográficas que Gruzinski (1994) identificó como prehispánicas, las cuales prevalecieron en algunas representaciones de la colonia. En la segunda y tercera columnas del lado derecho veremos si las pinturas muestras de los murales del Templo de San Miguel Arcángel coinciden o no con dichas características.

Resultados del Análisis Iconográfico (Cuadro).

Análisis Iconográfico. Organización de la información obtenida en esta fase de la investigación. (Los recuadrados que se dejaron en blanco es por que se discutirá mejor en Análisis Iconológico). Violeta Covarrubias A.

Características iconográficas mesoamericanas identificadas por diversos estudios en el diseño de varios objetos y documentos mesoamericanos.	Identificación o nula identificación de las características iconográficas identificadas por los autores (como mesoamericanas en sus estudios) en El Centauro.	Identificación o nula identificación de las características iconográficas identificadas por los autores (como mesoamericanas en sus estudios) en El Guerrero Tigre.
Características del diseño prehispánico identificadas por Oscar Salinas Flores:	El Centauro. 	El Guerrero Tigre. 

Características del diseño prehispánico identificadas por Oscar Salinas Flores:	El Centauro.	El Guerrero Tigre.
Sentido práctico de las obras.		
Sentido rector ligado al entorno natural.	Sí.	Sí.
		

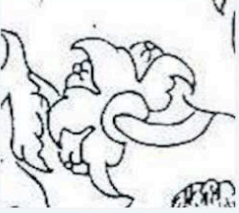
Fundamento de círculo y cuadrado.	El Centauro.	El Guerrero Tigre.
Trazos geométricos.	En las plantas. Brazos simétricos.	Plantas tienen formas simétricas.
		
Alternancia rítmica en los Diseños.	Sí. Las plantas se repiten rítmicamente.	Repetición de plantas rítmicamente. Manchas de jaguar repetidas rítmicamente. El glifo del habla se repite rítmicamente.
		

Características que David Wright Carr llamó "derivados del lenguaje visual centroamericano" en el diseño:	El Centauro.	El Guerrero Tigre.
Uso de la perspectiva frontal y de perfil.	El torso se haya de frente mientras que las patas traseras de perfil, al igual que la cabeza.	La figura se encuentra de perfil.
		
Empleo de áreas planas de color dentro de contornos negros.	Sí. Todo el diseño.	Sí. Todo el diseño.
		

Una parte del objeto representa al todo.	El Centauro.	El Guerrero Tigre.
Economía de elementos.	Sí. Los trazos son sintéticos. No hay demasiados detalles.	Sí. Los trazos son sintéticos. No hay demasiados detalles.
		
Aspecto fresco y espontáneo.	Al parecer el diseño es planeado, pero la hechura sí tiene un aspecto fresco y espontaneo.	Al parecer el diseño es planeado, pero la hechura sí tiene un aspecto fresco y espontaneo.

	El Centauro.	El Guerrero Tigre.
Contornos que fueron rellenos con colores.	Sí. Todo el diseño.	Sí. Todo el diseño.
		
Sabiduría para manejar proporciones.		
Sabiduría para manejar composición.		

Características iconográficas identificadas por Diana Magaloni Kerpel en el Códice Florentino.	El Centauro.	El Guerrero Tigre.
Vírgula del sonido.	Salen plantas de la boca del personaje pero no son precisamente una vírgula.	Sí.
		
Flores que emergen de la vírgula del sonido.	A esta planta sí le sale una flor, pero por abajo.	No.
		

	El Centauro.	El Guerrero Tigre.
Serie de ideogramas dentro de la vírgula del sonido.	No.	No.
Representación de flores.	Sí. 	Sí. 
Uso de colores para colorear las figuras.	Sí. 	Sí. 

Características iconográficas que Serge Gruzinski denomina como prehispánicas, las cuales, señala, prevalecieron en algunas pinturas de la colonia realizadas por indígenas.	El Centauro.	El Guerrero Tigre.
Representación bidimensional.	Sí. 	Sí. 
No se representa la perspectiva lineal.	Sí.	Sí.
Coexistencia de varios niveles de realidad: lo divino y misterioso con lo histórico y con lo mitológico. Sin una distinción clara entre representación histórica (oficial) de una representación de "epifanía".		

IV. 3. NIVEL ICONOLÓGICO

Como vimos en el capítulo anterior, el verdadero objetivo del análisis de la obra de arte, de acuerdo a Erwin Panofsky (2008), es dilucidar la significación intrínseca o contenido de la misma. Desde la perspectiva de Umberto Eco (2000), esto equivale a leer el sistema de significación propio de los indígenas, es decir, la interpretación que ellos le daban a este sistema de signos (señales) relacionados dentro de un código, el cual era posible leer para ellos ya que este sistema de significación era compartido por los miembros de la comunidad, es decir, compartían un sistema de significación, al cual Eco llama convenciones culturales.

Para llegar a ello se debe prestar atención al análisis iconográfico ya realizado, y relacionarlo con un análisis profundo del contenido: el cual se logra recabando información clave acerca del contexto sociocultural en el que fue creada. Además, se acude a los conceptos propuestos en el Marco Teórico Conceptual, para abordar el objetivo con base en una definición y delimitación precisa .

El primer aspecto del contexto socio histórico del objetivo de este proyecto incluye lo que hoy es Ixmiquilpan Hidalgo, que estaba habitado por el pueblo Hñāhñü cuando llegaron los Agustinos. Por esta razón es necesario hondar en la época prehispánica, específicamente en el caso de los Hñāhñü.

IV. 3. 1. LOS HÑÄHÑÜ EN LA ÉPOCA PREHISPÁNICA

Los Hñāhñü conformaron el señorío de Xaltocan junto con otros grupos lingüísticos desde el siglo XI, hasta que el imperio mexica los limitó. Los Hñāñü del Valle del Mezquital fueron dominados por los mexicas cerca del siglo XIV. Ixmiquilpan era un Estado Hñāhñü con extensas dependencias en las que había una minoría chichimeca. Estos Estados eran tributarios de los mexicas. Annia González (2008) describió que la sociedad Hñāhñü se organizaba de una forma jerarquizada: la clase alta se encargaba de la administración y celebración del culto, y la clase inferior se hacía cargo de actividades como la caza, la

recolección y la agricultura²⁶.

Cecilia Restrepo (2008) explicó que en Ixmiquilpan la estratificación de clases dentro de la organización Hñähñü es observable a través de los restos arqueológicos, los cuales mostraron la división de la población en las zonas aledañas a los centros ceremoniales. En dichos centros se regía la vida administrativa y política, y en las construcciones más alejadas se encontraban las viviendas de los miembros del pueblo común²⁷.

Annia González (2008) analizó que la clase dirigente controlaba la administración económica y jurídica, ya que ésta aplicaba castigos a los infractores. Este gobierno, que duraba cuatro años, tenía un “cacique” o “principal” a quien se le rendía vasallaje y obediencia, a cargo de él había otros caciques menores que también constituían este liderazgo. El pueblo era una entidad social y era la base de la organización; era un sistema de asentamiento disperso regido por un centro político. Ya durante la colonia, el carácter disperso de los asentamientos dificultó la organización de la vida.

En cuanto a la religión de los Hñähñü, al igual que la de otros pueblos mesoamericanos, ésta era politeísta. Y un sistema de creencias ligado a los elementos naturales de su entorno, favorecía un sentido de lo sagrado que permeaba todas las áreas cotidianas de su cultura: regía los ciclos agrícolas, favorecía la reproducción de la sociedad, sus costumbres y su lugar en el mundo (González, 2008).

Los Hñähñü en particular, creían en la naturaleza sagrada de las cuevas, esto se sabe por que realizaban asiduamente en ellas, ya hasta la época novohispana, diversos rituales, a pesar de que estaba prohibido por los españoles. Además creían en la vida después de la muerte. Cecilia Restrepo (2008) explicó que los muertos eran enterrados con sus ropas y con vasijas de comida de aquello que les gustaba comer en vida. En este sistemas de creencias existían los nueve cielos superpuestos, los ciclos de destrucción del mundo y la asociación del punto cardinal Norte con el lugar de los muertos. En este aspecto de la concepción del tiempo cíclico los Hñähñü compartían dicha creencia con los demás pueblos

²⁶ Los gobernantes, altos sacerdotes, tributados y propietarios, que eran los nobles, así, tenían comidas y vestimentas especiales; mientras que la gente común era trabajadora y tributaria.

²⁷ El núcleo central de su organización social era la familia, una unidad económica y de convivencia definida. Las familias a su vez conformaban clanes, ubicados en territorios definidos. Los conjuntos de clanes formaban pueblos: entidades con una organización política común, supeditada a una a organización mayor.

mesoamericanos²⁸.

Cada veinte días los Hñāñhū celebraban festividades religiosas, la población en general participaba en ellas. Una de sus fiestas principales era la que se le dedicaba a la Madre Vieja. Le ofrendaban frutos durante la ceremonia, la festividad estaba asociada con las temporadas de siembra y cosecha y con estaciones del año (González, 2008).

Los templos de los dioses era el lugar donde se debían celebrar dichas festividades (Restrepo, 2008).

IV. 3. 2. LA COLONIA

Durante la Colonia en la Nueva España, se emprendió una tarea por occidentalizar a los pueblos originarios. De modo que, como analizó Serge Gruzinski (1994), se intentaba duplicar al Occidente: desde el siglo XVI, la Iglesia trasladó a sus misioneros quienes erigieron una gran infinidad de parroquias, conventos, iglesias, catedrales y palacios, con el objetivo de difundir el cristianismo. La Corona española estableció virreinos, tribunales y una burocracia continental en lo que hoy es América. Trató de imponer el castellano como lengua oficial e hizo surgir ciudades, a las que también envió arquitectos, pintores y músicos. Se hizo lo posible por dismantelar las culturas prehispánicas, algunos indígenas se resistieron y otros se opusieron, replegándose a lugares inaccesibles. Aquellos que vivieron el contacto cultural pronto comenzaron a adoptar elementos de la cultura nueva para integrarlos a su propia forma de ver el mundo.

