



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**LOS RETABLOS PINTADOS MEXICANOS:
MANIFESTACIONES DE FE A TRAVÉS DE LA PINTURA POPULAR
COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN.
ESPECIALIDAD COMUNICACIÓN ORGANIZACIONAL**

P R E S E N T A:

GABRIELA CHAVIRA QUIROZ

ASESOR DE TESIS:

DR. JULIO ALBERTO AMADOR BECH

CIUDAD UNIVERSITARIA

2014





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIAS

A la Sra. Severa Ramírez Vásquez, que me dio un obsequio invaluable: me regaló a la mamá más dedicada del mundo. Abuelita gracias por ser la madre que inspiró a la mía para cuidarme siempre.

A mi madre, Flora Quiroz Ramírez, la mujer que me enseñó con el ejemplo lo que significa el trabajo, la perseverancia y la dedicación. Mamá sabes que no hay palabras para agradecer todo lo que has hecho por mí, esta meta es tuya también. Tu amor está reflejado en cada una de estas páginas. Te amo mamá. Gracias por todo.

A mi padre, Jorge Chavira Sánchez, *in memoriam*. Sé que siempre sigues mis pasos y que especialmente con este logro estás a mi lado, orgulloso y feliz. Te extraño papá.

A mi familia: para tío Neno, tía Soco y David, ustedes siempre me han acompañado y su presencia es invaluable. Los quiero mucho.

A mis amigos, porque me animaron a culminar este proyecto, soportando mis ausencias, regalándome su cariño y todo el aliento. A los que ya no están también por haber marcado mi historia con su amistad. Gracias por mantener su apoyo constante en ésta y en todas mis metas.

Mención especial para Laura, Daniel, Ale, Chío, Metztli, mis Cuates Papalote y mis colegas del Clan: ustedes saben mejor que nadie de qué manera me apoyaron y aprovecho para hacer público mi eterno agradecimiento.

Los llevo en el corazón a todos, gracias por confiar en mí.

AGRADECIMIENTOS

A mi *Alma Mater*, la Universidad Nacional Autónoma de México, por haber inculcado en mí un especial aprecio por la vida académica. Soy orgullosamente UNAM.

A la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y sus profesores por permitirme crecer en sus aulas y con sus clases.

Muy especialmente al Dr. Julio Alberto Amador Bech, agradezco su asesoría, dirección y apoyo brindado en la culminación de esta tesis. Mi admiración y respeto creció a lo largo del desarrollo del proyecto. Gracias profesor.

A mis sinodales: Dra. María de los Ángeles Sánchez Noriega Armengol, Dra. Rosa María Lince Campillo, Dr. Felipe Neri López Veneroni y al Mtro. Melchor López Hernández por su amable aceptación y tiempo. Por haber brindado comentarios y observaciones para mejorar este trabajo. Muchas gracias.

A la familia Vilchis, que gracias a su trabajo conocí estas asombrosas ofrendas: Alfredo, Hugo, Luis y Daniel, en especial a éste último por haber plasmado mi agradecimiento en un retablo pintado tradicional.

A los encargados y el personal administrativo de la Biblioteca Central (BC), de la Biblioteca "Isidro Fabela" de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS), de la Biblioteca "Juan Comas" del Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA), de la Biblioteca "Justino Fernández" del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) y de la Biblioteca "Rafael García Granados" del Instituto de Investigaciones Históricas (IIH), por las facilidades otorgadas en mis constantes visitas.

Esta Tesis fue realizada con el apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, mediante el proyecto PAPIIT "La hermenéutica como herramienta metodológica para la investigación en Ciencias Sociales y Humanidades" (IN305411-3) Coordinado por la Dra. Rosa María Lince Campillo.

ÍNDICE

Introducción.....	1
-------------------	---

CAPÍTULO I: EL OFRECIMIENTO EN LA TRADICIÓN RELIGIOSA

1.1 Expresión religiosa de los pueblos arcaicos.....	8
1.1.1 El símbolo como centro del mundo espiritual.....	14
1.1.2 Hierofanía: manifestación de lo sagrado.....	17
1.1.3 La ofrenda del hombre religioso.....	19
1.2 El exvoto como testimonio de reciprocidad.....	24
1.2.1 <i>Potlatch</i> : la obligación de dar y recibir.....	29
1.2.2 Exvoto: moneda simbólica de pago.....	32
1.3 La ofrenda religiosa en el México prehispánico.....	34
1.3.1 La tradición votiva: de lo europeo a lo novohispano.....	39
1.3.2 Reforma tridentina y religiosidad popular.....	43
1.3.3 La práctica pictórica del cristianismo católico.....	48
1.4 Retablos: exvoto con carácter pictográfico.....	52
1.4.1 Apropiación del retablo pintado: de la aristocracia a lo popular.....	54

CAPÍTULO II: PINTURA POPULAR VOTIVA MEXICANA

2.1 El retablo pintado mexicano: ofrenda popular.....	65
2.1.1 La pintura en ofrenda.....	67
2.2 Composición tradicional del exvoto pictográfico.....	70
2.2.1 Soporte y técnica.....	71
2.2.2 Dimensiones y contornos.....	73
2.2.3 Carácter dual.....	75
I. Terrenal y celestial.....	76
II. Imágenes y palabras.....	76
III. Pasado y presente.....	76
IV. Individual y colectivo.....	76
V. Material e intangible.....	76
2.2.4 Discursos: visual y textual.....	77
2.2.5 Distribución de los elementos de la composición.....	78
I. Franja superior.....	80
II. Franja media.....	80
III. Franja inferior.....	81
2.2.6 Advocación o iconografía religiosa.....	81
2.2.7 Donante u oferente.....	88
I. Modalidad clásica: orante.....	89
II. Modalidad anecdótica: escena.....	93
2.2.8 Texto.....	97
2.2.9 Tiempo.....	103
I. Tiempo de la petición.....	103
II. Tiempo del milagro.....	104
III. Tiempo verbal.....	104
2.2.10 Tema.....	106
2.2.11 Estilo.....	115
2.3 El retablo contemporáneo: la gratitud vigente.....	116

CAPÍTULO III: EL RETABLO PINTADO EJEMPLO DEL ARTE POPULAR RELIGIOSO

3.1 Arte tradicional y arte popular.....	125
3.1.1 El pueblo: la referencia del arte popular votivo.....	126
3.2 Objetos votivos: su función utilitaria, simbólica, estética y ritual.....	129
3.2.1 El arte popular como acto creativo de la tradición votiva.....	132
3.2.2 La religiosidad en el arte popular.....	135
3.3 Retablero: oficio piadoso.....	138
3.3.1 Del relato a la pintura.....	139
3.4 El carácter público del retablo.....	144
3.4.1 Exhibición y contagio de la fe	145
3.4.2 Santuarios.....	148
3.4.3 Museos y galerías.....	151

CAPÍTULO IV: INTENCIÓN COMUNICATIVA DE LOS RETABLOS PINTADOS

4.1 Comunicación con lo sagrado.....	156
4.2 Procesos de comunicación en el acto votivo.....	160
4.2.1 Plegaria: mensaje de petición.....	162
4.2.2 Milagro: de lo objetivo a lo subjetivo.....	167
4.2.2.1 Milagro oficial y milagro popular.....	169
4.2.3 Testimonio: narración del milagro.....	172
4.2.4 Retablo pintado: mensaje y testimonio de fe.....	174
4.2.5 Destinatarios finales: advocación y comunidad.....	176
4.3 Comparación entre los objetos votivos.....	178
4.4 Importancia del retablo pintado como documento histórico y sociológico.....	183
4.4.1 Aspecto periodístico: el retablo pintado como una crónica divina.....	187

CAPÍTULO V: CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DE LA ADVOCACIÓN TUTELAR DE LOS MEXICANOS

5.1 El impacto de la evangelización en el pensamiento religioso indígena.....	195
5.1.1 Origen y tradición de la veneración Mariana.....	198
5.1.2 La figura materna en la religiosidad indígena.....	199
5.2 Nican Mopohua: la narración de la Virgen morena.....	204
5.3 Fenómeno guadalupano.....	208
5.3.1 Símbolo identitario: Virgen mestiza.....	210
5.3.2 Títulos y reconocimientos.....	212
5.3.3 Lugares de culto: santuarios Marianos en México.....	215

CAPÍTULO VI: LOS RETABLOS PINTADOS COMO RELATOS DE LA DEVOCIÓN GUADALUPANA

6.1 Manifestaciones del fenómeno Guadalupano.....	218
6.2 Metodología de análisis.....	219
6.3 Selección y análisis.....	221
6.3.1 Exvoto pictográfico 1: “por su milagro de salvar la vida de mi hijo...”.....	222
I. Dimensión formal.....	222
1. Análisis formal.....	222
a) Cualidades matéricas.....	222
b) Forma.....	223
c) Color.....	225
d) Composición.....	227
2. Análisis de la expresión.....	228
a) Kinésica.....	228
b) Proxémica.....	232
c) Atmósfera.....	232
II. Dimensión narrativa.....	233
a) Análisis estructural de los elementos.....	233
b) Análisis socio-histórico.....	234
III. Dimensión simbólica.....	235
a) Símbolos.....	235
Conclusión.....	238

6.3.2 Exvoto pictográfico 2: “Salimos con vida del terremoto...”	240
I. Dimensión formal	240
1. Análisis formal	240
a) Cualidades matéricas	240
b) Forma	241
c) Color	243
d) Composición	246
2. Análisis de la expresión	246
a) Kinésica	246
b) Proxémica	248
c) Atmósfera	248
II. Dimensión narrativa	249
a) Análisis estructural de los elementos	249
b) Análisis socio-histórico	251
III. Dimensión simbólica	252
a) Símbolos	252
Conclusión	254
6.3.3 Exvoto pictográfico 3: “recé a la virgen pidiendo volver a verlo...”	256
I. Dimensión formal	257
1. Análisis formal	257
a) Cualidades matéricas	257
b) Forma	258
c) Color	259
d) Composición	262
2. Análisis de la expresión	263
a) Kinésica	263
b) Proxémica	264
c) Atmósfera	265
II. Dimensión narrativa	265
a) Análisis estructural de los elementos	265
b) Análisis socio-histórico	267
III. Dimensión simbólica	268
a) Símbolos	268
Conclusión	270
Conclusiones	272
Referencias	278

INTRODUCCIÓN

Generalmente los estudios sobre comunicación suelen tomar como elemento de análisis a los medios de difusión colectiva. Éstos y sus efectos se han configurado como el principal objeto de estudio o la materia más importante de investigación en este campo. Esa tendencia metodológica deja afuera una cantidad extensa de medios y, dentro de ese universo aparentemente mermado, este trabajo se enfoca en una particular manifestación de comunicación social dentro del espectro del arte popular religioso: el retablo pintado.

Los retablos pintados se pueden definir como aquellas piezas que se ofrecen en agradecimiento a alguna advocación religiosa por haber recibido algún favor o gracia solicitada o en virtud de una promesa o manda hecha, cuyo contenido es pictórico y textual. Este escrito tratará de su descripción, clasificación, interpretación y valorización, bajo una perspectiva y enfoque comunicacional; y aunque su uso y realización es cada vez menos frecuente, aún persisten en la actualidad y se les considera como un medio efectivo para expresar gratitud ya que se trata de un intento por establecer un vínculo directo con lo divino.

Esta investigación indagará en los elementos, interpretación y análisis del retablo pintado con la finalidad de enfatizar su importancia en el fortalecimiento de la vida religiosa de una comunidad y comprender su función comunicativa. Por ello se enfatizan sus características de modo que sea posible discernir, diferenciar y constatar por qué los devotos siguen recurriendo a esta particular expresión religiosa como instrumento para comunicar su agradecimiento a las fuerzas divinas intercesoras que lo protegen.

Se establece que la finalidad de estas piezas revela un interesante proceso de comunicación social donde intervienen varios participantes: la entidad divina, el devoto agradecido junto con su comunidad y el retablista, todos ellos juegan un papel activo manifestando un rasgo que caracteriza a la sociedad mexicana: la fe a través de expresiones populares.

El objeto votivo; es decir, aquel que se da en ofrenda en un contexto religioso, resulta ser un medio de comunicación entre el creyente y la divinidad, y de éste con su propia comunidad. Se considera que a través de la producción de estos objetos, y particularmente con el retablo pintado, se fortalece la vida en colectividad ya que es posible reforzar y construir sentidos culturales que superan sus significaciones religiosas, debido a que se nutren de las vivencias y experiencias desafortunadas y expone parte del devenir de la historia de un pueblo a través de sus necesidades y agradecimientos.

La conducta de agradecer la intervención de las entidades divinas a través de ofrendas y celebraciones rituales constituía una parte fundamental de la vida social que caracterizó a las culturas de todo el mundo, de modo particular en México estas prácticas de veneración pueden remontarse al periodo prehispánico.

Las generaciones modernas fueron adhiriéndose a las prácticas religiosas renovando los códigos de las sociedades tradicionales. En el estudio de estos comportamientos se puede encontrar una diversidad de demostraciones de la religiosidad, pues coexisten diversas tradiciones y se cuenta con un depósito extraordinario de expresiones votivas que reflejan el proceso dinámico en las manifestaciones de las creencias religiosas de los mexicanos. En particular, los retablos pintados guardan rasgos específicos de los grupos que adoptaron este tipo de ofrenda dentro de su comportamiento piadoso.

Esta investigación de retablos pintados engloba diversos aspectos: el religioso, el aspecto de la fe, el artístico, el histórico, el cultural, el antropológico, el social y el comunicativo. Por ello fueron necesarias la aplicación de ciertas técnicas e instrumentos de investigación para la recopilación de información. Se recurrió sobre todo a la investigación de carácter documental, con la consulta de material bibliográfico y hemerográfico, y también la revisión del acervo iconográfico y audiovisual.

Así mismo se realizaron entrevistas a artistas dedicados al oficio del retablo, e igualmente con expertos y restauradores. También se complementó con visitas a

iglesias, museos, exposiciones, galerías e incluso mercados de antigüedades, donde estas piezas se exhiben para su veneración, testimonio público o para su venta.

El interés personal en la investigación de este tipo de objetos inició por la contemplación sensible y emotiva de estas piezas y fue en particular la curiosidad por indagar un poco más en las historias de vida que quedaban plasmadas en los retablos pintados. Así se planteó una prematura suposición respecto a estas ofrendas, al formular la idea de que la mayoría de las veces la aparente simplicidad de la pieza sólo depende de quien las observa y no de los recursos estéticos o lingüísticos de los artistas que las crean, la sensibilidad del espectador es un factor que influye en la apreciación, valoración y nivel de análisis.

En cuanto a los obstáculos durante la investigación, cabe señalar que su realización se vio muchas veces postergada por otras obligaciones de la vida extra-académica. Las exigencias cotidianas, con sus respectivas penas y alegrías, menguaron por ciertos periodos de tiempo la consumación de este proyecto, pero nunca arrancaron el anhelo de ver este trabajo finalizado.

Metodológicamente hablando, una de las limitantes fue principalmente la disminución en la producción de retablos pintados, aunado a ello, el saqueo de las piezas que se exhiben en las iglesias y el acervo restringido de los museos y colecciones privadas. También el deterioro, la antigüedad de las piezas y la falta de registros seriados dificultaron la tarea de identificar la fecha, el lugar y la autoría de los retablos pintados.

Por ello una de las principales fuentes fueron las exposiciones que se realizaron en torno a estos objetos, por mencionar: el montaje de *“Exvotos de Parras: historias de fe de un pueblo mágico”* en el Museo De El Carmen, la muestra de *“Favores insólitos”* en el Museo Nacional de Culturas Populares, *“Pecados y Milagros”* en el Museo Nacional de Arte, y la exposición de *“Pasión y fe”* en el Museo de la Basílica de Guadalupe.

Esas y otras exhibiciones arrojaron compilaciones y antologías que resultaron una fuente valiosa como: “*Retablos y exvotos*” editado por el Museo Franz Mayer, “*El arte de dar gracias*” por la Universidad Iberoamericana, “*Los relatos pintados, la otra historia: exvotos mexicanos*” publicado por el Centro de Cultura Casa Lamm, la publicación “*Dones y promesas: 500 años de arte ofrenda*” por Fundación Cultural Televisa, “*Fútbol: manifestaciones populares de religiosidad*” por parte del Museo de la Basílica de Guadalupe y finalmente de Alfredo Vilchis Roque el libro: “*Infinitas gracias*”.

La organización y desglose temático se estructuró en seis capítulos, los cuales se conforman de la siguiente manera: el primer capítulo de esta investigación exhibirá la caracterización de los rasgos históricos, antropológicos y culturales del inicio de la tradición votiva. Se expondrá cómo surge en el ser humano el sentimiento de gratitud, el deseo de veneración y la conciencia de retribución a las entidades divinas en un contexto mágico-religioso a través de objetos votivos. Para alcanzar esta meta se propuso abordar ciertos pasajes de la historia arcaica del ser humano y el inicio del pensamiento simbólico. Se hace notable cómo desde sus orígenes, la noción de retribución simbólica ya estaba presente en la historia del hombre.

El primer capítulo también incluirá el proceso histórico de adopción popular de los retablos pintados. Se referirá cuáles fueron los procesos y prácticas de apropiación por parte de las clases populares, frente a las presiones de las dinámicas evangelizadoras, y se puntualizará el origen de los retablos pintados como una tradición europea, traída a México por los españoles.

En el segundo capítulo se hará la descripción de los elementos que componen un retablo pintado y su relación con el paso del tiempo junto con la representación general del lenguaje pictórico y textual que lo define. Este apartado se ilustrará con varios ejemplos de la pintura votiva europea y la propiamente mexicana, y será de orden descriptivo, en él se apreciará la labor de construcción del objeto de estudio, se responderá: qué son, cómo son y cuáles son los elementos de los retablos pintados.

No basta describirlos, hay que relacionarlos con las condiciones sociales de su producción, por ello, a lo largo del tercer capítulo, se enumerarán las características que identifican a los retablos pintados como una manifestación religiosa dentro de la categoría del arte popular. En la parte final de este apartado se ubicará su contexto de producción, definiendo la labor y el oficio del retablero, además del carácter público del retablo.

El objetivo del cuarto capítulo será explicar el proceso de producción de un retablo pintado, desde que ocurre un evento desafortunado en la vida del devoto hasta la elaboración y exposición de la pieza. Además se destacará la importancia de las características particulares de estas piezas dentro de la gama de las múltiples expresiones votivas de este fenómeno religioso. En la parte final se hará énfasis en el quehacer del retablero como una actividad que destaca por su valor documental.

El penúltimo apartado abordará a la advocación mariana por excelencia en México, es decir, a la figura de la Virgen de Guadalupe como centro de la devoción de los católicos, haciendo referencia al texto que documenta sus apariciones en el cerro del Tepeyac. En el desarrollo de este capítulo se hará hincapié en su presencia dentro de las manifestaciones de culto en la sociedad devota mexicana y su permanencia y referente como la advocación por excelencia para el pueblo católico mexicano, por ello la imagen a la que más retablos populares se le dedican.

Finalmente, el sexto capítulo se centrará en el estudio de caso, con un examen sistemático y profundo de la selección de tres piezas. Se optó por establecer un análisis de carácter cualitativo, debido a que en un orden cuantitativo no existe un registro puntual de estas ofrendas como consecuencia del saqueo o del material destinado a los museos o colecciones privadas.

La metodología empleada será la propuesta por Julio Amador Bech en su trabajo: *“El significado de la obra de arte”*, en el cual replantea un orden diferente y una nueva terminología a la propuesta conceptual de Erwin Panofsky para la

interpretación de las artes visuales, con ella se lograrán destacar tres dimensiones: la formal, la narrativa y la del símbolo visual, para analizar la forma materializada, la idea y el contenido de las piezas seleccionadas.

Con el objetivo de alcanzar una mejor comprensión de la realidad social del fenómeno votivo, este último apartado se inclinará por la particularización, el deseo será comprender más de estas piezas por sí mismas, sin llegar a generalizar. El objetivo de este último capítulo con esa metodología será presentar un análisis, el cual procurará ser descriptivo y cualitativo.

La interpretación y análisis de tres piezas cuya delimitación corresponderá a aquellas dedicadas a la Virgen de Guadalupe y donde quedarán ilustrados algunos de los rasgos destacados para ayudar a confirmar las afirmaciones hechas mediante su exploración particular. Los ejemplos a considerar se circunscriben a los años de 1949, 1985 y 2008.

En general la presente investigación es una invitación a considerar al retablo pintado como un instrumento para conocer a la sociedad mexicana y entender cómo a través de ellos se puede establecer un vínculo con lo divino, ya que por muchos críticos estos objetos han sido descalificados por su poca maestría pictórica sin entenderlos como una práctica cultural valiosa y como un medio de comunicación social de la religiosidad popular.

No hay nada de osado en tomar a los retablos pintados como objetos de estudio para entender mejor la religiosidad desde la óptica de la comunicación, pues éstos constituyen un producto social. Con ellos se puede reconstruir parte del contexto de un grupo, pues atesoran un contenido sociológico, histórico, cultural y estético.

La presencia de los retablos como medios de comunicación no ha sido explotada en su totalidad en el campo de las Ciencias Sociales; no por haber estado oculto, sino quizá por su visibilidad aparentemente obvia, ya que varios autores y publicaciones exaltan solamente la apreciación estética, su valor artístico y su contenido religioso. Es evidente que esos trabajos no tienen por objetivo teorizar o

desarrollar los aspectos comunicativos de estas piezas; sin embargo, sí es posible leer entre sus líneas algunas aportaciones en este campo.

Este trabajo de titulación apuesta a la novedad y originalidad de su perspectiva, en lugar de simplemente ceñirse a un análisis de lo estético y religioso, abarca también el potencial simbólico y social respecto a la función comunicativa de los retablos pintados. Indagar en las acciones asumidas por el hombre devoto y penetrar en su universo espiritual implica a fin de cuentas, contribuir al progreso del conocimiento general del ser humano, partiendo de su comportamiento devoto en términos de comunicación social.

CAPÍTULO I: EL OFRECIMIENTO EN LA TRADICIÓN RELIGIOSA

1.1 Expresión religiosa de los pueblos arcaicos

El ser humano desde su origen se ha visto obligado a enfrentar las contingencias del entorno en el que vive. El comienzo de las incipientes sociedades marcó el inicio de la humanidad y el objetivo de esas organizaciones era intentar satisfacer sus necesidades básicas, entonces, el hombre buscó protegerse de las eventualidades del ambiente creando albergues, vestimentas, armas y formas de alimentarse; como resume Bronislaw Malinowski: “el comienzo del hombre es el comienzo del pensamiento llevado a la acción”.¹

Al mismo tiempo que el hombre se encargaba de resolver sus necesidades primarias y organizarse en pequeñas comunidades, también se ocupó de hallar respuesta a las preguntas acerca de aquello que le resultaba incomprendible. Le interesaba conocer el orden natural con que se le presentaba su entorno: los elementos, el día, la noche, los astros, las estaciones del año, los fenómenos naturales, el ciclo de vida de los seres vivos y su muerte; todas esas cuestiones formaban parte de sus incógnitas.

En tanto intentaba comprender su entorno, dirigió su mirada al cielo para satisfacer su curiosidad y al mismo tiempo encontrar el verdadero orden del universo, ya que “la simple contemplación de la bóveda celeste basta para desencadenar una experiencia”.² De esa manera atendió a los fenómenos astrales y los asoció a sus necesidades mundanas, así penetró en la idea de que su mundo terrenal y el mundo celeste estaban intrínsecamente conectados, y deseó discernir en el misterio de esa conexión creando deidades.

Con el desarrollo del lenguaje, el hombre comenzó a utilizar asignaciones para aprehender en su entendimiento lo que es importante y entonces debía ser nombrado, entendiendo que lo que llega a ser verbalizado engrandece su importancia y reafirma su presencia. Considerando ese contexto lingüístico,

¹ Bronislaw Malinowski, *Magia ciencia y religión*, Barcelona, Ariel quincenal, 1974, p. 183.

² Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, España, Paidós Orientalia, 2012, 7ª impresión, p. 88.

José Zavala Paz afirma que: “imponer nombres es tratar de descubrir la esencia, es intuir el ser mismo, es exhibir sus cualidades fundamentales, es conocer su destino”.³ Atribuir asociaciones del propio entorno con los fenómenos que en él se manifiestan, constituye, para el ser humano, una prueba de la conciencia y del conocimiento desarrollado acerca de lo que lo rodea.

A propósito de esta consideración del lenguaje, el trabajo antropológico del historiador y pionero en historia de las religiones, Mircea Eliade, documenta en su libro: “*Lo sagrado y lo profano*”,⁴ que gran número de dioses supremos de los pueblos antiguos se les llamaba con nombres que designaban altura, aludían a la bóveda celeste o referían a los fenómenos meteorológicos como los truenos, la lluvia, los rayos, la tempestad o los huracanes, por mencionar algunos. Esa tendencia revela la intención del hombre por vincular su mundo con las fuerzas naturales y al mismo tiempo otorgarles cierta divinidad.

Como producto de la observación y de la experimentación de los procesos cotidianos de la vida y del entorno, el ser humano reconoció las fuerzas e influencias naturales y trató de favorecerse de ellas. Intentó hallarles fines prácticos a favor de su protección y en miras a su supervivencia, pero se percató de las limitaciones para controlar y ejercer su voluntad sobre el entorno y lo sobrenatural. Sabiéndose imposibilitado para superar ciertos problemas, encontró auxilio y consuelo en las fuerzas sobrenaturales, a las cuales les confirió un carácter divino. Las invocaba para solicitar ayuda y favores, así como para agradecer su existencia, las condiciones benéficas, los recursos y los alimentos a su alcance.

Indefenso ante la naturaleza hostil y al mismo tiempo que asimilaba y mejoraba las técnicas a favor de la defensa de su bienestar, el hombre consagró parte de sus esfuerzos a bailar, disfrazarse, sacrificar, ofrecer y crear prácticas ceremoniales dedicadas a las fuerzas benéficas exteriores; disponiendo así en las primeras etapas del desarrollo humano una estructura y vida espiritual en conjunto con sus necesidades terrenales.

³ José Zavala Paz, *Los retablos de mi pueblo*, México, Imprenta Franciscana, 1971, p.16.

⁴ Mircea Eliade, *Op. Cit.*, p. 89.

El ya complejo pensamiento arcaico reclamaba una fuente de origen, una explicación del universo y su disposición. La propia existencia del mundo, del hombre y de todo lo que existe es prueba de una entidad autora. El ser humano entendió que no está solo y que tiene una fuente creadora a la que puede acudir, esa certeza fue la que lo motivó para emprender el concepto de lo divino, para establecer un apoyo, un entendimiento, para satisfacer las necesidades ligadas a su subsistencia biológica y social, y solicitar ayuda ante las circunstancias que sobrepasaban su intervención, su capacidad y su intelecto.

Todas sus inquietudes y necesidades, junto con aquellos fenómenos que le parecían incomprensibles, llegaron a ser respondidas por una creencia guiada en los seres espirituales, las fuerzas naturales, los fantasmas, los antepasados muertos y bajo la concepción de diversas entidades complejas omnipotentes capaces de dotar de vida y orden a todo lo que existe. “El hombre no puede sostenerse en el universo sin creer en algún orden”.⁵

El resultado de la curiosidad del hombre, que le llevó a inquirir las causas de las cosas, fue la creación de representaciones y relatos míticos para cumplir la función teórica y práctica al tratar de contestar la cuestión del origen del mundo y de la sociedad humana y atribuirles a entidades y eventos concretos. La concepción y reciprocidad derivaba en deberes y obligaciones con esas mismas fuerzas sobrenaturales.

La noción de la existencia de diversas fuerzas invisibles surge de una asimilación de las formas del poder de la naturaleza y de todo lo que de ella se obtiene. Con el tiempo se fueron personificando esos elementos y así se establecieron los rituales religiosos a través de las normas de convivencia, las estructuras sociales y la participación de la comunidad en un estado todavía arcaico para venerar a dichas energías.

En los albores de su organización social, el hombre logró personalizar y encarnar a las entidades sobrenaturales para rendirles culto y mantener una

⁵ Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios: Mitología primitiva*, Madrid, Editorial Alianza, 1991, 1ª reimpresión, p. 20.

conexión favorable con ellas. Con ello surge lo que Edward Burnett Tylor y James George Frazer llaman '*animismo*'⁶; es decir, surge el proceso mediante el cual se otorga identidad y poder a las fuerzas y fenómenos del entorno. Esa creencia atribuye espiritualidad y potencia a la naturaleza y a los fenómenos que de ella se desprenden. El *animismo* constituye una forma primigenia del pensamiento mágico-religioso.

Con la capacidad de creación de las primeras comunidades y la necesidad de dar respuesta a sus preguntas en torno a los fenómenos que le rodeaban, el hombre impulsó la elaboración de una serie de significados, éstos no dejaban de estar provistos de complejidad y eran acompañados de una riqueza de simbolismos y personificaciones. Ello representaba una manera de acercarse a una noción religiosa, formando así las primeras expresiones del ímpetu creyente.

Algunos hallazgos arqueológicos, interpretados etnológicamente, confirman la presencia y veneración de diversas entidades divinas. Para el hombre de las primeras comunidades, el mundo físico se encontraba poblado por espíritus, energías divinas y dioses que podían manifestarse en cosas tangibles y así trataba de expresarlo.

La creación y la fe en las fuerzas naturales y en los seres supremos sobrehumanos debieron tratarse de la forma de creencia religiosa más antigua, la cual postula que existen providencias que gobiernan el universo y el destino de la humanidad. La idea de que el cosmos y todo lo que en él habita ha sido creado por fuerzas divinas concibe que el hombre como parte de esa creación reencuentre en sí mismo cierto grado divino de acuerdo a su origen.

Una de las intenciones del pensamiento religioso señala como exigencia primordial que la humanidad conserve la conciencia de su origen divino y sea capaz de retribuir a la fuente que la creó, orientándose al cumplimiento de su veneración. Consciente de esa naturaleza divina, para el hombre "la vida en su totalidad es susceptible de ser santificada".⁷

⁶ Bronislaw Malinowski, *Op. Cit.*, p. 15.

⁷ Mircea Eliade, *Op. Cit.*, p. 122.

Dentro de las primeras organizaciones humanas, toda asociación, explicación o respuesta se hallaba impregnada de un poder natural, mágico o divino. Ningún fenómeno presentado ante el ser humano era explicado por sí mismo, ya que manifestaba una conexión con alguna deidad o mantenía un referente con algún fenómeno de la naturaleza. El hombre deseaba comprender esas fuerzas y seres para así prever y favorecerse de sus influencias, ya que no siempre resultaban benefactoras.

El hombre comenzó a desarrollar la creencia que los dioses también tenían debilidades que demostraban con un carácter vengativo e irritable ante quienes olvidaban el cumplimiento de algún culto o ritual; es decir; del mismo modo se les atribuía el poder de benevolencia que el de maleficencia a esas entidades divinas. En favor de salvaguardar la certeza de seguridad y protección por parte de los dioses, se debía adorar y retribuir su servicio porque ellos se ofendían por las omisiones de culto y deudas o promesas impagadas.

Las antiguas comunidades pensaban que los dioses tenían cierta apetencia de veneración. Entendían que pese a sus amplios poderes, los dioses dependían del hombre para allegarse de reconocimiento y admiración. Las ofrendas, los sacrificios, los bailes, las representaciones y los rituales dedicados a las deidades debían ser llevados a cabo para cumplir con el culto y devoción, en caso contrario la garantía del orden quedaba cuestionada y podía derrumbarse.

El trato entre hombres y dioses era intenso, los dioses eran amados pero también temidos: “lo santo, lo sacro, lo divino contiene siempre un elemento de temor”.⁸ El hombre buscaba influir sobre su entorno dirigiéndose a sus dioses con miedo, con esperanza, con fe o con súplica. Lo más importante de esa relación era que se podía lograr una comunicación con ellos y se les podía conmover a través de ruegos, plegarias, ofrendas, insultos o amenazas para que fueran capaces de intervenir con su voluntad.

Las primeras prácticas religiosas incluían mitos expresados en comportamientos rituales. Esos relatos y prácticas cobraban sentido a partir de

⁸ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*, México, FCE, 2ª Edición, 1963, 27ª reimpresión, 2012, p. 132.

la representación y dramatización simbólica del sistema de creencias y la cosmogonía de aquellos grupos. “Sin cosmogonía no hay orden ni sentido en las actividades de la vida”⁹, es por ello que la función del mito, su actuación y transmisión de generación en generación representaba una pieza clave en el funcionamiento social y en pro de la armonía cósmica.

Fue así como se incluyó lo mítico en la vida cotidiana de las primeras organizaciones sociales; es decir, se integró todo lo que representaba el origen y destino del cosmos, y con ello se pretendió hacer de lo divino algo cercano para conseguir protección y respuestas en el acontecer cotidiano. Los nuevos elementos de una vida religiosa concibieron la idea de una esfera sagrada y otra profana, ambas conectadas.

La primera esfera reúne lo mítico, lo mágico, lo espiritual y lo que tiene que ver con los dioses, los antepasados y las fuerzas sobrenaturales; en tanto que la segunda corresponde al medio cotidiano, a las actividades utilitarias, a todo aquello que guarda relación con los objetos materiales y los asuntos seculares.

Pese a que se halla una continua distinción entre aquello que naturalmente es dirigido a los dioses y lo que es meramente profano, en muchos casos es difícil diferenciar las actividades comunes de las actividades con sentido religioso, ya que esas acciones se articulan intrínsecamente. Lo religioso no existe como un dominio separado de otras esferas de la vida colectiva.

Las comunidades arcaicas tenían la tendencia a vivir lo más cercanamente posible a lo sagrado; es decir, en la dimensión de los ritos y objetos consagrados. “Dentro de las culturas tradicionales todo está imbuido por lo sagrado de modo que resulta difícil distinguir las actividades utilitarias comunes de aquellas que tienen un sentido religioso y participan de las prácticas rituales”.¹⁰

⁹ Alfredo López Austin, *Monte sagrado, Templo Mayor: el cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana*, México, INAH/IIA-UNAM, 2009, p. 177.

¹⁰ Julio Amador Bech, “La condición del arte, entre lo sagrado y lo profano”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Núm. 96, Año: XLVIII, México, FCPYS/UNAM, Enero-Abril, 2006, p. 31.

Lo religioso y espiritual no representa un ámbito ajeno ante los diversos ambientes artificiales en los que el hombre desarrolla su vida en comunidad. Las diferencias entre lo sagrado y lo profano aparecen sutilmente, ya que todo termina asociado al ámbito religioso de algún modo dentro de las sociedades tradicionales y pre modernas.

Esos pueblos poseían ya el concepto de lo sagrado, cada uno creó sus propias ideas de dios y las plasmó de una manera específica. Las antiguas civilizaciones contaban con un vasto y complejo sistema de prácticas ceremoniales para venerar, consagrar, solicitar y agradecer a esas entidades. En esta etapa del desarrollo humano, se reconoce al hombre religioso como aquel que vive la experiencia de lo sagrado y permite reconocer esos rasgos comunes como parte de su cotidianidad.

Lo sagrado, según Durkheim, “es la cualidad de una fuerza que impregna todo aquello en lo que pueda posarse”.¹¹ El hombre de aquellas sociedades logró relacionarse sacrilegiosamente con todo su entorno a través de sus actividades, sus utensilios e incluso a los procesos naturales y sociales logró caracterizarlos potencialmente con el halo de sagrado.

1.1.1 El símbolo como centro del mundo espiritual

Al vincular lo divino con lo cotidiano se creó la religión, entendiendo por ella un “sistema de símbolos que provoca en el hombre actitudes y motivaciones intensas, duraderas y movilizadoras”.¹² La religión como sistema de símbolos “conecta lo desconocido con lo conocido”¹³; trata entonces de un sistema de prácticas que establece relaciones, significados y compromisos.

Ernst Cassirer es uno de los autores que favorecen la visión del hombre como un ser dotado de un estado mental orientado a lo activo y lo imaginario. A partir de que el hombre concibe en lo que hace un valor simbólico, dice Cassirer, se manifiesta una revolución, en ese momento su vida personal e intelectual

¹¹ Jean Cazaneuve, *Sociología del rito*, Buenos Aires, Amorrortu, 1972, p. 65.

¹² Druzo Maldonado Jiménez, *Religiosidad indígena: historia y etnografía*, México, INAH, 2005, p. 11.

¹³ Víctor Turner, *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*, México, México Siglo XXI, 1980, p. 53.

asume una forma completamente nueva. El enfoque antropológico de este filósofo, determina que el símbolo es la clave de la naturaleza del hombre.¹⁴

Así este autor define al ser humano como un '*animal simbólico*' cuyo universo está impregnado de procesos y creaciones tales como el lenguaje, el mito, el arte, la religión, la ciencia y la historia, todos éstos son productos del pensamiento y de un proceso cognitivo meramente humano que constituyen el universo simbólico del hombre. El filósofo Cassirer no es único con este enfoque, Mircea Eliade también concluye que: "el pensar simbólico es circunstancial al ser humano, precede al lenguaje y a la razón discursiva".¹⁵

La aprehensión del mundo de la representación constituye la preparación para el salto decisivo en el cual, el pensamiento conquista su propio mundo: el mundo simbólico. Entonces, "el concepto de símbolo se convierte así en foco espiritual, en verdadero centro del mundo espiritual".¹⁶

Como centro del mundo espiritual, el símbolo es perceptible tanto para los sentidos como para la conciencia. "Los símbolos se refieren sólo indirectamente a una realidad física y sin embargo apuntan directamente a una realidad mental, pensada e imaginada hecha de significados y sentidos".¹⁷

Para el hombre resulta inevitable permanecer exento de esa disposición, el ser humano es potencialmente un ser simbólico. A partir de esta evidencia, la conciencia se manifiesta y adquiere formas más complejas y acabadas en los símbolos que quedan manifestados de manera exaltada en la expresión del sentido religioso.