Aquellos europeos que arribaron a América y se encontraron con culturas tan diferentes a la suya, le dieron poca o nula cabida a la curiosidad y respeto hacia la alteridad. Al momento de imponer una organización nueva nunca se pensó en la idea y posibilidad de

²⁸ Los Hñāñhū pensaban que el inicio del tiempo y la vida comenzó a partir de una pareja creadora, una dualidad Padre Viejo- Madre Vieja (Sidada – Sinana o Tescanme). Para ellos éstos dioses habían provenido de una cueva que estaba en un pueblo que se llamaba Chiapa. De esos dos dioses procedían todos los humanos. Restrepo señala que la Madre Vieja o diosa de la luna era la preferida de los otomíes. Además del Padre Viejo y la Madre Vieja ellos creían en el dios del Viento: Eday, el cual había creado el Universo, representado con dos bocas, una encima de la otra. Otonteuctli era el dios del fuego y de los muertos. Huehucoyotl era el dios del baile y el Canto. Xochiquetzal, era la diosa joven del tejido y de la licencia sexual. Muye era el señor de la lluvia. Yo Khawa y Tezcatzoncatl eran los dioses del pulque. Yoccipa era un dios asociado a los animales. El señor de las nubes era Mixcoatl y también estaba asociado a la guerrero.: (RESTREPO Manrique, Cecilia, 1998, *La evangelización a través del Convento de Ixmiquilpan un caso de arqueología de sitios coloniales*, Tesis para obtener el grado de Licenciada en Arqueología, ENAH, México).

que aquellos indígenas, señala Gruzinski (1994), pudieran interpretar las imposiciones²⁹.

Los indígenas sí interpretaron las imposiciones; aunque los europeos hayan ignoraron dicho fenómeno y haya quedado poco registro de ello. Este cruce de ideologías dio comienzo a una larga lista de “destrucciones, de apropiaciones, de desviaciones y de equívocos con los que está tejida la historia cultural de la América Latina” (Gruzinski, 1994: 23).

Mientras que para Colón y varios de los primeros europeos en arribar a América los cultos de los nativos eran un asunto de poca relevancia, tal como una curiosidad inferior, para Cortés y los siguientes conquistadores las imágenes de sus adversario eran intolerables: Cortés colocó una gran pasión y dramatización en la destrucción sistemática de las imágenes de culto de los indígenas, así como en la imposición de las nuevas imágenes, a este fenómeno Gruzinski (1994) le llamó el comienzo de una guerra ideológica.

Gruzinski (1994) explicó que la extirpación de los “ídolos” mexicanos, también llamados “zemíes”, fue una tarea que comenzó con la expedición de Cortés, en 1519. Consistía en imponer una cultura nueva, en donde el papel de las nuevas imágenes era crucial: la Iglesia permitía el culto a sus imágenes siempre y cuando no se cayera en la idolatría por éstas, es decir, que las pinturas de los santos, vírgenes y cristos fueran contempladas como representación de ellos y no adorados como a los santos, vírgenes y cristos mismos.

Las ambiciones de los europeos al inicio de la colonia se cumplieron ya que los nativos recibían favorablemente las imágenes, “y la demanda de pinturas, así como de esculturas y muchos otros objetos, aumentó y se diversificó a medida que las sociedades americanas se volvían más complejas” (Bargellini, 2007: 324).

Sin embargo este proceso de absorción de las imágenes implicó una incapacidad para controlar las creencias autóctonas, que involucraba cultos y creencias colectivos ambiguos que emergieron de manera descontrolada, lo cual dio pie al carácter del porvenir

²⁹ Las creencias y ritos de los nativos fueron catalogadas por los europeos como “idolatrías”. Esto les permitió ver las idolatrías como inofensivas, bellas y seductoras. Los indígenas adoraban figurillas e imágenes como si fueran sus mismos dioses; esto era la idolatría para los españoles. Las imágenes de los dominados se neutralizaban así a través de una descontextualización.

histórico (Gruzinski, 1994).³⁰.

Los templos que fueron remplazados de forma simbólica por las iglesias y conventos construidos sobre pirámides fueron los recintos de la labor de las órdenes de frailes, quienes imbuidas en el humanismo renacentista, estaban dispuestas a vincularse benévolamente con sus conversos. Tanto Franciscanos como agustinos fundaron escuelas de artes en la Nueva España³¹. Así, los frailes fueron quienes establecieron la base de la pintura futura, introdujeron nuevas herramientas, técnicas y materiales (Rishel, 2007).^{32,33}.

Nebel (1995) señaló que el clero regular, sobre todo los franciscanos, concibieron ideas utópicas y al pensar que en América habían encontrado espacio para formar un modelo ideal de comunidad cristiana primitiva con los Indios del Nuevo Mundo. Bajo la dirección de fray Martín de Valencia en 1524, Sahagún, Focher y Olmos proporcionaron a los hijos de los mexicas nobles una formación humanista clásica en lengua griega y latina. Realizaron un diálogo entre la cultura mexicana y la cristiana.

Para los primeros misioneros un indio era capaz de alcanzar la dignidad sacerdotal, ya que presentaba los requisitos espirituales y morales para dedicarse a estudios superiores.

Mientras tanto, los indígenas ocultaron sus dioses de todas las maneras posibles: los enterraron o guardaron en cuevas, además de practicar cultos de manera clandestina, privada y con el tiempo, casi individual. Además, los nativos no sustituyeron a sus dioses, sino que en medio de sus “ídolos” colocaron cruces y vírgenes de los españoles “jugando a la acumulación, a la yuxtaposición” (Gruzinski, 1994: 69).

Para 1525 los misioneros europeos constataron que existían varios tipos de

³⁰ En un inicio los espacios de culto fueron las pirámides mismas, que, tras ser despojadas de las estatuas de los dioses nativos, limpiadas de los rituales anteriores y nuevos altares bendecidos de las imágenes europeas recibieron la función cristiana nueva. A los conquistadores y misioneros no les importó que el espacio fuera de origen pagano y sin el menor escrúpulo o dificultad se ofició misa ahí, incluso, explica Gruzinski, recurrieron a sacerdotes indígenas para estas primeras misas por la falta de suficientes misioneros, quienes parecían buenos técnicos de lo divino. Evidentemente, no fue el mismo caso con los ídolos, forzosamente sometidos a un reduccionismo. (Gruzinsky, 1994)

³¹ Un caso similar es el del flamenco Pieter van der Moere, mejor conocido como Pedro de Gante, quien, según explica Bargellini, estableció en 1524 la primera escuela de este tipo en San José de los Naturales, en la Ciudad de México.

³² Bergellini afirma que dichas imágenes condicionaron y determinaron el arte novohispano de tres maneras: a través de programas formales de entrenamiento para los nativos, a través de importaciones de obra y mediante la inmigración de pintores europeos

³³ “Para el siglo XVII la autoridad de la Iglesia ya había pasado definitivamente a manos de los obispos, quienes necesariamente residían en las ciudades” (Bargellini, 2007: 329)

yuxtaposiciones y supervivencias de las creencias autóctonas, las cuales habían absorbido las ideas cristianas. Los misioneros tuvieron que regresar, en cierto modo, a un punto inicial de partida, cuando “el sacrilegio obligó a los evangelizadores a quitar a los indios las imágenes que les habían dado” (Gruzinski, 1994: 71).

Paralelamente en Europa, de 1525 a 1540 hubo una reforma en el ámbito religioso que condenaba el culto a los santos y prohibía su representación (Gruzinski, 1994).

En 1555 la Corona también introdujo y estableció dichos concilios en lo que hoy es la Ciudad de México. De modo que a partir de ese momento el Estado, dependiente de la Corona, era el encargado de la evangelización.

De modo que las condiciones favorables para la evangelización misional cambiaron: la Corona española redujo sistemáticamente la libertad de acción de los misioneros los cuales quedaron supervisados bajo la autoridad de obispos, quienes tenían órdenes directas de la Corona española.

En el periodo siguiente las disputas violentas acerca de la competencia de las órdenes, el clero secular y las autoridades civiles repercutieron muy negativamente en la misión y en la evangelización. Muchas instituciones desaparecieron, pues ya no tenían apoyo oficial, como por ejemplo el famoso colegio de caciques de Santa Cruz de Santiago Tlatelolco (Nebel:1995, 98).

Fray Jacobo Daciano, entre otros, lucharon en vano contra dicho concilio y los indígenas y los mestizos quedaron excluidos de la formación franciscana.

Nebel (1995) escribió que las medidas políticas y sus cambios causaron entre los pueblos indios el desarrollo de un cristianismo con características prehispánicas como cultos y creencias agudamente notables. El estado, que asumió la tarea de la conversión de los indígenas, logró tal objetivo sólo en parte, y en general se salió de su control, de manera que la realidad incurrió en la polarización de dos mundos: el español y el mexicano autóctono.

En este proceso de dominación esta investigación dirige su atención al papel de las respuestas contestatarias, las cuales pueden ser enmarcadas en la idea de un proceso más complejo de aculturación. Recordemos que aculturación se refiere a un proceso de reinterpretación: de incorporación de nuevos elementos a un sistema de significación propio de una cultura. Nebel explica que para los indios prevalecía la creencia de que “Dios” podía adoptar manifestaciones y nombres diferentes (Nebel:1995, 98).

IV. 3.3. LOS HÑÄHÑÜ DURANTE LA COLONIA

Ya durante la época novohispana, la población española era mucho más reducida que la población indígena. Ixmiquilpan era un pueblo de indios ya que la mayoría de la población era indígena³⁴ y la presencia de españoles se limitaba a las zonas mineras y las haciendas (González, 2008).

Como se vio en los antecedentes, en Ixmiquilpan, al igual que en todos los pueblos indígenas novohispanos, el sistema de encomienda fue la unidad administrativa principal de la colonia hasta el siglo XVII. Según explica Annia González (2008) ésta se estableció en Ixmiquilpan desde 1530.

En este contexto, los indígenas nobles fueron diferenciados de los plebeyos. Los primeros tenían derechos propios muy distintos al de los demás naturales. Los indígenas nobles, al inicio de la colonia, tuvieron una cierta aceptación por parte de los españoles como símbolos de prestigio, mientras que el resto de la población indígena, se halló subyugada pues trabajaban en las minas, en las haciendas, en las tierras laborales, en las minas y en las construcciones de edificios y caminos. Los indígenas principales o nobles llegaron a ocupar cargos de oficiales de república, mientras que el pueblo en general era explotado. Annia González (2008) explicó que la proliferación de la ganadería comenzó al rededor el siglo XVII, junto con la siembra de campos de trigo, los españoles dueños de las mineras eran los dueños de las haciendas.

IV. 3. 4. LA PINTURA DURANTE LA COLONIA Y LOS MURALES DEL TEMPLO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL EN IXMIQUILPAN HIDALGO

Como se vio en el apartado anterior, al inicio de la colonia, algunos indios continuaron adorando a sus dioses de forma clandestina³⁵, además, existió una segunda vía por la cual fue posible perpetuar sus modos de representación, y ésta era la forma de aculturación. Gruzinski (1994) escribió, que al principio de la colonia, el papel del artista indígena era

³⁴ Actualmente se puede conocer la composición de la población de la región de Ixmiquilpan en la colonia gracias al registro de los pagos de tributo y al registro de bautizos en libros de bautizos del Archivo Parroquial de la iglesia de San Miguel Arcángel, ya que ésta era cabecera de doctrina, y a ella acudían pobladores de los pueblos sujetos a su jurisdicción para efectuar sus bautizos. (González, 2008: 46, 47).

³⁵ Las estatuas-dioses se hallaban enterradas, y, de acuerdo a Grusinzki (1994), prácticas de éste tipo subsistieron por un periodo corto de la colonia, hasta finales del siglo XVI

limitado, consistía en reproducir lo más fielmente un original europeo; su papel estaba limitado a la habilidad técnica. Ya a principios del siglo XVII, existen varias obras pictóricas donde los indios del Nuevo Mundo son los receptores y actores de milagros que les ocurren, poco después del encuentro de las dos culturas, y quienes aceptaron los sacramentos a través de formas connaturales. Encontramos además una gran cantidad de obra realizada por indígenas.

Sofía Velarde Cruz (2012) señaló que dicha cantidad de piezas no solo nos revela la capacidad del trabajo de los indígenas, donde el control y supervisión del clero fue rebasada en innumerables ocasiones por los indígenas. Velarde analizó que ha existido una repetida discusión acerca de los elementos indígenas en el arte, donde se opone la opinión sobre si éstos son sólo de carácter ornamental o si es que se trata de alusiones a varias de las deidades más importantes del México prehispánico, de modo que podría suponerse la posibilidad de que la población indígena encontró en el arte un excelente medio para resguardar parte importante de su cultura.

El contacto que la gente tenía con las imágenes se desarrolló habitualmente en un marco de liturgia o de catequesis. El sacerdote comentaba las imágenes, las cuales eran seguidas por la gente, o se rezaba ante ellas. Las pinturas, así, servían como soporte en la enseñanza de la moral. Bajo esta situación, es importante subrayar que “la explicación de las formas y de los procedimientos quedó reservada a los artesanos que colaboraban con los religiosos” (Gruzinski, 1994:84).

Como se vió, estos artesanos eran invitados a copiar mecánicamente lo que veían. Los religiosos europeos se limitaban a explicar aquello que era indispensable de transmitir. Sin embargo, el aprendizaje era más complejo cuando el conjunto de las “manifestaciones plásticas también ponían en juego valores y principios menos explícitos que los del catecismo, los de un orden visual y de un imaginario cuya interiorización tenía que trastornar profundamente el imaginario autóctono” (Gruzinski, 1994: 84).

A este fenómeno hay que agregar los libros y los grabados que los indígenas de la nobleza, instruidos dentro de los conventos, debían leer y hojear. Un ejemplo de esto fueron los indígenas que participaron en la creación del Códice Florentino a quien “Sahagún nombra sus más cercanos colaboradores indígenas, a quienes describe como gramáticos trilingües, por que podían escribir en náhuatl, español y latín”(Magaloni, 2020: 18).

De esta manera podemos entender por qué la pintura y las imágenes tuvieron un papel clave durante la colonia, la siguiente cita describe mejor su modo de proliferar.

Los indios descubren la imagen pintada y esculpida en las paredes y las bóvedas de las iglesias, en el interior de las capillas abiertas, a lo largo de los corredores y de las escaleras, en las salas, los refectorios de los conventos y, más rara vez, por una puerta entornada, en las paredes de las celdas de los religiosos. Los frescos suelen alternar con telas y con “muy amplios tapices” en las paredes de las iglesias. Paredes de imágenes, pantallas a veces gigantescas desplegadas sobre decenas de metros cuadrados, los frescos cristianos no están hundidos, como los paneles precortesianos, en la penumbra de unos santuarios que sólo los sacerdotes podrán visitar. Participan de una organización inédita del espacio, de las formas y de los volúmenes arquitectónicos que los religiosos introducen y atienden progresivamente (Gruzinski, 1994: 83).

Cabe mencionar que como se vio anteriormente, los europeos, dejaron diversos testimonios de lo que pensaban acerca de las divinidades indígenas, las cuales clasificaron como “idolatrías”, “zemís”, o “imágenes diabólicas” para poder reducirlas a lo conocido y lo familiar de manera burda³⁶. Desde Colón a Pané, de Pedro Mártir a Oviedo, la interpretación que los occidentales tuvieron sobre la naturaleza de los nativos se endureció progresivamente al “identificar una imagen y reconocer en ella al diablo” (Gruzinski, 1994: 31).

Es así como la primera visión flexible y tentativa de los europeos acerca de los indios y sus divinidades, perdió su exotismo, quedó completamente reducida a una “imagen falsa y demoniaca” adorada por paganos. Pedro Mártir, por ejemplo, “sintió la necesidad de indicar que estos ídolos eran las imágenes de los ‘manes y de los demonios funestos’ de los indígenas” (Gruzinski, 1994: 35).

Ahora bien, volviendo a la naturaleza de la pintura indígena, la que está presente en los códices de piel y de agave, sobre las paredes de los santuarios- no es, afirma Serge Gruzinski (1994), propiamente dicha, una imagen. Más bien es un modo de comunicación gráfica que contiene una lógica de la expresión específica que no es el criterio de una imitación realista imitativa por semejanza e ilusión, como la pintura occidental.

Cuando los indios pintaban, elaboraban formas que eran ilustración y escritura, grafismo, e iconocidad a la vez. En contraste a esto, la escritura europea era una calca del

³⁶ Gonzalo Fernández de Oviedo por ejemplo, dijo que “es gente muy desviada de querer entender la fe católica [...] ningunos o muy pocos de ellos son cristianos”(González Fernández de Oviedo, 1547). “Él fue funcionario de la Corona, es decir, uno de los colonizadores más influyente, quien rompió con el optimismo de los primeros evangelizadores al imponer su visión anti indio, su compromiso “colonial” y anti indio le incitó a acumular estereotipos y clichés, mientras que en otros dominios – su *Historia natural*- demostró ser un observador atento” (Gruzinski, 1994: 30).

modelo fonético, y la pintura era la calca de la realidad visible, la captación fiel de las apariencias³⁷. “En Mesoamérica en general la expresión gráfica se liberó del paradigma de la escritura fonética pero sin alcanzar una existencia propia, ya que siguió siendo indisociable de la pintura” (Gruzinski, 1994: 60, 61).

Las imágenes prehispánicas “son el ‘texto mismo’. No hay como en Europa, en la concepción indígena una separación entre el texto y la ilustración. Son ‘imágenes –texto’ que continúan hasta el siglo XVIII” (Galarza, 1986: 17)

Es por ello, que los códices de los nativos, no podían “de ninguna manera encajar en la clasificación de las definiciones basadas en las escrituras alfabéticas o sistema de signos correspondiente a las lenguas indoeuropeas” (Galarza, 1986: 17).

Además, las pinturas mesoamericanas previas a la conquista, pretendían captar los principios organizadores de las cosas, expresaban para los nativos la estructura del universo, al mismo tiempo que creaba un lenguaje rigurosamente cifrado pero que nunca se fijó en una mera sucesión de signos abstractos. “No se trataba de una mera calca de la realidad sensible” (Gruzinski, 1994: 60, 61).

Nuevamente volvemos al ejemplo del Códice Florentino, el cual se ha estudiado con profundidad y con el que es posible hacer ciertas analogías. La tradición Mesoamericana, afirma Magaloni, consistía en escribir con pinturas. En libros prehispánicos, tanto nahuas del Altiplano Central como mixtecos, las pinturas contienen la narración y los significados. Los sabios traducían las pinturas en palabras sabias y con poder llamadas *tlahtolli*. A la llegada de la escritura alfabética con los occidentales cambió la relación significativa entre las palabras, los textos y las pinturas. Es por esto que “debemos entonces suponer que el estatus conceptual de las pinturas es diferente si se miran desde la tradición europea o desde la tradición mesoamericana” (Magaloni, 2020: 28).

Podemos conocer la interpretación que los europeos le dieron al pensamiento de los mesoamericanos y sus manifestaciones, por todos los testimonios escritos que éstos dejaron. Evidentemente los nativos, después de la conquista, tuvieron que someterse al nuevo orden en silencio, bajo la presión de los conquistadores. Esta falta de testimonios no

³⁷ Cabe mencionar el ejemplo de China, donde la escritura no se redujo a la representación de la palabra, la pintura, configuraba un dominio que mantenía con la realidad visible una relación de conocimiento, de analogía, y no de redundancia o de reproducción. En China la expresión gráfica se liberó así del paradigma de la escritura fonética.

significa que los nativos no hayan tenido alguna reinterpretación de lo que les fue impuesto, y es posible indagar acerca de ello, de dicha reinterpretación, de dicha aculturación³⁸.