El filósofo Fernando Savater recopila en su libro "*Las preguntas de la vida*" la siguiente idea: "cualquier cosa puede ser un símbolo si se desea que lo sea;

¹⁴ Ernst Cassirer, *Op. Cit.*, p. 45.

¹⁵ Julio Amador Bech, "Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, No. 176, Año: XLIV, México, FCPYS/UNAM, Mayo-Agosto, 1999, p. 65.

¹⁶ Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas: fenomenología del reconocimiento*, México, FCE, Vol. III, 1998, 2ª edición, p. 63.

¹⁷ Fernando Savater, *Las preguntas de la vida*, España, Ariel, 2004, 10ª edición, p. 112.

aún y cuando no haya aparente relación entre lo que simboliza y lo que es simbolizado”.¹⁸

En virtud de esas consideraciones, el símbolo es un signo que representa una idea, emoción o deseo; es decir, una forma social de manera convencional ya que es acordado por los miembros de una comunidad, por eso, el símbolo es aprendido y transmitido.

La religión como el sistema de símbolos de aquellos nacientes pueblos se halló infiltrada de concepciones de diversos dioses como la figura predominante dentro de los rituales; eran esas entidades divinas a quienes les atribuían el orden y la disposición de la existencia de la vida y por ende había que agradecerles y rendir tributo. La gratitud y el deseo de permanecer en un estado de gracia, son sin duda unos de los instintos humanos más generales y profundamente arraigados en el pensamiento religioso.

En el marco limitado de los objetivos de este trabajo se hace imposible examinar de manera exhaustiva y sistemática los variados estudios y teorías acerca de la historia de las religiones y sus respectivos sistemas de símbolos. En este caso sólo se pretende destacar algunos conceptos y aportaciones que constituye el antecedente de los conceptos que preceden estas líneas.

También habría que tomarse en cuenta que cualquier definición de religión y de símbolo deberá ampliarse cada vez más, pues se trata de conceptos de los cuales continuamente las disciplinas modernas se ocupan de extenderlos o circunscribirlos.

El problema al que hace frente el actual trabajo es más bien lograr una cierta orientación que defina lo religioso como ese espacio en donde lo humano y lo sobrenatural convive estrechamente a partir de símbolos, para así poder determinar con precisión el dominio de lo sacro e identificar a los objetos votivos dentro de ese halo.

¹⁸ *Ibid.*, p.112.

1.1.2 Hierofanía: manifestación de lo sagrado

La religión, como argumenta James George Frazer en *“La rama dorada”*: “...comenzó entonces como un reconocimiento ligero y parcial de la existencia de poderes superiores al hombre, con el aumento del conocimiento tiende a descender a una confesión de la dependencia entera y absoluta del hombre respecto a lo divino”.¹⁹

Ese aumento del conocimiento, al que hacía referencia Frazer, quizá estuvo enmarcado por la serie de descubrimientos que hizo el ser humano para su beneficio, en particular uno que influyó determinadamente: la agricultura. Con esa actividad en desarrollo, el hombre transformó radicalmente no sólo su modo de vida, alimentación, economía y organización; sino que también afectó su concepción de lo sagrado y lo divino.

Si bien desde la etapa en la que se desarrollaron los pueblos cazadores-recolectores, ya diversas fuerzas formaban parte de su campo de significación y universo cultural, entre ellas las fases fisiológicas. Posteriormente y con el asentamiento que significó en su modo de vida la agricultura los referentes naturales, principalmente aquellas de origen y transición social, tales como: la procreación, el embarazo, el nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte; esos ciclos de la vida humana formaron los núcleos de numerosas creencias y ritos asociados a diferentes prácticas y evocaciones.

Las constelaciones simbólicas del pensamiento religioso de los antepasados arcaicos fueron enriqueciéndose y cambiaron. Primero, como pueblos cazadores-recolectores eran grupos relativamente pequeños e individualistas que dependían de su habilidad física para desempeñar la peligrosa actividad de la caza y cuya concepción de lo sobrenatural estaba guiada de forma personal, su conocimiento de la magia estaba enfocado para defenderse o incluso era usada como una práctica de agresión, en estas comunidades los líderes espirituales eran los chamanes.

¹⁹ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica...*, p. 141.

Posteriormente, ya como pueblos agricultores se caracterizaron por formar grupos más amplios que se servían de la cooperación colectiva en todas las actividades y en cuyas prácticas religiosas veneraban a los cuerpos celestes y a los fenómenos meteorológicos. Sus rituales, basados en la participación, se estandarizaron según los ciclos calendáricos y eran guiados por un líder que cumplían una función sacerdotal.²⁰

La transición del chamanismo al sacerdocio marcó la función de estos líderes espirituales, entre las cuales estaba transmitir las fuerzas mágicas, personificar a los dioses y permitir que los dioses hablaran a través de ellos. Ellos se ocupaban de preservar y transmitir los mitos y narraciones tradicionales; desempeñaban tareas directivas y de control en los rituales, eran los responsables del bienestar espiritual del grupo y su equilibrio con la naturaleza a través de contacto directo con lo sobrenatural.²¹

Algunas formas religiosas de la mentalidad del cazador-recolector sobrevivieron y se retomaron en los elementos de la cultura agrícola. Como consecuencia de ello la experiencia religiosa se hace más concreta y se mezcla más íntimamente con su rutina diaria.

El hombre como un ser sedentario entra a una nueva etapa y reescribe la sacralidad y se acerca a *hierofanías*²² más apegadas a sus necesidades inmediatas. Se evidencia el tránsito de las fuerzas naturales a los procesos de la vida humana. Cada aspecto de su cotidianidad estaba ligado a alguna divinidad, a la cual logró personificar y diseñar muestras de retribución.

La humanización de los dioses representó un paso en la concepción del pensamiento mitológico y religioso. Este proceso social implica la creación y concepción de ciertos símbolos, los cuales están ligados a representaciones

²⁰ Véase Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios: Mitología primitiva*, Madrid, Editorial Alianza, 1991, 1ª reimposición, la Segunda Parte: *La mitología de los plantadores primitivos*, y la Tercera Parte: *La mitología de los cazadores primitivos*.

²¹ José Jiménez, "Las raíces del arte: el arte etnológico", en *Historia del arte. El arte antiguo*, México, Alianza Editores, p. 69.

²² *Hierofanía*, es un término derivado de las observaciones de Mircea Eliade, quien etimológicamente refiere al griego: <hieros> que significa sagrado, y <faneia>: manifestación, según el autor esta expresión refiere al acto de manifestación de lo sagrado, a una conciencia de su existencia a través de objetos o procesos.

colectivas. Si bien permanecía la veneración a las fuerzas naturales, esto se hacía a través de personificaciones apegadas a rasgos y características humanas aunadas a los poderes de la naturaleza.²³

La necesidad de veneración debió presentarse como vital para que se adoptaran prácticas justificadas por el deseo de providencia y protección, pues también a partir de que el hombre adoptó un sistema sedentario y se ubicó en un lugar específico para vivir, se preocupó a su vez por dedicar parte de su espacio a la devoción de sus deidades creando así altares, adoratorios, mausoleos y templos.

En esos sitios dedicados a la veneración se depositaban ofrendas. De esta manera simbólica se construía una relación formal y recíproca con las entidades que les ayudaban a mantener el orden y conservar su integridad. Tal atención y esmero expone la idea del sentir religioso que los motivaba y la importancia que le otorgaban a este aspecto de su vida comunitaria.

Con ello nacía y crecía la conciencia de agradecer en comunidad por voluntad propia. La actitud piadosa de los pueblos sedentarios le sirve para recobrar conciencia de su origen y participación en lo divino, esa misma actitud halla su expresión potenciada en las ofrendas.

1.1.3 La ofrenda del hombre religioso

En su afán por poder gratificar y corresponder las peticiones atendidas, el hombre creó ofrendas y planeaba regalos votivos; es decir, aquellos presentes que se disponen por promesa o en agradecimiento por la ayuda recibida de las entidades divinas. Los ofrecimientos surgieron como un acto religioso y por ello son percibidos como un deber sagrado que se ha convertido en un punto clave de articulación entre el ser humano y los seres que venera.

Por medio de las ofrendas se satisface la necesidad elemental del individuo de desprenderse de aquello que siente suyo para ofrecerlo como parte central de

²³ Al respecto los ejemplos más notorios son los que se pueden encontrar en la mitología de las culturas romana y griega, las cuales personalizaban las fuerzas de la naturaleza: el cielo, el sol, la luna, el fuego, el mar, el rayo, las estaciones del año... o a las creaciones sociales como: el amor, la música, la guerra, la medicina... con representaciones antropomorfas y atributos humanos.

sus celebraciones solemnes, con lo que da testimonio ante sí y ante su comunidad de la importancia de retribuir aquello que se solicitó o del hecho por el cual agradece. A través de las ofrendas se puede entender que “en realidad; el hombre es el único animal que deja testimonios o huellas detrás de él, pues es el único cuyas producciones evocan a la mente una idea distinta de su existencia material”.²⁴

Lo anterior demuestra que la experiencia votiva de ofrendar objetos formó parte de la cotidianeidad de las primeras comunidades religiosas: estatuillas, imágenes pintadas, máscaras, ciertos utensilios y otras hierofanías eran usadas para agradecer partos, cosechas, salud e incluso para honrar la muerte del algún miembro de la comunidad.

Desde hace más de cinco milenios, el hombre religioso ha fijado el recuerdo de su experiencia, creencias y deidades en diferentes soportes: piedra, arcilla, pieles, papiro, pergamino, madera o metal por mencionar algunos. Los gestos más antiguos de veneración y ofrecimiento datan de pinturas en cuevas, ofrendas de armas, utensilios, frutos, pieles, sacrificios de animales e incluso inmolaciones humanas.

Lo anterior puede constatarse con el rescate de material arqueológico que desde el periodo neolítico superior, alrededor del 4500-3500 a.C., presume la existencia de representaciones de la naturaleza y de la cotidianeidad con figurillas de animales y frutos, además de estatuillas de mujeres; para aludir lo que se deseaba en abundancia, por ejemplo: el alimento y la fertilidad.²⁵ Ello ejemplifica que la elaboración de objetos servía tanto para solicitar como para agradecer lo obtenido. Este tipo de manifestaciones construían el concepto de retribución.

Todas esas ofrendas mantenían un rasgo en común: su fin último era el de invocar o agradecer favores a las entidades que ya se habían logrado personalizar y adjudicar poderes y ciertas facultades como la fertilidad, la

²⁴ Miguel León Portilla, *Filosofía nahual estudiada desde sus fuentes*, México, UNAM-IIH, 1966, p. 20.

²⁵ Joseph Campbell, *Op. Cit.*, 171-173 pp.

cosecha, la protección, la salud, los recursos naturales y la prosperidad entre otros beneficios.

Con ello se reconoce la existencia y omnipotencia de una realidad sobrenatural y trascendente, además de caracterizarse como un esfuerzo por penetrar en el ámbito sagrado y participar de la vida religiosa para mantener el orden, asegurar la protección y procurar el bienestar de toda la comunidad.

Al comienzo de estas prácticas, a cambio del beneficio obtenido se realizaban oblacones de animales e incluso de personas, “el sacrificio es una acción universal presente en muchas sociedades a lo largo de su historia”.²⁶ Los sacrificios humanos eran realizados en lugares de culto y estaban pautados por el ritual religioso. Se llevaban a cabo con varias finalidades: para retribuir los beneficios obtenidos, para liberar culpas, para solicitar un bien, para contribuir en el mantenimiento del cosmos o por acción de gracias.

La muerte mantenía un significado de ofrenda para los dioses, se trataba de un acto pleno de sentido y con un tratamiento ritual basado en las narrativas míticas. En algunos casos refería a una actitud de espíritu heroico, al tratarse de una muerte voluntaria con fines de expiación.

Sin embargo, conforme las sociedades evolucionaron y adquirieron mayor conciencia sobre su bienestar personal, el holocausto de seres humanos se sustituyó por el ofrecimiento de animales u objetos; estos últimos eran creados con el propósito de halagar, agradecer y retribuir a los seres omnipotentes y sobrenaturales que colaboraban en la existencia y beneficio que las comunidades obtenían de ellos.

La sustitución de sacrificios humanos por objetos y otros rituales permiten reconocer que ciertas ideas y prácticas religiosas antiguas se modificaron con el paso del tiempo y algunas otras se extinguieron por su carácter frente a las costumbres y el pensamiento moderno.

²⁶ Eduardo Matos Moctezuma, “La muerte del hombre por el hombre”, en *Sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, INAH/UNAM, 2010, p. 43.

Las sociedades creyentes se han transformado históricamente; sin embargo, desde los tiempos más antiguos hasta su estado actual han mantenido la concepción básica y el culto a las entidades creadoras. Se entiende entonces que los significados culturales se recrean, son estables pero cambiantes.

Dicho en palabras de Mircea Eliade: “la historia no logra modificar radicalmente la estructura de un simbolismo arcaico; sino que añade continuamente significaciones nuevas que no destruyen la estructura del símbolo”.²⁷ Las prácticas pueden cambiar o suprimirse pero el símbolo permanece, aunque su significado adquiera nuevas acepciones con el paso del tiempo, ese es el caso de las ofrendas.

La actitud piadosa es una característica universal pues en diferentes espacios geográficos y culturas del mundo existe la necesidad de expresar el agradecimiento. Un ejemplo es la figura de ‘*tammata*’ en Grecia, la cual consistía en ofrendar objetos de metal con forma de ojos, piernas y demás miembros del cuerpo al dios de la medicina (Asclepio), en ocasiones estas piezas se hacían acompañar de una inscripción que aludía a la deidad involucrada o una oración para agradecer la sanación.²⁸

La tradición de ofrecer objetos fue adoptada por otras culturas y países europeos con otros nombres. Moisés Gámez cita en su texto: “*Tesoros populares de la devoción: los exvotos pintados en San Luis Potosí*” varios ejemplos alrededor del mundo: ‘*wotum*’ en Polonia, ‘*emas*’ en Japón, ‘*altarblatt*’ en Alemania, ‘*donaria*’ en Italia y ‘*alminhas*’ en Portugal.²⁹

Por mencionar otro antecedente de la tradición votiva, civilizaciones como Babilonia, Egipto y Mesopotamia al adoptar el sedentarismo constituyeron una vida social en torno a las ofrendas que destinaban a sus dioses. Ello refleja que la necesidad de agradecer es innata y entendida por todo el mundo desde las culturas más antiguas y que “no existen pueblos que carezcan de religión”³⁰ ni

²⁷ Mircea Eliade, *Op. Cit.*, p. 102.

²⁸ Jorge Durand, *Milagros en la frontera: retablos de migrantes mexicanos a Estados Unidos*, México, El Colegio de San Luis-CIESAS, 2001, p. 20.

²⁹ Moisés Gámez, *Tesoros populares de la devoción: los exvotos pintados en San Luis Potosí*, México, FONCA, 2002, p. 15.

³⁰ Bronislaw Malinowski, *Op. Cit.*, p. 13.

en consecuencia de un sentido de agradecimiento y una conciencia para plasmarlo.

Esas manifestaciones de culto proponen una compleja paradoja en cuanto a los objetos ofrendados en términos de lo que pertenece al mundo profano y sagrado: “al manifestarse lo sagrado en un objeto cualquiera, se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continua participando del medio cósmico circundante”³¹; es decir, su realidad inmediata se transmite en realidad sobrenatural.

En el plano de las manifestaciones religiosas ofrecer culto ocupa el primer lugar y forma parte de un sistema de simbólico que se ha conservado a través de los tiempos en la historia de la humanidad. Su rasgo más sobresaliente ha sido lograr que las comunidades estén en íntima unidad y conexión con lo sagrado; concibiendo que “lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente de las realidades naturales”³², y por lo cual exige un comportamiento diferente.

Lo religioso se encuentra limitado, especificado y circunscrito a la cultura del grupo que lo adopta. Entendiendo, en palabras de Clifford Geertz, que la cultura: “denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida”.³³

El culto votivo corresponde entonces a una serie de actos con una función comunicativa, obedece a una ideología religiosa que cohesiona a una comunidad entorno a su devoción y reproduce la relación entre lo divino y lo terrenal.

³¹ Mircea Eliade, *Op. Cit.* p. 15.

³² *Ibid.*, p. 14.

³³ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, México, Gedisa, 1987, p. 89.

1.2 El exvoto como testimonio de reciprocidad

Partiendo de que “existe una naturaleza humana que es común y un modelo cultural que es universal”³⁴, la revisión de este apartado establece a la religión como lo universal y las diferentes manifestaciones de culto como lo particular.

Construir vínculos con lo divino a través de ofrecimientos para agradecer la intervención oportuna de las fuerzas sobrenaturales, incentiva una relación armoniosa con las entidades invocadas. Es así como se fueron desarrollando modelos simbólicos, donde el hombre se ofrece a sí mismo o una parte de él, ya que sólo lo más valioso es digno de ser donado a los dioses.

El compromiso de la ofrenda constituye un medio efectivo para comunicar la gratitud y mantener una relación mutua con las fuerzas benéficas exteriores y obrar en favor de mantener esa correspondencia en un ciclo de intercambio: petición-promesa-mediación-agradecimiento-retribución-estado de gracia.



Esquema I

Elaboración propia

Proceso de motivación en la elaboración de un exvoto

³⁴ Bronislaw Malinowski, *Op. Cit.*, p. 6.

Un acontecimiento inesperado y desafortunado motiva una petición a través de la suplica para invocar a una advocación religiosa y prometer algo a cambio. Si la advocación concede lo solicitado, el donante agradece por medio del exvoto el favor solicitado, éste es un fenómeno religioso que impacta las formas de vivir y de expresar la fe del devoto. Todo ello dentro de un sistema cultural y una conciencia religiosa.

Exvoto es la palabra que define esa actitud piadosa, proviene de la etimología latina 'ex' (por) y 'votum' (promesa), 'ex votum' significa: donado por voto o hecho por promesa; es decir, remite a todo tipo de ofrenda dedicada a una divinidad a la cual se le atribuye un favor.

Otra extensión etimológica del término en latín es la de '*exvoto suscepto*', que significa: deseo o promesa cumplida. Refiere a un compromiso tácito en el cual queda por sentado una retribución simbólica directa con la entidad sacra que atendió a la petición hecha por el devoto.

Para los fines de este trabajo la palabra *exvoto* se entiende como la categoría que comprende todo el género votivo; es decir, abarca todo aquello que se ofrenda o retribuye porque se prometió y para agradecer. Los ofrecimientos que se desprenden de esta esfera contienen manifestaciones diversas, de las cuales el retablo pintado tan sólo representa una muestra de este amplio fenómeno religioso.

Es preciso señalar que los retablos pintados son los que se caracterizan en general por contener una imagen en donde se ilustra el suceso o el cómo ocurrió el evento al que se hace referencia y un texto en el que se especifica comúnmente el lugar, la fecha, el nombre de los involucrados y algunos detalles del hecho.

Muchos autores han denominado retablos o exvotos pintados a estas piezas poniendo énfasis únicamente en la imagen y dejando de lado el texto en sus consideraciones. En este caso, es importante señalar la íntima relación entre lo pictórico y el texto, de ahí que se les denomine de una manera más específica como exvotos pictográficos para recalcar por igual ambos discursos.

El exvoto pictográfico evoca una relación con lo divino, no tanto para pedir, sino para agradecer, aunque en algunos casos se utilice para manifestar y formalizar una petición. Es el producto de la necesidad ancestral de permanecer en comunicación con las esferas celestes y sobrenaturales, el cual sirve para expresar gratitud.

El exvoto como género votivo, según Jorge A. González en: “*Exvotos y milagritos: religión popular y comunicación social en México*” comprende cinco categorías³⁵:

- 1) Objetos a escala figurativos de la gracia obtenida; ejemplo de este tipo son las figuras pequeñas conocidas como ‘milagritos’, las cuales se elaboran con formas de miembros u órganos para aludir a la parte del cuerpo humano que había sanado, también eran comunes siluetas antropomorfas, de animales y otros objetos para referir a su conservación o abundancia. Son elaboradas con metal, cera, marfil, hueso, piedra o madera.
- 2) Objetos que aluden representativamente el favor recibido. Su variedad es infinita, en este grupo puede incluirse aquellos como lo son: los ramos, los lazos de matrimonio, los vestidos (de novias o de XV años), ropa de bebé, trofeos o aparatos ortopédicos por mencionar algunos. Estos objetos pueden referir a la obtención de un triunfo deportivo, un nacimiento bien logrado, una relación consumada o la recuperación de la salud entre otras posibilidades.
- 3) Documentos donde queda manifestado por escrito la gracia concedida; es decir, se trata de cartas, tarjetas, carteles, o textos relacionados con el favor. En esta categoría se puede aludir a la promoción de un trabajo, un logro o grado escolar o una postal por algún viaje concretado.
- 4) Las menciones con formato estandarizado que aparecen en publicaciones periódicas, ya sea en diarios o revistas. Algunos medios de comunicación escrita ofrecen a sus lectores un espacio en sus publicaciones para incluir algún agradecimiento y hacerlo público.
- 5) Los retablos pintados; este tipo de manifestaciones son las que interesan a este trabajo y del cual se desarrollarán sus características en el siguiente capítulo.

³⁵ Jorge A. González, *Exvotos y retablos: religión popular y comunicación social en México*, México, Estudios sobre las culturas contemporáneas, Vol. I, p. 9-12.

Cabe mencionar que a las categorías anteriores se podría añadir un sexto grupo que incluya los híbridos entre los grupos anteriormente mencionados.

Entonces, el exvoto debe entenderse como el género que reúne todo tipo de ofrenda prometida que es materializada para agradecer a alguna entidad divina el cumplimiento de un favor solicitado y recibido.

“Casi cualquier objeto puede ser convertido en exvoto. Esto puede contribuir a explicar la enorme y aparente caótica variedad de tipos que se suelen encontrar en los santuarios y colecciones”.³⁶ En el caso de la religiosidad popular, ésta vive su espiritualidad de un modo particular ya que “se sienten arrastrados a multiplicar y agrandar los objetos de su fe”.³⁷

Su funcionalidad se extiende a lo utilitario, lo simbólico, lo ceremonial y lo estético, las anteriores son características del arte tradicional religioso y permean en el exvoto pues no aparecen aisladas sino que las reúne todas. Pocos autores como José Tudela de la Orden, recopilan en sus aportaciones la idea de funcionalidad en torno a los objetos artísticos populares en las sociedades tradicionales, él expone que son siete categorías según su aspecto utilitario³⁸:

1. Lo que une al hombre con su Dios
2. Lo que celebra y recuerda a sus muertos
3. Lo que se emplea para trabajar
4. Lo que se lleva puesto
5. Con lo que se divierte el hombre
6. Lo que se utiliza en la casa
7. Con lo que se adorna la casa

Cualquier objeto o acción puede ser consagrado para su ofrecimiento religioso como símbolo de gratitud por una gracia recibida y también tener simultáneamente una funcionalidad utilitaria.

³⁶ *Ibid.*, p. 9.

³⁷ Charles Guignebert, *El cristianismo medieval y moderno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, 1ª reimpresión, p. 18.

³⁸ Rosa María Sánchez Lara, *Los retablos populares exvotos pintados*, México, UNAM-IIE, 1990, p. 35.

El hombre guiado por su sistema cultural y los medios a su alcance trata de satisfacer su deseo de correspondencia con aquellas entidades de las cuales obtuvo un beneficio. Según Marcel Mauss: “esos dioses que dan y devuelven están allí para dar una cosa grande a cambio de una pequeña”.³⁹

De la amplia gama de objetos que se ofrendan, y para ampliar la clasificación anterior se pueden mencionar como ejemplos de exvotos: sacrificios humanos o de animales, mausoleos, templos, altares, oraciones, rezos, modelos de barcos a escala, cuadros, estatuas, mechones de cabello, trenzas, tatuajes, veladoras, recuerdos de viaje, ropones de bebé, cordones umbilicales, prendas, zapatos, escapularios, juguetes, fotografías, diplomas, licencias, fotocopias de títulos universitarios o carreras técnicas, radiografías, análisis clínicos, peregrinaciones y limosnas.

Todos los objetos mencionados significan algo, tiene un valor emotivo, una relación con algún evento importante en la vida del devoto o de manera especial hace referencia al favor concedido. Pese a la diversidad que existe entre toda la gama de objetos ofrendados, todos ellos tienen el mismo fin: ser una muestra física de agradecimiento que testifique la gracia obtenida. Ello queda resumido en las palabras de la autora Jazmín Juárez: “el exvoto vincula, equilibra, compensa y exhibe las formas en las que el hombre cree que la divinidad irrumpe en su esfera”.⁴⁰

Los objetos votivos forman parte de una tradición que concuerda con la actitud humana primigenia de solicitar auxilio a las fuerzas sobrenaturales frente a una situación de peligro o necesidad, disponiendo el cumplimiento de una retribución a cambio del favor concedido. Por ello puede ubicarse a esta tradición como ancestral y anterior al monoteísmo.

³⁹ Marcel Mauss, *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, Argentina, Katz, 2009, p. 102.

⁴⁰ Karina Jazmín Juárez Ramírez, *Exvotos retablitos: el arte de los milagros*, México, La Rana: Instituto Estatal de Cultura, 2008, p. 17.

1.2.1 *Potlatch*: la obligación de dar y recibir

Es posible entender el sistema de gratitud y retribución de las antiguas sociedades con las fuerzas sobrenaturales a través de una forma destacada de intercambio llamada: '*potlatch*'. Ese fenómeno fue estudiado por Marcel Mauss en su trabajo titulado: "*Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*".

'*Potlatch*' es el concepto que resume la noción de un sistema de prestaciones totales de dones intercambiados. El término significa: alimentar o consumir; remite a los dones, obsequios y presentes que se intercambian entre dos grupos. Esta institución se conoció entre los Kwakiutl, los Tsimoshian, los Haidas, los Nutka, los Bella-Bella y los grupos ubicados al noroeste americano.⁴¹

Para los fines de este trabajo al texto de Mauss se le agrega una nueva lectura: la del ofrecimiento religioso, ya que entendiendo los intercambios y los compromisos que se genera al recibir, esa idea se acerca a la de gratitud y retribución que permea en los exvotos. Con ello se busca entre sus páginas elementos que aporten un paradigma a la presente investigación y que refuerce la idea que el recibir significa corresponder en cada uno de los aspectos de la vida social.

Las formulaciones respecto a las prestaciones morales y económicas; y también transpoladas a lo religioso, delatan que las relaciones de cambio se establecen como un hecho necesario y cotidiano, como un eje de la vida social. Según entiende Mauss: "todo es, en la sociedad, cambio de servicios".⁴²

Esa concepción de prestación se apega a la significación de una reciprocidad de servicios o dones que llega a ser la esencia de la sociabilidad, pues la subsistencia como la primordial necesidad de la vida social, marca como se debe perdurar la convivencia entre todos los miembros. Surge entonces la conciencia del cumplimiento de ciertas obligaciones para el buen

⁴¹ Raymond Lenoir, "Las prestaciones de la obra de Marcel Mauss", en *Revista Mexicana de Sociología*, Núm. 3, Año: XXI, México, IIS/UNAM, Septiembre-Diciembre, 1959, p. 1115.

⁴² Marcel Mauss, "Prestaciones totales y potlatch", en *Revista Mexicana de Sociología*, Núm. 3, Año: XXI, México, IIS/UNAM, Septiembre-Diciembre, 1959, p. 1119.

funcionamiento del grupo. Esas obligaciones no son más que prestaciones cotidianas.

Las prestaciones totales “son ritos, que un cierto grupo tiene obligación de realizar en ciertas condiciones en favor de otro grupo, a su vez este grupo beneficiario tiene la obligación de realizar un acto semejante”.⁴³ Y totales en cuanto a su carácter colectivo ya que son capaces de incorporar a todo el grupo, ya que todos participan y contraen responsabilidades.

Las obligaciones entre los grupos de dar, recibir y devolver ponen en circulación los bienes y riquezas así como en movimiento a todos los elementos de la sociedad. El *potlatch* entonces es una institución con efectos económicos, políticos y sociales; es decir, las relaciones que se establecen a partir del intercambio de riquezas sirven para regular los vínculos entre las comunidades, porque recibir algo es comprometerse a devolverlo en un determinado momento. Lo anterior marcó y reguló las relaciones de las tribus que participaban en las prestaciones regulares.

Los clanes, tribus o familias ofrecen sus bienes, riquezas, danzas, muebles, inmuebles, cortesías, ritos, herramientas, festines, mujeres, niños, fiestas, ferias o colaboraciones militares a otro grupo semejante para establecer un vínculo por medio de obsequios.

La recepción de esos dones, cualquiera que sean, compromete a su devolución, y en caso de no corresponder a esas prestaciones con contraprestaciones, el gesto de desatención puede provocar rivalidades. Rechazarlos o negarse a devolverlos puede traducirse como una declaración de guerra o una negación ante la alianza y la comunión que existe entre los grupos involucrados.

Se origina la cuestión: ¿por qué el presente recibido debe devolverse obligatoriamente?; es decir: ¿cuál es la fuerza que impulsa a devolver la cosa recibida? El *potlatch* plantea que los objetos de transmisión están impregnados de un espíritu al que denominan ‘*haut*’ y “se comprende que en ese sistema de

⁴³ *Ibid.*, p. 1120.

ideas haya que devolver al otro lo que en realidad forma parte de su naturaleza y su sustancia; pues aceptan algo de su esencia espiritual de su alma”.⁴⁴

El carácter de las cosas intercambiadas no sólo concierne a la circunstancia de ofrecer regalos a los otros grupos o incluso a los dioses o a los espíritus, tampoco se reduce a los ofrecimientos colectivos sino que también abarca a los individuales. En particular se trata de corresponder al espíritu que reside por naturaleza en las cosas dadas y que se recibe al aceptar los dones ofrecidos. Ese mismo espíritu es el que obliga y demanda ser devuelto al grupo o individuo de donde se produjo.

En consecuencia, y en términos de los objetivos de este trabajo, cuando alguien recibe ayuda de alguna entidad sobrenatural después de solicitarla, está absorbiendo al mismo tiempo un compromiso de correspondencia dado que lo que fue recibido proviene de una naturaleza divina. Marcel Mauss destaca a los intercambios y prestaciones de tipo religioso como los primeros que el hombre llevo a cabo:

Uno de los primeros grupos con los que los debieron contraer contratos y por definición estaban allí para contraer contratos con ellos era, ante todo los espíritus de los muertos y los dioses. Era con ellos con quienes era más necesario hacer intercambios y más peligroso no hacerlo. Pero, a la inversa, era con ellos con quienes era más fácil y más seguro el intercambio.⁴⁵

También Joseph Campbell, afirma que el hombre desde sus orígenes ha incentivado las asociaciones con lo sobrenatural:

La crónica de nuestra especie, desde su primera página, no solamente ha sido una enumeración del progreso del hombre hacedor de herramientas, sino, más notablemente; una historia de la aparición de

⁴⁴ Marcel Mauss, *Ensayo sobre...*, p. 91.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 99.

irresistibles visiones en la mente de los profetas y de los esfuerzos de las comunidades de la tierra por encarnar las alianzas sobrenaturales.⁴⁶

La reciprocidad se impone sobre todo lo existente y desde tiempos ancestrales: “el cosmos se convierte en un sistema en el cual los seres sobrenaturales, los humanos, los animales, los ancestros y los lugares geográficos deben interactuar correspondientemente para mantener el equilibrio de la naturaleza”.⁴⁷

1.2.2 Exvoto: moneda simbólica de pago

En el *potlatch*, recibir y devolver son derechos y deberes simétricos; es decir, todo presente exige a cambio otro presente. Partiendo de esa premisa, es notable como el exvoto cumple con una función mediadora en los intercambios entre lo divino y lo terrenal. Si el *potlatch* consiste en dar por parte de unos y recibir por parte de otros, el exvoto es un ejemplo de *potlatch* moderno: donde quien provee es la entidad sobrenatural y quien recibe es el creyente y este último a su vez se encarga de retribuir por medio de una ofrenda el favor recibido a las fuerzas benéficas exteriores.

Con lo anteriormente dicho se entiende que en el *potlatch* los donatarios de un día son los donantes de la siguiente ocasión. Quien recibe una gracia, por el hecho de recibirla genera un compromiso de retribución. En la súplica religiosa el compromiso se adquiere incluso anterior al momento de recibir lo implorado, pues al solicitarlo se promete retribuir con algo: con un exvoto. Ya cumplido el favor, el adeudo de la promesa hecha obliga a intercambiar los roles; es decir, el creyente se vuelve donante y la identidad sacra es la donataria.

El *potlatch* expresa una obligatoriedad de devolver el don recibido. El exvoto tiene su motivación en el deseo de retribuir el favor en tres condiciones: una es movido por la gratitud voluntaria, otra se expresa forzada por la obligación de la promesa hecha al solicitar el favor y la tercera se debe al interés o temor por saldar y mantener el estado de gracia con la fuerza a la que se imploró auxilio.

⁴⁶ Joseph Campbell, *Op. Cit.*, 19-20 pp.

⁴⁷ Alfredo López Austin, *Op. Cit.*, p. 178.

Tratando de aproximar los conceptos de exvoto y *potlatch*, ambos traducen de modo directo la manera en la que los miembros de una comunidad están imbricados con lo social y lo sagrado y resaltan la intención de reciprocidad. Los términos se conjugan en la iniciativa de ofrecer u ofrendar y en la necesidad de establecer el buen funcionamiento social y religioso por medio del intercambio.

El objetivo de este apartado es transpolar el concepto de *potlatch* y sus interacciones dentro del sistema social, político, cultural y económico al sistema religioso, señalando que en una sociedad coexisten todas esas esferas y se retroalimentan unas a otras. Se puede considerar que también el intercambio entre el hombre y las fuerzas sobrenaturales está basado en reglas que aseguran la provisión y sustento de la comunidad. Se entiende entonces que los intercambios en cualquier ámbito permiten: definir, reforzar y mantener las relaciones sociales.

Tanto el *potlatch* como el ofrecimiento religioso se tratan de un acto cultural del ser humano, cuya aparición se encuentra manifestada en casi todas las civilizaciones antiguas y contemporáneas, y por ende caracterizó a las culturas del México prehispánico.

El intercambio, llegó a tener gran importancia en la vida del México antiguo, y fue considerado “como factor asociado al desarrollo cultural, no se da en forma aislada dentro de la sociedad, sino que actúa dentro de un sistema particular”.⁴⁸ La noción de intercambio y ofrecimiento que mantuvieron los primeros mexicanos en los sistemas religiosos es lo que ocupará al siguiente apartado.

⁴⁸ Carmen Lorenzo, “La circulación”, en *Historia Antigua de México*, Vol. IV, México, INAH/IIA, 2010, p. 70.

1.3 La ofrenda religiosa en el México prehispánico

El ofrecimiento de objetos votivos en México se remonta a la época prehispánica donde las culturas desarrollaron modelos y sistemas con tradiciones ligadas a ceremonias realizadas en los templos y santuarios donde era común la realización de ofrendas.

Era una gran variedad de objetos y rituales los que formaban parte de las prácticas de ofrecimiento, por mencionar algunos: la música, los cantos, las danzas, los dones, las occisiones, los rituales, las plegarias, las penitencias, las personificaciones de los dioses, los templos, las figuras talladas, los utensilios, las flores, los inciensos, los ayunos, los alimentos, las joyas y piedras preciosas entre otros. Estos ejemplos testifican la relación que existía entre el hombre y las fuerzas superiores y constaban como una manera para agradecer su intervención.

Al igual que las grandes culturas, los primeros mexicanos enraizaron una concepción de lo sagrado, y como parte de ello también se favoreció la idea de retribuir su origen y beneficios a las energías divinas. Agradecer y venerar a esas fuerzas no era un hecho instantáneo o parcial, sino un proceso interminable, una obligación permanente para los pueblos prehispánicos.

Son numerosos los testimonios de los historiadores extranjeros, sobre todo evangelizadores españoles, que recopilaron las memorias históricas de los grupos prehispánicos a través de la observación o mediante los propios indígenas como informantes. Las crónicas son ejemplo de este tipo de memorias, entre las que destaca el trabajo de los franciscanos: Toribio de Motolinia, Bernardino de Sahagún, Bernal Díaz del Castillo, Fray Diego de Durán y Fray Pedro Andrés de Olmos por mencionar algunos de los más citados.

Esos intentos por documentar la historia, revelan que los antiguos mexicanos constituyeron un sistema de comportamientos en el cual los actos simbólicos de ofrecimiento eran considerados como maneras efectivas de consolidar una relación armónica y cercana con sus deidades, con la finalidad de agradecer el favor de su simpatía en la vida cotidiana de sus comunidades. Esa actitud está

arropada bajo la idea de que los pueblos que retribuyen ganan con ello una estimable ventaja de permanencia, de poder y de alianza con sus dioses.