Al inicio de la conquista, los indígenas aplicaron el término de Santa María a todas las efigies cristianas sin distinción, lo cual “manifiesta un desconocimiento muy natural de las figuras cristianas, de las connotaciones y de los contextos, su reacción supone también una concepción polimorfa de la divinidad, muy alejada del cristianismo” (Gruzinski, 1994: 85).

En oposición a las interpretaciones de los europeos, se haya el objetivo de esta investigación: la interpretación de los mesoamericanos durante la colonia, el cual se abordará a continuación. Los nativos comenzaron a llamar *ixiptlah* a varios de los santos que les habían sido impuestos, y varios de los evangelizadores no tuvieron problema en denominar así al ícono cristiano para continuar con su proyecto de evangelización con el pueblo mesoamericano. Antes de la conquista el significado de *ixiptlah* era el de una fuerza divina imbuida en algún objeto: la presencia de un poder mayor en ese objeto, el receptáculo de un poder “sin que el pensamiento indígena se apresurara a distinguir la esencia divina y el apoyo material” (Gruzinski, 1994: 60, 61).

Para comprender el concepto de *ixiptlah*, la partícula *xip*, que deriva del verbo *xip* [ehua], que significa desollar o levantar la piel. Lo cual tiene que ver con la capacidad de una persona, objeto o representación de transformarse en otro ser y adoptar su identidad. Es por esto que dicha transformación se describe como poseer “la vestidura de otro”, “su envoltura”. El *ixiptlah*, así, recibía la fuerza caliente y luminosa (tonalli) de la divinidad “y adoptaba su identidad al vestir su piel o su envoltura directamente” (Magaloni, 2020, 62).

Es por esto que llama la atención los testimonios de los evangelizadores en los que los nativos nombran *Ixiptlah* a las representaciones de las nuevas deidades que les fueron impuestas, tomando en cuenta que para los nativos, la pintura tenía este carácter de manifestar la presencia divina. “*Ixiptlah* y *pintura* ambos tienen por objeto manifestar la presencia divina” (Gruzinski, 1994: 62).

Ahora bien, como vimos en el análisis iconográfico, el manejo del espacio de los códices y de los frescos indígenas era bidimensional, ahí las diferencias de escala no traducían la aplicación de la perspectiva lineal sino unos modos muy distintos de

³⁸ Para entender a qué se refiere este concepto acuda al capítulo Maco Teórico Conceptual.

jerarquizar la información” (Gruzinski, 1994: 87).

Los contornos dibujados en negro y coloreados con colores, que encontramos en los murales de San Miguel Arcángel, reflejan el estilo y lenguaje gráfico propio de los pueblos mesoamericanos. Que además también contenía un profundo simbolismo, ya que, como lo muestra la palabra nahua *in tllili in tlapalli*: “la tinta negra, los colores”, o bien “la tinta negra, la tinta roja”. *In tllili in tlapalli* junta dos palabras para crear un concepto que describe a las imágenes: *in tllili*, el negro, que es la línea perimetral de todas las figuras dibujadas, e *in tlapalli*, los colores, el interior de las figuras iluminadas en sus distintas partes. “Así, *in tllili in tlapalli*, el conocimiento, o aquello que refleja la esencia de la realidad presente, se expresa en pinturas” (Magaloni, 2013: 28).

Mientras que para los evangelizadores la pintura era una simple ilustración y un modo de embellecer los libros, una representación abstracta de “x” ó “y” santo, así como una herramienta de trabajo, podemos ver cómo para el pueblo mesoamericano la pintura tenía una connotación más profunda: “para los pintores y sabios nahuas que pintaban la obra, las pinturas poseían otro estatus, que provenía de su propia tradición” (Magaloni, 2013: 28).

Las pinturas para los nativos desplegaban una realidad trascendental: las pinturas del *in tllili in tlapalli* “revelaban el interior, el espíritu de lo que es, aquello que hace que sean de forma determinada los acontecimientos” (Magaloni, 2013: 28).

Magaloni describe mejor la naturaleza de dichas pinturas mesoamericanas en el siguiente párrafo:

En el pasado, las pinturas eran el sustento de la narrativa oral: un sabio iniciado las podía convertir en un texto que se leía, se cantaba, se bailaba; las pinturas eran como las notas en un *performance*, que tenían la intención de recrear la realidad mítica en el presente y de esta forma poder comprender la esencia de los acontecimientos. En el *Códice Florentino*, entonces, las imágenes podrían estar interactuando con ambos textos alfabéticos de la misma manera. Las pinturas son el vehículo para recrear el conocimiento. Miguel León – Portilla fue el primero en apuntar que los sabios, *tlamatinime*, tenían como función el preservar el *in tllili in tlapalli*, a ellos pertenecían los códices. En un sentido, los sabios, los artistas, son la tradición pictórica que preserva el conocimiento”. Magaloni, 2013: 28.

“El signo de la vírgula de sonido (...) presenta claramente la imbricación entre las pinturas, los colores y el sonido del *tlahtolli*, o de las palabras que se recitan al mirar y leer las imágenes. (...) Para los códices mixtecos indica la energía viviente del habla, de la música, así como el humo en las ofrendas de copal y el Sol que nace en la mañana del tiempo de creación; en todos estos casos, las vírgulas de sonido con múltiples colores son la expresión del canto espiritual que construye la realidad (Magaloni, 2013: 31).

Al entender el carácter de la tradición pictórica antes de la llegada de los europeos, y

al comparar con todos los estudios sobre obra realizada durante la evangelización por indígenas, podemos notar que muy probablemente dicha concepción mesoamericana no se terminó con la evangelización, sino que todavía prevaleció por un tiempo. Magaloni (2013) explicó que, ya durante la colonia, a través del uso de los colores se seguía manifestando el conocimiento ancestral y que el autor Davide Dominici analizó 12 códices mesoamericanos, la mayoría mixtecos y del Centro de México. En su labor encontró que los colores fueron elaborados con flores e insectos, y muy pocos con pigmentos minerales. “Las figuras hechas con flores son el vehículo para que se reciten palabras de poder y belleza (tlahtolli), o como la poesía, in cuicatl in Xóchitl, la flor y el canto” (Magaloni, 2013: 31).

Estas vírgulas de la palabra son claramente identificables en las figuras de los guerreros tigre y los guerrero águila en el mural del templo de San Miguel Arcángel, así como los diversos colores que rellenan los contornos de estos personajes de modo paralelo a la tradición prehispánica.

Magaloni (2013) analizó que el Códice Florentino, el cual describe varias tradiciones prehispánicas, hace mención de dos tipos de pigmentos y su uso:

1. Los pigmentos orgánicos. Se obtienen de flores, plantas, madera e insectos que crecen y viven por la energía del Sol. Están asociados a la divinidad del Sol y se usaban para colorear las figuras alusivas a elementos solares.
2. Pigmentos de origen mineral. Proviene de la tierra. Con estos se coloreaban los símbolos y elementos terrenales o propios del inframundo³⁹.

Magaloni explicó que la producción y el uso de los colores de acuerdo a esta tradición, se mantuvo aun después de la colonia, lo cual ha sido posible analizar en diversos códices. Los pintores usaban colorantes orgánicos y pigmentos minerales del mismo color, pero coloreaban símbolos con significados diferentes, ya fueran solares o inframundanos⁴⁰. Su empleo, así, era dado “de acuerdo a su materia prima y su estado en la naturaleza, que tienen un significado específico” (Magaloni, 2013: 40).

³⁹ Por ejemplo, el tlauhuitl, que “se obtiene de las cuevas y el *tízatl* del sedimento en el fondo del lago, ambos lugares que en la cosmología nahua son preeminentemente del mundo oscuro, iluminado por la Luna, al que denominamos inframundo” (Magaloni, 2020, 36).

⁴⁰ La producción de colores hechos con flores implicaba un proceso químico sofisticado y complejo. Es difícil estabilizar el color de las flores para que no se aclare o cambie por los efectos de la luz del Sol. Mientras que los pigmentos minerales son muy estables a la luz y no están difícil su obtención. (Magaloni, 2013: 40)

Como vimos, *ixiptlah*, es la presencia divina en algún objeto, creación humana o pintura, es por esto que a través de los colores, y con la manufactura de los creadores, dichas pinturas dejaban de ser objetos inertes y las “pinturas para los mesoamericanos eran llamadas *ixiptlah*: “una envoltura que tiene una forma determinada, iluminada con colores y que poseen un rostro con ojos y por ello; estas pinturas serían sujetos activados” (Magaloni, 2013: 64).

En el mural del Templo de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, Hidalgo, no se ha analizado los materiales con que fueron coloreadas las pinturas, sin embargo nos encontramos con un claro diseño bidimensional, en el que las figuras están representadas con un contorno negro, y rellanas de colores. Sería prudente analizar químicamente con qué pigmentos fueron realizados los elementos simbólicos que encontramos en los murales del templo de San Miguel Arcángel para investigar si coincide con esta característica propia de la tradición mesoamericana.

Además del uso de los contornos y los colores como característica mesoamericana, nos encontramos con otra característica pictórica vista en el análisis iconográfico: el uso de las proporciones y la composición, el cual también estaba reflejado en las grandes obras urbanas, arquitectónicas, escultóricas así como en los murales. De acuerdo al estudio de Salinas , “las formas artificiales producidas por ellos no eran meramente decorativas, y poseían un principio rector basado en una cadena que ligaba al entorno natural, la geometría, la matemática y la cosmogonía” (Salinas, 1995: 188).

Este autor nos permite ver que existía un sentido y un significado más profundo reflejado en el diseño de las formas, que todo ciudadano comprendía y respetaba. De acuerdo a la concepción sobre el universo de los pueblos mesoamericanos, que explicó Salinas, estaba basada en tres elementos primordiales:

- El fundamento del círculo y el cuadrado.
- El principio del dualismo dinámico.
- Y los atributos simbólicos –cosmogónicos para sus trazos geométricos.