La religión mesoamericana era diversa, en ella “prevalecía la idea del orden religioso total y era frecuente el intercambio de ofrendas a los dioses”.⁴⁹ La naturaleza de los dioses, según la cosmovisión del México prehispánico, eran entes concebidos a imagen y semejanza de los hombres o con personificaciones de animales y con diversos atributos, al invocarlos el hombre intenta comunicarse con ellos y expresar sus angustias, agradecimientos y necesidades o para permanecer en colaboración con ellos.

Cada uno de los dioses tenían su oportunidad de acción: el dios de la lluvia, el del fuego, el de la muerte, el del maíz, el del viento, el del la luz y el amanecer, el de la guerra, el de las flores, el de la noche, el de la bebida embriagante, la diosa del agua, la de la tierra, la del amor y la de la luna por mencionar a algunos de entre una amplia gama de deidades veneradas.⁵⁰

Se conoce evidencia etnográfica, como los vestigios en la iconografía y arquitectura con imágenes de diversas deidades, que confirman que los pueblos mesoamericanos vivieron de modo particular y continuo el sentimiento de devoción, adoración y agradecimiento hacia sus dioses.

La manera en cómo se relacionaban con sus deidades constituyó parte fundamental de su vida social. Los pueblos que dedicaban con fervor ofrendas concebían la noción de recompensa y gratificación, ante lo cual un acto considerado como reprochable era la falta de correspondencia.

En el momento en que el hombre se asume imposibilitado para superar ciertos problemas y recurre a energías y fuerzas supremas a las que hace llegar sus súplicas; se encuentra ciertamente obligado a reconocer sus limitaciones, y la entidad en calidad de omnipotente remedia la plegaria y obliga al solicitante a retribuir con su comportamiento el favor recibido.

⁴⁹ Alfredo López Austin, “La religión, la magia, la cosmovisión”, en *Historia Antigua de México*, Vol. IV, México, INAH/IIA, 2010, p. 236.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 248.

El hombre prehispánico al retribuir se instala y se mantiene en comunicación con sus dioses pues experimenta un comportamiento orientado a su religiosidad. Solicitar ayuda o agradecerla fue un gesto común entre las primeras civilizaciones de México, con ello era palpable la promoción de una serie de manifestaciones culturales en el contexto religioso.

Dichas expresiones reflejaban una riqueza espiritual llena de deidades fuertemente veneradas. El aspecto religioso; es decir, la manera en la que se relacionaban con sus dioses tomó tanta importancia que incluso se volvió su forma de gobierno ya que adoptaron un sistema teocrático.

La organización política de esos pueblos tenía como centro la religión y dependía de los sacerdotes, eran ellos el grupo social dirigente y se distinguían por ser un grupo selecto de hombres con facultades para dirigir las ceremonias donde la participación del resto de la comunidad se limitaba a elaborar y entregar ofrendas o sacrificios. La veneración era parte de la cotidianidad de la comunidad entera, los rituales formaban parte integral de su vida diaria.

Esa actitud piadosa de ofrecer y mantener constante relación con los dioses guiaba una serie de actos en comunidad, sobre todo la práctica ritual del sacrificio humano, que constituía un modo de hacer formal una petición, comunicar su agradecimiento o manifestar su retribución con los seres sobrenaturales y omnipotentes que veneraban.

El sacrificio humano fue una de las prácticas con las que esos pueblos ponían en ejercicio el concepto de retribución y que llamó la atención de los conquistadores y los frailes españoles del siglo XVI. Notaron que el sacrificio estaba íntimamente ligado a la existencia cotidiana, “porque constituía el punto central de las ceremonias que absorbían totalmente a la población y porque los participantes tenían también derecho a inmolar hombres por su propia cuenta”.⁵¹

Las causas que motivaban las inmoluciones humanas eran diversas, entre ellas las más habituales eran las que se llevaban a cabo en ciertas festividades

⁵¹ Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, FCE, Cultura SEP, 1984, p. 17.

colectivas y las que hacían para solicitar condiciones favorables, por ejemplo la llegada de las lluvias o para cumplir con la obligación de alimentar a los dioses. De hecho los antiguos pueblos prehispánicos concebían como una necesidad de su existencia sostener, alimentar e invocar a los dioses que los crearon mediante oblacones.

Esta práctica de sustento para los dioses fue abordada en el trabajo de Guillermo Olivier y Leonardo Luján⁵², quienes, siguiendo los escritos de Christian Duverger, consideraron que el sacrificio constituía para los mexicas la ofrenda por excelencia destinada a alimentar al Dios Sol, que todos los días entablaba un combate divino para renacer al día siguiente por la mañana. Se creía que se le nutría con la misma vida, por medio de los consagrados en la piedra de los sacrificios, por ello la oblación era una forma de culto y una actividad necesaria.⁵³

Fueron los mexicas quienes instituyeron el orden militar para capturar personas y ofrecerlas en sacrificio para la tarea de alimentar al Dios Sol. Con ello se apaciguaba o complacía a los dioses a cambio del bienestar de la comunidad y se introdujo entonces la idea de retribución a través de la sangre y los corazones.

Las prácticas sacrificiales en el México antiguo son consideradas como un rasgo de la compleja evolución, las funciones y los significados que exponen la articulación entre las prácticas sociales, políticas, militares y religiosas; el sacrificio guardaba entonces un carácter polisémico. Sin embargo cabe acotar que el sacrificio que se da en el ámbito religioso o en los ritos sacrilegiosos es el que interesa a los objetivos de este apartado.

En el contexto referido el sacrificio humano se entiende como un acto cuyo objetivo es la entrega de otros seres vivos para: implorar auxilio, en señal de homenaje, para rendir tributo por la satisfacción de un beneficio individual o colectivo, o bien para cumplir con una obligación. Los estudios de la

⁵² Guillermo Olivier; Leonardo Luján, "El sacrificio humano en Mesoamérica: ayer, hoy y mañana" en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, INAH/IIA, 2010, p. 34.

⁵³ Alfonso Caso, *La Religión de los Aztecas*, México, Enciclopedia Ilustrada Mexicana, 1936, 10-11 pp.

cosmogonía religiosa de los antiguos mexicanos refuerzan la idea acerca de que el sacrificio era considerado la expresión religiosa suprema y la oferta de las esencias vitales, sin duda la vida misma.⁵⁴

Como expresión religiosa Vera Tiesler y Andrea Cucina documentaron en el texto: “*Sacrificio, tratamiento y ofrenda del cuerpo humano entre los mayas peninsulares*”, que el sacrificio de comunión, buscaba establecer la comunicación con las fuerzas sagradas a fin de reconciliar la continuidad y asegurar la vida y el bienestar de la comunidad.⁵⁵

Posterior a los intentos de evangelización y según fuentes coloniales, los sacrificios se seguían practicando siglos después de la conquista, sólo que de manera clandestina y practicados cada vez con más frecuencia con sustitutos animales. El sacrificio humano poco a poco dejó de ser la expresión religiosa y de veneración por excelencia, pues los dioses que exigían inmolaciones fueron sustituidos al mismo tiempo que se exaltaba el bienestar personal de los devotos.

Bernardino de Sahagún, investigador escrupuloso y testigo próximo del pasado prehispánico, recapituló y documentó que los antiguos mexicanos además de recurrir al sacrificio organizaban y realizaban con frecuencia ofrendas a diversos dioses entregando: alimentos, mantas, animales, maíz, flores, fuego, copal, incienso, ayunos, aves, procesiones, o a través del propio cuerpo con perforaciones, horadación de orejas y labios o también con la ejecución de cantos y música de flautas, silbatos o tambores entre otras demostraciones de intercambio.⁵⁶

La actitud piadosa constituyó una de las tradiciones más arraigadas desde las culturas prehispánicas; la cual después de la ocupación española se ligó a manifestaciones religiosas y artísticas de origen europeo. La religión occidental cristianizó estas costumbres a través de la conquista espiritual; la ritualidad

⁵⁴ Vera Tiesler; Andrea Cucina, “Sacrificio, tratamiento y ofrenda del cuerpo humano entre los mayas peninsulares”, en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, INAH/IIA, 2010, p. 215.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁵⁶ Bernardino de Sahagún, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, México, IIH/UNAM, Sección primera, 1992, p. 28.

politeísta prehispánica se mantuvo; pero resemantizada por el nuevo discurso de los conquistadores.

1.3.1 La tradición votiva: de lo europeo a lo novohispano

La llegada de los españoles a México obligó a entablar un proceso de reinención y sincretismo religioso dentro de las comunidades del territorio que se le denominó la Nueva España. Durante el periodo virreinal que duró 300 años de 1521-1821, en el territorio mexicano se asimilaron nuevas costumbres.

Se originó una fusión entre los elementos existentes de culto con las tradiciones europeas difundidas por los evangelizadores y el predominio de la religión católica. La tradición prehispánica religiosa pese a ser invadida, mermada, violentada y transformada corrió paralela a la ideología impuesta y así, de ambas en coexistencia surgió la cultura novohispana.

La conquista espiritual a cargo de los misioneros acercó a los indígenas a una nueva religión, se suplantaron muchas de sus tradiciones y costumbres por el fomento a la veneración de los símbolos católicos. La penetración de las ideas cristianas en los inicios de la conversión religiosa no fue inmediata, el vasto catálogo de creencias, cultos y deidades de los mexicanos fue paulatinamente sustituido o resignificado.

La conversión religiosa no abolió del todo la religión anterior, sino que se valió de ella para lograr la conversión gradual de los indígenas. Poco a poco los españoles lograron identificar el culto anterior con la adoración católica; aunque con algunas variantes y en contra de la renuencia espiritual del pueblo con respecto al cambio.

En el uso de la evangelización como medio de dominio, los conquistadores elaboraron manuales que pretendían cristianizar e instruir a los indígenas en contra de las prácticas y las creencias de la religión antigua. Sin embargo, pese a la diversidad de creencias y prácticas hubo elementos comunes que se retroalimentaron. De hecho, la construcción de iglesias sobre los templos prehispánicos requirió rescatar un tanto de la tradición visual y arquitectónica

anterior para la edificación y decoración de las fachadas y altares de los santuarios cristianos.

Con la incorporación de elementos nuevos respecto a las tradiciones existentes, los pobladores de aquel México adoptaron el cristianismo y generaron un proceso en el cual proyectaron sobre él su cosmogonía. El culto de los santos católicos tomó el lugar de sus dioses mesoamericanos, y las innumerables diosas de la fertilidad y de la protección se asimilaron a través de las diversas advocaciones de la Virgen.

Así se dictaron nuevos preceptos de adoración, se introdujo la invocación de santos como intermediarios de la acción divina y sobre todo se incitó el uso de imágenes para alentar el fervor religioso motivando la reivindicación de las formas populares de piedad. Las autoridades eclesiásticas trataron de convertir a los santos en ejemplos de comportamientos morales, su difusión contribuyó a enriquecer la iconografía religiosa.

Dado que en América aún no existían santos locales⁵⁷ los predicadores jesuitas procuraron instaurar el culto a las reliquias. Y como era de esperar los indígenas y mestizos no las veneraron con el fervor esperado como el que mostraban los habitantes españoles, puesto que para los neófitos religiosos las reliquias carecían de significado.

Con el paso del tiempo los devotos comenzarían a otorgarle confianza a los santos en su capacidad de intervención milagrosa: “viéndolos como abogados frente a Dios, como salvadores en épocas de crisis y como autorizados hacedores de milagros”.⁵⁸

Además de los santos, el arraigo y preferencia devocional también incluía a la imagen de Jesucristo y de la Virgen María ambos en sus diversas advocaciones, ya que estos personajes eran la referencia más directa, universal y eficaz para lograr el favor del creador, de Dios Padre.

⁵⁷ Felipe de Jesús fue el primer criollo mestizo beato en 1627 y canonizado en 1862, y del que además cabe mencionar no hay registros de retablos pintados, dato de Solange Alberro en *Retablos y religiosidad popular en el México del siglo XIX*, p. 27.

⁵⁸ Martin D. W. Jones, *La Contrarreforma: religión y sociedad en la Europa moderna*, Madrid, Ediciones Akal, 2003, p. 120.

La apreciación apoyada por elementos de las religiones prehispánicas y sus procesos sincréticos provocaron que la identidad religiosa cambiara. En cierto modo la Iglesia mantuvo la costumbre pagana de las ofrendas, las prácticas de oblación se remplazaron por un culto donde Dios ya no exigía sacrificios humanos y se inclinaba por conservar el bienestar personal. La tradición de acudir a los templos y realizar inmolaciones, fue modificada por la idea de organizar peregrinaciones y entregar otro tipo de ofrendas que resultaran más simbólicas para merecer o agradecer el favor de Dios.

A la par del proceso de evangelización que los españoles emprendieron en la Nueva España, simultáneamente se vivía una etapa de construcción de identidad a través de la asimilación de nuevos ritos y significados para la población indígena. Se fortaleció el sentido de la tradición votiva y se enriquecieron los conceptos y los rituales de veneración y culto. Debido a que ambos sistemas de creencias consideraban en común las prácticas votivas como fundamentales en la relación con lo divino, se dio una combinación entre la rendición prehispánica y la europea que expresaba gratitud.

Esta nueva acotación preservó la intención por parte de los creyentes de relacionarse con una figura divina por medio de ofrendas y plegarias. Los misioneros siguieron alimentando la veneración a través de los nuevos íconos religiosos que llegaron a adquirir, con el paso del tiempo, la misma carga emocional y valor simbólico que las representaciones anteriores.

Los españoles introdujeron sus propios modos de devoción con sus maneras de demostrar el fervor a través de la oración, de la celebración de misas, de las peregrinaciones, de aportaciones económicas (limosnas, diezmo y donativos) y de los festejos patronales; en general todos aquellos regalos u ofrendas dedicadas a alguna divinidad fueron transmitidos a las tradiciones votivas en la Nueva España.

El mundo novohispano adoptó esos mismos actos votivos. En particular se hará hincapié en aquella tradición de los devotos europeos que agradecían los favores divinos con exvotos, ofreciendo objetos, construcciones, esculturas y pinturas.

Cabe mencionar que los primeros exvotos en la Nueva España provenían de los estratos con mayor poder adquisitivo y consistían en: capillas, iglesias, joyas para adornar a las vírgenes de los templos y cuadros de artistas reconocidos. Cuando se trataba de agradecer, los individuos con posibilidades económicas reservaban misas, hacían banquetes, construían templos o mandaban a realizar pinturas de gran tamaño con artistas reconocidos; mientras que los que carecían de recursos organizaban peregrinaciones, dedicaban humildes y sencillos cuadros o hacían ayuno.

De hecho las primeras tripulaciones españolas que arribaron a territorio mexicano trasportaban figuras o pinturas religiosas para ofrecerlas a su llegada como señal de agradecimiento. El primer exvoto novohispano fue el ofrecido a la Virgen de Guadalupe de Extremadura por Hernán Cortés, por salvarlo de una picadura de alacrán en Yautepec y se trataba de un alacrán de oro con esmaltes y pedrería, se presume contaba con 45 esmeraldas.⁵⁹

Otra práctica acentuada por la aristocracia consistía en ofrecer piezas artísticas con motivos religiosos. Rosa María Sánchez Lara, documenta que las familias adineradas prometían pinturas religiosas a las iglesias en cuya composición aparecían los donantes como manifestación de su búsqueda de prestigio social.⁶⁰

Entre esos ofrecimientos, particularmente el exvoto pictográfico vino a injertarse en la práctica de las ofrendas novohispanas y por esa razón se instruyó a los nuevos adeptos a expresarse mediante el arte; sobre todo el de carácter pictórico. Estas piezas se convirtieron en un instrumento decisivo y fueron adquiriendo fuerza cohesiva para la comunidad religiosa donde se generaban; en un inicio esta expresión artística era calificada sólo como medio de propaganda de la fe para convertirse en un objeto votivo empleado para dar testimonio de un agradecimiento particular.

Las tradiciones votivas en México después de la conquista llegaron a considerar al exvoto más bien como una práctica difundida entre los criollos y

⁵⁹ Karina Jazmín Juárez Ramírez, *Op. Cit.*, p. 47.

⁶⁰ Rosa María Sánchez Lara, *Op. Cit.*, p. 25.

mestizos quienes ubicaban mejor las costumbres europeas y que poco a poco se fue popularizando y haciendo más común entre los indígenas.

1.3.2 Reforma tridentina y religiosidad popular

La pertinencia de una religiosidad popular se vio influenciada por el nuevo cobijo que la Iglesia pretendía hacer de todos los sectores de la población. Esas consideraciones fueron producto de una reflexión surgida a causa de ciertos movimientos e intentos reformistas para la Iglesia Católica que aspiraban a la creación de una nueva sociedad devota.

Las luchas sociales y políticas encabezadas por grupos protestantes, iban acompañadas de críticas para la autoridad de la Iglesia y abandono para la institución. Este movimiento reformista se debe en gran parte a Martín Lutero, aunque no fue él el primero en evidenciar controversias.⁶¹

Había un eco de voces críticas desde inicios del siglo XIV, incluso los mismos franciscanos habían levantado una rebelión en contra de la negligencia por parte de la institución, de la opulencia del clero, de la jerarquización de la Iglesia y de la autoridad del Papa. La falta de autoridad por parte del Papa fue una situación que incluso se repitió con frecuencia en los primeros siglos de establecida su autoridad, dichas circunstancias ponían en juicio la existencia de una autoridad directriz a la cabeza de la Iglesia.

Personajes como el franciscano inglés Guillermo de Occam destacan porque escribió, en tiempos del papado de Juan XXII, acerca de la transformación de la Iglesia según las necesidades de la época; y consideraba que ni el Papa ni la jerarquización eran necesarios para su existencia. “Fue él, quien formuló, en el curso de sus disputas con el Papa, la teoría conciliar en la que se apoyaron los reformadores de los siglos XIV y XV”.⁶²

En la Edad Media se produjeron numerosos movimientos que eran caracterizados por una hostilidad en contra de la Iglesia, ya que se creía que

⁶¹ Las ideas de Ernst Troeltsch y Lluís Duch marcan que el descontento ocurrió mucho antes y poco a poco dio origen a la crisis de la Iglesia, ellos denunciaron la reducción del cristianismo a los intereses de la Iglesia en un fenómeno que llamaron: 'la eclectización del cristianismo'.

⁶² Charles Guignebert, *Op. Cit.*, 161-162 pp.

no realizaba su misión divina. Este periodo se encontró encumbrado de sectas, algunas se toleraron, otras se neutralizaron (*i.e.* los Franciscanos) y otras eran eliminadas por completo.

En general la mayoría de esos movimientos no se propagaron, la Iglesia reunió sus fuerzas y tomó medidas decisivas en su defensa. La resistencia eclesiástica se organizó para anular su expansión y someterlos a la obediencia y respeto a la Iglesia y al Papa, incluso para ese fin se formularon regulaciones de represión, un ejemplo fue la implementación del Santo Oficio.⁶³

Los casos de rebeldía contra la autoridad del Papa, acompañado del rechazo de su primacía durante los siglos XIV y XV determinaron la irremediable crisis de la Iglesia que culmina con la Reforma que encabezó Martin Lutero, quien puntualizó la iniciativa y despertó los cuestionamientos a la autoridad papal en un punto histórico en el cual la Iglesia ya no pudo rezagar los intentos reformistas.

El desarrollo de sus ideas le dieron cause a la Reforma y sus críticas en contra de la corrupción de las instituciones religiosas aportaron varios cambios al orden religioso de su tiempo y modificaron las nociones de sacralidad y culto.

Otro sector que impulsó la idea de la Reforma fue el de los 'humanistas cristianos', la interpretación de los ideales del humanismo religioso se extendió a múltiples ámbitos de la cultura europea, influyendo así en la teología cristiana. Con ello se adoptaron las ideas del renacimiento y se reemplazó mediante sus propuestas al teocentrismo medieval con el humanismo religioso, "de la acción del Humanismo sobre el pensamiento y el sentimiento religiosos nació la Reforma protestante".⁶⁴

Ese grupo estaba compuesto por eruditos que rechazaban varias de las prácticas religiosas y consideraban que la educación era el instrumento útil

⁶³ El Papa Gregorio IX tomó la decisión en 1227 de confiar a dominicos la investigación de herejías, esas comisiones tuvieron éxito y el Papa las multiplicó en el curso del Siglo XIII. A partir del pontificado de Inocencio IV (1252) la organización del Santo Oficio se regularizó y se perfeccionó convirtiéndose en la administración regular de justicia de la Iglesia en lo concerniente a la herejía, que a través de procedimientos ocultos hacía confesar a los acusados a los que se les infringían penas temibles, reduciendo así el número de herejes en aquel tiempo.

⁶⁴ Charles Guignebert, *Op. Cit.*, p. 198.

para restaurar el orden en el sistema religioso. Pretendían eliminar la mediación entre el creyente y el texto sagrado que hacía la Iglesia bajo un riguroso control sobre los fieles, liberando así su interpretación. Con ello se pretendía abrir las posibilidades interpretativas y conseguir que la Iglesia no fungiera como la única intérprete autorizada de las Escrituras.

Algunos opositores calificaban de controvertida la idea de poner al alcance de todos el conocimiento, “pues suponía destruir el monopolio de los teólogos sobre el dogma”.⁶⁵ Sin embargo, uno de los intentos a favor de esa minuta fue la traducción de las escrituras a varios idiomas.

La Reforma significaba una aspiración que pretendía revolucionar las ideas de la Edad Media, además de señalar y atacar la corrupción que caracterizaba a la Iglesia y la conducía a una crisis bajo la percepción de ser una institución decadente, ineficaz e insensible a las necesidades del clero y de la sociedad. Además se pronunciaba a favor de una moralización entre los Obispos y el Papa, pues exigían observaran un comportamiento intachable.

Ante las críticas y ataques los Papas y monarcas formaron un frente unido y convocaron a un Concilio General. Los Concilios Generales son asambleas del alto clero que en representación del conjunto de la Iglesia definen puntos doctrinales esenciales, es un instrumento del gobierno eclesiástico. Este tipo de Concilios se convocan generalmente en situaciones de emergencia siendo en todo momento considerados como el mejor instrumento de reforma al interior de la Iglesia Católica.⁶⁶

La respuesta de la Iglesia Católica a los intentos reformistas por parte de protestantes, eruditos y grupos de cristianos, se dio a través de la Contrarreforma, ésta fue el producto de la tribulación social, la revuelta ideológica y la rotación de las costumbres, la cual pretendía manifestar su postura frente a sus detractores. ‘*Contrarreforma*’ fue un término acuñado por los protestantes alemanes a finales del siglo XVIII para calificar las campañas católicas durante los años 1550-1650.

⁶⁵ Martin D. W. Jones, *Op. Cit.*, p. 37.

⁶⁶ *Ibid.*, p.70.

A través de la convocatoria mediante la figura del Concilio, la Iglesia tuvo que aceptar, negociar y convivir con las ideas, sectores e ideologías sociales encabezadas por activistas y críticos capaces de luchar para lograr formas de relación de la Iglesia Católica con todos los niveles de su organización. Esas nuevas adopciones evidencian la vitalidad de la Iglesia y su capacidad para adaptarse y mantener así su relevancia y presencia activa en la vida social, cultural, económica y política en el mundo.

El Concilio de Trento⁶⁷ (1545-1563) convocado por el Papa Pablo II, fue considerado como el elemento fundamental dentro de la historia de la regeneración católica. Ayudó a definir la doctrina, a condenar la herejía, a la elaboración de leyes nuevas que evitaban el abuso del clero, obligándolo a acatar ciertas obligaciones con todos los sectores de la población. Con todo ello se generó una transformación en la religiosidad y un cambio en cómo se percibía ésta para el clero y los fieles.

Al examinar la fe de las personas, el clero se percató de la ignorancia que encontraban por toda la grey. Los fieles al parecer no sabían ni entendían lo que significaba ser católico, en gran medida por los límites de su observación, de su comprensión, de su actuación y de la percepción de los ritos y los objetos sagrados.

Con la Reforma se transformaron los modos para acercarse a los creyentes y comenzó el interés por la religiosidad popular, entendida como aquella que era sostenida por el bajo clero ignorante y fecundo en la transmisión de prácticas paganas.

El Concilio hizo hincapié en lo que respecta a la religiosidad popular, pues comenzó a poner atención en las interacciones producidas entre la religión y la sociedad, sobre todo en el ámbito local. Dado que diversas prácticas y creencias populares se manifestaban de un modo paralelo a la religiosidad oficial, esas expresiones comenzaron a ser objeto de vigilancia. El acento por

⁶⁷ Trento fue la ciudad Alemana elegida para el establecimiento del Concilio cuya intención era atajar la herejía, reformar la disciplina y la moral eclesiástica, además de restaurar la paz y la unidad. Éste se inauguró el 13 de diciembre de 1545.

estos grupos se debe a que practicaban una religión un tanto deformada, supersticiosa e idolátrica.

Fue dentro de esos núcleos que la Iglesia llegó a considerar a la religiosidad popular como una práctica que sirve para la evangelización constante del pueblo e interpretó que el vacío que dejaba la religiosidad oficial era ocupado por ella. Bajo esa concepción se generó la aceptación e integración para considerarla como una herramienta que permitiría el seguimiento de esas prácticas.

Entre las determinaciones que se dictaminaron en el *Concilio de Trento*, para acercarse a la religiosidad popular, se encuentra la reivindicación de los Santos como figuras ejemplares del comportamiento moral, se impulsaron formas variadas de rendirles culto igual que a la Virgen María.

Al mismo tiempo la Iglesia Católica exhorta a todos los sectores sociales a hacer públicas las intervenciones divinas, a dar testimonio con el fin de aumentar los adeptos, a establecer un sistema correspondiente con todos los sectores de la población, a incentivar las peregrinaciones y a favorecer el culto a las reliquias.

Una de las tradiciones del cristianismo que se popularizó con la exhortación de hacer públicas las providencias, fue la de los 'narradores de milagros'. Esa tradición consistía en un grupo de personas dedicadas a pregonar los actos que por su naturaleza extraordinaria eran atribuidos al poder divino, también relataban fragmentos de la vida ejemplar de un santo, o algún pasaje de la Biblia, o episodios de la vida de Cristo o narraban leyendas de apariciones marianas y sus milagros.

La práctica de los narradores de milagros también se desarrolló en la Nueva España con los relatos alrededor del origen de las advocaciones de Cristo y de la Virgen María, así como los sucesos sobrenaturales que los devotos les atribuían a esas imágenes por sus apariciones o intervenciones milagrosas.

Su difusión en territorio novohispano estaba a cargo de las órdenes religiosas delegadas de evangelizar a los indígenas, ellas se encargaban de reestructurar

los relatos con un discurso sencillo y natural para lograr impactar a la población. Con el tiempo esos relatos también se reprodujeron en formato pictórico para no solamente aludir en la oralidad sino también en un plano visual.

1.3.3 La práctica pictórica del cristianismo católico

La tradición votiva; es decir, aquella que consiste en el ofrecimiento de alguna retribución, está profundamente vinculada a diversas religiones en todo el mundo. El acto de venerar y agradecer por medio y a través de las imágenes sacras; es decir, las figuras sagradas consideradas dentro de las creencias religiosas en particular, se promueve de manera formal en los primeros siglos del cristianismo.

Parte fundamental de la enseñanza cristiana se destinaba al culto de lo divino. Se instruía en el cómo venerar a las imágenes sacras, esta tarea estaba a cargo de los clérigos quienes eran los responsables de difundir los rituales de adoración y las maneras en que se debería reconocer y agradecer las gracias divinas; advirtiendo de lo pagano y las conductas indeseables ante la figura suprema: Dios.

En 1310, el Concilio de Tréveris ordena que en cada iglesia o capilla el altar exhiba la imagen en honor a la cual se erigió tal templo, acompañado de un breve texto con la explicación correspondiente. Con ello toda iglesia contaba, a partir de entonces como una regla, con imágenes dentro o fuera de su arquitectura para su veneración e identificación.⁶⁸

Después de ese exhorto la Iglesia financió una inmensa producción de imágenes dedicadas a los santos y vírgenes apoyando una forma dramática de exaltar el sentimiento religioso y el deseo de seguir el ejemplo de los santos y una actitud piadosa como la de la Virgen María. Se determinó que la pintura era un recurso propagandístico idóneo para difundir y confirmar la fe y asegurar visualmente el discurso de la enseñanza católica como complemento auxiliar para la predicación.

⁶⁸ Aurora Díaz de León Romo, *Testimonios de fe en el arte popular: los exvotos del Señor de los Rayos de Aguascalientes*, México, Municipio de Aguascalientes, 2000, p. 29.

Con el impacto y la influencia de las imágenes se dio una proliferación de imágenes por encargo, los nobles de esa época, a favor de la recomendación del Concilio de Tréveris, ofrecían grandes cuadros a las iglesias y santuarios con imágenes religiosas que contenían santos, vírgenes o para hacer referencia a algún pasaje evangélico. También los hacían con la intención de agradecer algún hecho prodigioso o incluso los colocaban en sus propias viviendas para tener una imagen de culto personal.

El siguiente es un ejemplo de esos cuadros, tanto el acabado como el marco denotan un origen opulento:

“A devoción de D. Francisco Antonio Alday, y de la Señora su esposa Doña Ana Maria de Echeveria y Andizaval en obsequente y agradecido recuerdo de haver libertado la madre SS^a con su poderosa intercession la vida en una enfermedad peligrosa a su hija Doña Maria Ana Josepha de la Luz Alday y Echeverria en 20 de abril de 1764”



Imagen I
Michel C. P.
Dedicado a la Madre Santissima de la Luz por Francisco Antonio Alday 1764

La imagen venerada es la de la Virgen de la Luz, y ésta aparece cargando al niño Jesús rodeada de querubines, dos de ellos la coronan. También se aprecia que está sosteniendo con su mano derecha el brazo de un joven salvándolo de ser devorado por un aparente demonio. Mientras que a su costado izquierdo aparece representado un ángel brindándole una ofrenda.

Una pequeña niña forma parte de la composición, se ubica en la parte inferior en el extremo derecho y mirando fijamente hacia el espectador mantiene sus manos unidas en señal de oración. Quizá sea la misma a la que se hace

referencia en el texto, el cual aclara que gracias a la intercesión de la Virgen fue salvada de una peligrosa enfermedad.

Las imágenes como medio de propagación religioso, según Michele da Carcano⁶⁹, se introdujeron por tres razones. La primera fue para difundir las escrituras a quienes no pueden o saben leerlas. No se buscaba la adoración de una pintura, sino que esos fieles aprendieran por medio de la narración pintada lo que se debe adorar y los valores que se deben practicar. Entonces la iconografía cumplía una función práctica, didáctica, ornamental y religiosa en la doctrina cristiana.

Durante esa etapa los muros de las iglesias comenzaban a ser decorados con pinturas para persuadir a los feligreses y promover los cánones de la religión y través de la iconografía educar a los devotos analfabetas. Las imágenes con pasajes bíblicos resultaban efectivas para adoctrinar a los fieles. Eran artistas reconocidos quienes se dedicaban a pintar en las iglesias escenas con contenido religioso, para persuadir a la población.

Uno de los ejemplos más característicos es el de la Capilla Sixtina, su decoración reunió el trabajo de reconocidos artistas del Renacimiento, expertos en la pintura como: Miguel Ángel, Rafael Sanzio, Botticelli, Pietro Perugino, Luca Signorelli, Domenico Ghirlandaio y Cosimo Rosselli. Los frescos representan en sus paneles pasajes bíblicos, los más atractivos protagonizados por Adán, Moisés y Jesucristo; y fueron pintados a finales del siglo XV y principios del XVI.



Imagen 2
Capilla Sixtina
Palacio Apostólico en la Ciudad del Vaticano

⁶⁹ Martin D. W. Jones, *Op. Cit.*, 22-23 pp.

La segunda razón reside en la emotividad que producen las imágenes, si bien los fieles no reaccionan con inmediatez al escuchar los ejemplos de los santos, a través de la imagen se avivan los sentidos y se generan emociones y cambios de actitud.

Por último, la tercera razón se debe a que se elige a la pintura por ser un instrumento mnemotécnico, ya que se creía que la memoria retiene con más facilidad lo que se ve que lo que se oye. Dado que las imágenes son fijas, estables e inmutables resultaban más precisas para el pueblo que la enseñanza oral que era intermitente, cambiante y a veces contradictoria. Los sermones una vez dichos se agotan, en cambio las imágenes permanecen exaltando sus atributos.

En palabras de Francisco Pacheco:

No se puede cabalmente declarar el fruto que de las imágenes se recibe amaestrando el entendimiento, moviendo la voluntad, refrescando la memoria de las cosas divinas, produciendo justamente en nuestros ojos, y a la par, imprimiendo en nuestro corazón actos heroicos y magnánimos [...] De tal manera que, en un instante, (la pintura) causa en nosotros, deseo de virtud y aborrecimiento del vicio, que son los caminos principales que conducen a la bienaventuranza.⁷⁰

En los primeros siglos de la Edad Media era común observar pinturas dentro de las iglesias de la fe católica, pues era el lugar principal donde se acumulaban y exhibían estas piezas de devoción con contenido religioso. Se les colocaba sobre o detrás de los altares e incluso en las paredes frontales de los templos.

De ahí la referencia de llamar a las pinturas de gran formato y con motivos religiosos retablos; palabra que proviene del latín '*retabulum*', de las raíces *retro* (detrás) y *tabulum* (mesa/tabla) y significa: detrás de la mesa o altar; pues se tenía la costumbre de ubicar estas pinturas detrás de los altares de las iglesias para propagar los valores del cristianismo católico.

⁷⁰ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Sevilla, Bonaventura Bassegoda i Hugas, 1649, Cátedra, p. 106.

La composición del retablo pintado como referente iconográfico no se mantuvo intacta a lo largo de la historia. De hecho, con el paso del tiempo su exposición en los templos religiosos detrás de los altares se acompañó de otras expresiones. Se comenzó a recurrir con mayor frecuencia a los ornamentos arquitectónicos o escultóricos, a las piezas de bulto o a pinturas cuyo soporte ya forma parte del diseño del inmueble o estaban elaboradas sobre la edificación misma. Su concepción, interpretación y expresión sufrió una constante renovación y se nutría de las transformaciones en el diseño de los templos.

1.4 Retablos: exvoto con carácter pictográfico

El autor Luque Agraz documenta en el libro: '*El arte de dar gracias*', que el exvoto de carácter pictográfico aparece como tal con sus características pictóricas y textuales en el siglo XV. Según su texto el registro más incipiente se ubica en Italia como producto del catolicismo y parte del movimiento de la pintura del Quattrocento. Ese dato coincide con el de Angelo Turchini quien también precisa que el comienzo del exvoto pictográfico se ubica en Italia y de ahí se extendió por el mundo.⁷¹

Por su parte, la investigadora Eli Bartra documenta que el origen de esta tradición votiva se ubica en países de la Europa católica, su adopción por el resto del continente y adaptación se origina a partir del siglo XVII y se expande por Francia (Provenza, Languedoc y Rosellón), por el Sur de Alemania (Baviera), por Italia y por Portugal, sobre todo en España, la cual introdujo y difundió esta manifestación religiosa en América.⁷²

Un registro documenta que el exvoto pictográfico más antiguo que se conoce en América fue elaborado por Alejo Fernández en 1541 y estaba dedicado a la Virgen de los Navegantes: “es la primera referencia de este tipo de arte en

⁷¹ Angelo Turchini, *Exvoto, por una lectura del exvoto pintado*, Milán, Arolo, 1992, p.14.

⁷² Eli Bartra, “*Fe y género. La imaginería popular en los exvotos pintados*”, en México en el imaginario, México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/UAM Xochimilco, 1995, p. 73.

América, pues dicha Virgen era la patrona de la casa de audiencia en Sevilla y que tenía el derecho exclusivo de comunicar con la Nueva España”.⁷³

Otro de los registros más antiguos que se tienen de retablos pintados, es el citado por Graciela Romandía Cantú, la pieza pertenece al siglo XVI y se ubica en Cuauhtchan (Puebla), estaba dedicado a San Diego de Alcalá a favor de la recuperación del príncipe Carlos (hijo de Felipe II) y fue pintado por Simón Pereyns.⁷⁴

Un ejemplo más de la incorporación de esta tradición votiva en México se documenta en una pintura de la Catedral capitalina de San Luis Potosí, fechado el 31 de agosto de 1693, en esa pieza se agradece la recuperación del alguacil Diego de Acevedo; y otra obra de la Parroquia de Santiago en agradecimiento al cese de las inundaciones.⁷⁵

El establecimiento del exvoto pictográfico en territorio mexicano también responde a la intención de exacerbar los acontecimientos milagrosos en la Nueva España y darles difusión, con el fin de corroborar la legitimidad de los principios establecidos en la conquista espiritual de la Iglesia Católica.

En la época virreinal la imperante necesidad por lograr la evangelización del pueblo mesoamericano hizo de la iconografía la más común estrategia para transmitir la historia, los valores y las representaciones de los símbolos del cristianismo católico.

En la Nueva España, la manufactura de pinturas como expresión religiosa comenzó con fines didácticos y de difusión; su antecedente en México se ciñe a las todas las representaciones plasmadas en códices, estelas e incluso en la propia arquitectura. Los misioneros y evangelizadores remplazaron gran parte de las imágenes y símbolos existentes por figuras y representaciones cristianas.

⁷³ Graciela Romandía de Cantú, *Exvotos y milagros mexicanos*, México, Compañía cerillera: La Central, 1978, p. 11.