Esto reflejaba la búsqueda de los principios básicos de la geometría, en la relación entre el círculo y el cuadrado, también llamada la cuadratura del círculo, o la redondez del cuadrado, que fue fundamental para la generación de la mayoría de sus composiciones derivadas de la relación de estas dos figuras en equilibrio. El significado mesoamericana de

la cuadratura del círculo, era el atributo de ser la medida del movimiento, la cual contenía lo que ellos consideraban la estructura matemática del medio universal que lo rodeaba. Ya que el círculo era símbolo del infinito, de lo espiritual; y “el cuadrado, el símbolo de lo material” (Salinas, 1995: 188).

Varios objetos que estaban al alcance del ciudadano común, como sellos, murales y esculturas, fueron diseñados bajo ese principio simbólico y gráfico del *dualismo dinámico*: el cual era un reflejo de lo activo y pasivo, positivo y negativo, masculino y femenino, solar e inframundo, ya que “en toda unidad coexiste la diversidad, la dualidad, la ley suprema de la vida, la que da todo a su principio” (Salinas, 1995: 191, 192).

Esta característica se llega a encontrar en diversos códices realizados durante la colonia, así como en múltiples artesanías de hechas por indígenas hasta la fecha de hoy. En los murales del templo de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan Hidalgo, podemos al observar el uso de las formas geométricas que oscilan entre el círculo y el cuadrado. Además de la oposición de guerreros prehispánicos en contraste con seres zoomorfos. De modo que nos encontramos ante una serie de signos seguramente propio de la supervivencia de un sistema de significados característicos de los pueblos nativos de Mesoamérica.

Otro aspecto de las características de los murales del Templo de San Miguel Arcángel es que encontramos varias secciones en las que aparecen diferentes personajes con sus respectivos escenarios; si se analiza esto desde la perspectiva de Joaquín Galarza, se puede decir que el conjunto está constituido por una serie de “imágenes grandes”, es decir, iconos, que ya fueron analizados aquí, y que, según explica Galarza, las agrupaciones de imágenes forman una “unidad de lectura” (Galarza, 1986: 33).

Independientemente del significado general de las pinturas murales, las características del diseño prehispánico son claramente identificables en los murales del templo de San Miguel Arcángel, en los que cabe subrayar el carácter de una narración mítica como una pintura que también se puede leer en los términos del diseño prehispánico, tal como en los códices mesoamericanos, en los que existe un lenguaje narrativo a través de la imagen, que probablemente alcanzaron a leer los indígenas colonizados de lo que hoy es Ixmiquilpan.

V. LOS MURALES DEL TEMPLO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL COMO PATRIMONIO CULTURAL

V. 1. LOS MURALES DEL TEMPLO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

Como se vio al principio de esta investigación, en México, cada bien y cada monumento tiene un trato diferente. En el caso de los murales que se encuentran dentro del Templo de San Miguel Arcángel, éstos no han sido considerados un monumento histórico en sí mismos, sino que son considerados parte del bien inmueble, es decir, del templo.

La Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas establece en el artículo 35 que son Monumentos Históricos los bienes vinculados con la historia de la nación, a partir del establecimiento de la cultura hispánica. En el artículo 36 estipula que por determinación de esta ley son monumentos históricos: 1. Los inmuebles que fueron construidos en el periodo del siglo XVI al XIX con destino a ser templos y anexos. 2. Los documentos y expedientes pertenecientes a archivos de la Federación. 3. Los documentos originales manuscritos relacionados con la historia de México. Y 4. Las colecciones científicas realizadas en México.

Es por esto que el templo se encuentra registrado como Monumento Histórico desde 1970 según el Sistema de Información Cultural de México, que es página oficial del gobierno⁴¹. Y en el Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles⁴² en dos fichas de del catálogo: una como Convento de San Miguel Arcángel, Inmueble Religioso, declarado monumento histórico. Y otra como Templo de San Miguel Arcángel⁴³. Ambas fichas contienen información sobre la ubicación, sobre la época de construcción y sobre datos históricos. Pero ninguna de las dos fichas contiene información sobre el mural.

De acuerdo a una noticia escrita por Jorge Ricardo en *La Jornada* el 27 de junio de 2004, explica que el 12 mayo de 2002, según la Comisión Regional para la Preservación del Patrimonio Cultural del valle del Mezquital, “un grupo de mayordomos se apoderaron por la fuerza de las instalaciones del ex convento de las instalaciones del ex convento que hasta entonces funcionaba como museo y que desde 1970 era administrado por el INAH” (Ricardo, 2004).

⁴¹ <http://sic.cultura.gob.mx>

⁴² <http://catalogonacionalmhi.inah.gob.mx>

⁴³ Ficha: I-001140063. Y ficha: I-0011401064. En la página de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Catálogo Nacional de Monumentos Históricos.

Esta noticia nos muestra la fuerte apropiación que existe por parte de la comunidad hacia el bien inmueble y del papel activo que tiene el aspecto social en este caso, sobre el monumento.

Esta misma noticia explica que a pesar de que la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas establece que un bien público no puede cambiar de uso sin la autorización de la Secretaría de la Función Pública, el bien fue tomado por la comunidad, y desde entonces la parroquia reanudó actividades religiosas. Esto lo “denunció Víctor Cercedo Pérez, secretario regional del sindicato de Trabajadores del INAH” (Ricardo, 2004).

La noticia de Jorge Ricardo en la Jornada relata que desde 2002 se efectuaron por lo menos 15 reuniones entre los ocupantes del ex convento con los representantes del INAH. El vocero de ese instituto de cultura: Rubén Regnier, “indicó a La Jornada que las discusiones se han detenido ya que la comunidad desea que sólo se realicen actividades religiosas” (Ricardo, 2004).

Rubén Regnier sostuvo que INAH no podía aceptar ese uso religioso exclusivo, ya que contravendría a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas. Así que el INAH propuso que se realizara “un plan integral de remodelación en el que se incluyera tanto a la comunidad como al gobierno de Hidalgo, y no se descartara la posibilidad de que la Iglesia participe” (Ricardo, 2004).

Esta idea parece ser muy acertada, sin embargo podría agregarse la posibilidad de un trabajo de sensibilización hacia la comunidad en el que se abriera la posibilidad de discutir sobre los valores del monumento.

La noticia de Ricardo señala que han existido denuncias sobre invasión del inmueble desde el siglo XVI, la cual fue encabezada por el mayordomo de la parroquia Jorge Trejo, así como por presidente municipal del barrio de San Miguel Arcángel, Heriberto Lugo. La Iglesia controlaba una parte del ex convento, pero ahora está bajo su poder la totalidad de éste, y las autoridades parroquiales han expresado un deseo de oficializar ese control. Por otro lado, organizaciones de defensa del patrimonio denunciaban que “a pesar de que las puertas del ex convento estaban cerradas, adentro se impartía la enseñanza eclesiástica” (Ricardo, 2004).

Más recientemente Erika Gutiérrez (2019), escribió en el periódico *Quadratin*

Hidalgo, de Hidalgo titulada “Buscará INAH recuperar templo en Ixmiquilpan”, en la que explica que el director del INAH en Hidalgo: Héctor Álvarez Santiago expresó que “se establecerá comunicación con la sociedad Ixmiquilpan a fin de recuperar el Templo de San Miguel Arcángel” (Gutiérrez: 2019).

El entrevistado de esta noticia, Álvarez Santiago, dijo que existe una dificultad social la cual complica la protección técnica y legal del monumento, el cual considera una joya en la que hay mucho que trabajar. Además afirmó que no existen daños en el inmueble a pesar de que el manejo no ha sido adecuado, pero que será necesario establecer una política de protección técnica, “un modelo de operación que garantice la salvaguarda y a su vez el usufructo social” (Gutiérrez: 2019).

El director del INAH de Hidalgo también describió en la entrevista realizada por Erika Gutiérrez (2019) para Quadratín Hidalgo, que se ha intervenido en el mural de modo incorrecto de forma que se vulneró La Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, al utilizar material inapropiado ni contar con el permiso que debía expedir el INAH.

Esta información sobre el uso legal y social que se le ha dado al monumento y al mural permite ver el valor otorgado por las instituciones como una reglamentación, y no como una construcción histórica o como un significado construido socialmente o, esto también refleja la falta de consideración hacia la comunidad que ha existido, ya que ésta, evidentemente, necesita de un espacio para su culto, y el hecho de defender un bien tan fervientemente se puede entender como una apropiación del bien, así como de una posible adjudicación de valores al mismo. Las medidas legales atentan contra el derecho de las comunidades de mantener sus tradiciones y culturas.

La capacidad de una comunidad de valorar y darle un significado a un monumento no debería de ser considerada un impedimento para su conservación, sino, al contrario, una oportunidad para ampliar esa gama de valores que ya existe en la comunidad. La cual podría participar en su conservación, bajo los requisitos legales necesarios, si se les permitiera hacer uso del mismo como templo religioso y que no está bajo amenaza.

V. 2. APROPIACIÓN DE LOS HÑÄHÑÜ ACTUALES HACIA EL TEMPLO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL Y SUS PINTURAS MURALES

Después de ir a hacer una observación participante y entrevistas (las cuales se encuentran al final de este documento en los anexos), se logró identificar que el templo de San Miguel Arcángel es un espacio en el que se reúnen las diferentes comunidades de la región para dar gracias a un mismo patrón, que según dijeron los informantes: es el más importante de la región, que es el Señor de Jalpa; el Cristo que reside en el templo. El templo así es concebido como un espacio sagrado en el que se encuentra este Cristo el cual es el patrón de varias comunidades Hñähñü de la Ixmiquilpan.

Se puede esbozar de modo general que las pinturas murales, para la gente, están asociadas con el templo, es decir, con el espacio arquitectónico, como este lugar sagrado, céntrico de la región y como templo o espacio de sus rituales, el cual contiene varios significados, de los cuales se obtuvo un primer acercamiento.