⁷⁴ *Ibid.*, p.11.

⁷⁵ Moisés Oresta Gámez López, *Op. Cit.*, p. 42.

Las imágenes religiosas en la cultura prehispánica eran las que despertaban mayor fervor. Para esos pueblos la pintura y los elementos visuales fueron uno de los referentes más arraigados para emplearlos como técnicas de memorización y difusión de las tradiciones, de la historia y de la educación, dado que el testimonio pictórico era la escritura que el sistema prehispánico usaba mediante la elaboración de códices.⁷⁶

En el México prehispánico, el ejemplo latente era el de los ‘*tlahcuilos*’ (pintor en náhuatl), dedicados al oficio de plasmar de manera iconográfica su historia. Los indígenas instruidos bajo los preceptos de la evangelización, al igual que los ‘*tlahcuilos*’, asimilaban un sentido estético y técnicas propias apoyadas de sus cualidades innatas, la práctica artística y de su entorno social para reproducir parte de su historia y creencias.

Fray Diego de Durán anotaba, respecto a la iconografía, en su crónica: “siempre sirvieron en general las pinturas para escribir con ellas y efigies sus historias, antiguallas, sus memorables hechos, sus guerras, sus victorias, sus hambres y pestilencias, sus prosperidades y adversidades”.⁷⁷ Gracias a estos vestigios es posible afirmar que la mayor parte de la documentación histórica de los antiguos mexicanos estaba plasmada en sus pinturas.

1.4.1 Apropiación del retablo pintado: de la aristocracia a lo popular

El nacimiento de una tradición pictórica impulsó el deseo de las familias acaudaladas por poseer sus propias imágenes religiosas (santos, mártires, pasajes bíblicos y advocaciones de vírgenes y cristos) para su devoción privada. Por esa razón empezaron a contratar artistas para realizar estos trabajos personificados.

Por lo general su producción estaba en manos de artistas reconocidos que estudiaban diversas técnicas. Durante el siglo XI en la costumbre predominaban las imágenes religiosas talladas en cera o de orfebrería; para el siglo XIII era más común encontrarlos esculpidos, ya para el siglo XIV el

⁷⁶ Bernardino de Sahagún, *Op. Cit.*, p. 47.

⁷⁷ Fray Diego de Durán, *Historia de las Indias a Nueva España, las Islas de tierra firme*, México, IIH/UNAM, Tomo II, 1880, p. 257.

formato de tablas policromadas pintadas (dípticos, trípticos y polípticos) alcanzaron popularidad. Finalmente el exvoto de carácter pictográfico; es decir una imagen acompañada de una leyenda o texto breve apareció en el siglo XV.

La sociedad aristócrata europea de la época, destinaba parte de sus recursos para la elaboración de esas pinturas que incluían en la composición una placa donde se especificaba el nombre del donador o la frase “*votum donatum*” o la palabra “*exvoto*”, que significa donado por promesa. El siguiente ejemplo pertenece a la pintura votiva de España, donde se aprecia el predominio de la imagen y el texto consta tan sólo de una palabra:



Imagen 3

Anónimo
Dedicado a Nuestra Señora del Villar
Finales del Siglo XIX
Óleo sobre tabla
41 x 41.5 cm

Estas piezas se trataban entonces de una ofrenda de carácter pictográfico inspirado en los retablos de las iglesias, ya que incluían imagen y texto, con el tiempo la descripción textual se hizo más detallada.

Los artistas comenzaron a pintar ostentosos cuadros para el sector burgués y fue así como estas pinturas devotas se caracterizaron por la opulencia, el lujo y el detalle de la composición y sus elementos. La tradición plástica del retablo europeo se caracterizó por su destreza, el empleo de la perspectiva realista y perfección técnica.

El producto final reflejaba las corrientes estilísticas dominantes, por lo que esta costumbre de recrear imágenes religiosas era considerada una obra de distinción cultural y de grupos sociales. Cuando esta tradición se incorporó a

las prácticas devotas en la Nueva España, el formato sufrió algunas modificaciones.

Con el tiempo, el sector popular se apropió de esta práctica bajo sus propios medios y recursos basados en su idiosincrasia; lo cual provocó que las élites dejaran de utilizarlo como medio de expresión. Las piezas comenzaron a elaborarse con materiales al alcance de las posibilidades del nuevo grupo que acogió esta tradición, la sustitución de la madera y el lienzo por láminas de cobre, así como el reemplazo del tema de imágenes sacras por escenarios cotidianos y poco ostentosos.

El exvoto pictográfico, o conocido en la Nueva España con el nombre de retablo, en alusión a aquellas pinturas religiosas que eran colocadas justo detrás del altar en los templos de la tradición europea, fue introducido en las prácticas evangélicas de la conquista espiritual para promover el adoctrinamiento religioso de los nativos a través de la imagen.

Los misioneros involucraron a los indígenas en la producción y donación de retablos pintados, para ello los instruyeron en la pintura, basados en las imágenes religiosas que llegaban de España. Su trabajo apenas era colocado en los altares domésticos, debido a la poca maestría, al pequeño formato y al material económico con que se elaboraban.

Durante este proceso de enseñanza y apropiación surgió la Escuela de Artes y Oficios con la finalidad de que los misioneros enseñarán a los nativos a pintar, esta institución cobró auge en el siglo XVI.⁷⁸ La instrucción difundida en ese plantel estaba basada en estampas, libros, obras importadas y grabados. El repertorio pictórico de los indígenas se enriquecía con la reproducción y difusión de esos materiales.

Con ello era evidente que había un control en la producción del arte por parte de la Iglesia frente a los productores e incipientes artistas locales. Ese hecho hace hincapié en la división entre los indígenas y legos de la religión con los misioneros, sacerdotes y clérigos; donde las reproducciones pictóricas de los

⁷⁸ Moisés Oresta Gámez López, *Op. Cit.*, p. 26.

nativos comprenden una esfera que no está asociada con el conocimiento profundo y sofisticado. Apenas comenzaba a desarrollarse “la costumbre en la Nueva España de colgar en la iglesia imágenes pintadas por los indios”.⁷⁹

Con el tiempo, fueron los propios indígenas evangelizados quienes comenzaron a otorgar el carácter popular a sus obras recreando imágenes en pequeños formatos en sus propias casas y bajo sus propios recursos sin la intervención o control de los misioneros. La transición del material marcó una diferencia en la emancipación de la producción artística, pues la madera y su gran formato fueron sustituidos por láminas de cobre, las cuales resultaban económicas, pequeñas, de fácil movilidad y un tanto más íntimas al momento de reproducirlas y exhibirlas.

Las pinturas religiosas adquirieron una personalidad y estilo popular y se le confirió un código particular con la apropiación del grupo social, económico y políticamente más vulnerable, debido a que las comunidades iletradas acostumbraban a expresarse gráficamente y por ello la asimilación se hizo de manera eficaz y penetrante por medio de la pintura. La reproducción que hacía el pueblo de las representaciones religiosas poco a poco se alejó de la estricta regulación de la Iglesia y de la rígida interpretación institucional de la doctrina oficial, demostrando así espontaneidad y autonomía.

En las creaciones de los indígenas, respecto al retablo pintado popular, la Iglesia como institución rectora ya no intervenía. La producción de estas piezas significaba una plegaria y agradecimiento directo en el cual ya no era necesaria la figura de un misionero, un sacerdote o un clérigo como representante para manifestar el sentir de gratitud y la piedad del pueblo respecto a un favor recibido; es decir, las historias, el contexto y el sentir plasmado en esas pinturas proviene de primera mano, ya que quienes los viven retratan parte de su cotidianidad.

El retablo pintado, como parte de una práctica religiosa, aun en esas condiciones laxas frente a los cánones, era tolerado por los curas y párrocos de

⁷⁹ Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*, México, FCE, 2002, p. 309.

aquellas épocas, pues lo consideraban como una oportunidad para difundir la devoción católica en ese sector de la población, por lo cual no se opusieron a que esa tradición creciera entre los más pobres.

La pintura popular religiosa se percibe con una modalidad propia y peculiar de la intención y percepción de la realidad, la cual está sujeta a condiciones totalmente distintas a los criterios rígidos de los artistas con preparación técnica. La percepción de la religión popular desconoce la naturaleza guiada por cánones, se considera como un todo que se halla bajo normas empíricas, pero sin carecer de coherencia interna y fuerza expresiva.

Estas nuevas prescripciones significaron un cambio en la temática de la pintura religiosa, un desprendimiento de escenas e imágenes piadosas o experiencias místicas por emociones humanas y preocupaciones terrenales, tanto que el espacio que ocupaba la escena religiosa poco a poco fue desplazado y el devoto fue convertido en el protagonista y el evento a agradecer es ahora la parte central de la pieza pictórica.

Los siguientes son ejemplos de esa transición en la composición, el primero con una fecha de 1905 y el segundo de 1950, con menos de 50 años de discrepancia las diferencias son evidentes en cuanto al manejo de los elementos visuales.

En esta primera imagen se puede apreciar una pieza cuyos elementos son tan sólo la advocación mariana a agradecer, una mujer acompañada de su bebé y el texto. La mujer devota está representada con un carácter pulcro y en una postura suplicante, se aprecia que la escena es llevada a cabo en el interior de una habitación que carece de mobiliario.

La madre se arrodilla ante la imagen de la Virgen de San Juan de los Lagos a la que dirige un agradecimiento el cual queda detallado en el texto y refiere a un embarazo bien logrado pese a las dificultades de salud por parte de la madre antes y durante la gestación del infante. La situación a la que se refiere es una cuestión de salud, en particular un embarazo y es la misma mujer que recibió el auxilio divino quien manda a elaborar el retablo para dejar testimonio de dicha intervención.

“En Cuirceo de Abasolo, el 24 de Marzo de 1905, la Sra. Nazaria Bus de Sanchez, se enfermó de parto.. y mucho antes, y en el acto... se encomendó A M^a. Santisima de San Juan... el salir bien..... y así sucedió. Y en testimonio de su eterna gratitud.. y para aumento de devoción, le dedicó este retablo.”



Imagen 4

Hermenegildo Bustos
Dedicado a la Virgen de San Juan de los Lagos
por Nazaria Bus de Sánchez
1905
Óleo sobre lámina
18 x 13 cm
Colección Durand-Arias

En el segundo ejemplo ya no aparece un devoto en oración, si no la escena del suceso que suscita el agradecimiento. En la representación se aprecia cómo un grupo de tres hombres está cavando un pozo, y uno de ellos que cae al interior del hoyo con profundidad de más de quince metros, a lo lejos de la escena quien pareciera ser el encargado abandona el lugar montado en un caballo, quizá ignorando el accidente o para solicitar ayuda.

El texto permite aclarar que se trata de la excavación de una noria y que un trabajador cayó por accidente, sin sufrir mayores daños ya que se encomendó a la Virgen de Talpa, cuya imagen aparece en la parte superior izquierda. Cabe remarcar que la situación en este ejemplo refiere a un accidente de trabajo que le ocurrió en un ambiente externo a un hombre; sin embargo y en referencia al texto, quien manda a elaborar el retablo es una mujer pues aparece el nombre: “Carmen Rodríguez” quizá la madre, esposa o hermana de quien sufrió de dicho infortunio.

“Estando yo escarbando esta noria de 17 metros de profundidad; fue necesario salir, pero se reventó el calabrote y caí al fondo. Aclamé a la milagrosa Virgen de Talpa, y me libré de una muerte segura. Hago constar este milagro dando las gracias. Carmen Rodríguez”

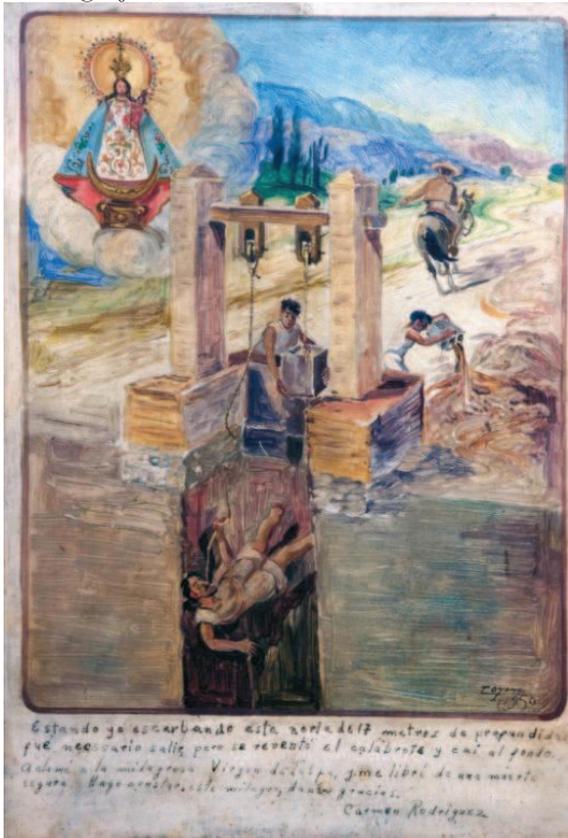


Imagen 5

Tofango
Dedicado a la Virgen de Talpa
por Carmen Rodríguez
1950
Óleo sobre lámina
38.5 x 25.5
Acervo de la Basílica

Esta manifestación pictórica se tornó a una auto referencialidad, se originó una unificación entre lo sagrado y lo profano, entre las necesidades terrenales y la invocación a lo divino. Este tipo de piezas como exvotos reúne multiplicidad de formas singulares de la vida piadosa.

Es apreciable que en los inicios de esta nueva adopción estilística, se distingue la aparición del devoto en actitud piadosa, orante y sin expresión dentro de la composición. Conforme fue creciendo el carácter popular del retablo pintado, el creyente fue abarcando más espacio en la escena y su rostro se fue tornando más expresivo y se privilegiaba la escena del suceso por la que se agradecía.

La transición gráfica y anecdótica de estas pinturas se hace evidente al plasmar elementos de un estilo de vida modesto: las imágenes de recámaras fueron sustituidas por paisajes del campo, habitaciones suntuosas por escenas al aire libre, las camas ornamentadas por petates humildes y las vestimentas de lujo por prendas sencillas.

Las piezas que se conservan aún indican que era una práctica compartida ampliamente por todos los grupos sociales del siglo XIX; mientras que en los retablos pintados ofrecidos por el grupo social con poder adquisitivo se aprecia la comodidad, telas elegantes, cortinas, muebles, biombos, cuadros o mesas; el contraste con los de origen popular es evidente, ya que en ellos es común presenciar una casa poco amueblada, sarapes o rebozos colgados y petates.

El siguiente ejemplo permite observar los elementos visuales que forman parte de los retablos pintados provenientes del sector acaudalado, ya que en la composición aparece un hombre postrado en cama con un gorro en la cabeza, tanto su vestimenta, su almohada y su cobertor lucen acogedores.

Se hace acompañar de dos mujeres, y mientras que una le ofrece una infusión y por su tez y vestimenta se puede pensar que se trata de una mujer mestiza dedicada a las tareas de servicio y asistencia, la otra mujer joven de rodillas dirige su mirada a donde se encuentran las figuras de San Miguel Arcángel y Jesucristo para suplicar la recuperación del hombre enfermo, ella quizá familiar del hombre postrado.

Cabe señalar que la cabecera de su cama parece suntuosa y a sus pies se ubica un biombo. La habitación en donde se encuentran al parecer se trata del dormitorio del enfermo y éste cuenta con un piso de baldosas y tiene una entrada alta, puede percibirse que la puerta es de madera. Así mismo en el extremo derecho se aprecia una mesa en la cual se observan ciertos instrumentos: una botella, una copa, un mortero, un papel, quizá todo ello sea parte de una receta o algún remedio casero o de botica que se ha preparado para lograr el alivio y que una mujer le ofrece al hombre en una taza.

Todos estos elementos son muy reveladores en cuanto a que remiten a un grupo social en particular que cuenta con los recursos para adquirir medicamentos y la atención del personal de servicio, pero que pese a los esfuerzos materiales, recurren a la súplica y a las advocaciones religiosas para que el enfermo pueda recuperar su salud.

“El día 8 de Marzo estando D.n Jose Crisostomo Calba enfermo, de una gran iprocondia y una tos furiosos, abiendo padecido este tiempo invocando á el Gloriosísimo Principe S.r S.n miguel el milagro y a Nro padre Jesus en el instante tomo alivio el dia 21 de Abril y sigio tomando asta q bueno y de esto doi infinitas gracias a su divina magestad de tan grande benefisio año de 1861”



Imagen 6

Anónimo
Dedicado al Arcángel Miguel y
a Jesucristo
por José Crisostomo Calba
1861
Óleo sobre madera

Para resaltar el contraste, se ha elegido el siguiente ejemplo, pues en él se aprecia un agradecimiento modesto, pero no por ello menos emotivo, que hace una familia de escasos recursos al Señor de los Rayos por la recuperación de salud de una mujer que padeció graves dolores digestivos.

Debido a que la habitación que se retrata carece muebles y aparece casi desierta, no se sabe si es el dormitorio o toda la vivienda de la familia. En ella se aprecia en la esquina izquierda a una mujer que se encuentra acostada sobre un tapete de palma, arropada con una cobija, su cabeza cubierta y recargada en un par de bultos a modo de almohada.

Al centro de la escena y por referencia del texto se ubican su esposo y su madre. Ambos de aspecto humilde, están hincados frente a la imagen del Señor de los Rayos que ocupa la parte central superior de la composición. El hombre con una camisa y pantalón de manta, se cubre con un zarape, calza unos huaraches y a su lado está un sombrero en señal de respeto y también quizá porque se trata de un trabajador del campo.

La otra mujer que también aparece orando, viste una blusa de manga larga, una falda que le cubre hasta los pies y un reboso que le envuelve la cabeza y la espalda. Se asume la presencia de un bebé por la cuna improvisada que

aparece del lado derecho, hecha también con un pedazo de palma entretejida colgada de los extremos para que se pueda mecer, esta cuna humilde es cubierta por una manta pequeña.

“El día 11 de Marzo de 1888, la Sra. Da. Lucía Torres vesina del Rancho de S. Rafael Jurisdicción de Totatoche, a los quince días de sanar de una enfermedad natural, se agravó de una mala digestión. Hasta el extremo de verse en el ultimo término de su vida: y viendo esto su esposo el Sr. D. Gorgonio Jara, y la Senora Da Lagos Cortines Madre de la citada enferma, que ya no hallaba remedio que hacerle, invocaron con veras de corazón al Sr. De los Rayos que se venera en Temastian, que le hiciera la merced de darle su salud si le convenía; quien las oyó benigno y le dio su salud. Precentandole este retablo, para recuerdo de sus beneficios.”

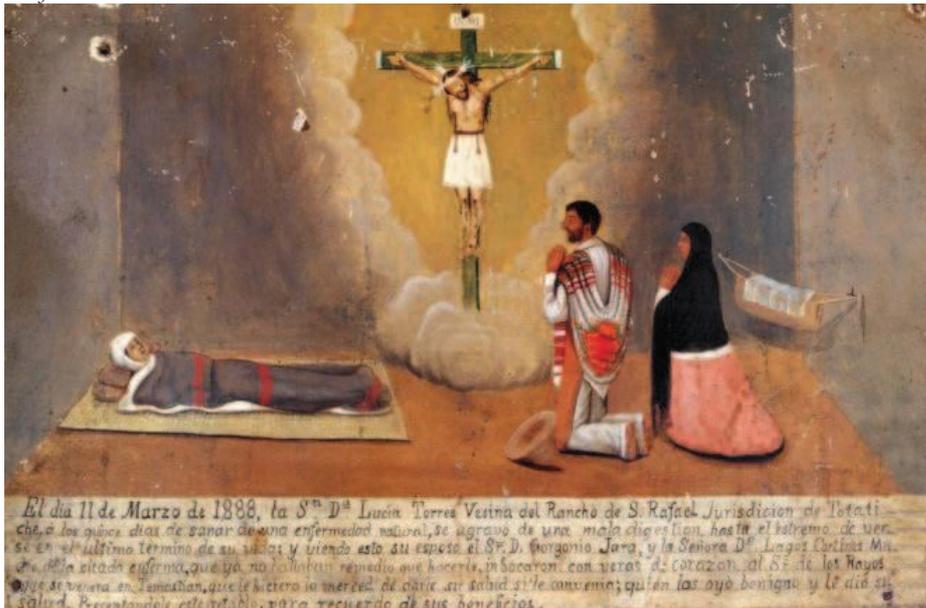


Imagen 7
Gerónimo de León
Dedicado al Señor de los Rayos
por Lucía Torres
1888
Óleo sobre lámina

Estos elementos pueden llevar a la conclusión de que en el caso de las familias de escasos recursos que no cuentan con la posibilidad de acudir con doctores o comprar medicamento, recurren a su fe para solicitar ayuda divina, y con la alegría y gratitud de ser atendidos también se esmeran en agradecer y dejar recuerdo de los beneficios recibidos.

El desprendimiento institucional de la pintura religiosa se enfatizó posteriormente con el movimiento de independencia, pues a nivel social se marcó el fin de un régimen dirigido por las autoridades políticas y eclesiásticas.

Durante ese periodo, la sociedad mexicana padeció un clima de inestabilidad y de lucha constante por el bienestar comunitario y personal. Comenzaba la conformación de una identidad cultural y la definición de una sociedad independiente.

La incertidumbre y efervescencia de la época provocaron que los retablos pintados proliferaran en las etapas posteriores a la Independencia y a la Revolución. La agitada vida social de aquel periodo permitía que la gente tuviera motivos para pedir auxilio ante las desgracias que acarreaban las contiendas de ese periodo. También para el pueblo posrevolucionario, la suya fue una época turbulenta, de desorden social, de guerras civiles, de crisis agrarias y de embates políticos.

Los movimientos sociales resignificaron y exaltaron a las expresiones populares y los retablos pintados tomaron gran importancia en la década de los setentas del siglo XX. Durante este siglo se extendió y amplió el concepto de cultura y con ello se comprendió a las expresiones populares como manifestaciones religiosas.

El retablo pintado adquirió un carácter más práctico donde se privilegió la transmisión de los aspectos de la vida colectiva y se caracterizó por llevar al ámbito público la cosmogonía de un pueblo que cree, se encomienda y venera lo divino.

CAPÍTULO II: PINTURA POPULAR VOTIVA MEXICANA

2.1 El retablo pintado mexicano: ofrenda popular

Las pinturas con motivos religiosos a analizar se les conocen como retablos. Ese nombre remite al lugar donde eran colocadas estas pinturas en los primeros siglos del cristianismo. Se alude al espacio donde estaban dispuestos dentro de las iglesias para que pudieran ser contemplados y venerados por la comunidad. El término retablo proviene del latín: *'retabulum'*, de las raíces *retro* (detrás) y *'tabulum'* (mesa/tabla) y significa: detrás de la mesa o altar.

La maestra Gabriela García Lascuráin¹, en entrevista señaló: “en estricto sentido, todo aquello que es colocado detrás del altar: piezas, ornamentos, atavíos, esculturas, iconografías, púlpitos, etcétera... son retablos. El retablo, se presta para realizar una diferencia entre los retablos de ornamento, pictóricos y escultóricos”.

Otra acepción del término es la que hace José Zavala en su texto: “*Retablos de mi pueblo*”, en él explica que ‘retablo’ es la obra en cuyo anverso se escribía alguna explicación. En principio, en la parte trasera de la tabla sobre la que se había pintado alguna imagen se ponía una inscripción o referencia. Con el paso del tiempo se optó por hacerlo en la parte frontal, sobre la pintura misma o debajo de ella.²

Son éstas mismas piezas, los retablos pintados populares, las que mantienen una autoreferencialidad nominativa; es decir, en la parte donde se coloca el texto se describen así mismas como retablo o retablito. La referencia popularizó el término, por ello puede leerse en las inscripciones: “*dedico este retablo*”, “*ofrezco este retablito en acción de gracias*”, “*agradecido ofrezco este retablo*”, “*prometiéndole el presente retablo...*”, “*dedicamos este humilde retablo*”, y “*en prueba de su eterna gratitud le dedico este retablo*”, entre otras frases que se estandarizaron con el aumento en la producción de esta

¹ Gabriela García Lascuráin, restauradora e investigadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), quien coordina el Proyecto de Catalogación de Escultura y Pintura Novohispana-Tipología Regional del Retablo Novohispano en el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) entrevista del día 22 de abril de 2012.

² José Zavala Paz, *Retablos de mi pueblo*, México, Imprenta Franciscana, 1971, p. 9.

manifestación votiva. Entonces, la expresión que predomina y que puede leerse en las inscripciones de dichas piezas es la de 'retablo' o 'retablito', como se puede apreciar en el siguiente collage:



En un inicio los retablos eran colocados en el lugar principal de culto y devoción para los fieles; es decir, dentro de las iglesias de la fe católica cercanas al altar con la imagen en honor a la cual se erigía dicho templo. Los retablos pintados se elaboraban en gran formato, se caracterizaban por una hechura espléndida y sus dimensiones dependían de las medidas de las paredes y los espacios cercanos al tabernáculo. Se acostumbraba situarlos detrás de los altares o en los muros laterales de los templos.

Los clérigos encargados de promover los cánones de la religión a través de la iconografía, eran quienes solicitaban a los artistas de la época realizar estas pinturas, ya que eran ellos quienes contaban con las habilidades y conocimientos necesarios para plasmar las imágenes de culto con esplendor. Por esa razón los resultados eran pinturas con claridad estilística, ostentosas, detalladas y con acabados opulentos.

De esta manera se promovía el culto entre los devotos, por ello la difusión de las imágenes católicas también formó parte de las acciones evangelizadoras utilizadas en la conquista espiritual de la Nueva España. A causa de ello, poco a poco el pueblo novohispano acogió la idea de imitar esas representaciones pictóricas, las cuales logró reproducir bajo su propia idiosincrasia, dotándolas

de un carácter totalmente popular, de menor tamaño, con una manufactura autodidacta y con materiales económicos.

2.1.1 La pintura en ofrenda

Los retablos pintados comenzaron a adquirir características particulares que los definieron como una manifestación votiva popular, pues la apropiación por parte del pueblo les dotó nuevos elementos. Las imágenes ya no representaban solamente a las advocaciones de Cristo, la Virgen o algún Santo en tono solemne, sino que los convirtieron en intercesores y testigos de un episodio importante: la intervención divina en la vida del devoto.

El retablo pintado comenzó a considerarse como un objeto votivo. Bajo esta adaptación los retablos pasan de ser un elemento de evangelización a ser considerados como pinturas que dan testimonio de agradecimiento. Se les considera dentro del género de los exvotos con carácter pictográfico, es decir, son piezas que se realizan con motivos religiosos, reconocen a imágenes sacras y son utilizadas como ofrendas para agradecer algún favor recibido por parte de alguna divinidad dejando testimonio pictórico y escrito, ya sea que porque se prometió o movido por la voluntad de manifestar gratitud.

Este trabajo hace la consideración del término de 'exvoto' como la expresión que define todo el género votivo; sin embargo, el concepto se ha usado indiscriminadamente por algunos autores para referir a los retablos pintados. Aunque se hace la anotación preferible de referirlo como exvoto pictográfico o retablo pintado, se admite que es difícil renunciar al empleo del vocablo por si sólo ya que está consagrado por el uso y referencia popular.

Entonces por exvoto debe entenderse a todas las ofrendas votivas de diversos tipos, en las cuales se materializa el agradecimiento de una persona o comunidad por algún favor recibido a través de la intercesión de una entidad divina. Y dentro de esa categoría de exvoto, el retablo pintado o exvoto pictográfico es tan sólo una manifestación particular, es un ejemplo de la amplia gama de objetos creados para venerar y atestiguar la ayuda obtenida.

Los exvotos atienden a la necesidad de mantener un vínculo vigente, directo y honesto con lo divino, además de la intención de hacer partícipe a la comunidad. El retablo pintado pertenece a una tradición religiosa y votiva difundida por todo el mundo, con la particularidad de que en este producto se plasma en imagen y palabra la devoción y agradecimiento de un pueblo.

En México también se les conoce como ‘retablitos’, este nombre se popularizó entre quienes los solicitan y los producen. El término deriva de la comparación con los retablos de las iglesias, pero en un formato de menor medida. Cabe recordar que la adopción popular del retablo pintado nació de las imitaciones de las piezas vistosas y de gran formato colocadas en los templos. El intento por traducir y reproducir esas obras se hizo pero a pequeña escala, por ello la referencia en diminutivo.

Por su tamaño los retablos pintados populares fueron ocupando espacios muy cercanos a las imágenes a las cuales se agradecía, éstos eran depositados en los altares de las iglesias, templos y santuarios o al pie de las esculturas o pinturas de las Vírgenes, Cristos o Santos para cumplir su carácter público y testimonial.

Un ejemplo de ello es el grabado de Samuel Stradanus del siglo XVII, realizado a petición del Arzobispo de México Juan de la Serna, en el cual se aprecia alrededor de la imagen de la Virgen de Guadalupe una serie de retablos. Esta ilustración sirve para ejemplificar el lugar que comenzaron a ocupar estas piezas alrededor de la entidad a la que estaban dedicados:

“Don Juan de la Serna por la gracia de Dios y de la Santa sede apostolica archobispo de Mexico del Consejo del Rey nro Señor Concede los Quarenta dias de Indulgencias que le son Concedidos por la Sancta sede Apostolica y derecho a Qualquier Persona que Requiere y tomare para si un Trasumpto des ta imagen de la Virgen Nuestra Señora de Guadalupe y diere la limosna aplicada para la obra que se va haziendo de la Yglesia nueva en su santa casa y ermita a que todos los fieles deven ayudar por no tener con que le pueda acabar y ser la obra tan piadosa y de virgen.”



Imagen 8

Samuel Stradanus
Dedicado a la Virgen de Guadalupe
por el Arzobispo de México Juan de la Serna
Siglo XVII
32 x 21 cm
Grabado en papel antiguo con la placa de cobre original

El grabado permite apreciar la idea del retablo en todo su esplendor. En él se contempla la imagen de la Virgen de Guadalupe colocada en la parte central superior, rodeada de lámparas y milagros (piezas con contornos de partes del cuerpo humano o siluetas de devotos) que cuelgan. Se representa el altar y alrededor de la imagen ocho exvotos pictográficos que certifican favores solicitados y recibidos, y en la parte inferior la aparición de un texto que narra la dedicatoria. Se aprecia una serie de exvotos dentro de un exvoto.

Ya con un carácter popular la creación de los retablos pintados no atiende a criterios o principios estéticos, más bien se apoya de una motivación personal, aunque gracias a las aptitudes de algunos artistas sí lograban una hechura excepcional. Su interés reside en la necesidad de expresar un agradecimiento e interpretar la realidad de un pueblo con la finalidad de construir una conexión con las advocaciones divinas con las que se relaciona.

El retablo pintado popular trata de una representación de imágenes y símbolos que son interpretadas por la comunidad que las produce. A través de él se pone de manifiesto la cotidianeidad y el complejo sistema de valores sociales y religiosos de un grupo social y una época determinada.

Como parte del género votivo el retablo pintado llama a la invocación, a la oración y a la súplica de ayuda. Refleja un momento de vulnerabilidad e intimidad, da por manifestado un sentimiento de impotencia del devoto al no ser apto para resolver las contingencias que le afligen. Plasma momentos de angustia, indefensión y la incapacidad del hombre de resolver por sí mismo las contingencias de su existencia.

El retablo pintado entonces como creación artística es parte y manifestación de un proceso en el cual el devoto no sólo repite su experiencia vivida o pasada sino que la reconstruye, es lo que Cassirer llamaría '*memoria simbólica*'³; es decir, un proceso de autognosis que le da al hecho una comprensión nueva y más profunda.

³ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*, México, FCE, 2ª Edición, 1963, 27ª reimpresión, 2012, p. 85.

En ellos se retratan historias personales e íntimas pues la mayoría corresponden al ámbito doméstico o laboral, por cuestiones de salud o de superación personal. Son cuadros anecdóticos donde se representa el motivo de un agradecimiento, muestra cómo vive la gente, su vestimenta, sus costumbres, sus creencias, sus actividades, sus preocupaciones, sus necesidades y sus formas de vida.

Esta pieza funciona como un testimonio de fe, donde se retrata un sincero agradecimiento, se data de una comunidad, de sus figuras de devoción, de su época y de sus costumbres. Su valor se basa en el deseo de expresar gratitud y la información que en ellos se deposita.

El retablo se convierte en un documento tanto religioso, artístico, social, histórico e incluso económico pues también fue un medio de subsistencia para sus creadores. La producción, representación, elementos y exhibición de este tipo de manifestación votiva le dota de características particulares las cuales se detallarán a continuación.

2.2 Composición tradicional del exvoto pictográfico

Con la apropiación por parte de las comunidades indígenas en la Nueva España el formato, el material, el contenido y el objetivo del retablo europeo se transformó, pues comenzó a manifestar una práctica votiva de adopción popular. El retablo pintado a partir de esa asimilación logra comunicar, perpetuar, desarrollar, expresar, construir y significar el nuevo pensamiento religioso y popular de la sociedad mexicana.

Esta ofrenda pictórica adoptó particulares formas expresivas. Las características y determinantes estilísticas que a continuación se enuncian son las que definieron y se mantuvieron dentro de esta práctica votiva en la Nueva España y durante los siglos XVIII y XX.

2.2.1 Soporte y técnica

Tanto el material, como el soporte y la técnica dependieron de la época y las posibilidades económicas del donante. Debido a que el retablo pintado fue adoptado por los sectores económicamente débiles, el material empleado para su producción ya no constaba de madera y lienzos en grandes formatos; sino que se comenzaron a utilizar láminas de aluminio, de zinc, de cobre o de hojalata, además de tela, cartón o papel para plasmar las imágenes y el mensaje de agradecimiento.

El cambio en el soporte físico de la pieza identifica el cambio del grupo social que lo produce; así tanto del pintor como el de su clientela, pues comenzó a emplearse un formato de lámina más pequeño y portable. La lámina comenzó a popularizarse debido a sus características, ya que era resistente a la oxidación, ligera, maleable, durable, fácil de recubrir con la pintura y sobre todo era de bajo costo. Ya para el año 1830 era el material predominante para producir estas piezas.⁴

El material del retablo pintado revela una condición económica y resalta el carácter popular que inmediatamente contrasta con la riqueza y opulencia de la Iglesia o de los grupos sociales con poder adquisitivo que dedicaban piezas de gran tamaño a artistas reconocidos. La composición después de adoptar materiales sencillos arraigó el estilo propio derivado de las aptitudes artísticas del pueblo. El óleo era la principal técnica, aunque el bordado o el relieve se seguía utilizando en algunos casos.

Para ilustrar los distintos soportes y técnicas, y ejemplificar la correspondencia que existe entre el material, las dimensiones y el acabado con el sector social de la que proviene el exvoto, se presenta el siguiente ejemplo, elaborado con la técnica de óleo sobre tela pegado en masonite.

La historia que retrata este retablo permite identificar que se invocó a la Virgen del Destierro, y la plegaria la llevaron a cabo un grupo de religiosas, en favor del administrador del convento que padecía de una enfermedad mortal. En ese

⁴ Patricia Arias; Jorge Durand, *La enferma eterna: mujer y exvoto en México, siglos XIX y XX*, México, El Colegio de San Luis, 2001, p. 46.

contexto y bajo esos cargos la representación final señala varios aspectos que permiten identificar el origen de esta pieza dentro de un grupo con poder adquisitivo.

“El Alfez Diego de la Parra. Adminor., de el R1. Convento de N.M. Sta. Clara de Jesus de Que., en 24 de Sepe. De 1711 a. estando en Rexca le sobrevino Repentinamente, un fluxo de Sngre por la Voca de que Duraron O learlo por thenerlo muerto y, al Patrosinio de la Virgen SSma, de el Destierro, que Ynvocaron las Religiosas Volvio en si dentro de Dos ho quedando Sano.”



Imagen 9

Anónimo queretano
Dedicado a la Virgen Del Destierro
por Diego de la Parra
1711
101 x 142 cm
Óleo sobre tela pegada sobre
masonite
Museo Nacional de Arte/INBA

La siguiente es una pieza que muestra la técnica de relieve esculpido sobre madera. Es un exvoto tallado dedicado a la Virgen María, y en el cual aparece una familia completa de rodillas adorando y agradeciendo a la advocación. El texto es muy breve y no detalla el beneficio recibido.