A través de las entrevistas se logró extraer ciertos conceptos clave que expresó la gente de modo paralelo, en repetidas ocasiones.

Una de las palabras que repitieron mucho los informantes al preguntarles sobre su percepción de las fiestas, del templo y de las pinturas fue “me gusta” y “es bonito” (venir a la iglesia, o participar en las fiestas), “son bonitas” (las pinturas”. De modo que las personas entrevistadas mostraron un agrado y un gusto positivo en participar en las fiestas de la comunidad, en entrar al convento y en ver las pinturas murales.

Cuando se les preguntó acerca de las pinturas, sobre quién las hizo también hubo palabras similares en repetidas contestaciones de diferentes personas que no se escucharon entre sí.

Estas palabras fueron: “lo hicieron los antiguos”.

Una de las personas entrevistadas agregó que los murales “son como el calendario azteca, un escrito de los antiguos”.

De la misma manera, otra mujer, que también repitió que los murales los hicieron “los antiguos”, expresó que lo hicieron “nuestros antiguos”. Además señaló que “son las leyendas de los antiguos”, y finalmente dijo que “las leyendas son nuestras”, de tal manera que expresó una relación directa entre los antiguos y ella misma y su comunidad a través de las leyendas, ya que al afirmar que las leyendas son nuestras y son de nuestros antiguos, se

puede interpretar que se percibe a si misma y su comunidad con una identidad igual a la de sus antepasados, es decir, como la misma unidad en el tiempo.

VI. CONCLUSIONES

Como lo describe el título de esta investigación, el objetivo principal consistió en localizar el proceso de significación de los indígenas Hñähñü en la colonia y actualmente a través de las pinturas murales del Templo de San Miguel Arcángel.

El desarrollo de esta investigación no permitió averiguar si las pinturas murales del Templo de San Miguel Arcángel eran significadas por los indígenas como una lucha entre chichimecas y el pueblo Hñähñü, o si son una interpretación por parte de los pintores de lo que los europeos consideraban la lucha entre el bien y el mal: entre los vicios y las virtudes; como lo interpreta Ballesteros (2000) y otros autores. Esto es debido a que no se encontraron documentos coloniales que ofrezcan información al respecto.

Sin embargo esta investigación sí logró identificar los elementos iconográficos de significación indígena que componen la imagen, al investigar sobre los diferentes signos propios de los pueblos nativos y al comparar con los signos de los murales del Templo de San Miguel Arcángel, se logró identificar elementos que eran interpretados por los indígenas como elementos de sus sistema de significación ya desde una larga tradición ancestral.

Además al investigar sobre el contexto socio – cultural de la colonia novohispana, fue posible analizar las circunstancias que permitieron la supervivencia de los elementos de significación indígena durante la evangelización en un proceso de aculturación, en el que los nativos adquirieron nuevas ideas las cuales fueron reintegradas a su antiguo sistema de creencias.

Por otro lado, la información recaba en esta investigación mostró el conflicto que existe entre el INAH y la comunidad, ya que el templo se hallaba bajo la administración del INAH y funcionaba como museo desde 1970, año en el que fue registrado como Monumento Histórico. En el año 2000, la comunidad y la mayordomía tomó por la fuerza el inmueble para volver a darle un uso religioso. Y en 2019 el director del INAH de Hidalgo expresó que planeaba entablar comunicación con la comunidad de Ixmiquilpan para poder darle el cuidado apropiado al templo y sus murales. Todo esto nos permite ver la fuerte apropiación que existe por parte de la gente hacia el templo, además de que tanto el INAH como la gente de Ixmiquilpan comparten el mismo interés de cuidar del inmueble

y sus pinturas, sin embargo, no han encontrado la manera de entablar un diálogo y un acuerdo.

Además de esto, al realizar la observación de campo fue posible observar la interacción de la gente con el espacio, es decir, con el templo, el cual sigue siendo usado por los habitantes de la comunidad como el recinto de sus rituales: un lugar sagrado en el que se resguarda su patrón: el Cristo que es “El Señor de Jalpan”, a quien le agradecen todas las bondades del año. Y al entrevistar a la gente se logró detectar que las pinturas murales son consideradas parte del templo. Así como las flores de cempasúchil, según dicen, unen a los pobladores con el Señor de Jalpan, las pinturas fueron hechas “por nuestros antiguos”, y nos remiten a “las leyendas de nuestros antiguos”. La gente expresó que ese espacio tiene suma importancia para ellos no sólo por ser el espacio donde está El Señor de Jalpan, sino también por la historia que involucra, una historia de sus propios ancestros quienes tuvieron una participación en la creación del templo. De tal forma que las pinturas murales de cierta manera son de los Hñähñü como lo son sus ancestros, y las leyendas de sus ancestros. Como dice Magaloni (2013), las pinturas prehispánicas tenían la capacidad de recrear la realidad mítica, lo cual, es posible encontrar en los pobladores Hñähñü de Ixmiquilpan, en relación a las pinturas murales del Templo de San Miguel Arcángel. Es posible afirmar, que dichas pinturas conforman un elemento de su cultura e identidad, ya que es parte de los códigos y señales que identifica a los Hñähñü entre sí.

Varias de las personas entrevistadas afirmaron que no quieren ser llamadas otomís, ya que lo consideran “una grosería”. Se puede entender como un modo peyorativo; y dijeron “soy Hñähñü y mi gente es Hñähñü, con mucho orgullo”, es por esto que este proyecto cambió la palabra otomí por Hñähñü (a excepción de los antecedentes referentes a las investigaciones previas, donde se respeta la palabra “otomí” que utilizaron dichos investigadores para referirse a dicha etnia).

A continuación se presenta de modo puntual cada una de las conclusiones extraídas de esta investigación.

- Al realizar el análisis preiconográfico e iconográfico se logró identificar en los signos las características fácticas propias del lenguaje gráfico mesoamericano.

- En la fase de análisis iconológico, se encontraron las circunstancias del contexto socio cultural que permitieron la posible supervivencia de un sistema de significación indígena, que, aunque transformado, manifestó el carácter mesoamericano propio de una convención social entre nativos, es decir, de un sistema de significación compartido el cual era posible expresar e interpretar culturalmente, en un código tal como un lenguaje visual gráfico.
- Actualmente el Templo de San Miguel Arcángel está a cargo de la mayordomía de Ixmiquilpan.
- Existe una tensión entre la comunidad de Ixmiquilpan y el INAH.
- La cultura indígena sigue viva como un pueblo que se asume como “Hñähñü”.
- Las pinturas murales del Templo de San Miguel Arcángel son un elemento de su cultura: tienen un valor para ellos. Lo consideran su patrimonio cultural.
- La información obtenida en esta investigación podría ser una herramienta útil y práctica para que las instituciones y la comunidad de Ixmiquilpan pudieran establecer un diálogo para lograr su interés común: la conservación del patrimonio y de las pinturas murales del mismo.

VI. ANEXOS

A continuación se presenta el trabajo realizado en campo, en Ixmiquilpan Hidalgo, que son las dos Observaciones Participantes y las 10 Entrevistas a Profundidad que se hicieron. Cada recuadro contiene las fecha y espacio donde fue realizado.

Observación Participante 1. Lugar y fecha. Sábado 12 de abril 2019	
Descripción de los hechos. Objetivo o encuadre mental del investigador: Describir la dinámica y la participación de la gente en relación al espacio.	Interpretaciones.
• Descripción del espacio. El templo está dentro de un área que es el jardín del mismo. La edificación es de tipo fortaleza: es una construcción sólida, agustina, de tezontle y cantera rosa, estilo plateresco. Tiene columnas pareadas, es decir, idénticas, en el primer cuerpo y adornos que enmarcan a la ventana del coro. Incluye una torre anexa. La portería del claustro tiene dos arcos ojivales que se repiten en el claustro bajo, donde hay bóvedas de crucería y restos de pintura mural. Anexa al templo hay una torre estilo mudéjar. • Descripción del trato en el primer acercamiento. (Cómo se comporta el observador y la respuesta de la gente ante el mismo) Entré al patio del templo por la entrada principal, fuera de este había varios puestos ambulantes sobre la banqueta en el que mujeres vendían escapularios y artesanías hechas con palmas. A lo largo del patio hay un camino que va de la entrada del mismo hasta la puerta principal del templo, a los costados de este hay un jardín con árboles muy bien cuidado: el pasto y los arbustos cortados. El camino estaba siendo recorrido por otras personas igual que yo, algunas con atuendos tradicionales otomís, otras con ropa de ciudad normal. Todas estas personas caminaban muy lento, con calma. También había algunos niños jugando en el jardín (alrededor de unos diez, dispersos en grupos de dos o tres). Ninguna de estas personas se sorprendió al verme, me trataron como a una persona más de las que entran a la iglesia. • Sucesión de hechos. Participación del observador en ellos. Ya eran pasadas las 11:00 del día, de modo que seguramente las mismas de la mañana ya habían terminado. No había ningún padre dando misa, sin embargo había varias personas sentadas en las bancas, algunas con la cabeza inclinada hacia abajo y con los ojos cerrados. Otras con la mirada puesta sobre el altar principal. Eran alrededor de 20 personas repartidas dentro de la sala. Me senté en una de las bancas tratando de mostrar respeto con el cuerpo (no hacer movimientos llamativos) y ahí estuve durante casi media hora. Las personas siguieron haciendo lo mismo. Llegaban más personas y hacían lo mismo(5 personas aprox.) Algunas se fueron (como tres) • Qué elementos ambientales participan en la interacción social. Dentro del templo había varias palmas adornando el salón. • Cómo se van dando la sucesión de hechos hasta llegar al final del evento. Con qué hechos finaliza y con qué formalidades sociales. Como no había una misa, y las personas podíamos entrar y salir libremente, en general esta era la dinámica. Las personas con las que platiqué me dijeron que le gustaban los murales y que eran importantes, que ellos mismos los cuidaban y que los habían hecho	Se nota que las personas estaban rezando.