“Dn CARLOS III POR LA GRACIA DE DIOS”

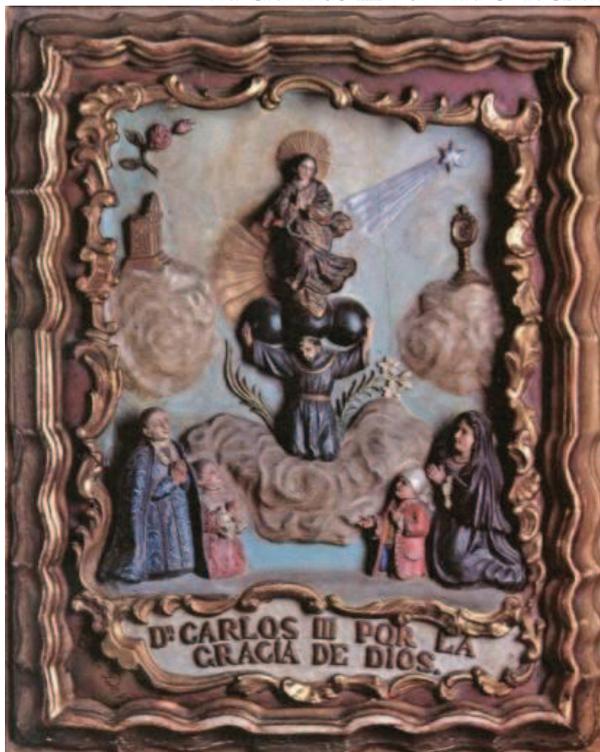


Imagen 10

Anónimo
Dedicado por Carlos III
s/f
Relieve esculpido sobre madera

Este último ejemplo logra ilustrar en varios aspectos el carácter popular del exvoto. Primero porque el soporte empleado es un pequeño trozo de tela bordado, segundo porque el texto revela el carácter popular del devoto, y finalmente la situación resulta un tanto significativa e indiscreta al hacer público un homicidio. Se desconoce la fecha y el lugar de origen de esta pieza, por ende el contexto social y las problemáticas que existía entre la autoridad y los residentes y la razón de tal confrontamiento.

“Gracias Birgensita de Sn Juan que me alludaste a matar al cabrón polisia que me iba siguiendo. Samuel Maines”



Imagen II

Anónimo
Dedicado a la Virgen de San Juan
por Samuel Maines
s/f
Bordado sobre tela

2.2.2 Dimensiones y contornos

Sus dimensiones pasaron de ser de un gran formato, característica que los definió durante el siglo XVIII, a ser pequeñas piezas cuya superficie no superaba los 25 centímetros de altura por 36 centímetros de largo aproximadamente. Su contorno generalmente es rectangular en posición horizontal, aunque también se les encuentra con orientación vertical.

Existen los casos donde se les podía encontrar circulares, ovalados o con formas alusivas u ornamentales. A continuación se ilustra dicha característica con dos piezas de contornos figurativos.

En la primera resalta que el contorno no sea el característico sino circular, quizá aludiendo un poco al vientre abultado, ya que con esa pieza se agradece un parto bien logrado. El segundo ejemplo resulta singular, ya que se utilizó

deliberadamente la forma figurativa de un corazón para resaltar que la situación por la cual se solicita, es una relación amorosa:

“Doy infinitas gracias a la Sma Virgen de Guadalupe por Haber salido con bien de mi parto. Sra. Lidia Sánchez.”



Imagen 12
Anónimo
Dedicado a la Virgen de Guadalupe
por Lidia Sánchez
18 x 22 cm
Óleo sobre lámina
Colección IEC

“San Judas Tadeo te pido que vuelva mi novio Enrique porque me siento muy sola. ‘Sonia Melo’.”



Imagen 13
Anónimo
Dedicado a San Judas Tadeo
por Lidia Sánchez
Óleo sobre lámina

Los siguientes son ejemplos de exvotos pictográficos con contorno rectangular y orientación horizontal y vertical respectivamente:

“Hago el presente en agradecimiento a Ntra. Sra. de Guadalupe cuando me encomendé a ella al herirme de dos balazos al ser asaltado el tren adonde viajaba y acerme sanar tras larga argonia. Gelasio Ortega Charcas San Luis Potosi 1933”



Imagen 14
Anónimo
Dedicado a la Virgen
de Guadalupe
por Gelasio Ortega
1933
Óleo sobre lámina
Colección Leal
Cristóbal

“Estando de paseo en esta ciudad de Guanajuato, se me enfermó gravemente un sobrinito y creyendo que se moría, e lo entregué al Sr. De Villaseca el que me hizo el patente milagro de darle inmediato alivio, llegando a México bueno y sano. Como testimonio de gratitud dedicamos el presente. México, D.F. abril de 1943 José Vázquez y miguelito Rocha V.”



Imagen 15

Anónimo
Dedicado al Señor de Villaseca
por José Vázquez y Miguelito Rocha V.
1943

Pintura de aceite sobre lámina
26 x 36 cm
Colección IEC

2.2.3 Carácter dual

El ser humano influido por las creaciones mitológicas considera que un elemento fundamental en la concepción de su existencia es la dualidad; la simplificación del cosmos a dos principios. La lógica de ese pensamiento permea todos los ámbitos de la vida del hombre.

El retablo pintado básicamente es un testimonio de acción de gracias lleno de contrastes dicotómicos. Su composición es capaz de combinar naturalezas opuestas o complementarias, con la cualidad de que esas dualidades permanecen unidas. Los contrastes que presenta, a pesar de ser polos que proceden de diferentes mundos, son capaces de pertenecer a una misma estructura y permanecer y existir unidos en experiencia y esencia.

Las distinciones duales que se anotan en este apartado no se jactan en absoluto de acotar los diversos aspectos del complejo asunto que se pretende abarcar aquí. Sólo se intenta señalar y distinguir las características desde el juicio dual que se desprenden del análisis de estas piezas, sin reducirlos sólo a

las dualidades mencionadas, simplemente resaltando éstos particulares contrastes.

I. Terrenal y celestial

La primera refiere a su carácter dual que se manifiesta con la combinación de la concepción de lo terrenal y lo celestial; ya que su propósito como exvoto es expresar la relación que existe entre las necesidades cotidianas y la intervención divina. El retablo pintado logra resaltar la relación entre lo cotidiano y milagroso.

II. Imágenes y palabras

Otra dupla se expresa a través de los dos tipos de texto: las imágenes y las palabras. Ambas formas de expresión tratan de enunciar el agradecimiento con sus respectivas convenciones. La imagen a partir de la forma y el color; mientras que la palabra con los significados, los vocablos y la narración.

III. Pasado y presente

El retablo pintado también manifiesta una concepción del tiempo dual entre el pasado y el presente. La narración refiere a un hecho ocurrido en el pasado que produjo una emoción que perdura en el presente. Siempre habrá una referencia a un suceso que aconteció y a un estado de gratitud persistente.

IV. Individual y colectivo

Otra dualidad, es que goza de un carácter individual y colectivo; es decir, nace de la voluntad de un sujeto, pero influida y permeada dentro de un sistema cultural compartido: la religión es social pero la devoción es personal. Muestra la aflicción personal e íntima de un sujeto que posteriormente se volverá pública con su exhibición en los templos.

V. Material e intangible

Finalmente, se puede distinguir que el exvoto pictográfico también es capaz de combinar lo material y lo intangible. El estado físico se encuentra en el soporte y la técnica empleada para plasmar las imágenes y el texto, lo espiritual remite

al valor simbólico de la pintura, pues en su realización reside el sentimiento de gratitud de los devotos que reciben el socorro solicitado. El retablo significa más de lo que se puede apreciar físicamente en la composición, trata de un intercambio simbólico y remite a una amplia gama de emociones y estados espirituales.

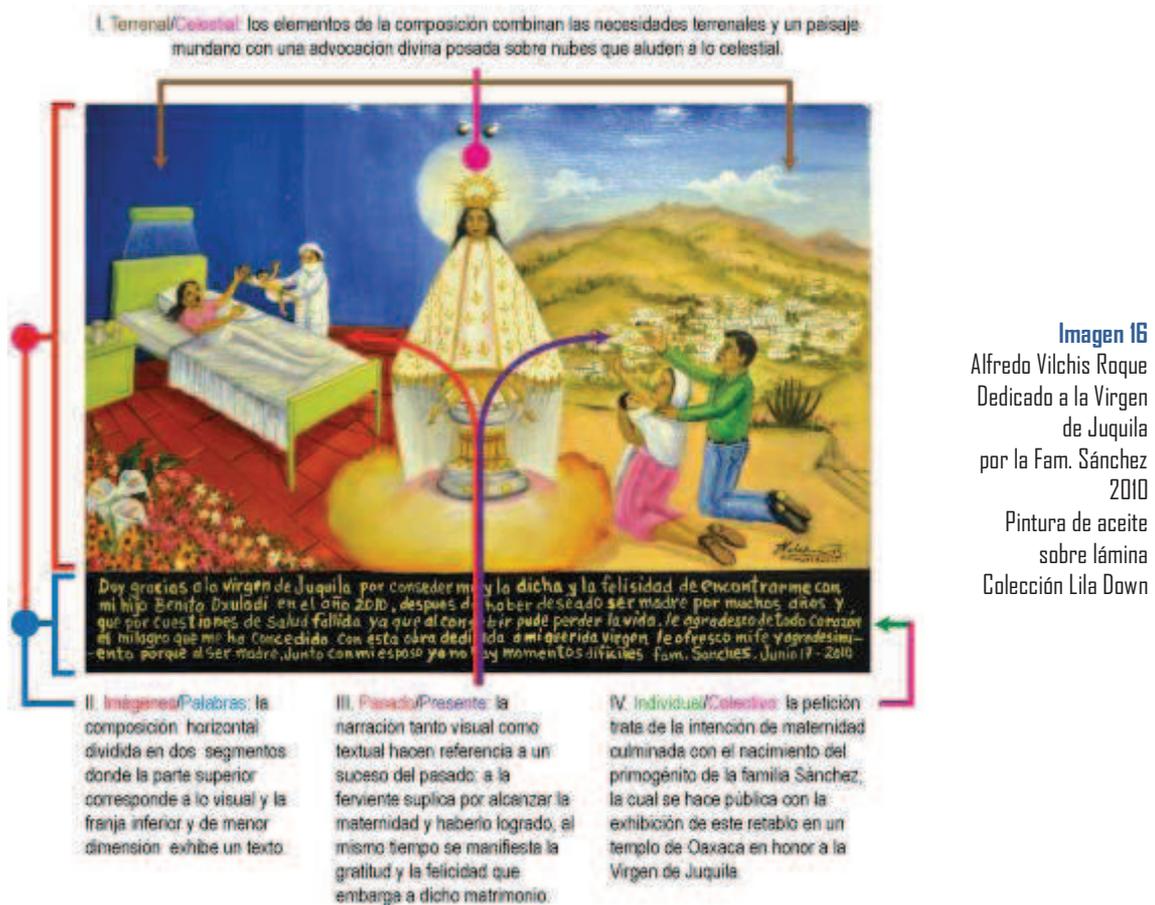


Imagen 16
Alfredo Vilchis Roque
Dedicado a la Virgen
de Juquila
por la Fam. Sánchez
2010
Pintura de aceite
sobre lámina
Colección Lila Down

De las características mencionadas cabe hacer hincapié en la dualidad que dota de particular presencia al exvoto pictográfico frente a otras manifestaciones votivas, la presencia de imágenes y palabras.

2.2.4 Discursos: visual y textual

En el retablo pintado la intención expresiva del agradecimiento pasa a ser plena de sentido y comprensible cuando se logra traducir al lenguaje de los conceptos y las imágenes. Es la fuerza y estructura del lenguaje lo que le confiere estabilidad, permanencia y difusión.

El exvoto pictográfico se caracteriza por exponer dos discursos, uno pictórico basado en la imagen, las formas y el color que sugieren una lectura abierta y directa y que finalmente resulta más comprensible para la población analfabeta. El otro de naturaleza lingüística asentado en las palabras y la narración, en donde se detalla y especifica el hecho ilustrado.

Con esas particularidades narrativas guarda características de un género mixto. Expresa a través de imágenes la relación de lo divino y lo humano en un acto de congratulación y también conserva un carácter narrativo a través de un texto breve muy significativo de la jerga popular; es decir, estas obras atesoran un valor social, pues contienen elementos de la vida diaria de un individuo y de toda su comunidad. Ambos lenguajes coexisten en la composición y alternan su distribución en toda la pieza.

2.2.5 Distribución de los elementos de la composición

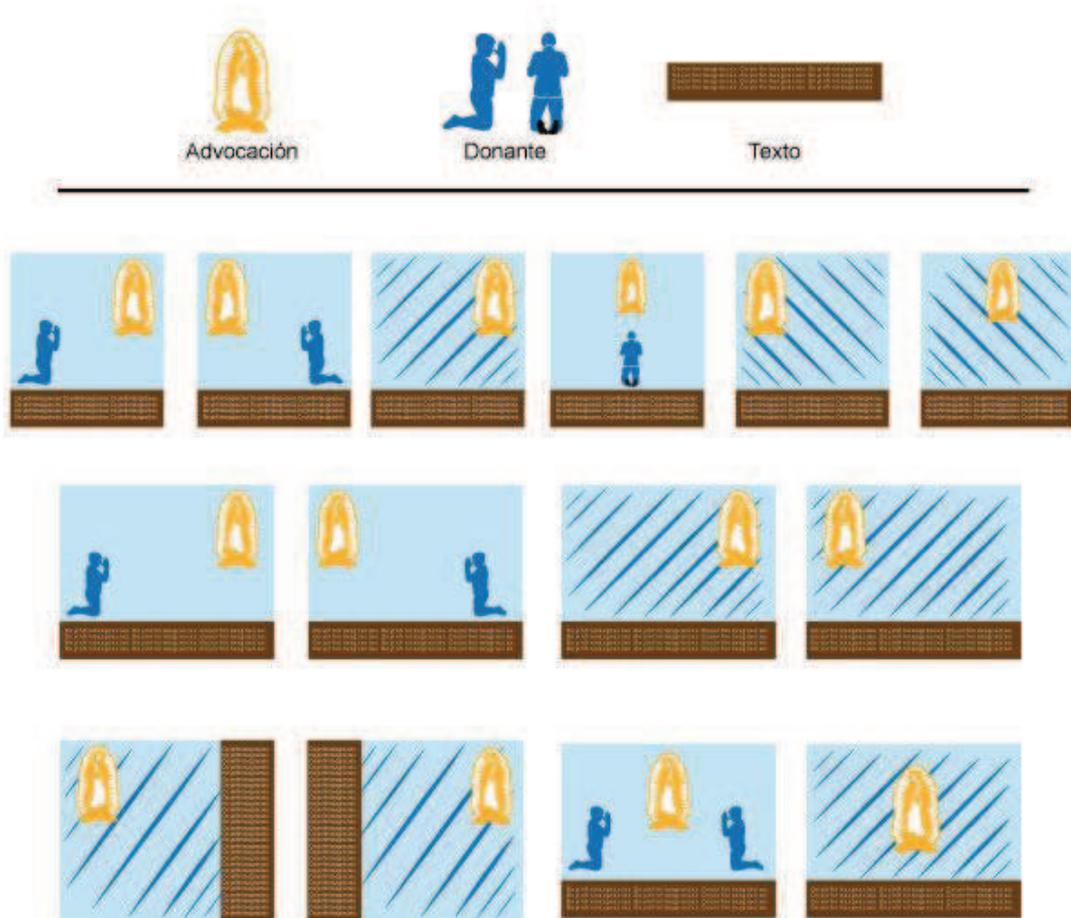
Cada elemento del retablo pintado manifiesta su realidad ocupando cierto lugar en el espacio de la composición, la distribución es producto de un proceso de formación simbólica. Así se puede comprender su importancia o el valor de los elementos precisados según el sitio que ocupan.

La noción del espacio y su distribución surge de la percepción que se da por los objetos y la experiencia, los datos sensibles aportan directamente las determinaciones espaciales; pero también éstas surgen a través de un proceso de interpretación que el retablero lleva a cabo con los datos que el devoto le ofrece.

La representación espacial está ligada a la intuición, es decir, las impresiones sensibles van adquiriendo progresivamente una función simbólica que va más allá de su mera relación con la realidad. Esto supone que la distribución y ubicación de los elementos se convierte en otro aspecto decisivo para la expresión, en la que el espacio se divide en determinadas regiones que establecen relaciones, donde cada una tiene un carácter expresivo.

El acomodo de los elementos no es casual, tiene un significado especial, ya que expresa una jerarquía. Los conceptos de ubicación, espacio, cercanía,

lejanía, altura y los planos están ligados a un modo específico de significación. Los tres elementos básicos son: la advocación, el donante y el texto, y son colocados en diferentes posiciones según la intención y modalidad de la pieza. El siguiente esquema ilustra las diferentes distribuciones que se emplean con mayor frecuencia:



Esquema 2

Elaboración propia
Reincidencias en la distribución de los elementos

La información del retablo se distribuye en tres campos y cada uno refiere a jerarquías y tiempos diferentes. La disposición de la composición está relacionada con una noción espacial del orden cósmico. Dichos elementos aparecen por lo general divididos en franjas horizontales y remiten a tres espacios y tiempos simbólicos: lo celestial, lo terrenal y lo narrativo, el tiempo mítico, pasado y presente. A continuación se describen las franjas y su contenido.

I. Franja superior:

La advocación religiosa por lo general ocupa la franja superior o aparece en la parte central, de esta manera se alude a la jerarquía, el respeto y la preponderancia de la presencia de lo divino. Es el elemento de mayor tamaño con relación al resto, al menos durante los siglos XVII y XVIII ocupaba la totalidad del espacio de la composición.

La categoría de altura se hace un atributo de la divinidad, ya que se cree desde la antigüedad que en el cielo está la morada de los dioses por ello es un área sagrada. Aunado a que también se trata de una zona inaccesible según las capacidades físicas del hombre, y pertenece entonces por accesibilidad a lo sobrehumano.

Ese antecedente del pensamiento mítico permite relacionar la ubicuidad de los dioses con la altura y el cielo, por eso en los retablos pintados la advocación religiosa ocupa esos espacios en la composición. El tiempo al que hace referencia este elemento y su ubicación es al tiempo mítico, a aquel donde los dioses viven y recuerdan los preceptos a seguir y las conductas que esperan de los hombres. Refiere al momento de la revelación divina, en el cual el hombre y lo divino se encuentran frente a frente.

II. Franja media:

El devoto ocupa la franja media y por lo general se ubica en el extremo izquierdo o derecho. Este elemento de la composición aparece en posición de súplica, postrado por enfermedad o escenificando un momento preciso, su tamaño es menor en relación con la representación de la advocación religiosa.

Por lo general cuando aparece arrodillado o en cama se encuentra buscando la mirada de la figura sagrada, pretende el contacto visual con la advocación, por lo cual en general no aparece dando la cara al espectador, en algunos ejemplos incluso aparece totalmente de espaldas y arrodillado frente a la representación de la presencia divina.

En una modalidad anecdótica en esta franja el devoto aparece recreando la escena del evento que originó la petición. De hecho durante los siglos XIX y XX la escena del devoto en el momento de recibir la asistencia divina es la que ocupa mayor espacio y poco a poco dejó de estilarse el diseño donde el devoto aparece llanamente hincado. El tiempo simbólico al que refiere este espacio es al pasado, al momento de la petición o del milagro concretado.

III. Franja inferior:

Es en esta área donde se ubica la inscripción textual que reseña el hecho y el agradecimiento con los datos más relevantes. El texto refiere al tiempo presente, donde queda revelada la vivencia y el sentir del devoto. Su ubicación en la parte inferior remite a lo terrenal, a las necesidades y preocupaciones mundanas. En algunos casos al texto se le otorga un espacio dentro de la escena y es a partir del siglo XIX que las variaciones en la ubicación del texto en relación al resto de los componentes son más notorias.

Para finalizar este apartado cabe mencionar que existen algunos ejemplos en los que no todos los elementos aparecen; es decir, a veces carecen de texto, de la imagen de la advocación divina o del devoto que lo dedica.

El espacio se reparte según la intención a la que se quiere evocar; sin embargo, cada uno de esos elementos va más allá de la ubicación espacial que ocupan, cabe hacer un análisis más detallado de estos componentes.

2.2.6 Advocación o iconografía religiosa

La religión comprende que lo sagrado tiende a ser representado por seres que exhiben cierto parecido con los hombres, especialmente en cuanto a su comportamiento, como dice Durkheim: "lo religioso es idéntico a lo social".⁵ Se establece una conexión entre la organización social y lo religioso. Esa condición cultural despliega una importancia sociológica, ya que crea una dependencia entre el individuo y la figura de adoración con la que está directamente en contacto.

⁵ Bronislaw Malinowski, *Magia ciencia y religión*, Barcelona, Ariel quincenal, 1974, p. 18.

El santoral católico provee de un vasto número de construcciones teológicas: Vírgenes, Cristos (niño y adulto), Santos y Arcángeles; además de las evocaciones a la Sagrada Familia, a la Santísima Trinidad, al Espíritu Santo o a Dios Padre. Estas figuras dentro de la religiosidad popular aparecen como intercesores para proteger, curar o proveer.

En ocasiones más que eso y en los retablos pintados se les retrata como cómplices por intervenir en algunas situaciones que la religión y la moral que ésta predica suelen reprobar. No es que la religiosidad popular carezca de moralidad, sino que se trata de una moral diferente a la impuesta por la religión católica, ya que en la práctica se manifiesta de una manera permisiva y laxa.

El siguiente ejemplo es excepcional para definir la complicidad que se genera entre el devoto y las figuras de adoración, sobre todo en el caso de los santos, que resultan los más aclamados en situaciones delicadas. El retablo ilustra la situación embarazosa que sufrió una mujer al ser infiel a su marido, el cual no pudo descargar su enojo porque su miopía le impidió confirmar el adulterio. La comicidad involuntaria y la confabulación de la mujer al reconocer una infidelidad pone de manifiesto la permisibilidad de la religiosidad popular.

“Le doy infinitas gracias a San Ramoncito de que me salvó de la ira de mi marido cuando me clachó con un amigo que escondí debajo de la cama y no lo vió porque es miope. Tlaxcala 1927”

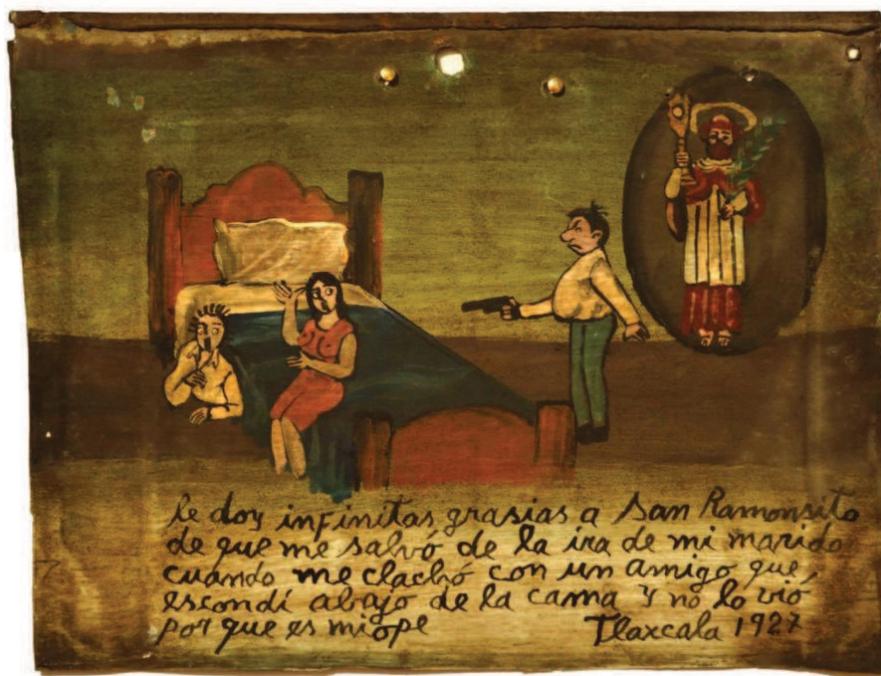


Imagen 17
Anónimo
Dedicado a San
Ramoncito
1927
Óleo sobre lámina
18 x 23 cm
Colección Nina Shor

“La devoción es una manifestación de la religiosidad vinculada al sentimiento individual”.⁶ La elección y devoción de las imágenes sacras depende del culto local, de las celebraciones religiosas, de las peregrinaciones, de las apariciones, de las preferencias particulares o de las características de personificación que se atribuyen a los Santos o a las advocaciones de Vírgenes y Cristos relacionadas con la petición referida.

Con la representación de la imagen y el contexto en que se requería su ayuda divina quedan de manifiesto sus poderes celestiales, cada advocación de la Virgen, Cristo, Santos o Arcángeles tiene su tiempo, su espacio, su competencia, distintos atributos y un campo de acción específico.

Como figuras intercesoras nacen inmersas en una idiosincrasia que les confieren cualidades que los pueden identificar con ciertos favores. En algunos ejemplos, como el siguiente, se invocó a más de una advocación divina, pues aparecen dos o tres incluso cuatro o cinco imágenes a las cuales se solicitó el auxilio, esto quizá se deba a que cada una se le atribuyen facultades especiales y dada la magnitud de la tragedia, el devoto creyó necesario la invocación de todas ellas.

“El 15 de septiembre de 1933 abiendo me visto en el grnde peligro de ogarme con mis ygos lla lagua mellegabá al pescuezo díge Madre Santísima de San Guan, Señor del Sausito, Madre Drl Carmel, Madre Mía de Guadalupe, Señor San Fransco, Señor San Antno sean mis abog sabe que nos ogamos y los llebo a San Juan en un retablo y aviendo me ebo el prodigioso milagro esta el resente para que sean mas y mas publicads tus mabillas Agustina Calderon SaLuis Potosi”



Imagen 18

Anónimo

Dedicado a la Virgen de San Juan, al Señor del Sausito, a la Madre del Carmen, a la Virgen de Guadalupe, a San Francisco y a San Antonio

por Agustina Calderón
1933

Óleo sobre lámina

⁶ Amílcar Carpio Perez, “Exvoto y Migración. Secularización y religiosidad popular en torno a la devoción a San Cristóbal Magallanes Jara en Totatiche, Jalisco”. Tesis para obtener el grado de maestro de Humanidades (Área de Historia, Universidad Autónoma Metropolitana), p. 149.

Quizá la cantidad y variedad de estas figuras esté ligada a que en un inicio las primeras religiones se llenaban de una multiplicidad de dioses, fuerzas y espíritus. Esa diversidad le otorga al hombre la certeza de contar con una entidad sobrenatural para solicitar ayuda particular, donde cada uno disponía de un campo de acción particular y saldaba una necesidad humana.

Entre las imágenes más veneradas y nombradas en los retablos pintados se encuentran: la Virgen de Guadalupe, la Virgen de los Remedios, la Virgen de San Juan de los Lagos, la Virgen de la Soledad, la Virgen de Zapopan y la Virgen de Talpa. Mientras que en las advocaciones cristológicas más destacadas se encuentra: el Santo Niño de Atocha, el Señor de Villaseca, el Señor de Chalma, el Señor de Saucito, el Señor del Rayo, el Señor de la Misericordia, el Señor de Temaztlián, el Cristo Negro y el de la Columna, y de arcángeles hay mayor referencia al Arcángel Miguel. Tratándose de santos la gama es mucho más amplia según la localidad.

En particular Louis Réau señala que “el culto a los santos sería la revancha del politeísmo pagano que la Iglesia cristiana nunca logró extirpar [...]. Los santos habrían sustituido a los dioses muertos y a los héroes del paganismo”⁷; y reitera: “todo aquello que el dios pagano había hecho, su sustituto cristiano debía hacerlo también; si no quería decepcionar a sus nuevos fieles”.⁸

La veneración de las imágenes se debe a su impacto o influencia (regional, nacional o provincial), por su historia (lugar de origen), por su quehacer (hagiografía) o por la preferencia personal. Cabe mencionar que la mayoría de las actividades humanas cuentan con un Santo patrono.

El catolicismo mexicano admite una multiplicidad de advocaciones, en particular el caso de los Santos que encierran una hagiografía amplia, donde puede encontrarse Santos Patronos para la mayoría de oficios, agobios personales y pesadumbres cotidianas.

Por ejemplo el Santo Patrono de los abogados: Santo Tomás, de los agricultores: San Isidro Labrador, de los pilotos, astronautas, aviadores o

⁷ Louis Réau, *Iconografía cristiana*, Barcelona, Ediciones del Serbal, Vol. III, 2000, p. 356.

⁸ *Ibid.*, p. 367.

viajeros de avión: San José de Cupertino, de los albañiles, panaderos, para encontrar una pareja o algún objeto extraviado: San Antonio de Padua, de los arquitectos: Santo Tomás Apóstol, de los atletas: San Sebastián, de los carpinteros: San José, de los cerrajeros: San Pedro, de los científicos y estudiantes: Santo Tomás de Aquino, de los escritores: San Juan Evangelista y de los músicos: Santa Cecilia, por mencionar sólo algunos de la vasta gama de la religiosidad popular y dado que las nuevas profesiones se actualizan y reclaman protectores y padronazgos.

Todos estos personajes divinos, por su origen y relación con las tradiciones católicas, pueden ser considerados patronos de algún gremio en particular o por su historia personal se les identifica con ciertos atributos, pero también se les solicita por su difusión local o gusto personal. Estos agentes de orden celestial proveen de lo necesario, confieren identidades locales, regionales y hasta nacionales.

Son sobre todo los Santos, del latín *sanctus* que significa: separado del mundo profano; esas personas que vivieron una vida ejemplar, quienes fueron testigos de apariciones, revelaciones divinas o simplemente cuya devoción los hizo intercesores de algún milagro, quienes acaparan con su halo de humanidad y divinidad la veneración de los devotos.

“La religiosidad popular latinoamericana hace énfasis en los sistemas de santos y vírgenes en los cuales los santos católicos pierden el carácter de intermediario para transformarse en agentes sagrados”.⁹ La relación tan estrecha que se manifiesta en la religiosidad popular respecto a los Santos se refleja en los retablos pintados con peticiones íntimas o incluso la manera en la que se dirigen a ellos para solicitar o agradecer su intervención, y a que con ellos se establece un trato de confianza, solidaridad y responsabilidad mutua del tipo de compadrazgo, como lo ejemplifica el texto y la situación del siguiente retablo:

⁹ Druzo Maldonado Jiménez, *Religiosidad indígena: historia y etnografía*, México, INAH, 2005, p. 13.

“San Juditas Tadeo amigo mío gracias por conservar este secreto de amor tu sabes que fue limpio y sincero el amor de los dos que sea felis en su matrimonio y ami no me olvides y dame fuerzas de seguir luchando en esta vida de desamor. Nunca olvidare aquella tarde de primavera. “El Loco Soñador”. Alfredo Vilchis Pintor del Barrio Mexico D.F. 1995 diciembre”

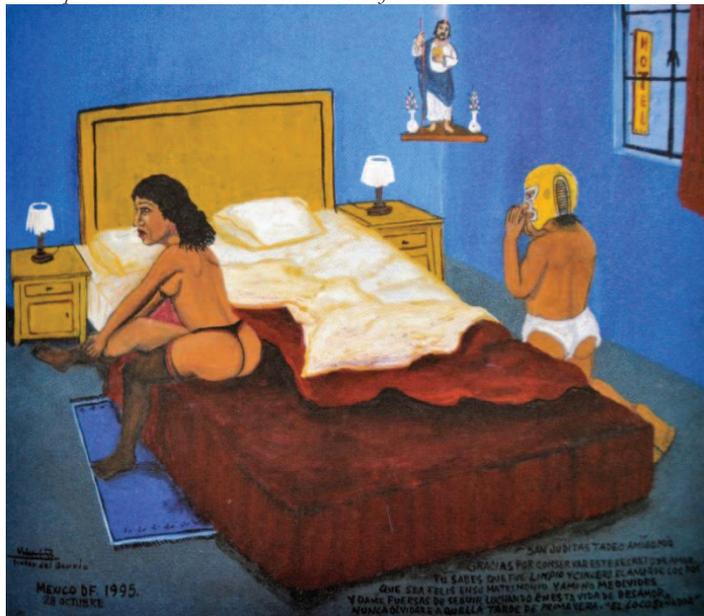


Imagen 19
Alfredo Vilchis
Dedicado a San Judas
Tadeo
1995
Óleo sobre lámina

Los devotos con los Santos permanecen en relación constante, buscan su protección, hacen contratos con ellos e incluso los recompensan. “El pueblo eleva espontáneamente a la dignidad de Santo y lo venera como tal al que le parece digno de serlo; especializándolos según sus necesidades [...] no esperan el derecho reservado al Obispo de pronunciar las canonizaciones”.¹⁰

“La popularidad de los santos casi siempre se debe a razones utilitarias. La devoción raramente es desinteresada y se dirige a los santos que tienen fama de ser intercesores influyentes ante Dios”.¹¹ Los devotos se identifican con ellos a partir de los problemas o necesidades a los cuales dicha entidad da solución. Básicamente “toda idea de dios plasmada por el hombre ha de tener su correspondencia en la disposición humana, en las realidades psíquicas del hombre”¹², de ahí el vasto catálogo de santos para solventar ciertas necesidades.

Pese a la idea teológica de que ningún Santo puede competir en cuanto a eficacia en la realización de milagros, frente a la figura de Jesucristo o la Virgen María, la devoción por los Santos tiene un firme arraigo dentro de la

¹⁰ Charles Guignebert, *El cristianismo medieval y moderno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, 1ª reimposición, p. 34.

¹¹ Louis Réau, *Op. Cit.*, p. 441.

¹² Adolf Ellegard Jensen, *Mito y culto entre los pueblos primitivos*, México, FCE, 1966, p. 121.

religiosidad popular. Sin embargo la tradición, el apego y la veneración mariana es la que prevalece con mayor fervor, en especial la que corresponde a la Virgen de Guadalupe cuando se habla de México.

Cuando se plasma a estas figuras en los retablos pintados se trata de respetar la iconografía católica respecto a los colores y objetos de la representación divina como parte de la identificación de símbolos y atributos de la imagen venerada. Se pinta a la figura o advocación de acuerdo a los cánones y estereotipos para conservar la fidelidad de la imagen según las litografías, láminas y grabados creados y difundidos por la Iglesia, aunque de una manera poco ortodoxa.

Existen ejemplos de retablos pintados donde incluso se llegan a modificar ligeramente algunos atributos para referir a un suceso específico. En la siguiente pieza se puede apreciar como de los costados del querubín a los pies de la Virgen sobresalen un par de banderas con las insignias de dos equipos de fútbol:

“Doy gracias a la virgencita de Guadalupe que hugo ya no está enojado conmigo porque las chivas le ganaron 1 a 0 al Cruz Azul y ya regreso y acabamos de cumplir 6 meses de novios y le regale una playera del ‘Kikin’ porque no me importa que sea enojón así lo quiero y me vale lo que diga la jente. Perla Chiva de Corazón México D.F. 2-Junio-2006”



Imagen 20
Hugo Vilchis
Dedicado a la Virgen
de Guadalupe
por Perla
2006
Óleo sobre lámina
23 x 30.3 cm

Los artistas que tuvieron que representar figuras sagradas se hallaron frente a la tarea de hacer resaltar los símbolos divinos sobre lo terrenal. Como figura que merece ser representada con respeto y veneración se muestra más minuciosidad en los detalles de su personificación, pues no pueden faltar los atributos y símbolos propios para cada una: el color, la posición, los objetos y la

vestimenta debe concordar con la imagen institucionalizada, ya que cada advocación tiene su propio carácter.

Dentro de la composición, como ya se mencionó estas figuras ocupan un plano superior y con una dimensión mayor. Se le representa en un altar, sobre una columna o flotando sobre nubes o rodeada de resplandecientes destellos. No suelen estar a ras de piso, ello con el objetivo de resaltar su carácter celestial y sagrado.

2.2.7 Donante u oferente

El donante es quien promete un exvoto y puede o no ser el beneficiario directo del milagro; es decir, el donante puede ser movido por el compromiso que adquirió al recibir una gracia o actuar a favor de otro. En el segundo caso por lo general se trata de mujeres que abogan por el bienestar de su familia.

Cabe mencionar que la mayoría de los retablos eran solicitados y ofrecidos por mujeres, donde aparece con frecuencia la madre como donante, ya que: “la mujer reconocía una religiosidad más entera y una práctica devocional más regular que los hombres”.¹³

Durante el siglo XIX la mujer se convirtió en la auténtica protagonista del exvoto pictográfico; su figura familiar destaca en su papel de protectora e intermediaria, con ello se enfatiza el grado de cercanía de su presencia con el resto de los miembros de la familia.

A través del retablo pintado el devoto trata de agradecer y retribuir no porque ignore los límites de sus fuerzas mentales, sino porque las conoce plenamente, ya que se trata de un objeto que es producto de un proceso simbólico; dado que el devoto no se entrega a sí, ni se pone en peligro como anteriormente se hacía por medio del sacrificio humano, pero ofrece una parte de él.

El donante dejó de ser la ofrenda; sin embargo, está representado ahí. Para el devoto, parte de la historia que queda plasmada incluso es él mismo; entonces él se convierte en el tema de la pieza. En el pensamiento moderno “el hombre

¹³ Patricia Arias; Jorge Durand, *Op. Cit.*, p. 57.

religioso no se da: se hace así mismo”.¹⁴ El retrato es también “el efecto del hombre, que se plasma, se aquieta para darse, para permanecer y convertirse en el recuerdo que permanece vivo, sin instancia, sin tiempo”.¹⁵

Esa condición constituye entonces un doble proceso, donde es evidente una separación y una reunificación. Separación en cuanto a que el hombre ya no se entrega a sí mismo como ocurría con los sacrificios; y reunificación porque hay un pedazo de él en lo que se ofrenda, pues el retablo pintado expone parte de su intimidad, su historia, sus dolencias y su sentir. Representa entonces una relación simbólica, manifestada en un vínculo que se establece con lo divino donde el devoto se interpreta a sí mismo.

La religión tiene una inclinación conservadora ya que busca garantizar el orden inmutable a través del paradigma divino. Ese carácter invariable también se reflejó en los retablos pintados y en la forma en que se retrataba al devoto. En la composición pictórica aparece en relación con la imagen divina en dos modalidades: una clásica y otra de carácter anecdótico.

I. Modalidad clásica: orante

En ésta el donante aparece generalmente hincado y de perfil, solo o acompañado de los familiares involucrados quienes también aparecen arrodillados y enfilados, ya sea porque así solicitaron un favor o están agradeciendo por haberlo recibido.

En esta imagen clásica los personajes suelen aparecer con un cirio encendido en la mano o con sus palmas unidas en señal de oración, con la cabeza baja o fijando su rostro en la imagen religiosa, de hecho en algunos ejemplos la advocación parece devolverle la mirada mientras inclina su cabeza para establecer contacto visual con su adorador.

En el siguiente ejemplo se aprecia al oferente en postura suplicante, con actitud orante y en postración, junto con su familia implora la intervención: ahí queda

¹⁴ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, España, Paidós Orientalia, 2012, 7ª impresión, p. 75.

¹⁵ Luz de Lourdes Solórzano Rivera, *¿Por qué se retrata la gente? Reseña del retrato mexicano*, México, en Artes de México, No. 132, Año XVII, 1970. p. 4.

plasmada una relación dual, íntima e inmediata entre lo divino y lo terrenal, se establece un dialogo a través de la plegaria o el agradecimiento.

“En el año de 1918 en el mes de octubre época en que asoló la terrible peste de la influenza varios puntos de la republica se encontró la familia Machuca invocaron por la misma enfermedad y en tal conflicto se encomendó a N. S. de San Juan prometiéndole el presente retablo si le condesia su salud. Jaral De Barrio Diciembre de 1918”



Imagen 21

Anónimo
Dedicado a la Virgen de San Juan
de los Lagos
por Fam. Machuca
1918
Óleo sobre lámina
23 x 17
Colección Durand-Arias

Esta modalidad de representación es la que Patricia Arias catalogó como ‘retablo de acción de gracias’, donde como ya se describió no hay escena sólo aparece el devoto de rodillas manteniendo un diálogo interno con la advocación religiosa. El siguiente es otro ejemplo de la sobriedad de los elementos en el retablo de esta categoría:

“El día 24 de enero de 1917 aconteció la desgracia a la Sra. Tivurcia Gallego en el pueblo de Darginfilio Texas que llendo por la via del tren ella y un chamaquito que llegaba de la mano y al ir sobre un puente los alcanzaron unos trabajadores en un puchicarro con maletas y no pudiendo acerse ni para un lado ni para otro invocó a la Sma. Virgen de san Juan habiendo sufrido nada mas unos golpes ella y el chamaquito nada mas sonzo del golpe habiéndose librado de un peligro mayor y en acción de gracias dedica este retablo.”



Imagen 22

Anónimo
Dedicado a la Virgen de San Juan de los Lagos
por Tivurcia Gallego
1917
Óleo sobre lámina
13 x 28 cm
Colección Durand-Arias

Otra versión de esta modalidad pulcra es cuando el devoto aparece en la composición de espaldas al espectador, ya sea hincado o de pie como muestra

de atención y veneración. Se imita así la actitud que se toma al pasar delante del altar o al estar frente a la presencia de Dios, que exige un semblante de respeto y admiración. Las siguientes piezas ejemplifican esa modalidad:

“La Sra. Encarnación Ramírez encomiendo este cerdo a la Virgen De san Juan de los lagos por a bercela aliviado del rancho del paiste Municipio de Silao Gto.”



Imagen 23

Anónimo
Dedicado a la Virgen de San Juan por Encarnación Ramírez
Óleo sobre lámina
19.5 x 29
Colección Durand-Arias

“Hago pública mi gratitud a D.N.S. que, por intercesión de la Sma. Virgen del Rosario de Talpa le salvó la vida a mi esposo. San Juanito Marzo de 1948 Ma. Guadalupe Carrillo (Jal.)”



Imagen 24

Anónimo
Dedicado a la Virgen del Rosario de Talpa por Ma. Guadalupe Carrillo
1948

El devoto desea que se le represente a sí mismo de manera pulcra para indicar el respeto que le merece la imagen invocada. Si aparece en postura de reverencia se le dibuja con vestimenta aseada y escrupulosa. Los hombres aparecen con su sombrero a un lado, camisa, pantalones y con calzado humilde, mientras que las mujeres de vestido o falda larga, con un velo o rebozo cubriendo su cabeza y espalda.

Dentro de la modalidad clásica se puede referir también a los ‘retablos de interior’.¹⁶ Se trata de aquellos donde se plasma una habitación como escenario, donde usualmente aparece un enfermo en cama. Mientras el enfermo se encuentra postrado quienes lo acompañan, por lo general su madre o toda la familia, se encuentran arrodillados solicitando la pronta recuperación del aquejado. Para ilustrar este tipo de retablo las siguientes piezas:

¹⁶ Patricia Arias; Jorge Durand, *Op. Cit.*, p. 60.

“Estando mi hija Guadalupe muy enferma de meningitis ofrecí al Sr. De los Trabajos mandar hacer un retablo si le concedía el alivio, obteniendo este favor, por lo que ahora cumplo con esa promesa. Puebla Enero de 1908. Ignacia O. de Tamariz”



Imagen 25

Anónimo

Dedicado al Señor de los Trabajos
por Ignacia O. de Tamariz

1908

Óleo sobre lámina

25 x 35 cm

Colección Jorge Garza Aguilar

<Ilegible>

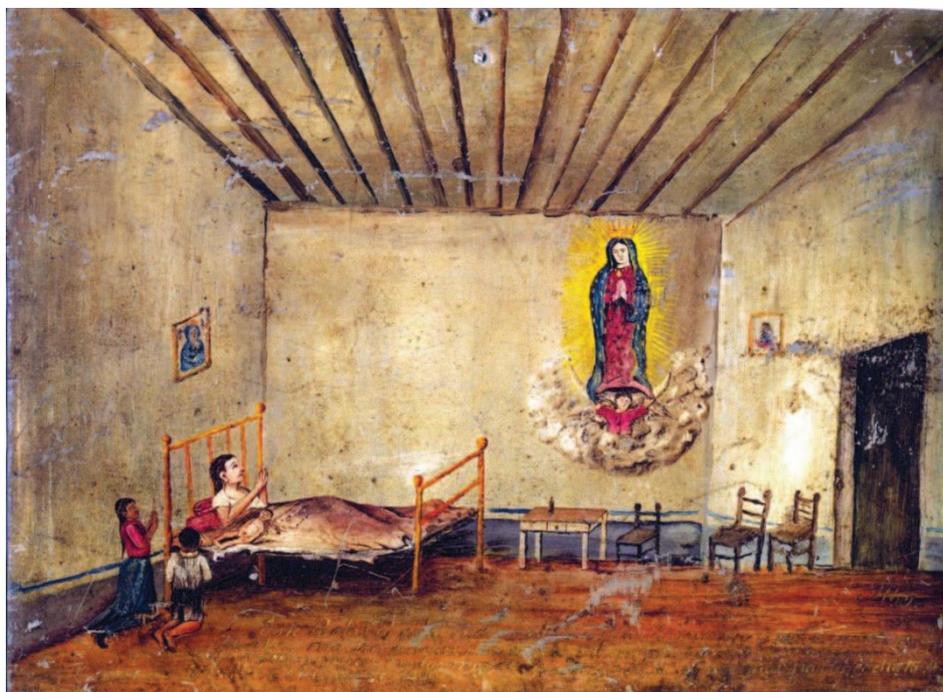


Imagen 26

Anónimo

Dedicado a la Virgen de Guadalupe

38 x 30

II. Modalidad anecdótica: escena

En la segunda modalidad, la de carácter narrativo o anecdótico el donante aparece en el momento en que se solicitó la ayuda o cuando el milagro aconteció. Se dibuja la desgracia que le acongojó y el momento en que se atrevió a solicitar ayuda divina. Esta manera es mucho más dinámica e informativa, pues para el observador el motivo del agradecimiento es explícito y visual.

Este tipo de retablo es el que invita al espectador a involucrarse personalmente en la escena y con la historia de gratitud. Nuevamente es pertinente el planteamiento de Patricia Arias para referir a su clasificación de tipos de retablos pintados, a esta modalidad la autora la denomina: ‘retablos de acción’ pues en ellos se representa el evento que motivó la petición.

Dentro de la escena queda manifiesta la razón de ser del retablo; se representa el suceso que originó la idea de elaborarlo. Es precisamente este aspecto narrativo el que lo diferencia de otros objetos y ofrendas votivas, pues se manifiesta de manera explícita el motivo del agradecimiento.

En el siguiente ejemplo se aprecia tanto el peligro que vivió el devoto al ser mordido por una víbora en un campo de cañas, de qué manera fue su recuperación en cama y finalmente el devoto aparece de rodillas agradeciendo el favor de su salud:

“Doy gracias a mi patronsita san juanita de los lagos por haberme salvado la vida despues de haberme picado dos veces una vivora cazabel. leoncio sanchez, 1916 tamazula. jal.”



Imagen 27

Anónimo
Dedicado a la Virgen de San Juan
por Leoncio Sánchez
1916
Óleo sobre lámina

En esta segunda modalidad se conciben una serie de ambientes y espacios laborales, públicos, privados, naturales, rurales y urbanos. Durante el siglo XIX y principios del siglo XX predomina la escena rural: paisajes áridos, el campo, siembras, granjas y caminos o dentro de la casa, aparecen sobre todo las recámaras evidenciando la pobreza y humildad de los oferentes, se constata su nivel socioeconómico. En cuanto al escenario urbano se aprecian calles, carreteras, hospitales y fábricas y los motivos por lo general suelen ser acontecimientos violentos y accidentes automovilísticos o de trabajo.

La siguiente ilustración es un ejemplo de retablo pintado de modalidad anecdótica con un ambiente urbano, donde un hombre agradece haber sobrevivido al ataque de un par de pandilleros que lo asaltaron al salir de una cantina:

“Al salir de la cantina el 17 de diciembre de 1999 cuando fui a tomarme unas cervezas festejando que me abian dado mi aguinaldo fui asaltado por dos chavos que andaban bin pasados al oponerme quise gritar y uno de ellos me piko con una punta en la pansa biendome desangrar senti que me moria aclame a la virgensita de Guadalupe me consediera pasar la navidad con mi familia y fui socorrido por una viejecita quien me puso un tapon para que no me entrara aire al llegar la T dijeron que quien lo iso me salvo de morir yo sane de la erida pase una felis navidad y asta llegue al 2000. Gracias te doy Juan Acontecio en tacubaya mexico este fin de milenio.”

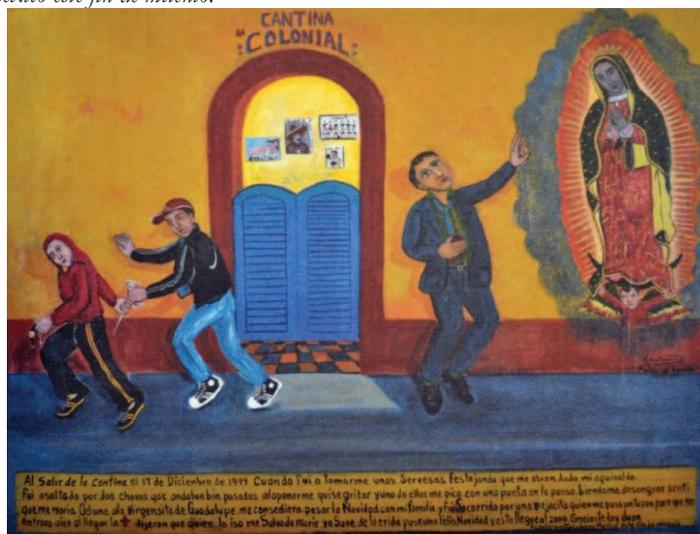


Imagen 28
Alfredo Vilchis
Dedicado a la Virgen
de Guadalupe
por Juan
Óleo sobre lámina

Los personajes y el lugar del suceso desafortunado son resaltados con dramatismo y puntualidad. En ambos casos, la de la modalidad clásica o anecdótica, se representa un diálogo en el que el devoto solicita y la imagen divina asiente con su amparo.

Es notable que no aparezca en las escenas de los retablos pintados la imagen de algún clérigo de la Iglesia como institución, autoridad o intermediario. Siendo

una manifestación popular el retablo expresa un diálogo directo y honesto, sin la presencia del párroco, además de que esta costumbre se desarrolló independiente de las directrices religiosas oficiales. “Y es que el retablo establece una relación directa entre el ente sobrenatural y el ser humano, volviendo la intervención clerical totalmente prescindible”.¹⁷

En la revisión y consulta de material y acervo, aparece la excepción de tres casos, en dos de ellos los donantes son presbíteros, en el tercero un sacerdote aparece como parte de los protagonistas. El primero de ellos fue detectado en una publicación¹⁸ donde se destaca la participación de un sacerdote como promotor de esta práctica, ya que como una manifestación popular ésta prescindía de los ministros o del alto culto.

Se trata del retablo del presbítero Don Rafael Ignacio Molina, y la descripción del texto demuestra un grado de elaboración en la redacción, precisión, propiedad y detalles que no son comunes en aquellos retablos elaborados por los fieles:

“En 24 de junio de 1901 a las 9 de la mañana, Agapito Muñoz vecino de la Hacienda de Cañada Honda Estado de Aguascalientes se le dislocaron las ruedas de la carreta y pasaron dos ruedas por encima de una niña. Y no pudiendo detenerlas invocó a la Sma. Virgen de San Juan quien con su poderosa intercesión no permitió que le pasara absolutamente nada a dicha criatura. Testigo de esta maravilla, el Sr. Presbítero Don Rafael Ignacio Molina [...] y dedica este retablo.”



Imagen 29

Anónimo

Dedicado a la Virgen de san Juan de los Lagos
por Rafael Ignacio Molina

1901

Óleo sobre lámina

Archivo fotográfico del CEMCA

¹⁷ Solange Alberro, “Retablos y religiosidad popular en el México del siglo XIX”, en *Retablos y exvotos*, México, octavo título de la Colección: Uso y estilo coeditada por el Museo Franz Mayer y Artes de México, 2000, p. 13.

¹⁸ Alberto del Castillo Troncoso, “Familia y sociedad. Imágenes y representaciones en el mundo de los exvotos en México en las primeras décadas del siglo XX”, [en línea] Anais do Museu Paulista, enero-junio, año/vol. 13, número 001, 175-203 pp., Sao Paulo, 21 de octubre de 2005, Dirección URL: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v13n1/a06v13n1.pdf>, [consulta abril 2013].

Otro ejemplo es un retablo dedicado por el fraile mercedario Juan Tinoco, ya que éste fue testigo de un accidente muy parecido al anterior. Mientras se trasladaba fuera de la Ciudad de Oaxaca su carreta salió de control y arrolló a un miembro de su comitiva:

“El día 11 de febrero de 1793 años alas 7 ½ de la Mañana Salieron de esta Ciudad, de Oaxaca, el P. Dn. Juan Tinoco Con Su Comitiva para su curato. Y en su acompañante, Dn. Ygnacio Romero y Don Franco, Matheo. Y DN Sphtobal Romero. Y fue el caso qe, lliendo los dichos refereidos a es estrivo del ... forton pasado de Sta. Lusia le cogio una rueda los pues a el Caballo de Dn Ygnacio Romero y dio Con el de bajo y con el docho Dn Ygnacio Ymocando en su Corazon a la Virgen de la Soledad y a su SSmo. Hijo el Sr. Del portal y quedo debajo Livre Sin llegarle las Ruedas y por Ser Milagro tan patente Se mando retratar y que todos los devotos de Maria Santissima de la Soledad. No dexen Su Santa devosi3n. Se haze Notorio este Milagro.”



Imagen 30

Anónimo
Dedicado a la Virgen de la Soledad y a su Hijo por Juan Tinoco
1793
Óleo sobre lámina
Colección Basílica de Guadalupe

El último caso por mencionar, se trata de un retablo donde en la composición aparece un sacerdote. Ello con motivo de agradecer al Señor de la Misericordia la recuperación y el reencuentro del hijo del Sr. Meregildo Macías. Se describe que el sacerdote consoló y acompañó al joven en su lecho hasta que éste se recuperó y pudo volver con su padre. La inscripción es la siguiente:

“Gracias al Sr. De la Misericordia por verle oído sus ruegos pidiéndole que se dinara traerle a su hijo que estaba enfermo en un ospital de Liberr de Montana E.U.A. padecia el asma. Un sacerdote americano lo consolaba en su lecho de enfermedad y sigiendo asiendo su peticiones para que le acabe de dar su salud por medio del precente retablo. Esto sucedio el dia 5 de Mayo de 1945. Rinc3n de Ramos Ags. Meregildo Macias”



Imagen 31
José Hernández R.
Dedicado al Sr. de la
Misericordia
por Meregildo Macías
1945
Óleo sobre lámina
21.6 x 26.7 cm
Col. New Mexico State
University Art Gallery

2.2.8 Texto

El texto resulta un mero refuerzo narrativo, aparece por lo general en la parte inferior o en ocasiones al interior de la escena. Al inicio de esta tradición en Alemania, Francia e incluso España aparece como texto solamente la palabra 'exvoto' o 'ex boto'.¹⁹

Conforme se fue desarrollando esta práctica votiva se consideró al texto como otra oportunidad que tiene el devoto para seguir manifestando rasgos de su fe, de su comunidad y de su medio social. Con ello se aumenta además de la información la intensidad emocional del relato visual.

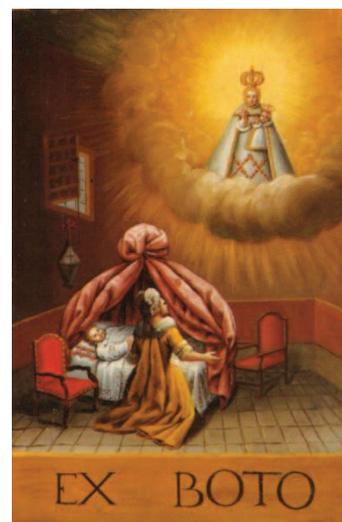


Imagen 32
Anónimo
s/f

El fin anecdótico de este discurso es la declaración del qué, cuándo, dónde, a quién y cómo ocurrió el hecho ilustrado. Gracias a esta forma expresiva se amplia la precisión de datos y se provee de objetividad un asunto que por sus características es de naturaleza subjetiva. La insistencia verbal del relato puede derivar de la tradición europea de los 'narradores de milagros' que reseñaban con detalle los prodigios atribuidos a la Virgen, a los Santos o a Cristo.

¹⁹ Bartra Eli, *Mujeres en el arte popular: de promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, México, FONCA-UAM, 2005, p. 44.

El texto incluye la fecha, el lugar, el nombre del devoto y de la advocación religiosa, la circunstancia que motivó la petición de la intervención divina, la fórmula de agradecimiento y alguna información accesorio, como la firma o datos del retablero.

En el relato se descubre a detalle el favor recibido; es un complemento del discurso visual, donde la gramática pasa a segundo plano ya que lo importante es exaltar lo emotivo del suceso. La retórica del exvoto pictográfico va dirigida a despertar la devoción, se vuelve otro vehículo de la expresión de las emociones dentro de los elementos del retablo pintado. Es un micro relato que proviene de la sinceridad del devoto.

El retablero diferencia el ámbito terrenal del sagrado y para exaltar la idea de que el relato refiere a una narración meramente profana se le ubica por lo general en la parte inferior donde se pinta una franja de color negro, café o gris. La gama de colores mencionados aunado a la ubicación, son elementos que se encuentran asociados simbólicamente con la tierra, es decir remite a lo terrenal.

Dependiendo del nivel de integración el relato puede aparecer redactado en primera o tercera persona del singular o en la primera y tercera persona del plural. En primera del singular si lo dicta o escribe directamente el oferente o en plural si la familia junto con el beneficiado son quienes lo ofrecen. En tercera persona del singular o plural si lo redacta el retablero a nombre de los solicitantes. Lo anterior evidencia que no siempre la persona beneficiada es quien manda a elaborar un retablo pintado para agradecer, sino también sus familiares o los testigos de un hecho prodigioso.

Siguiendo con la descripción gramatical el tiempo verbal que predomina es el gerundio, la caligrafía aparece tanto en mayúsculas como en minúsculas o combinadas y en manuscrita o letra molde. La extensión del texto varía, puede ser explicativo con descripción minuciosa o muy concreta y de estilo telegráfico muy breve. En algunos ejemplos se aprecia la influencia de los sermones o incluso de los corridos.

Su estructura gramatical y sintáctica también proporciona información de las costumbres y entorno social donde se produce, las expresiones revelan el nivel socioeconómico y denotan un estilo particular de habla.

El texto de los exvotos pictográficos es sencillo, elocuente y en él se observan errores de redacción, de ortografía y de sintaxis o muletillas, ya que quien los escribe, por lo general, carece de preparación escolar y está influido por la jerga de su comunidad.

El texto sirve para extender el discurso visual, ya sea para redondear el mensaje o para brindar información adicional. Los siguientes ejemplos ilustran el manejo de un texto breve y conciso y otro con narración extensa y detallada:

“Doy gracias a la Virgen... Por haberme Curado Juan José”

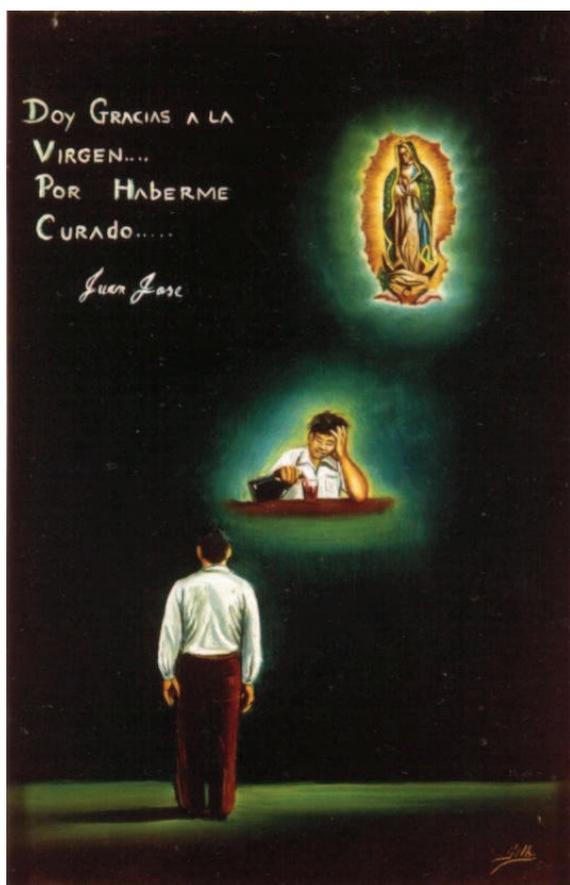


Imagen 33

Gilb
Dedicado a la Virgen de Guadalupe
por Juan José
s/f
Óleo sobre lámina
Acervo de la Basílica

“En el rancho de ojo de agua, el 24 de Agosto de 1902. Don Sidronio Moreno andando trabajando en la yunta, tropezó; y cayó para atrás: resultó quebrado de la puentecita del lado izquierdo, le rebentó llága: el cirujano le sacó 7 astillas de huesitos: se vio grave... y en este tiempo su hermana no cesó de encomendarlo a M^a SSma de San Juan quedando en poco tiempo perfectamente sano.”



Imagen 34

Hermenegildo Bustos
Dedicado a la Virgen de San Juan por Sidronio Moreno
1902
Óleo sobre metal
13 x 18.5
Colección Durand-Arias

El lenguaje cotidiano que se maneja en el texto puede llegar a ser humorístico o con comicidad e ingenuidad, sin que ésta sea su intención. La simpática sencillez con la que se explican los hechos llega a ser involuntaria en la mayoría de los casos.

Cuando esta práctica votiva comenzó a adquirir popularidad, su producción hacía denotar lugares comunes en la redacción, las frases y la ortografía registradas con redundancia. El interés en el relato se ve enormemente acrecentado y adquiere un carácter particular propio debido a la manera en cómo se narra. La espontaneidad carga el discurso de emotividad, se escribe tal y como se habla, lo importante es relatar el milagro recibido, como en el ejemplo siguiente:

“Por estar alardiando de torero en una tienda me encomendé a la Virgen de Guadalupe la cual me saco con bien de la cojida que recibí Mayo 1924 Rodrigo Rodríguez Apizaco Tlax.”



Imagen 35
Anónimo
Dedicado a la Virgen de Guadalupe por Rodrigo Rodríguez 1924
Óleo sobre lámina
22 x30.5 cm
Colección Cristóbal Leal

La información que hay en el texto extiende el tipo de relación que el devoto sostiene con la figura invocada. Por ejemplo para dirigirse a la Virgen de Guadalupe se puede encontrar menciones del tipo: ‘madre mía’, ‘virgencita’, ‘patroncita’, ‘madrecita’ o ‘mi morenita del Tepeyac’ estas referencias resaltan un vínculo familiar, cercano y cariñoso entre el creyente y su devoción.

El texto permite comprobar las condiciones que han creado identidad y compartición de significantes comunes. Algunas expresiones de gratitud fueron

estandarizadas por el oficio, las fórmulas más usadas son: “*dedico este retablo*”, “*prometí un retablo*”, “*infinitas gracias a...*”, “*presento este retablo*” “*doy gracias a...*”, “*por tal motivo ofrece el presente retablo*”...

Para finalizar este apartado que refiere al discurso textual de los exvotos pictográficos cabe mencionar que dentro del texto y como información accesoria algunos retableros colocaban su firma o al menos sus iniciales y en algunos casos la dirección del artista como referencia y promoción de su trabajo.

En el siguiente ejemplo, es evidente la falta de instrucción académica y artística; sin embargo, la intención de plasmar un agradecimiento y que ésta sea una fuente de ingresos al interior de la composición se hace referencia al oficio del artista y hasta se anexa su dirección:

“Doy gracias al señor de los Rayos por haber aliviado ha mi niño Juan de una grave henfermedad Se rotula y se hacen retablos Calle Tomas [...]Col. Industrial”



Imagen 36

Vigerias Ortiz
Dedicado al Señor de los Rayos
s/f

En los retablos pintados donde se aprecia el nombre completo de los autores, es notable que todos pertenezcan a nombres de hombre, ya que son ellos quienes desempeñaban el oficio de retableros. La razón de ello quizá se deba a que las mujeres se les tenía restringido el acceso a las escuelas de arte que existían en ese entonces, y pintar consistía en una actividad exclusiva para los varones.

Cabe recordar la creación de la Escuela de Artes y Oficios, institución en la cual los misioneros enseñaban entre otras actividades la pintura y donde las clases se dirigían especialmente a los hombres, muchos de ellos descubrieron su habilidad y destreza para realizar cuadros y desarrollaron el oficio de retablero como un medio de sustento, fue así como algunos comenzaron a heredar el oficio a la siguiente generación.

En la revisión de material no se encontró ninguna pieza firmada por alguna mujer; sin embargo, la investigadora Eli Bartra²⁰ infiere la existencia de talleres familiares dedicados a la producción de retablos donde las mujeres participaban del oficio de pintar retablos. Pero al tratarse de una tarea que involucraba el sustento familiar el carácter individual no era apreciado, más bien se podía considerar al anonimato como un factor colectivo o de un grupo social y/o familiar.

Los siguientes ejemplos, pertenecen al mismo autor y en ellos se puede apreciar el afán por promocionar y publicitar su propio trabajo, los artistas populares usaban las mismas piezas para incluir una referencia particular para quienes deseaban mandar a elaborar su propio retablo pudieran localizarlos:

*“Pintor Vicente Barajas Calle E. Zapata #811 León Gto. Si te interesa...
Escriveme Gracias”.*



“Sr. Crucificado del Mineral de Cata Guanajuato Milagroza imagen que te que vas con el necesitado venemos ante tus plantas apagarle esta promesa que emos pedido a Dios Padre con toda nuestra franqueza el caso fue esta niña atropellada que estuvo algun tiempo inmóvil con sus piernas eyesadas y como Ntra. Peticion fue oida ahora en acción de gracias dedicamos este RETABLO esperando yegar a ti para recibir tu vendicion somos los siguientes Margarita Torres. Macias Manuela Macias de Torres y Luis Torres Nov. 8-del 72 León. Gto.”

Imagen 37

Vicente Barajas
Dedicado al Señor Crucificado del Mineral
por Margarita Torres Macias,
Manuela Macias de Torres y Luis Torres
1972
Óleo sobre lámina

²⁰ Eli Bartra doctora en filosofía, profesora e investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, en su texto: *Mujeres en el arte popular: de promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, aborda el tema del arte popular en manos de las mujeres como productoras y promotoras.

“Pintor Vicente Barajas mi anuncio está en el Mercado Carro verdura puesto de lechuga y alfalfa lado poniente”.

“Oh Padre Crucificado de Sr. de los Milagros agradeciéndote Sr. por que me hiciste la maravilla de retirarme un dolor que me habiava esto fue en julio de 1976 y como tu me has oído pues ahora yo te agradezco con este humilde retablo soy una devota tulla Sra. Jeronima Telles agosto 22 de 76 León Gto.”



Imagen 38

Vicente Barajas
Dedicado a Sr. de los Milagros
por Jerónima Telles
1976
Óleo sobre lámina

Es apreciable que el texto es extremadamente importante; primeramente porque es lo que refuerza las imágenes y en segunda ese rasgo caracteriza y define a los retablos pintados como exvotos pictográficos.

2.2.9 Tiempo

El retablo pintado contiene un sinnúmero de significados en sus elementos, el relato visual marca dos o más momentos. Su representación visual y lingüística se compone de tres tiempos: antes, durante y después del suceso milagroso que se conjugan en un mismo marco pictórico.

El retablo pintado como pieza compleja manifiesta tiempos diferentes, sobre todo en aquellos de modalidad anecdótica. A continuación se describen esos tres momentos.

I. Tiempo de la petición

El primer momento refiere al pasado, a la petición donde el devoto aparece en actitud de implorar. Esta imagen es la que caracteriza a los retablos de acción de gracias. En este tiempo el devoto establece un diálogo interno con la advocación, se sabe en peligro y desea solicitar ayuda divina. Acude al auxilio de advocaciones de Cristo, Vírgenes, Santos o Arcángeles ya sea por

preferencia personal, local o por el campo de acción de las imágenes religiosas.

También se hace manifiesta una dilatación temporal en el instante de la petición o del accidente; es decir, se alarga un momento que en el tiempo real y debido a la circunstancia no pudo haber sido tan extenso como se asume en la composición.

II. Tiempo del milagro

El segundo momento es el hecho o el milagro concretado y donde se representa al devoto recibiendo la gracia solicitada. Este tiempo pertenece a los retablos de modalidad anecdótica, pues es donde se aprecia el instante más trágico: el accidente o la circunstancia que motivo la solicitud. El devoto aparece sufriendo y padeciendo una peripecia.

III. Tiempo verbal

El último y tercer tiempo es el verbal, remite al estado presente, el pasado sólo se hace manifiesto a través de la narración. En el texto se revela la vivencia y el sentir del devoto con detalle después de haber recibido el socorro divino y es notable la asimilación de los hechos.

Incluso en algunos casos se manifiesta una simultaneidad temporal dentro de la composición, pues aparece la misma persona en medio de la escena de los hechos, recuperándose de las calamidades y finalmente dando el testimonio escrito.

En ejemplo siguiente el devoto aparece en dos ocasiones, la primera es cuando cae de la construcción, la segunda está representado en un reclinatorio hincado y con unas muletas a sus pies, aludiendo a su recuperación y al momento de su agradecimiento.

“Doy gracias al Santo Niño de Atocha por haberme salvado la vida de una caída de 10 mts. Callendo en un monton de barena que [...] con mi caída y [...] mi andar José Flores Garza Monclova Coah.”



Imagen 39

Anónimo
Dedicado al Santo Niño de Atocha
por José Flores Garza

Comprender las escenas del retablo pintado y esos momentos a los que hace referencia, significa comprender cómo se sintetizan en una unidad de sentido tres intenciones claramente expuestas. La primera es la intención de dar testimonio por la solicitud cumplida; la segunda es la dirigida al pasado, a la memoria de la petición; y por último la referencia al presente en la que se manifiesta el agradecimiento. En resumen se remite a cuando se pidió, al momento en que se cumplió y cuando se agradece.

“Damos infinitas gracias al señor de los Rayos por habernos salvado de una causa que sin tener culpa alguna se nos achacó. Aguascalientes 10-7-57 Maximiliano Vasuiz Gustavo Sanchez”

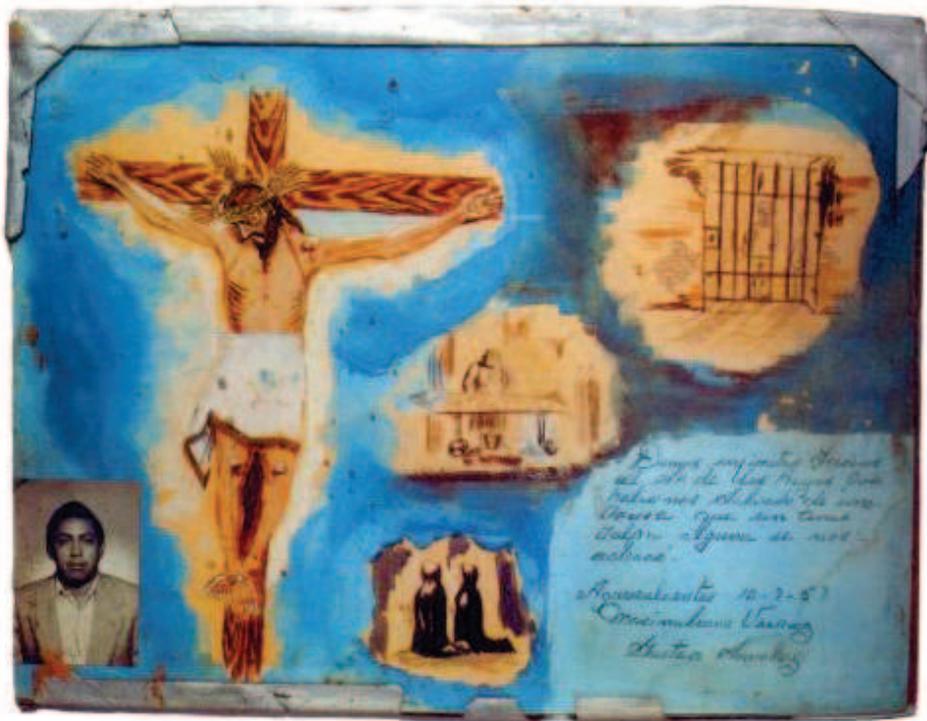


Imagen 40

Anónimo
Dedicado al
Señor de los
Rayos por
Maximiliano V. y
Gustavo Sánchez
1957
Óleo sobre
lámina

El ejemplo anterior pone de manifiesto esos tres momentos de modo particular. Para representar el momento de la petición aparecen dos mujeres hincadas, seguramente se trata de las esposas de los dos encarcelados. El segundo momento queda plasmado con la imagen del encarcelamiento, y finalmente la liberación. Esos momentos encuentran unidad en la narración, donde se agradece por la libertad de los enjuiciados, sólo uno agregó a la composición su fotografía.

Cada momento involucra inmediatamente las tres relaciones e intenciones temporales representadas en la pieza del retablo pintado. La descripción lingüística debe distinguir y separar claramente todos y cada uno de los estadios del tiempo para unificarlos en una nueva sinopsis; de esta manera se aprecia una diferenciación e integración temporales.

2.2.10 Tema

Ante sus desdichas y riesgos el devoto elabora una petición dirigida a alguna advocación religiosa: Vírgenes, Cristos, Santos o Arcángeles. El retablo refleja este mismo diálogo directo y eficaz entre la imagen religiosa y él. Las súplicas y solicitudes hacen referencia a las necesidades sociales y personales de toda una comunidad.

La iconografía del retablo pintado permite demostrar cómo los temas evolucionaron a lo largo del desarrollo de esta tradición, e ilustra variaciones en las creencias y el sentimiento religioso en cada región. Su contenido revela los temores, incertidumbres, preocupaciones y aflicciones de un pueblo.

Siendo que los retablos pintados exponen la condición humana y las necesidades de un pueblo, muchas de sus vulnerabilidades quedaron registradas:

- Cuestiones de salud: enfermedades, partos difíciles y operaciones quirúrgicas de riesgo.
- Accidentes: industriales, mineros, laborales, vehiculares y climáticos.

- Violencia social: robos, guerras, revoluciones, migraciones, encarcelamientos, asesinatos, desempleo, pobreza, prostitución e injusticias por parte de las autoridades.
- Violencia intrafamiliar: alcoholismo y violencia contra la mujer.
- Problemas propios del campo: pérdida de ganado o cosecha, enfermedades de animales y ataques: mordidas, cornadas o caídas.
- Problemas del ambiente: inundaciones, incendios, sequías o temblores.
- Cuestiones personales: homosexualidad, venganza, pasión amorosa, logros deportivos y profesionales.

El retablo pintado relata la actividad intercesora de las fuerzas divinas, describe las diversas, y por lo general dramáticas, intervenciones de lo sagrado en el mundo profano: “toda preocupación o percance de la vida terrenal tiene cabida en los retablos”.²¹

La religiosidad comprende diversidad de medios para influir en las potencias sagradas buscando su providencia. Los retablos pintados, orientados a las advocaciones sagradas en beneficio de los hombres, se realizan con la intención puesta en resultados; es decir, su elaboración se ejecuta posteriormente a la ayuda recibida y remite a un hecho preciso.