“los antiguos”.	
-----------------	--

Observación Participante 2. Lugar y fecha. Ixmiquilpan. Afuera y dentro de la Iglesia de San Miguel Arcángel. 31.08.2020.	
Descripción de los hechos. Descripción de los hechos. Objetivo o encuadre mental del investigador: Describir la dinámica y la participación de la gente en relación al espacio.	Interpretaciones.
• Descripción del espacio. Mismo de la descripción anterior: patio del templo e interior del mismo. Esta vez la puerta del templo estaba decorada con arco de madera que a modo de mural decoraba la entrada con una pintura alusiva al Señor de Jalpa, que según me explicaron los entrevistados, es el Cristo que se encuentra en el altar principal del templo. El mural tenía un escrito en otomí, un paisaje de las montañas, las tierras aradas, una mujer otomí con su atuendo tradicional y flores. • Descripción del trato en el primer acercamiento. (Cómo se comporta el observador y la respuesta de la gente ante el mismo) Al acercarme las personas me trataban más como a una turista curiosa que como a una religiosa. Cuando hice las preguntas mostré una actitud de curiosidad, como si no supiera nada del asunto, y asombro, el cual sí era real. La respuesta de la gente a quien le hice preguntas fue generosa y amable, ya que trataron de ofrecer información. Las personas a las que no hice preguntas caminaban hacia la iglesia o dentro de la misma sin mayor interés hacia mí, con cierta familiaridad. • Sucesión de hechos. Participación del observador en ellos. Era una misa por la mañana muy parecida a cualquier otra misa en México. • Qué elementos ambientales participan en la interacción social. Estaba fresco y soleado, empezaba un fuerte calor. El patio del templo estaba decorado con flores cempasúchil a modo de un camino que va de la entrada del patio a la entrada del templo. • Cómo se van dando la sucesión de hechos hasta llegar al final del evento. Con qué hechos finaliza y con qué formalidades sociales. La misa transcurrió de un modo normal: el párroco dijo varias cosas referentes a la biblia, intercaladas con cantos, la gente se sentaba y paraba en sus lugares de acuerdo a la dirección del párroco, casi al final pasaron con él a tomar el vino y la hostia, regresaron a sus lugares, y después de otras palabras por parte del párroco la misa finalizó y las personas salieron tranquilamente. Luego de un rato comenzó otra misa. Ocurrió lo mismo. Había personas con atuendos normales y mujeres con ropas tradicionales Hñähñü.	La familiaridad con que me trataba la gente aparentaba ser la cotidianidad de ir a misa y que puede llegar cualquier persona a la misma, como un espacio compartido abierto a todo el público.

Entrevista 1. Lugar y fecha. Ixmiquilpan. Afuera de la Iglesia de San Miguel Arcángel. 31.08.2020.	
Entrevista. Objetivo de la entrevista: Averiguar si la gente considera los murales del Templo de San Miguel Arcángel como parte de su cultura e identidad	Observaciones e interpretaciones.
1. ¿Esta es la iglesia de aquí de Ixmiquilpan? Sí. 2. ¿Hacen fiestas o festividades aquí? Sí. Es muy importante, orita estamos festejando al Señor de Jalpan; cumple 250 años de estar aquí; es ése Cristo que ve ahí mero (señala el altar principal), le venimos a dar las gracias por toda la lluvia del año, la tierra, el sol, y las cosechas del año. Ponemos flor del cempasúchil en el piso, todo el camino de entrada a la iglesia por que es lo que nos conecta con el señor de Jalpa. Orita son las mismas normales, pero al ratito en la tarde ya viene una de las comunidades de la región a hacer una de las fiestas. Todo esto es parte del aniversario. 3. ¿Llega mucha gente? Sí, vienen varias las comunidades de Ixmiquilpan a dar las gracias así como nosotros. Van llegando por pueblos, todo el mes de agosto, desde el 17 de agosto empezamos. Cada día viene una comunidad diferente. Ahorita nos hemos organizado entre todos para que la iglesia no se haya cerrado durante la cuarentena. 4. ¿Usted participa? Sí aquí estoy mire. 5. ¿Sus familiares participan? Sí, venimos todos. 6. ¿Y se pone bonito? Sí. 7. ¿A usted le gusta? Sí, así es siempre, es una época bonita del año. 8. ¿Le gusta venir a la iglesia? Sí. 9. Oiga, y acabo de ver las pinturas que están adentro en las paredes de la iglesia, ¿qué son? Son el bien y el mal. Del lado derecho está el mal y del izquierdo el bien. 10. ¿Le gustan? Sí, son bonitas. 11. ¿Serán importantes? Sí, las hicieron nuestros antiguos. 12. ¿Quién las habrá hecho? 13. ¿Tienen algo que ver con usted o con la gente de aquí? Sí. Aquí venimos siempre. 14. ¿Quiere que sus hijos o nietos vean esas pinturas? ¿Por qué? Sí. Que las conozcan como yo, lo que hicieron nuestros antiguos.	Esta mujer se veía como de unos 55 años, tenía un acento peculiar, parecido al de los otomís cuando hablan español, sin embargo llevaba puesto una camisa y un pantalón y se encontraba en la puerta de la iglesia pidiéndole a la gente que se pusiera alcohol en las manos, que ella proporcionaba, para que entraran a la iglesia (debido a la cuarentena). Ella aclaró de varias maneras que es parte de la organización de las fiestas del Señor de Jalpa, tal vez por ello trató de vestirse de un modo neutral.

Entrevista 2. Lugar y fecha. Ixmiquilpan dentro de la Iglesia de San Miguel Arcángel. 31.08.2020.	
Entrevista. Objetivo de la entrevista: Averiguar si la gente considera los murales del Templo de San Miguel Arcángel como parte de su cultura e identidad	Observaciones e interpretaciones.

1. ¿Esta es la iglesia de aquí de Ixmiquilpan? Sí. 2. ¿Hacen fiestas o festividades aquí? Sí. Seguido venimos. Las comunidades nos organizamos. 3. ¿Llega mucha gente? Sí. 4. ¿Usted participa? Sí. 5. ¿Sus familiares participan? Sí. 6. ¿Y se pone bonito? Sí. 7. ¿A usted le gusta? Sí. 8. ¿Le gusta venir a la iglesia? Sí, es bonito. 9. Oiga, y acabo de ver las pinturas que están adentro en las paredes de la iglesia, ¿qué son? Son de los antiguos, hace mucho. 10. ¿Le gustan? Sí, son bonitas. 11. ¿Serán importantes? Sí. Son de algo que pasó. 12. ¿Quién las habrá hecho? Nuestros antiguos. 13. ¿Tienen algo que ver con usted o con la gente de aquí? Sí, ellos estaban aquí como nosotros. 14. ¿Quiere que sus hijos o nietos vean esas pinturas? ¿Por qué? Sí.	Esta señora hablaba en un tono de voz muy bajito, traía su atuendo tradicional otomí, cabello largo, cano y con trenzas, alrededor de unos 95 años. Para poder entenderme volteó a ver a una mujer con quien venía (también con atuendo otomí, como de 50 años) parecía pedirle una traducción en otra lengua, seguramente otomí. Las dos se comunicaban en esa lengua. Sus contestaciones eran muy cortas. Al final se volteó a decirle a algo a la mujer que venía con ella en la otra lengua.
--	--

Entrevista 3. Lugar y fecha. Ixmiquilpan dentro de la Iglesia de San Miguel Arcángel. 31.08.2020.	
Entrevista. Objetivo de la entrevista: Averiguar si la gente considera los murales del Templo de San Miguel Arcángel como parte de su cultura e identidad	Observaciones e interpretaciones.
1. ¿Esta es la iglesia de aquí de Ixmiquilpan? Sí, hay varias pero a esta venimos de todos los pueblos de Ixmiquilpan. 2. ¿Hacen fiestas o festividades aquí? Sí, ahorita le estamos dando las gracias al Señor de Jalpa. 3. ¿Llega mucha gente? Sí, nos vamos turnando entre pueblos para venir a darle las gracias. 4. ¿Usted participa? Vengo a misa y cuando puedo vengo. 5. ¿Sus familiares participan? También vienen como yo. Hoy no pudieron. 6. ¿Y se pone bonito? Sí. 7. ¿A usted le gusta? Sí. 8. ¿Le gusta venir a la iglesia? Sí me gusta. 9. Oiga, y acabo de ver las pinturas que están adentro en las paredes de la iglesia, ¿qué son?	¿

Son como el calendario azteca, un escrito de los antiguos. 10. ¿Le gustan? Sí, mucho. 11. ¿Serán importantes? Sí. 12. ¿Quién las habrá hecho? Los antiguos. 13. ¿Tienen algo que ver con usted o con la gente de aquí? Sí pero mejor pregunte a los mayordomos. 14. ¿Quiere que sus hijos o nietos vean esas pinturas? ¿Por qué? Sí. Para que conozcan como yo lo que hicieron los antiguos. 15. ¿Ud es otomí? No. Yo soy Hñähñü. No me llame otomí. 16. ¿Por qué? Es grosero. 17. Disculpe.	
--	--

Entrevista 4. Lugar y fecha. Ixmiquilpan fuera de la Iglesia de San Miguel Arcángel, casi en la puerta del patio del templo. 31.08.2020.	
Entrevista. Objetivo de la entrevista: Averiguar si la gente considera los murales del Templo de San Miguel Arcángel como parte de su cultura e identidad	Observaciones e interpretaciones.
1. ¿Esta es la iglesia de aquí de Ixmiquilpan? Sí. 2. ¿Hacen fiestas o festividades aquí? Sí, pero nosotras solo venimos a visitar la iglesia. 3. ¿Llega mucha gente? Sí, aquí vienen comunidades de toda la región. 4. ¿Usted participa? Nosotras no participamos. 5. ¿Sus familiares participan? No, nosotras somos evangelistas. 6. ¿Ustedes son otomís? Sí, pero somos evangelistas. Pero se dice Hñähñü, así es más respeto para nosotros. 7. ¿Y se pone bonito? Sí. 8. ¿A usted le gusta? Sí. 9. ¿Le gusta venir a la iglesia? Sí. 10. Oiga, y acabo de ver las pinturas que están adentro en las paredes de la iglesia, ¿qué son? Mejor pregúntele al párroco. 11. ¿Le gustan? Sí. 12. ¿Serán importantes? Sí. 13. ¿Quién las habrá hecho? Pregunte al párroco. 14. ¿Tienen algo que ver con usted o con la gente de aquí?	Esta mujer venía acompañada de otras dos mujeres, con atuendos tradicionales otomís. Cabello largo con trenzas. Como de 50 años las tres mujeres. Sus respuestas fueron muy cortas y expresaron mucho desconocimiento sobre las pinturas, que tal vez podría interpretarse como un tipo de desligamiento ya que lo expresaban asociado a su religión evangelista.

No sabemos. 15. ¿Quiere que sus hijos o nietos vean esas pinturas? ¿Por qué? Sí, son bonitas.	
--	--

Entrevista 5. Lugar y fecha. Ixmiquilpan fuera de la Iglesia de San Miguel Arcángel, casi en la puerta del patio del templo. 31.08.2020.	
Entrevista. Objetivo de la entrevista: Averiguar si la gente considera los murales del Templo de San Miguel Arcángel como parte de su cultura e identidad	Observaciones e interpretaciones.
1. ¿Esta es la iglesia de aquí de Ixmiquilpan? Sí, es la más importante de la región. 2. ¿Hacen fiestas o festividades aquí? Sí, aquí vienen todas las comunidades de por aquí. 3. ¿Llega mucha gente? Sí bastante, más orita que le estamos dando las gracias al Señor de Jalpa. 4. ¿Usted participa? Sí. 5. ¿Sus familiares participan? Sí, todos venimos dar las gracias por la cosecha del año. 6. ¿Y se pone bonito? Sí. 7. ¿A usted le gusta? Sí, es muy bonito. 8. ¿Le gusta venir a la iglesia? Sí me gusta. 9. Oiga, y acabo de ver las pinturas que están adentro en las paredes de la iglesia, ¿qué son? Son las leyendas de nuestros antiguos. 10. ¿Le gustan? Sí me gustan son bonitas. 11. ¿Serán importantes? Sí pero se están borrando. 12. ¿Quién las habrá hecho? Nuestros antiguos. 13. ¿Tienen algo que ver con usted o con la gente de aquí? Sí por que son nuestras leyendas. 14. ¿Quiere que sus hijos o nietos vean esas pinturas? ¿Por qué? Sí. Que sepan como yo. 15. ¿Ud. es otomí? Dígame Hñähñü por que otomí lo usan para hacernos a un lado.	Esta señora se vía mayor a todas las demás entrevistadas, como de unos 70 años. Se dirigía a entrar en la iglesia. Llevaba atuendo otomí y cabello largo, cano, con trenzas. Ella estaba más dispuesta a platicar y se mostraba menos reservada e insegura en mostrar sus ideas, que expresó sin ninguna timidez. Su actitud era generosa y muy amable.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Beltrán, Gonzalo (1970) *El proceso de aculturación*, Universidad Iberoamericana, México.
- Ballesteros García, Víctor Manuel (2000) *La iglesia y el templo de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan Hidalgo*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Pachuca, Hidalgo.
- Barfield, Thomas [Editor] (2007) *Diccionario de antropología*, Siglo veintiuno editores, México.
- Barth, Fredrik, (1976) *Los grupos étnicos y sus fronteras*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Bargellini, Clara (2005) *Los Retablos de la Ciudad de México: siglos XVI y XX: una guía*, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, México, D.F.
- Becerril Miró, José Ernesto (2003) *El Derecho del Patrimonio Histórico Artístico en México*, Editorial Porrúa, México.
- Eco, Umberto, 2000, *Tratado de Semiótica General*, Ed. Lumen, Barcelona, España.
- Cosío Villegas, Daniel (2013) *Historia General de México*, COLMEX, México.
- Estada, Gerlero, Elena Isabel (1979) “El friso monumental de Itzmiquilpan”, en *Actes du XLII Congres International des Américanistes, Congrès du Centenaire*. Vol. 10. Paris. Foundation Singer-Poliagnac. (1979). pp. 9-19.
- Evans –Pritchard, E.E. (1956) *Religión Nuer*, Taurus, Madrid.
- Galarza, Joaquín (1996) *El Color en los Códices*, Editorial Amatl, México.
- _____ (1986) *Lectura de la “Imagen Azteca”. El 2retrato real” en la escritura azteca: “cuadros del Códice Tovar”*, Editorial Aguirre y Beltrán, ENAH, CIESAS, México.
- Gallegos Murillo, Verónica (2017) “Ixiptla o imagen: un problema lingüístico y cultural en la evangelización novohispana”, *Revista Escritos BUAP*, Número 2, enero –diciembre, México.
- Geertz, Clifford (1973) *The interpretation of cultures*, Nueva York, Basic.

- González Torres, Annia (2008) *Un pueblo de indios novohispano. Religión, Sociedad y Cultura en Ixmiquilpan, durante la época colonial (1550-1760)*, Tesis, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México D. F.
- Gruzinski Serge, (1994) *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F.
- _____ (1996) “Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del Renacimiento”, en *Los caminos del mestizaje*, CONDUMEX, México.
- _____ (2007) *El pensamiento mestizo, Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, Ed. Paidós, México.
- Gutierrez, Erika (2019) “Buscará INAH recuperar templo en Ixmiquilpan”, en *Quadratin Hidalgo*, 15 de Julio, Cultura, Hidalgo, México.
- Sotelo, Anel, “Del paraíso al infierno: hacia una posible lectura indígena del capilla abierta de Actopan, Hidalgo” en: *Memoria XVIII 2005. Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano* (2005) Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.
- Katzew, Iona (2012) *Miradas comparadas en los virreinos de América*, Los Angeles: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Country Museum of Art, Los Angeles.
- Leach, Edmund (1976) *Sistemas políticos de la alta Birmania. Estudio sobre la Estructura Social Kachin*, Ed. Anagrama, México.
- Magaloni Kerpel, Diana (2013) “El Código Florentino. La Creación del Nuevo Mundo. Su Iconografía: Suma de Dos Tradiciones Culturales”, en *Arqueología Mexicana. Edición Especial*, no. 90, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Editorial Raíces, Secretaría de Cultura, ISSN, México.
- Mantecón, Ana Rosas (1998) “Presentación”, en: *Alteridades. El patrimonio cultural. Estudios contemporáneos*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Año 8, Núm 16, ISSN, México.
- Melé, Patrice (1998) “Sacralizar el espacio urbano: el centro de las ciudades mexicanas como patrimonio mundial no renovable” en: *Alteridades. El patrimonio cultural. Estudios contemporáneos*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Año 8, Núm 16, ISSN, México.
- Mendizabal, Miguel Othón (1946) “Los otomíes no fueron los primeros pobladores

del Valle de México”, en *Obras Completas*, Tomo II, Talleres Gráficos de la Nación, México.

- Nebel, Richard (1995) Santa María Tonantzin. Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa en México, Ed. Fondo de Cultura Económica México, México D.F.
- Panofsky, Erwin (2008) *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial.
- Restrepo, Manrique, Cecilia (1998) *La evangelización a través del Convento de Ixmiquilpan un caso de arqueología de sitios coloniales*, Tesis para obtener el grado de Licenciada en Arqueología, ENAH, México.
- Ricardo, Jorge (2004) “Toma la Iglesia ex convento de Ixmiquilpan. Quiere reanudar culto”, en *La Jornada*, Cultura, Domingo 27 de junio de 2004, México D.F.
- Riegel, Aloïs, 1987, *El culto moderno a los monumentos*, Visor Distribuciones, S. A., Madrid.
- Salinas Flores, Oscar (1995) *Tecnología y Diseño en el México Prehispánico*, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Sampieri, Roberto (2010) *Metodología de la Investigación*, Mc Graw Hill, México.
- Taylor, S.J. y Bogdan, R. (2000) Introducción a los métodos cualitativos de investigación, Ed. Paidós, España.
- Mantecón, Ana Rosas (1998) “Presentación” en *Alteridades*. El patrimonio cultural. Estudios contemporáneos, Año 8, Núm. 16, UAM Iztapalapa, México.
- Van Gennep (2008) *Los ritos de paso*, Ed. Alianza Editorial, México.
- Vargaslugo, Elisa (1993) *México Barroco*, Salvat, México.
- Vargaslugo, Elisa [editora] (2012) *Investigaciones sobre escultura y pintura en los siglos XVI-XVIII*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México D. F.
- Vasilachis, Irene (2006) *Estrategias de la Investigación Cualitativa*, Gedisa, Barcelona, España.
- Velarde Cruz, Sofía Irene (2012) *El arte mestizo en la Nueva España*, Frente de Afirmación Hispanista, Morelia, Michoacán.
- Villaseñor Alonso, Isabel (2014) “La salvaguardia del patrimonio y los derechos

- culturales”, en: *Diseño y Sociedad*, No. 37, UAM, México.
- Wright Carr, David (1998) “Sangre para el Sol: las pinturas murales del siglo XVI en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo”, en: *Memorias de la academia Mexicana de la Historia*, correspondiente de la Real de Madrid, tomo 41, Madrid.
- _____, 2006, *Manuscritos otomíes en la Biblioteca Newberry y la Biblioteca de la Universidad de Princeton*, Ediciones de la Rana, Guanajuato, México.

Páginas:

- Instituto Nacional de Antropología e Historia, México – Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. “Ficha del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles número I-0011401063. -. Disponible en:
- Ficha del catálogo del Templo de San Miguel Arcángel (1970) recuperada en: http://catalogonacionalmhi.inah.gob.mx/consulta_publica/detalle/24219”
- Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas (2018) recuperada en: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/131_160218.pdf