Estas piezas revisten una importancia en virtud de su carácter pragmático y a causa de que son suscitados por los acontecimientos cotidianos se hallan directamente motivados por razones concretas que engloban las exigencias y preocupaciones de la vida diaria. Esto permite comprender que es un hecho particular el que origina la intención de elaborar un retablo que testifique la ayuda recibida en las circunstancias en que ocurrió.

Cabe destacar que la temática reflejada en los retablos pintados dependía a su vez del contexto social donde se originaba. En la población novohispana el estrato social integrado por hacendados, comerciantes, clero, aristócratas y gobernantes, era el que ofrecía exvotos pictográficos, cuyo tema predominante era la enfermedad. No había referentes de accidentes de trabajo y cuestiones

²¹ Aurora Díaz de León Romo, *Testimonios de fe en el arte popular: los exvotos del Señor de los Rayos de Aguascalientes*, México, Municipio de Aguascalientes, 2000, p. 57.

relacionadas con el campo. El siguiente ejemplo de retablo pintado revela las condiciones, el estilo de vida aristócrata y la temática de enfermedad:

“En 20 de Diciembre de 1761 tuvo Doña Lusiana Grande Acxotlan natural de esta ciudad de Cholula estando enferma de biruelas y mui peligrosa y habiéndose encomendado con gran devosion a nuestra señora de los Dolores i a Señor San Sebastián a sebenera en esta con la del Señor de San Miguelito y luego sintió alivio de dicha enfermedad y a sus marabiyas a darle vida y salud y lo mando a pintar en acción de gracias”



Imagen 41

Anónimo
Dedicado a la Virgen de los Dolores y a San Sebastián por D. Lusiana
1761
Óleo sobre tela
53 x 77 cm
Colección Museo Franz Mayer

Entre los aspectos que destacan propios de este grupo y con esa temática son: un biombo, los cuales estaban hechos de maderas traídas del extranjero y el trabajo tallado era esmerado. La habitación es grande, la cama cuenta con sábanas y almohadas aparentemente finas, sobre la cabecera un cuadro del Divino Rostro vigila la escena. La persona enferma se hace acompañar y es atendida por otras que aparentemente se dedican a su cuidado, quienes le administran medicina o alguna infusión y fomentos de agua en la frente.

Se percibe un altar adornado con telas decoradas sobre el cual hay dos figuras una de Nuestra Señora de los Dolores y junto a ella San Sebastián con la imagen propia de su representación iconográfica. En el otro extremo tres caballeros con ropas finas, zapatillas y sombreros elegantes, bien podría tratarse de familiares, visitas importantes o incluso doctores. Comodidad, riqueza y suntuosidad caracterizan a los personajes que aparecen en esta pieza.

En contraste con el anterior el siguiente es un ejemplo de retablo pintado proveniente de devotos de origen evidentemente humilde:

“Habiendose visto muy malo de dolor de costado Dn. Yrineo Samorano, con mucha Fé y devoción invocó a N. S. de Guadalupe y luego se restableció. Y en agradecimiento a este veneficio le dedica este retablo. Mayo 20 d. 1891”



Imagen 42

Anónimo

Dedicado a la Virgen de Guadalupe por Yrineo Samorano

1891

Óleo sobre lámina

Acervo de la Basílica

Siguiendo con la comparación, este retablo también tiene una temática de enfermedad, en contraste con el anterior éste es de una hechura pulcra, los personajes de la composición sólo son dos personas y la imagen de la Virgen de Guadalupe. Se aprecia a un hombre postrado sobre un petate en el suelo, arropado con una cobija y aparentemente enfermo con una venda rodeando su cabeza y pareciera arder en fiebre.

A su lado una mujer arrodillada con rostros afligido y en posición de oración dirigiendo una plegaria a la Virgen de Guadalupe. Ella viste una blusa de manga larga y una falda que le cubre hasta los pies, en sus manos sostiene un cirio largo y un ramo de flores. La condición económica de los personajes es humilde y con carencias, ya que no se aprecia rastro de medicamentos, doctores, recetas o mobiliario, esto quizá en razón de exaltar la pobreza de los

devotos o bien, que el espacio vacío haya sido deliberadamente dispuesto para representar un contexto de desolación.

Las piezas realizadas por los grupos económicamente vulnerables revelan una temática mucho más variada y da a conocer lo que les preocupaba y cómo percibían el mundo. Es decir, se representan accidentes de trabajo en el campo, paisajes rurales, carencias y peligros constantes, tal como lo revelan los siguientes ejemplos:

“Habiendo mordido un perro rabioso al niño Adelfino Sanchez de la Hacienda de San Nicolaz hijo de Doña Clara Solis; temerora de que tuviera un resultado funesto, invocó al Señor de Esquipulas y no tuvo ningún mal. Por tal motivo ofrece el presente retablo”



Imagen 43

Anónimo
Dedicado al Señor de 'Esquipulas'
por Clara Solis
Óleo sobre lámina de zinc
25.4 x 35.7 cm
Colección Isaac Backal

“Habiendose venido una fuerte enfermedad en los animales, yo le pedi a la santisima virgen de guadalupe de mexico, me cuidara mucho los mios y le encomendé de todo corazón mis chivitas, cochinos y gallinas y la milpa que no se nos perdiera. Y como no murió ni uno solo de mis animales, agradecida le ofrezco el presente retablos. Sra. Cipriana garcia el progreso s.l.p. noviembre de 1945”

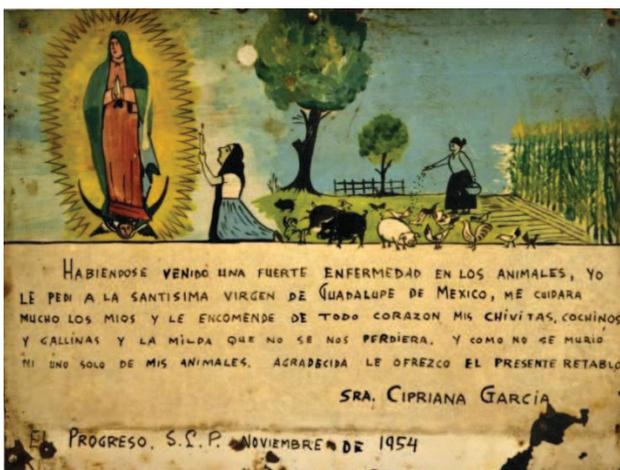


Imagen 44

Anónimo
Dedicado a la Virgen de Guadalupe
por Cipriana García
1945
Óleo sobre lámina

Siendo que los retablos pintados tratan de una interpretación popular, cabe mencionar que el mal se encuentra permanentemente representado, pero no como tradicionalmente se hace con la imagen del diablo; sino por situaciones

de crisis y malaventura. Sin embargo, se pueden documentar algunos ejemplos en los cuales como parte de la composición aparece un demonio, la muerte o un diablito representando el mal que acechaba a los devotos, aludiendo al peligro mortal de un suceso o enfermedad, como en las siguientes ilustraciones:

“Mexico D.F. 1º Diciembre de 1948. Doy las gracias a la Santisima Virgen Maria de Guadalupe por el milagro de haberme salvado encontrándome enfermo de suma gravedad en el mes de noviembre de 1947. Salvador Ramirez”



Imagen 45

Anónimo

Dedicado a la Virgen de Guadalupe por Salvador Ramirez
1948

Óleo sobre lámina

Acervo de la Basílica

“Bendita seas Virgen de Guadalupe por quitar de la borrachera ami hijo Jose que se me andava muriendo de una cruda biendolo tan mal inplora ati le mandarás su alivio por lo que te dedico este retablo. Juana. 1951”

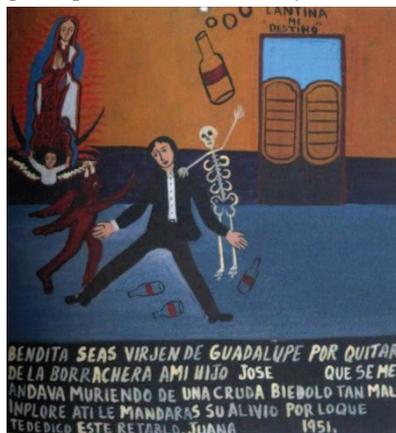


Imagen 46

Hugo Vilchis

Dedicado a la Virgen de Guadalupe por Juana
1951

Óleo sobre lámina

“Ala birjen de Guadalupe le doy las gracias porque pude salir bien librado de una peligrosa operación del corazón la cual ponía en peligro mi vida. Jesus. 12 de diciembre de 1965. Luis Ángel Vilchis”

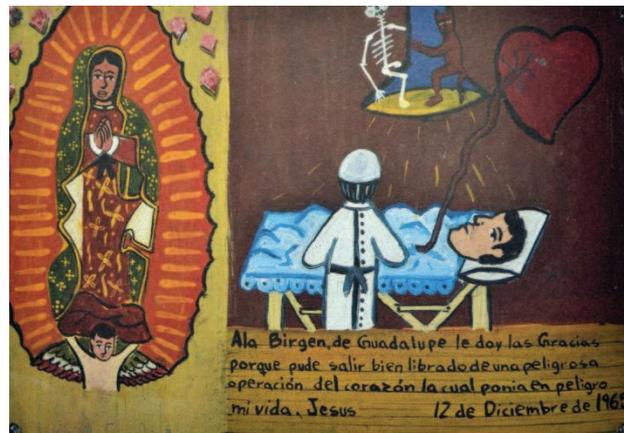


Imagen 47

Luis Ángel Vilchis

Dedicado a la Virgen de Guadalupe por Jesús
1965

Óleo sobre lámina

“Madre mia de guadalu te ofresco este retablito por guardarme de la muerte que al estar asiendo una suerte en la cuerda floja senti la muerte tan cercas que me encomendé a ti pude terminar la funcion. Gregorio 1951 Circo Union”



Imagen 48

Alfredo Vilchis
Dedicado a la Virgen de Guadalupe por Gregorio
1951
Óleo sobre lámina

“A la Santisima Virgen de Guadalupe por su milagro de salvar la vida de mi hijo Rafael Cardenas de 4 años que fué aptropellado por un automovil el 11 de septiembre de 1949. En prueba de agradecimiento y en petición de que pronto logre recuperar su salud, le traigo este testimonio. CARMEN PEREZ DE CARDENAS”



Imagen 49

Anónimo
Dedicado a la Virgen de Guadalupe por Carmen Pérez de Cárdenas
1949
Óleo sobre lámina
Acervo de la Basílica

Las historias depositadas en los exvotos pintados “condensan las emociones humanas y gran sensibilidad, los sentimientos más extremos: miedo, dolor, aprensión, gratitud o relajamiento”.²² Su origen dentro de la sociedad permite distinguir las problemáticas que les preocupaban.

Y las diferencias no sólo variaban de una época a otra, sino también de una sociedad a otra. Por ejemplo, el tema que predominaba en los retablos europeos era respecto a los problemas de salud y los asuntos marítimos, ya sea naufragios o tormentas, de hecho existe una Virgen de los Navegantes.

²² Jorge Durand, *Milagros en la frontera: retablos de migrantes mexicanos a Estados Unidos*, México, El Colegio de San Luis-CIESAS, 2001, p. 38.

“En el año de 1840 día 26 de mzo haviendose embarcado Doña María Gertrudis Castañeda se lebanto una furiosa tormenta en el mar y en tan terrible conflicto invoco a la Sma. Vgen. De la Soledad de Sta. Cruz por cuyo patrimonio de se bio libre; por lo que dedica el presente retablo”.



Imagen 50

Anónimo

Dedicado a la Virgen de la Soledad de Sta. Cruz por Doña Gertrudis

1840

Óleo sobre lámina

25.4 x 34.7 cm

Museo Nacional de las Intervenciones, CNCA-INAH

En cambio, en la Nueva España durante el siglo XVII, la minería y la agricultura fueron las actividades que representaron una gran cantidad de riesgos, accidentes y enfermedades. Por ello en esa época se registró una suma importante de retablos pintados con agradecimientos alrededor de este tópico e industria. Los retablos pintados novohispanos del siglo XVIII referían más a enfermedades y accidentes, mientras que los del siglo XIX reflejaban temas relacionados con la violencia.

“Con gratitud pago este retablo o exvoto a la Santísima Virgen de Guadalupe y a San Antonio, pues me salvaron de ser muerto a tiros de pistola y en forma cobarde por un individuo que aprovechó un pequeño rato en que me rendí a un sueño ligero para acercarse y agredirme. Morelia, Agosto 10 de 1945 Pablino Villareal”



Imagen 51

Anónimo
Dedicado a la Virgen de Guadalupe
y a San Antonio
por Pablino Villareal
1945
Óleo sobre lámina
Acervo de la Basílica

Las primeras décadas del México independiente influyeron en la religiosidad. En el periodo de pos independencia y revolución los retablos pintados resultaron ser una válvula de escape de los devotos, en ellos queda documentada la versión no oficial y las calamidades respecto al conflicto social en el que se encontraba México.

“Gracias al Sr. de la Misericordia por haberlo librado de morir acrivillado a balazos. J.J.”



Imagen 52

Anónimo
Dedicado al Sr. de la Misericordia por J.J.
Óleo sobre lámina

2.2.11 Estilo

El estilo del retablo pintado se generalizó en una composición visualmente narrativa con ciertas reincidencias que predominan en gran número de piezas. Si bien, algunas piezas gozan de una manufactura espléndida, en los inicios de esta tradición, y lo que marcó sus características, es que estas piezas manifiestan códigos regidos por el lenguaje popular cuyas constantes son: una técnica espontánea, ingenua, sin alardes técnicos, ni matices, ni proporción, falta de profundidad, perspectiva o puntos de fuga, planos irreales, figuras planas y estáticas, sin volumen, sin sombra, colores dramáticos, tonos fuertes y sin manejo de claroscuro. En cuanto al texto se puede apreciar la falta de instrucción, los errores ortográficos y una sintaxis incorrecta.

La carencia de elementos como volumen, sombra, perspectiva y proporción y los errores de ortografía y sintaxis evidentes en el texto, son marcas de una sociedad alejada de instrucción académica. En los retablos pintados queda plasmada una condición social, cultural, económica y política.

“Año 1971 Banco de Mexico SA en Aviación el Sr. Antonio Ponce Villegas heijo del mismo nombre dan gracias ala Virgen de Guadalupe por averlos salvado de morir quemados el 1 de Diciembre de 1971 al estar aciendo un trabajo de pintura dentro de un tanque donde ce almacena gas avión al estallar el tanque el cual se ignora el motivo resultado quemada la persona que se encontraba adentro de manos y cara y parte del cuerpo el hijo estando afuera resultado quemado de la cara manos y 1 pierna control decorroncinsa”



Imagen 53

Anónimo
Dedicado a la Virgen de Guadalupe por Antonio Ponce Villegas e hijo 1971
Óleo sobre lámina
Acervo de la Basílica

La inverosimilitud representada en la escena de algunas piezas es otro elemento que caracteriza al exvoto pictográfico, ya sea por la altura, proporciones corporales, planos o por la dimensión de algunos objetos.

También cabe recordar que lo que parece irreal podría ser justificado por la psicología del tiempo perfilada anteriormente sobre los momentos que se conjugan en la composición.

El estilo pictórico incluso es propio de la categoría de arte '*naïf*', este tipo de arte es considerado a partir de la Segunda Guerra Mundial, el término es francés y significa: 'ingenuo', remite a los conceptos y percepciones que podrían surgir de un niño que carece de instrucción artística y de los conceptos básicos de la representación.

Esta clasificación de arte comparte características propias de los retablos, tales como una imaginación y emoción exaltada, una visión inocente, natural, infantil, desinteresada, imita formas simples, recurre a métodos prácticos, el manejo simple de formas y colores, además de la falta de instrucción artística y que no se identifica con el academicismo. Sin embargo resulta más correcto acotarlo dentro del rubro de arte popular, aspecto que se será abordado en el siguiente capítulo.

2.3 El retablo contemporáneo: la gratitud vigente

Tomando en cuenta los ejemplos incluidos a lo largo de este capítulo, se puede apreciar que el exvoto pictográfico mantiene una permanencia como tradición votiva desde sus orígenes hasta la actualidad. Como se expresó en el primer capítulo de este trabajo la idea de ofrendar y retribuir a las fuerzas sobrenaturales los beneficios obtenidos o solicitados logró plasmarse a lo largo de la historia del hombre en diferentes manifestaciones religiosas.

Ya de manera particular el retablo pintado como tal, también sufrió modificaciones, principalmente por la apropiación de un grupo social a otro; ya que esto significó un drástico cambio en cuanto al material, al soporte, a la técnica, los motivos, las representaciones, la estructura, la temática, la composición y la distribución de sus elementos.

Puede apreciarse que el alcance y mantenimiento en la materialización de una costumbre piadosa, de una manifestación de fe sencilla y conmemorativa como la del retablo pintado se adapta a las exigencias a través de las nuevas

tecnologías. Su permanencia permite dilucidar la inclusión de nuevas técnicas ya que actualmente, pese a que siguen conservando su formato, han surgido nuevas modalidades en cuanto al soporte y estilo motivadas por los avances tecnológicos.

En la actualidad es posible observar que se producen con variedad de materiales y técnicas, incluso combinaciones de ellas: pintura, fotografía, texto a máquina de escribir, fotocopias, uso de la computadora, dibujos, caricaturas, recortes de periódico, collages o estampas. En cuanto al soporte los hay en vidrio, en tabla de triplay, madera, tela, papel y permanece el uso de la lámina de aluminio. Algunos ejemplos con estas nuevas modalidades son los siguientes:

“Gracias a la Virgen de San Juan de los Lagos por haberle vuelto su salud a mi nieto Phillip M. García en el año 1964 de parte de su abuelita Dolores R. García en este día 27 de agosto 1968 California”

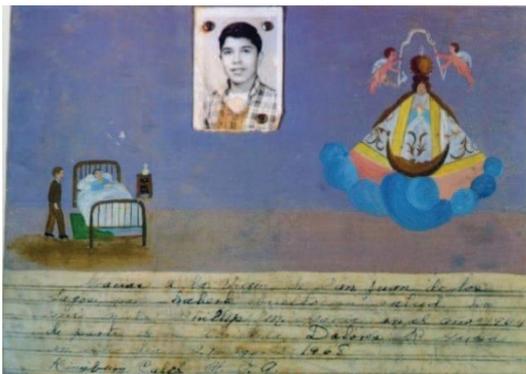


Imagen 54
Anónimo
Dedicado a la Virgen de San Juan de los Lagos por Dolores R. García
1968
Óleo sobre lámina y fotografía

“Santísima Virgen de Talpa te damos las gracias por el milagro que nos concediste de salvar a mi nieto que tenía Leucemia y también te pedimos de todo corazón que cures a mi otro nieto. Te damos infinitas Gracias. Atte... abuelita y Tíos 4/Marzo/2000”



Imagen 55
Anónimo
Dedicado a la Virgen de Talpa
2000
Aerografía con collage

“María de Jesús López y Juan Durón, Dán Gracias al “Señor de los Rayos” por haberla aliviado de una enfermedad incurable “Abril” 1961 “Se hacen retablos” Aguascalientes Ags. E. Zapata 709 Sr. Antonio Garcia.”

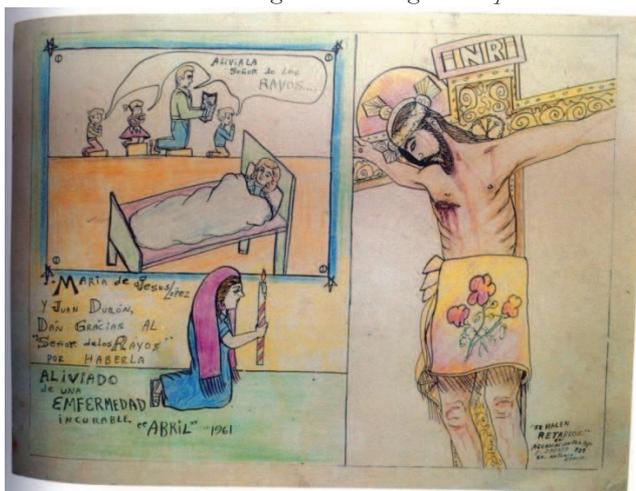


Imagen 56

Antonio García
Dedicado al Señor de los Rayos por
María de Jesús López y Juan Durón
1961
Dibujo sobre hoja de papel

Un ejemplo de la permanencia y adaptación de esta tradición es el que se puede encontrar en San Miguel Allende Guanajuato, se trata de los exvotos bordados. Son pequeños pedazos de tela que bordan las mujeres de esa región y los venden para sostener a sus familias²³, se aprecia que hacen uso de sus recursos y habilidades, formalizan una fuente de ingresos y al mismo tiempo dan continuidad a las tradiciones votivas. En ellos también plasman hechos importantes de su comunidad, el texto incluye la dedicatoria y el agradecimiento a alguna divinidad, como en los retablos pintados:

“El año de 1971 mis ermanos se fueron al campo y los agarro el agua le doy gracias a la virge de Guadalupe que no les paso nada Josefina”

Mujer de San Miguel Allende Guanajuato bordando

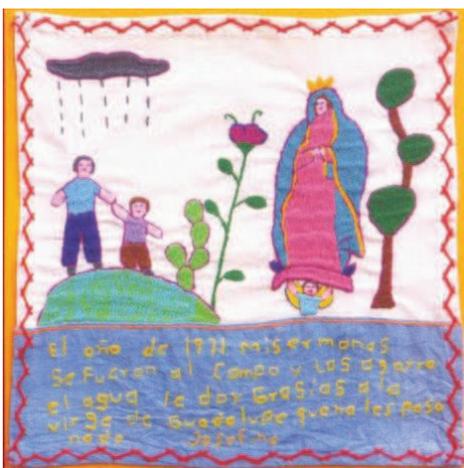


Foto de Eli Barta
Dedicado a la Virgen de Guadalupe
1971
Bordado sobre tela



Foto de Eli Barta
Mujer bordando

²³ Eli Bata, es la investigadora que retoma las expresiones particulares del arte popular, en las que incluye detenidamente a los exvotos pintados y bordados, en su texto: *Mujeres en el arte popular: de promesas, traiciones, monstruos y celebridades*.

En los retablos contemporáneos, la distribución de los elementos resulta alterada, ya no es tan marcada la división de la composición en franjas y parece que queda anulada la subordinación de los elementos. Incluso la imagen de la advocación religiosa en algunos ejemplos ya no forma parte del campo pictórico pero sí existe la referencia dentro del texto.

Otro aspecto es la presencia del devoto, en la composición aparece ya con más frecuencia en modalidad anecdótica donde la escena es la que ocupa mayor campo en la pieza. Particularmente el tamaño en los retablos actuales no difiere de las tradicionales, ya sea que se trate de hojas de papel, de pedazos de cartulina o de las láminas de aluminio las dimensiones siguen oscilando entre los 15 por 26 centímetros.

Si bien el género del exvoto es muy extenso, lo que caracteriza a los retablos pintados es la presencia del texto acompañado de una imagen. El texto en los retablos actuales aparece escrito a máquina, con ayuda de moldes, con una fotocopia, a modo de cómic, con recortes o con impresiones hechas desde una computadora.

En la actualidad, para su elaboración, los devotos que desean buscar a alguien que se dedique a este oficio, se dirigen a los pueblos y barrios donde esta tradición se conserva para hacer el encargo. Algunos deciden acudir a los talleres o estudios de artistas con tendencia a esta expresión plástica.

Los retableros son los artistas interesados en la conservación de esta tradición votiva. Debido a disminución en la demanda de los fieles, su oficio poco a poco ha ido desapareciendo. Quizá una de las razones principales sea que la pieza del retablo pintado llegó a encarecer frente a otras formas votivas más sencillas, despersonalizadas o que pudieran realizarse por el mismo devoto. Por ejemplo la venta de “milagros” se convirtió en interés y negocio lucrativo para seguir manteniendo la devoción de los fieles.

Actualmente es más común que sean elaborados por los mismos donantes e incluso son ellos quienes agregan nuevas técnicas: con ayuda de una computadora, con fotografías y copias para escribir ellos mismos el texto de agradecimiento introduciendo nuevas ideas o incluso usando un idioma distinto.

Algunos ejemplos de esas nuevas modalidades con respecto al uso de la tecnología son los reunidos a continuación, en ellos se aprecia el uso deliberado de la máquina de escribir, de estencil, de moldes, de computadoras e impresoras:



“Damos infinitas gracias al señor de los Rayos por haber devuelto la salud a mi hermano ... Ramirez Macias a quien tres médicos que lo atendieron [...]maron ya no tener eseranza de obtener su salud, al enterarnos de esto y confiados en Dios acudimos al templo a implorar al Señor de los Rayos por su restablecimiento, al regreso nos enteramos de algo que ocurría (el enfermo en paz)

24 horas después se observo una tenue luz que girando sobre la cabeza del enfermo abrió el ojo izquierdo por un instante notándose mejoría momento a momento.

5 de marzo, acudió uno de los doctores quien muy sorprendido dijo: ‘ya esta fuera de peligro’, por lo que hacemos público este milagro. Gracias a Dios. Jerez Zac. A 5 de Marzo de 1987 Pedro Ramirez Macias y Natalia Torbellino Montano”

Imagen 57

Anónimo

Dedicado al Señor de los Rayos por Pedro Ramirez Macias
1987

Mecanografía sobre hoja de papel

“Señor de Chalma 28/7/97 Señor de Chalma protege a mi hermana que esta en los Estados Unidos hace días que se fue y no se cuando vuelva. Cuidala y que vuelva pronto. Guadalupe Dorantes Franco Arizaoan de Zaragoza. Recuerdo de Atizapán de Zaragoza Edo. Mex.”



Imagen 58

Anónimo

Dedicado al Señor de Chalma
por Guadalupe Dorantes
1997

Dibujos y texto con estencil

“Mirame, Señor de Villaseca, y ten compasión de mi, pues estoy solo y afligido. Librame de mis angustias. Mira mis trabajos, y perdona mis pecados. Familia Luna Chavez 11 de mayo de 1997 Guanajuato Gto.”



Imagen 59

Anónimo
Dedicado al Señor de Villaseca
por la fam. Luna Chavez
1997
Impresión a color por
computadora

En cuanto a la incorporación de temas, éstos siempre se renuevan y permanecen cambiantes y actualizados, dado que se tratan de una manifestación que retrata el acontecer de los grupos creyentes, el retablo pintado si bien no cambia mucho en cuanto a su formato, sí lo hace respecto a su contenido.

“En nombre de todas las mujeres del mundo dedico este exvoto a la Santa Cruz por aquellas mujeres que fueron cobardemente asesinadas en Ciudad Juarez Chi. Y resiba su alma y encuentren la gloria para el consuelo de su familia te lo pido con tristesa en mi corazón que ya pare tanta maldad. Protejelas de todo mal “Benditas sean todas las mujeres” te lo pide un mexicano mas. Alfredo Vilchis R. Minas de Cristo Mex. 2004”

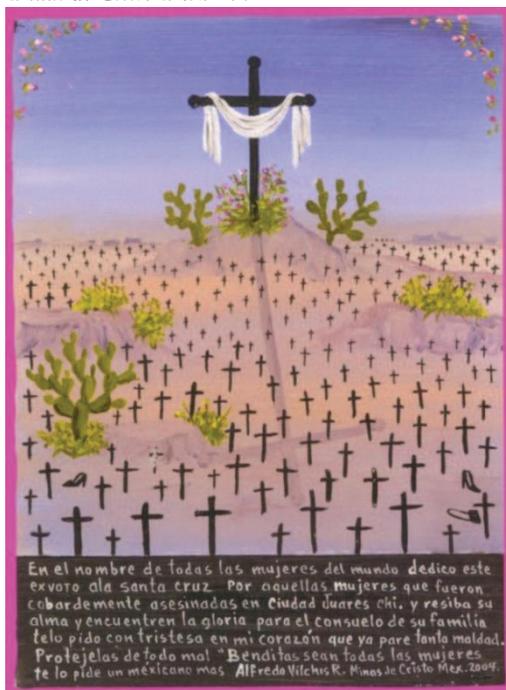


Imagen 60

Alfredo Vilchis Roque
Dedicado a la Santa Cruz
2004
30 x 22
Óleo sobre lámina
Colección Alfredo Vilchis

Ese cambio es perceptible con el devenir de los años ya que las necesidades van cambiando para la población. El retablo revela y acepta la introducción de nuevos temas, con el tiempo es evidente la ampliación del espectro temático,

“el exvoto permite entrever la incorporación, pausada pero continua de temas y problemas que estaban fuera de la agenda eclesiástica”.²⁴

Los retablos en la actualidad tienen nuevos significantes, aparecen en el campo de una experiencia religiosa más concreta que se mezcla más íntimamente con otras expresiones artísticas. Inspiraron a artistas contemporáneos que los emularon, Frida Kahlo fue una admiradora de este género, los coleccionaba y llegó a producir piezas con el mismo formato en el acomodo y distribución de los elementos, si bien en la siguiente comparación el trabajo de Frida Kahlo: ‘El suicidio de Dorothy Hale’, no agradece a una advocación religiosa en particular, sí es posible apreciar la influencia estilística y la afinidad de esta tradición votiva:

“Lázaro Jiménez Agto. 15.1907”

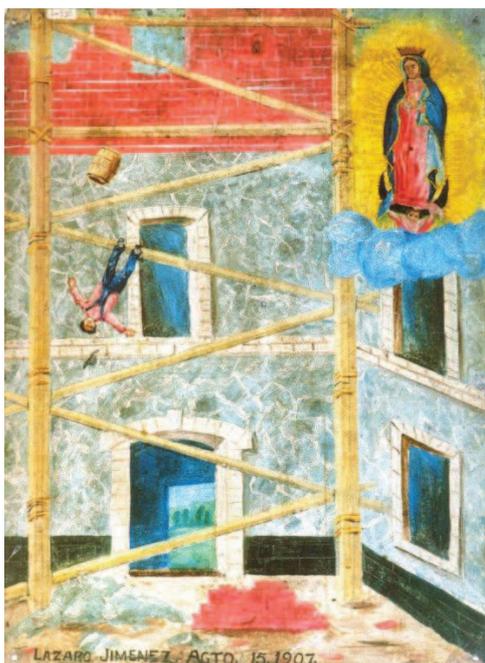


Imagen 61
Anónimo
Dedicado a la Virgen de Guadalupe por Lázaro Jiménez
1907
Óleo sobre lámina

"En la ciudad de Nueva York el día 21 del mes Octubre de 1938, a las sies de la mañana, se suicidó la señora Dorothy Hale tirándose desde una ventana muy álta del edificio Hampshire House. En sus recuerdo [...] éste retablo habiendolo ejecutado Frida Kablo."

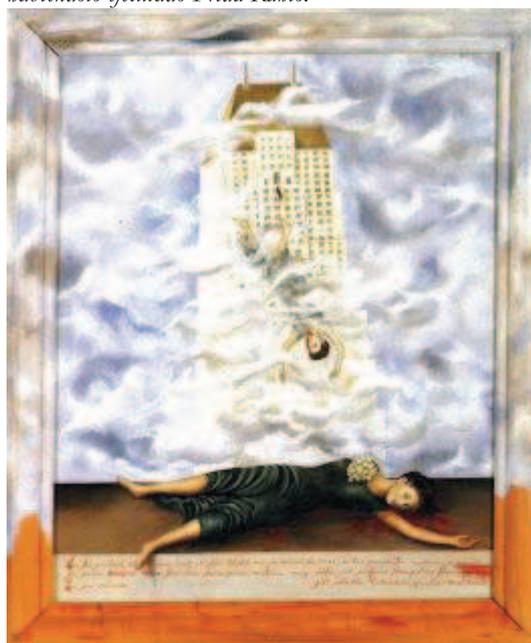
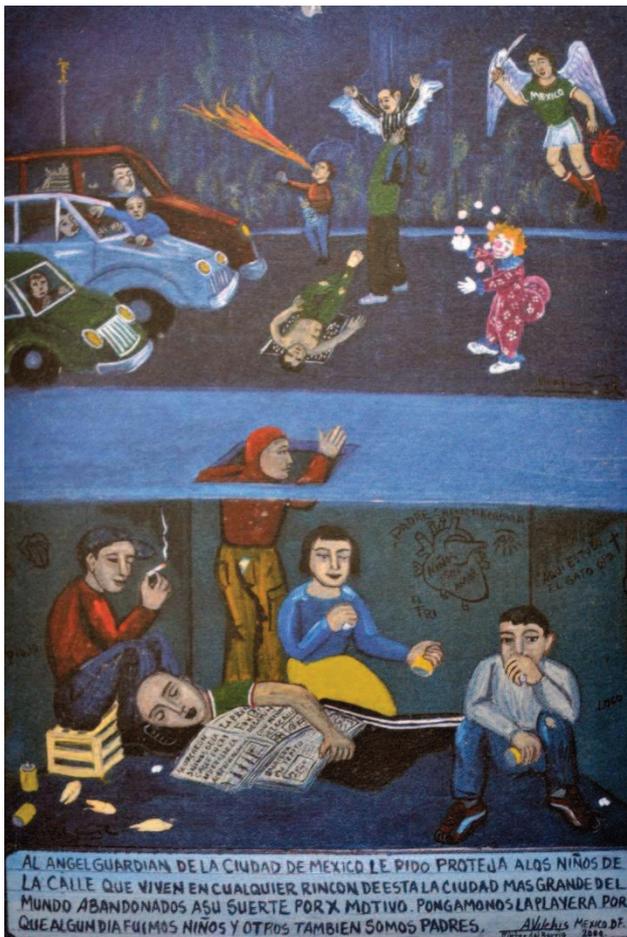


Imagen 62
Frida Kahlo
El suicidio de Dorothy Hale
1938
60,4 x 48,6 cm
Óleo sobre masonite con marco de madera pintada
Museo de Arte de Phoenix

²⁴ Patricia Arias; Jorge Durand, *Op. Cit.*, p. 44.

El factor contemporáneo, es decir abordar hechos presentes, es una de las razones por las cuales el retablo pintado permanece como referencia entre los objetos votivos de la tradición católica. El retablo pintado ha trascendido en diferentes aspectos: antes acataba razones expiatorias, actualmente el espectro que abarca para agradecer no tiene límites, va desde agradecer la salud o el empleo, hasta por un torneo de fútbol o por no haber sido descubierto en alguna infidelidad.

En ellos está la oportunidad de describir el momento actual, hoy en día pueden ubicarse retablos pintados con temas controversiales o de vigencia como: las relaciones homosexuales, el suicidio, las infidelidades, la migración, enfermedades como el SIDA, la prostitución, la drogadicción, la violencia y el aborto entre otros temas.



“Al Ángel Guardián de la Ciudad de México le pido proteja a los niños de la calle que viven en cualquier rincón de esta la ciudad mas grande del mundo abandonados a su suerte por x motivo. Pongamonos la playera por que algun dia fuimos niños y otros también somos padres. Alfredo Vilchis”

Imagen 63
Alfredo Vilchis Roque
Dedicado al Ángel Guardián
2000
Óleo sobre lámina
Colección Alfredo Vilchis

Los exvotos pintados se han difundido a las grandes ciudades entendiendo la razón de esa difusión por los mismos devotos que habiendo cambiado su residencia a causa de la migración, la devoción popular es conservada pese a

los desplazamientos hacia las urbes. Aquellos que han salido de sus lugares de origen llevan consigo las imágenes tradicionales y prácticas que han aprendido.

Lo anterior no le resta valor religioso, pues aún sigue conservando la esencia de exvoto: agradecer la intervención una entidad divina en un momento de desasosiego. Los temas que aborda pueden transformarse en el curso de los años, pero la sinceridad con la que están hechos, y el sentimiento de agradecimiento así como la devoción permanecen intactos.

CAPÍTULO III: EL RETABLO PINTADO EJEMPLO DEL ARTE POPULAR RELIGIOSO

3.1 Arte tradicional y arte popular

Para el ser humano el arte ha sido un medio de expresión y sublimación que ha recibido ciertas catalogaciones. Existen muchos intentos por definir las características en común de las manifestaciones artísticas, ya sea por periodos históricos, marcos geográficos, sistemas artísticos o estilísticos e incluso por comunidades determinadas; varios autores aportan desde su trinchera de estudio ciertas distinciones. Artes cultas, tradicionales, modernas o populares son conceptos desarrollados en el análisis del arte a lo largo de la historia.

Uno de los autores que contribuye con sus aportes y pone énfasis en la clasificación que concierne a este trabajo es: Ananda Kentish Coomaraswamy. Él hace hincapié en las manifestaciones de las sociedades pre modernas donde engloba el arte de Asia, de Grecia, el de la Edad Media europea, el arte primitivo y el popular.¹

Las características en común que presentan estas sociedades están confinadas a un campo semántico, el cual considera las expresiones estéticas e incluye la actuación de prácticas rituales, artísticas y discursivas en colectividad. El autor distingue en las sociedades pre modernas la unidad de esos elementos como 'arte tradicional'², esta propuesta de Coomaraswamy formula ciertas acotaciones útiles para el desarrollo de esta investigación, las cuales pueden resumirse en cuatro ejes principales.

El primer eje, refiere que este tipo de arte cobra sentido dentro de un marco conceptual que comprende lo religioso, lo mítico, lo estético y lo sagrado dentro de cada cultura. El segundo describe que los productores no distinguen o

¹ Ananda Kentish Coomaraswamy, *Sobre la doctrina tradicional del arte*, Barcelona, Ediciones de la Tradición Unánime, 1983, p. 18.

² Coomaraswamy incluyó en sus acepciones el arte de Asia, Grecia, Edad Media, el arte primitivo y el arte popular; aunque también pueden incluirse el arte desarrollado por las comunidades de Mesoamérica, de la región Andina, de África y de Oceanía. Su acotación es un tanto controvertida porque abarca regiones extensas, una época histórica específica y distintas culturas; sin embargo, aporta características que sirven para definir, delimitar y abarcar en un solo término diversas características que compaginan con el arte popular de nuestros días.

identifican sus expresiones con los cánones occidentales; incluso entre esas sociedades no hay un término específico de 'arte'. El tercer eje es aquel que enfatiza la colectividad del proceso de producción de las prácticas, ya que tanto el sentido como los códigos manifestados son compartidos y conocidos por la comunidad.

Por último, la última característica en común dentro del arte tradicional, está en las prácticas que son las que conforman la cosmovisión de una comunidad y definen lo sagrado en función de códigos y significados otorgados a las manifestaciones artísticas y discursivas, las cuales revelan una interdependencia utilitaria, simbólica, ritual y estética. Esas dimensiones no se neutralizan entre ellas, más bien conviven en las acciones sociales que dan cohesión al grupo donde se originan.

El arte tradicional, concebido a partir de las características mencionadas se convierte un punto de partida para definir el arte y las manifestaciones artísticas creadas e interpretadas por el pueblo, en función del término *arte popular*, y las cuales surgen en un contexto religioso. Este tipo de arte coincide en muchas de las características de las expresiones estéticas de las sociedades tradicionales, ya que se considera que el arte popular manifiesta la conexión intrínseca entre el arte y la religión.

3.1.1 El pueblo: la referencia del arte popular votivo

El adjetivo popular, es un término que indica o señala lo que es relativo o propio del pueblo y lo todo lo que proviene de una comunidad o grupo específico. En términos sociales, el sector popular se redefine según una época o lugar concretos debido al carácter fluido de las sociedades.

Lo popular se precisa como un sector específico de la población a partir del siglo XIX con la referencia del capitalismo industrial, que permite distinguir divisiones sociales considerando su participación económica, política, religiosa y cultural de un grupo con relación a otros. Concretamente se identifica por su oposición al sector privilegiado, ya que el sector popular es el que carece o se ausenta de intervenir en cualquiera de esos campos. Entre los rasgos

distintivos de este grupo pueden mencionarse que no poseen más que su fuerza de trabajo y por ende sus ingresos son menores.

La percepción de esos grupos acerca de sí mismos y del lugar que ocupan en la sociedad es la que origina una cosmovisión común, la cual se manifiesta a través del discurso y de los actos. Las palabras y las acciones se conjugan con un valor estético en dichas culturas tradicionales o populares.

En este trabajo se usa el término pueblo para hacer referencia al arte popular, con la intención de referir a las expresiones artísticas donde el artista no se expone antes que a la cosmogonía del grupo del que forma parte; es decir, exhibe su idiosincrasia antes que su propia personalidad.

Un ejemplo de cultura tradicional, cercano al contexto que se pretende analizar en este trabajo, se encuentra en las comunidades indígenas y las culturas prehispánicas³, las cuales se identifican por mantener una relación estrecha entre su sistema de creencias con su concepto de lo religioso y del arte. Sus prácticas son realizadas a nivel colectivo, lo cual garantiza que los códigos de interpretación sean compartidos por lo regular de forma oral y transmitidos de generación en generación.

Tratando de comprender el concepto de arte popular desarrollado en las sociedades tradicionales, Miguel Olmos Aguilera identifica a los grupos indígenas del Noroeste de México acorde a las características mencionadas anteriormente. Según el autor, las manifestaciones artísticas de estos grupos mantienen una relación intrínseca con la religión, mediante un código que interpreta al arte como un elemento simbólico, compartido y vinculado a la reproducción social.⁴

Las expresiones artísticas en esas comunidades prehispánicas surgen y son producidas para cubrir una necesidad, en ellas se aprecia una unidad en su

³ Miguel Olmos Aguilera, *Les représentations de l'art indigène dans le Nord-Ouest du Mexique, Esquisse de relations entre l'ethno-esthétique et l'archéologie* (tesis doctoral en Antropología social y Etnología), en Julio Amador Bech, "La condición del arte, entre lo sagrado y lo profano", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Núm. 96, Año: XLVIII, México, FCPYS/UNAM, Enero-Abril, 2006, p. 28.

⁴ *Ibidem*, p. 28.

significado, en su valor estético y valor espiritual; “esos valores nunca son mutuamente exclusivos”.⁵

La característica esencial que resalta Coomaraswamy respecto del arte tradicional en las sociedades pre modernas y que concuerda con los objetivos de esta investigación es su carácter colectivo y la reproducción social. “Los actos religiosos son de naturaleza extremadamente abierta y colectiva”⁶; es decir, pertenecen y se producen en sociedad, forman parte de los símbolos de identidad y resguardan un valor simbólico e ideológico.

En el arte de las culturas tradicionales y de las comunidades populares la técnica y los códigos de interpretación se transmiten a través de la oralidad, y sobre todo se alimentan de las tradiciones rituales de un grupo encabezadas por un guía espiritual: “la práctica de cualquier arte transmitido de forma tradicional es esencialmente un rito, no era simplemente un medio de ganarse la vida, sino una manifestación ordenada de las facultades espirituales interiores de la persona en cuestión”.⁷

Dado que la función ritual estaba conformada por una serie de expresiones dirigidas principalmente al culto sagrado, el cual en primera instancia fue mágico y después religioso, puede asegurarse que el origen de las manifestaciones artísticas estuvo, sobre todo, relacionado con lo sagrado; como señala puntualmente José Jiménez: “el arte tiene su origen en el ritual”.⁸

En sus orígenes, el arte se suscribió en el ámbito de lo sagrado y lo divino a nivel colectivo, tal y como reseñan los vestigios de las primeras organizaciones humanas: “desde la época paleolítica, la mayoría del arte en todo el mundo fue hecho con un énfasis en la función comunal más que en su función estética”.⁹

Sin embargo, lo estético no quedaba totalmente rezagado, pues este aspecto era considerado para elegir el medio de expresión que mejor manifestara el

⁵ Ananda Kentish Coomaraswamy, *Op. Cit.*, p. 18.

⁶ Bronislaw Malinowski, *Magia ciencia y religión*, Barcelona, Ariel quincenal, 1974, p. 80.

⁷ Ananda Kentish Coomaraswamy, *Op. Cit.*, p. 19.

⁸ José Jiménez, “Las raíces del arte”, en *Historia del arte. El arte antiguo*, México, Alianza Editores, p. 57.

⁹ Alfredo López Austin, “La religión, la magia, la cosmovisión”, en *Historia Antigua de México*, Vol. VI, México, INAH/IIA, 2010, p. 316.

deseo de veneración. Ya sea a través del color o de la elección de los soportes de representación de las imágenes, los elementos visuales empleados reforzaban el significado y el valor simbólico de las prácticas y rituales.

En las prácticas rituales, la apariencia física de las cosas es revestida por aquello que simboliza y que no puede estar presente; pero, que de alguna manera está representado para manifestarse a través de algunos objetos.

3.2 Objetos votivos: su función utilitaria, simbólica, estética y ritual

La conciencia por el bienestar propio y el perfeccionamiento de un sentido estético en la producción de bienes y ofrendas, llevaron al ser humano a formularse diversos modos de retribución y adoración que ya no involucraron inmolaciones. Su competencia y talento, motivados por el sentimiento de gratificación por la mediación de fuerzas superiores, se inclinó por crear objetos que lo sustituyera, para seguir influyendo en las fuerzas sobrenaturales y satisfacer o retribuir las necesidades de los dioses, en cuanto a su utilidad como objetos votivos; es decir aquellos que se ofrendan a alguna deidad.

En un sentido religioso, con los objetos se busca la permanencia del ser humano para inmortalizar su devoción; es decir, dependen de su función simbólica. José Jiménez documenta el caso de una sociedad tradicional, y a través de un testimonio logra revelar uno de los motivos que llevaron al hombre a valerse de ofrendas en los rituales, sobre todo a usar objetos que eran utilizados para asegurar “la continuidad e insistencia de la plegaria de un modo que escapa a las posibilidades de las personas vivas. Como los dogos dicen, *‘¡uno no puede estar todo el tiempo arrodillándose y rezando en el altar, pero la estatua sí puede!’*”.¹⁰

El arte entonces, en el común de los grupos tradicionales, era una manifestación de lo mágico-religioso; a los objetos e instrumentos empleados en los rituales y prácticas devocionales se les atribuía un valor sagrado y eran considerados un medio para conectar a la humanidad con el mundo espiritual. Para la cosmogonía tradicional, la verdadera naturaleza del arte era la de ser

¹⁰ José Jiménez, *Op. Cit.*, p. 57.

un medio de expresión de la religiosidad y de la facultad del hombre para estrechar vínculos con lo divino.

El devenir del hombre indica que, en efecto, la religiosidad, entendida como aquello que une a un individuo con sus divinidades, “ha sido la más importante actividad artística en la historia de la humanidad”.¹¹ Lo religioso está tan encarnado en las actividades cotidianas de un pueblo que incluso llega a determinar la organización y estilo de vida de la comunidad, como en el caso de las comunidades pre modernas.

Así, lo religioso como el principal motivo artístico de los objetos que componían las prácticas sagradas, permite entender que más allá de lo estético en los signos de los rituales se halla lo simbólico; o como E. Monter escribió: “la religiosidad popular, más que devocional, es sobre todo práctica”, pues ella proyecta un valor instrumental y simbólico magnificado en las acciones rituales.

El planteamiento que cuestiona qué fue primero la forma sobre la utilidad o la utilidad religiosa sobre la práctica queda diluido por la intrínseca relación que existe entre la función utilitaria y la evocación religiosa. Si se entiende la universalidad de la religiosidad en la vida colectiva e individual, lo segundo que hay que advertir es cómo permea y nutre todos los ámbitos y prácticas sociales, de igual manera como lo hace con los instrumentos empleados para realizarlas.

La cosmovisión de un pueblo, es decir, la explicación de su origen, sus mitos y sus héroes o deidades, infunde de principios comunes la dimensión intelectual, emocional, religiosa y estética de los miembros de esa comunidad. Su marco interpretativo está determinado entonces por sus creencias, ellas dotan de sentido y fundamento simbólico a los hechos e instituciones sociales de su organización.

En la religión se reconoce la idea del origen de las cosas, las normas, las costumbres, los sacrificios y las peticiones, todas estas actividades se

¹¹ Julio Amador Bech, “La condición del arte, entre lo sagrado y lo profano”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Núm. 96, Año: XLVIII, México, FCPYS/UNAM, Enero-Abril, 2006, p. 29.

concebían como interdependientes, y los pueblos antiguos buscaban preservar y transmitir esos preceptos a través de narraciones tradicionales o prácticas rituales, para lograr mantener la reciprocidad con lo divino y sobrenatural, a través de la retribución y obediencia.

Para mantener la armonía con los fenómenos naturales y celestiales el rito realizado en un espacio sagrado y dotado de los instrumentos apropiados, constituía la práctica de ciertas acciones que admitían la presencia del arte como soporte creador de las expresiones religiosas y sobrenaturales.

En el margen del ritual, en la ceremonia es donde nacen las artes: la música, el canto, la poesía, la danza y la pintura, también los espacios, la decoración y los instrumentos aparecen como signos visibles de las fuerzas cósmicas del universo. Los objetos representan “una presencia viva enteramente inmediata, pues en modo alguno no quieren ser tomados como misma copia sino que tenga el poder de encarnar y actuar”.¹²

“El límite donde acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza las del <arte>, depende, pues, de la <intención> de los creadores”.¹³ Esas intenciones son condicionadas por los convencionalismos de la época y del medio ambiente, así como de la actitud primordial del creador y de comunidad, tanto como de las experiencias de ambos.

Se cree que a través del ritual se puede influir en el curso de las fuerzas naturales para armonizarlas con la vida social por medio de ceremonias que conciben un acto creativo y devocional. En él todo puede ser representado, es posible personificar las energías y espíritus a los que se intenta agradar por medio de especialistas rituales como los chamanes, los sacerdotes, los danzantes y los artistas, o a través de objetos que mantengan el misterio de su presencia.

Los rituales como actos constantes de consideración se apoyan con instrumentos sagrados, figuras o fetiches, los cuales refuerzan o dotan de

¹² Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas: fenomenología del reconocimiento*, México, FCE, Vol. III, 1998, 2ª edición, p. 132.

¹³ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Editores, 1979, p. 28.

significado y simbolismo a la actividad, a través de su forma. La necesidad de comunicar algo se vislumbra en la creación de objetos; es decir: “en todo objeto producido estéticamente existe una total unidad de forma y contenido, la forma no puede separarse del contenido”.¹⁴

Con lo anterior y siguiendo las ideas de Coomaraswamy, es posible identificar las funciones del arte popular y de sus distintas manifestaciones: su parte utilitaria, simbólica, ritual y estética, todas estas esferas coexisten y se complementan. La cohesión, identidad y diferenciación de un grupo se debe a la apropiación de prácticas y técnicas ligadas a la religiosidad y espiritualidad con que esas funciones se ponen en acción.

3.2.1 El arte popular como acto creativo de la tradición votiva

El arte votivo; es decir, el arte que se ofrenda a una entidad sobrenatural dentro una tradición religiosa, reúne elementos específicos que participan en continua referencia con manifestaciones de devoción y fe de una comunidad específica. Esta motivación conduce el pensamiento y las acciones del grupo a la necesidad de mantenerse en constante veneración y ofrecimiento con las fuerzas divinas y energías naturales.

El contenido del arte votivo popular además de exponer la simbología religiosa, ilustra la vida diaria o remite directamente a los instrumentos de las actividades cotidianas o rituales. El arte votivo es, en gran medida, un arte popular. Pese a su aparente sencillez, este tipo de manifestaciones son portadoras de complejas actitudes y significados simbólicos, en palabras de Louis Réau: “desde un punto de vista iconográfico la obra de un artesano mediocre puede despertar tanto más interés que la creación de un artista genial”.¹⁵

Lo popular rebasa el plano de las apariencias para reconocer un sentido más profundo y elaborado con una finalidad espiritual, además tiene la facultad de revelar lo distintivo de su naturaleza. Lo que Clifford Geertz denomina el ‘*ethos* del pueblo’¹⁶, es la personalidad simbólica de una comunidad que se compone

¹⁴ Ananda Kentish Coomaraswamy, *Op. Cit.*, p. 31.

¹⁵ Louis Réau, *Iconografía cristiana*, Barcelona, Ediciones del Serbal, Vol. III, 2000, p. 15.

¹⁶ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, México, Gedisa, 1987, p. 118.

del tono, del estilo moral y estético, del carácter, de la calidad de vida y de su cosmovisión; es la actitud adyacente que un pueblo tiene ante sí mismo y ante el mundo.

Para definir el arte popular, algunos autores le confieren una posición inferior al arte culto. Aunque es un hecho que carece de influencias académicas, el dilema que evoca la oposición entre las artes nobles y el arte popular solamente diferencia el grupo social en el que se producen, además de ser un enfoque clasista y poco funcional para las características que se pretenden exaltar en este apartado, basta mencionar que incluso hoy es común la producción de textos bajo esta visión reduccionista, inválido para las indagaciones de esta investigación. Ambos tipos de arte: culto y popular, no deberían considerarse contrarios; más bien diferentes, semejantes y complementarios tanto en lo social como en lo cultural y en lo artístico.

Resulta complicado establecer límites para definir qué es arte popular y lo que no lo es, ya que varían las definiciones de una cultura a otra, de una época a otra, de una ideología a otra o incluso de un autor a otro. Aunado a ello es evidente que cada grupo cultural desarrolla y emplea sus propios cánones sobre el arte.

La intención de este apartado no es la de hacer énfasis en sus similitudes o diferencias con respecto al arte popular, sino desarrollar sus características en torno al objeto de estudio. Entendiendo que el arte popular va más allá de una segmentación clasista, pues involucra un tipo de pensamiento donde predomina lo religioso; remite a lo local, a un ambiente, a los materiales, a una función social específica y a una entidad, a una idiosincrasia respecto a ciertos valores y conceptos. Se trata de un arte anónimo, tradicional, comunal, artesanal, utilitario y simbólico.

Según George Kubler, el arte popular es el tipo de arte que refiere a tres ejes esenciales: primeramente se caracteriza porque está vinculado a un pueblo o comunidad en específico; el segundo eje corresponde a que su apreciación se

enmarca en un código de interpretación delimitado y, finalmente, retrata lo familiar, reúne escenas, objetos o prácticas de la vida cotidiana.¹⁷

Estos ejes de clasificación se conjugan en los retablos pintados, pues estas piezas encuentran su significado y utilidad dentro del grupo social que las produce y venera ciertas advocaciones sagradas; es este mismo grupo quien las acoge en significado y valoración; y por último lo representado expresa y reproduce escenas y cosas familiares sobre todo en los de modalidad anecdótica, y logra combinar lo cotidiano con lo sagrado, además de la función simbólica con la estética.

La mayoría de estas obras mantienen un fin utilitario y simbólico; pero no primordialmente estético; la impecabilidad en la manufactura es tan sólo resultado de la habilidad en el manejo de la técnica por parte artista popular. El nivel en su calidad estética, no afecta a su finalidad simbólica; el resultado o placer estético que produzca la pieza es una bondad adicional.

El retablo pintado dentro de su contexto religioso y de su espacio simbólico y votivo en las sociedades tradicionales, adquiere el carácter de arte popular. En él se representan imágenes milagrosas, con temas y acciones de lo cotidiano y es realizado con la finalidad de agradecer a una potencia sagrada dejando un testimonio textual y visual.

Este tipo de manifestación es considerado como un objeto que encierra elementos artísticos que adquieren sentido y significado en un contexto específico. Como una expresión popular, el nivel de formalidad está limitado por los recursos y conceptos del grupo social donde se producen.

Por lo anterior el valor artístico de los retablos pintados no se puede aislar de su origen de producción, de la finalidad espiritual y de su uso social. Todos esos factores dependen de la capacidad del pueblo como gestor, intérprete y divulgador de este tipo de manifestaciones para otorgarle validez y conferirle el carácter votivo.

¹⁷ George Kubler, "Las artes nobles y llanas", en *La dicotomía entre arte culto y arte popular*, Coloquio internacional de Zacatecas, México, IIE/UNAM, 1979, p. 15.

3.2.2 La religiosidad en el arte popular

Gabriel le Bras, pionero de la sociología religiosa, está llamado a ser referencia obligada del tema como el autor que comenzó a estudiar lo religioso a nivel colectivo y local.¹⁸ Este autor intentó hacer énfasis en que la religiosidad vive en todo ámbito cultural de un grupo y no sólo en los rituales, o en los objetos sagrados o en las manifestaciones sacras, ya que está ligada a la cosmovisión del grupo que la mantiene.

También resaltó que la religiosidad popular logró modificar la forma, el contenido y las construcciones teológicas por unas situadas fuera del control institucional, esta nueva concepción merecía una aproximación y atento estudio de parte de las mismas autoridades.

Con esas aportaciones el interés por la religiosidad del pueblo comenzó a aumentar y ser más evidente, ya que se demostró hasta qué punto se vuelve un factor condicionante y de qué manera sirve para la creación de comportamientos y la conservación de las creencias.

La religiosidad popular no es una institución sino más bien un modo de vivir de aquellos individuos que conservan hasta el presente en sus usos y costumbres elementos fundamentales de la cosmovisión primigenia pero introducidos y ampliamente subordinados en la estructura de valores y de conceptos modernos.¹⁹

La religiosidad popular destaca porque está elaborada por el pueblo, destinada a él y recibida e interpretada por sus miembros.²⁰ La consideración del retablo pintado como una manifestación de la religiosidad popular en el arte votivo,

¹⁸ Solange Alberro, "*Retablos y religiosidad popular en el México del siglo XIX*", en *Retablos y exvotos*, México, octavo título de la Colección: Uso y estilo coeditada por el Museo Franz Mayer y Artes de México, 2000, 11-12 pp.

¹⁹ Richard Nebel, *Santa María Tonantzín Virgen de Guadalupe: continuidad y transformación religiosa en México*, México, FCE, 1995, p. 313.

²⁰ Cabe recordar que para el exvoto pictográfico existen dos destinatarios, tanto la imagen invocada como el público que lo observa, este aspecto será abordado en el siguiente capítulo. Por ahora merece brevemente aclarar que está dirigido a la figura sobrenatural; sin embargo los receptores de la comunidad son quienes interpretan más cercana e inmediatamente el retablo; se trata de un acto de devoción personal dedicada a una advocación y elaborada para ser visto por la comunidad.

refiere que en el arte popular los productores y consumidores apenas están separados entre sí, los límites entre ambos grupos están indeterminados.

Si bien el arte votivo, como una manifestación de la religiosidad popular, sigue una tradición estética particular, este tipo de arte se crea más por voluntad o por su fin utilitario que por su valor estético. Su valor artístico depende de sí mismo, así como del efecto que emana en la comunidad que la produce y por sus rasgos utilitarios que respaldan una necesidad.

El exvoto pictográfico como parte de este tipo de arte religioso destaca en lo que se refiere a la motivación de creación, por lo general, el autor no tiene como propósito realizar una obra de arte, incluso llega a carecer de una idea o concepto de lo que es arte. Sin embargo, el producto o pieza final cuenta con un sentido estético particular y está nutrido de significados y dotado de un valor simbólico. Este arte está definido como una manera de preservar la tradición y conservar formas culturales.

Según Erwin Panofsky, la obra de arte incluye a aquellos objetos que reclaman ser estéticamente apreciados o experimentados²¹; sin embargo, la decisión de mirarle o experimentar estéticamente a los objetos es personal e independiente al proceso de creación, aunque en esa decisión influya la intención con la que haya sido elaborado el objeto. “La obra de arte no es sólo una combinación de formas, superficies y colores, sino la ilustración de un pensamiento”.²²

Otro aspecto que ayuda a definir al retablo dentro de la categorización del arte votivo es su anonimato, pues éstas son piezas que se producen en su mayoría anónimamente. Los procesos de elaboración son tradicionales y personales, ya que cada retablo pintado representa una historia y una interpretación particular de un hecho irrepetible, espontáneo y personal.

En comparación con lo que se designa como artesanía, se distinguen porque no existe una producción en serie. Las artesanías si bien forman parte de los objetos que cubren una necesidad específica, mantienen un modo de

²¹ Erwin Panofsky, *Op. Cit.*, p. 26.

²² Louis Réau, *Op. Cit.*, p. 16.

producción particular en talleres caseros, ya que su elaboración responde más a que es un medio de manutención para sus productores.

Es la representación de un hecho particular, narrado en imágenes y palabras lo que hace de los retablos pintados un objeto de estudio enriquecedor. Las características del arte popular que destaca Marta Foncerrada de Molina²³ y que entran en total referencia con los retablos son que el individualismo surge en función del grupo de representatividad, en este caso la representatividad queda en manos del retablero quien es el encargado de interpretar el sentir y los hechos de lo que ocurre en su comunidad a partir de un caso específico.

El estilo de estas piezas está definido tanto por los cánones de este tipo de expresión religiosa, así como por la habilidad manual de quienes los elaboran; es decir, el estilo es colectivo y también personal. Las características del retablo como una pieza votiva narrativa que destacan su aspecto colectivo son: la imagen a la que está dedicada, el devoto en oración o acción y el texto, lo personal se encuentra en que estos elementos son plasmados a través de la particular interpretación y destreza del artista retablero.

Al fin y al cabo la pieza logra tener un estilo y carácter genérico, con unas pautas constantes y otras individualistas. La diferenciación estilística a veces corresponde al aspecto individual y a la percepción del artista.

Los elementos del retablo pintado están ejecutados en una forma perfectamente comprensible a la mentalidad de los interesados y de sus productores, depende tanto del devoto que los ofrece, el artista que los confecciona y la comunidad que los contempla en el marco de la tradición religiosa que la procura. Cabe destacar que todo lo representado se ve afectado por la naturaleza del hombre que lo hace, que a partir de su propia idea y destreza plasma el mensaje y de quien lo observa con sus propios códigos de interpretación.

²³ Marta Foncerrada de Molina, “*La secularización de la figura humana en la cerámica pintada maya*”, en *La dicotomía entre arte culto y arte popular*, Coloquio internacional de Zacatecas, Jorge A. Manrique (Director), México, IIE/UNAM, 1979, p. 123.

El punto a destacar es que través del retablo pintado el retablero logra el registro de eventos significativos dentro de las relaciones humanas; es decir, una de sus mayores motivaciones secundarias es documentar aspectos de la vida comunitaria.

3.3 Retablero: oficio piadoso

El oficio de retablero nace con el particular propósito de plasmar pictóricamente un suceso extraordinario, el cual se adjudica a una figura o advocación divina. A ella se pretende agradar y mostrar agradecimiento, el trabajo del retablero está enfocado en lograr un testimonio de fe.

El retablero o retablista, conocido así por fabricar retablos pintados, es quien trabaja por encargo según la solicitud del devoto que prometió un exvoto pictográfico, es éste último quien narra los hechos, la causa y el motivo del agradecimiento. También se les conoce por ‘milagreros’ pues se encargan de plasmar la experiencia milagrosa de los fieles y tratan de involucrar al espectador con la imagen del suceso y difundir la potestad de la advocación a la cual se hace referencia.

Por lo general son hombres quienes desempeñan esta actividad, pues no se tiene el registro de algún retablo elaborado por una mujer, aunque sí se sabe que son ellas quienes más los solicitan y aparecen en ellos como protagonistas de las historias. Son las mujeres quienes más los ofrecen y los miran, ya que ellas asisten con más frecuencia a la iglesia y están más en contacto con las tradiciones y manifestaciones de culto.

El oficio de pintar retablos no era una actividad de tiempo completo y por lo general eran los hombres quienes heredaban el oficio como artesanos y pintores en su comunidad a las siguientes generaciones.

Un paréntesis al respecto merece la mención del escritor Manuel Payno quien hace una remembranza en su texto “*Los bandidos del Río Frío*”, mencionando que los habitantes de aquellos tiempos solían acudir a la Academia de San Carlos en busca de ‘hacedores de exvotos’ para documentar un milagro. Esta

actividad artística mantuvo presencia y acogimiento, siendo muy popular en la tradición religiosa por parte de los devotos.

Si bien el retablero interviene la mayoría de veces de manera anónima, algunos llegaban a firmar sus obras, pues el oficio de retablero era una fuente de ingresos extra o su medio de sustento. Por ello buscaban la divulgación de su trabajo a través de su firma, poner sus iniciales o colocar su dirección en los retablos que realizaban.

Algunos de ellos publicitaban su oficio a través de anuncios afuera de su casa con la inscripción: 'Se pintan retablos'.²⁴ Otros se valían del reconocimiento de sus obras a nivel local para ser ubicados y solicitados. Para estos artistas en ciernes, que aún sin instrucción o autoridad en las artes, reproducían un hecho, una intención, plasmaban emociones y perpetuaban con una pintura lo que el oferente consideraba un milagro, era necesaria la promoción de su trabajo.

"Taller de Pintura 'Marquez' Esq. B. Dominguez y Dolores Jerez, Zac. Alberto Marquez 'Farolito' Está como siempre a sus ordenes en toda clase de Trabajos Artísticos: Rotulos, Fachadas, Interiores, Pinturas Finas, en Generos: Pabellones, estandartes, etc. Pinturas a pluma, lavables, chamarras, guayaberas, etc. Fabricación y reparación de imágenes de escultura y muñecos de pasta dibujos para bordar en telas. Tallas en madera: cuadros, repizas etc. Monumentos sepulcrales en cantera tallada (bajo relieve) taxidermia (disecación de animales) adornos alegóricos, piñatas en diversas figuras retablos."



Alberto Márquez
Tarjeta de
presentación
adhesiva

3.3.1 Del relato a la pintura

Para que el retablero pueda plasmar el mensaje sigue las indicaciones del solicitante y trata de ser minucioso en los detalles. La versión narrada por el ofrendante forma la principal fuente del pintor para reconstruir la escena, la

²⁴ Eli Bartra, "Fe y género. La imaginería popular en los exvotos pintados", en México en el imaginario, México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/UAM Xochimilco, 1995, p. 83. La autora menciona la evidencia de una fotografía de los hermanos Mayo donde se puede apreciar la fachada y el letrero mencionado.

experiencia y observación del pintor son apoyos secundarios para realizar su trabajo. También era frecuente que el donante presentara la idea del cuadro para dejar al artista la ejecución completa. Los bocetos de los ofrendantes o sus sugerencias debían ser considerados.

A partir del relato, el retablero selecciona y plasma en la pintura el evento y deja testimonio del agradecimiento; su visión y sensibilidad hacen de cada retablo una pieza única. En la mayoría de los casos, la interpretación de los hechos por parte del pintor refleja un carácter especial.

La perpetuación que hace el retablero de esta tradición votiva le confiere, al interior de su grupo social, prestigio y confianza. Logra representar la realidad de acuerdo a su entorno social, “es él, en la práctica, el intermediario entre el donante y la divinidad”.²⁵ Se le señala como el mediador entre la intención del devoto y la figura divina a la que se agradece; su trabajo consiste, principalmente, en plasmar las emociones, el hecho y las pruebas de fe para darlos a conocer a su comunidad, por eso el lenguaje es muy familiar y cotidiano.

Por lo general, oferente y retablero pertenecen al mismo contexto. Ambos comparten un entorno social y cultura definida y dado que esto determina las representaciones colectivas que influyen en ellos, es apropiado enmarcarlos en un medio social popular, el cual queda grabado en las características de los retablos pintados.

Del diálogo que se mantiene entre el oferente y el retablero, este último se vuelve intérprete al intentar reconstruir los hechos, los paisajes, los personajes, las figuras, las vestimentas y las acciones que encierran el momento en que una divinidad entra en contacto con lo terrenal para representar cómo a través de su intervención se concibe un milagro. En sus manos se encuentra la tarea de expresar la autonomía, la espontaneidad, la dramatización, la idiosincrasia popular y las creencias de su localidad.

²⁵ Aurora Díaz de León Romo, *Testimonios de fe en el arte popular: los exvotos del Señor de los Rayos de Aguascalientes*, México, Municipio de Aguascalientes, 2000, p. 47.

Esta actividad obliga a los retableros a realizar un trabajo de observación para el conocimiento de su medio y de las imágenes religiosas que se veneran en su localidad. Cuando los practicantes de este oficio llegaron a adquirir experiencia y aprendieron a través de la práctica y bajo la confianza de la gente, se allegaban de popularidad y reconocimiento dentro de su comunidad para desempeñar el oficio.

Se trataba de pintores con poca o nula preparación en el arte: su sentido estético era innato y derivaba de los medios de comunicación o de las imágenes difundidas por la Iglesia, sin caer en las influencias de la corriente o estilo consagrados de su tiempo. Su oficio se convirtió, poco a poco, en un trabajo culturalmente activo dentro del sistema de relaciones sociales, significando una contribución al cumplimiento de la devoción de su comunidad.

Dado que “todo producto humano refleja de alguna manera la subjetividad de su autor, sociedad y tiempo”²⁶, los retableros son personas cuyas aptitudes artísticas desarrollan un especial modo de representar parte de su realidad, y buscan reflejar ciertas necesidades, problemáticas y aspiraciones de su comunidad, sin la forzosa necesidad de contar con una instrucción profesional.

La formación autodidacta es la que rige el estilo de este género votivo, la cual muestra la ausencia de una disciplina profesional. Si bien su trabajo refleja la falta de influencia de los cánones de la pintura académica y la técnica rígida en la composición, no dejan de ser fieles muestras de religiosidad con una carga emotiva importante y un sentido estético particular.

En algunas piezas, la manera en la que se usa el color para impregnar de dramatismo la escena, la aplicación de perspectiva, los claroscuros, los planos y matices, refleja que la práctica continua de la pintura terminó por educar más en la materia a algunos de estos artistas locales.

Hermenegildo Bustos (1852-1907)²⁷, originario del estado de Guanajuato, fue uno de los retableros más populares del siglo XIX. Se le reconoce por su

²⁶ Juan Acha, *Arte y sociedad*, México, FCE, 1979, p. 302.

²⁷ Rosa María Sánchez Lara, *Los retablos populares exvotos pintados*, México, UNAM-IIE, 1990, p. 30.

extensa producción de retablos pintados, a los cuales dedicó 50 años de su vida; a él se le atribuyen más de 70 piezas para la Virgen de la Purísima del Rincón (Jalisco).

El cronista de un lugar recurre a sus propios medios para difundir parte del acontecer, éste era el caso de Hermenegildo Bustos. La habilidad innata de este pintor recreó la voluntad de sus vecinos y más allegados al pintar retratos, sucesos noticiosos y retablos para promocionar esta práctica votiva.

Este artista se inclinó por pintar bajo la modalidad de retablo de acción de gracias; es decir, el tipo de escena donde sólo aparece arrodillado el devoto frente a la imagen divina. Cabe mencionar que el tratamiento estético que daba Bustos a sus trabajos revelaba una técnica y redacción mucho más detallada que la popular, cobraba \$5.00 por cada retablo y \$30.00 por un retrato.

“En Cañada de negros a 14 de Abril de 1901 se ayava muriéndose de ranilla un buey: y llá de 4 días de agonizar pues ya le iban a quitar el cuero... cuando su dueña Cipriana Serrano, no cesó de invocar a la Purísima que se venera en esta Parroquia, encomendóselo... pues en el acto sintió alivio el animal, asta quedar sano: por maraviya de la Sma. Virgen a quien en testimonio de su eterna gratitud le dedicó el presente.”



Imagen 64
Hermenegildo Bustos
Autorretrato
1891



Imagen 65
Hermenegildo Bustos
Dedicado a la Purísima
1901
Óleo sobre lámina
18 x 12.5 cm
Museo Nacional de Arte INBA

Algunos otros retablero ubicados por su legado y pinturas firmadas son: Gerónimo de León, con más de 300 retablos, dedicados al Señor de los Rayos en Temastlán Jalisco²⁸; Leonardo Rodríguez ubicado en Real de Catorce, Badillo de San Luis Potosí; Vicente Barajas de la zona de San Juan de los Lagos, Manuel Ibañez activo en la zona del Bajío y José Hernández R. con más de 200 retablos pintados en Jalisco.

Un artista contemporáneo cuyo acervo rebasa las tres mil piezas es Alfredo Vilchis Roque. Ha participado en diversas exposiciones dentro y fuera del país, y se le conoce con el sobrenombre de “El Pintor del Barrio” o como “Alfredo Da Vilchis”.

Él pone a prueba la fuerza transformadora del retablo pintado, pues testimonia a través de su trabajo las situaciones que se viven actualmente en torno a la devoción popular. Las piezas que él elabora se caracterizan por pertenecer a la modalidad anecdótica, ya que en ellas se aprecia la escena del milagro.

“El orgullo de ser padre y amigo en esta vida que Dios nos trazo Hijos cuando pinten saque el coraje o el dolor que llevan dentro la felicidad no la dejen ir poniendo el sentimiento alma y corazón encontraran la alegría de la inspiración y Creatividad que buscaban Porque ser Retablero es una bendición de Dios que algún día comprenderan que el Arte es un Milagro y el Arte nunca morirá que los Bendiga siempre estare con ustedes en estos caminos de la vida y nunca me olviden... Rincón de los Milagros Minas de Cristo Mex. DF 20-junio-2004”

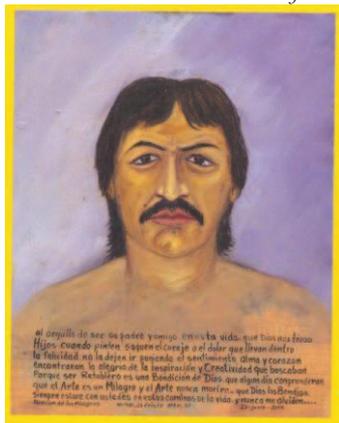


Imagen 66
Autorretrato
Alfredo Vilchis
2004
Óleo sobre lámina
Colección privada

“Este retablo lo dedico a mi Madre en agradecimiento que me dio la vida bendiciendo siempre mi camino colmado de Fé Esperanza y Caridad que alla en el cielo donde ella esta No me Olvide en esta Micion porque el Arte es un Milagro ami Mujer por su Amor y Apoyo Siempre y a mis Hijos por su Amistad Cariño y Onestidad a la Soceidad por Aceptar mi Trabajo por permitirme contar echos, Sucesos, Iluciones e Imaginaciones en mi México Lindo. De México para el Mundo. Da Vilchis Retablero del Barrio Ciglo XX D de C”



Imagen 67
Autorretrato
Alfredo Vilchis
2004
Óleo sobre lámina
Colección privada

²⁸ Patricia Arias; Jorge Durand, *La enferma eterna: mujer y exvoto en México, siglos XIX y XX*, México, El Colegio de San Luis, 2001, p. 108.

La actividad del retablero es un oficio que ha perdido presencia y difusión. Actualmente, los devotos recurren a otros tipos de arte u objetos votivos para enaltecer su experiencia y agradecimiento. Sin embargo, la experiencia de las comunidades donde se encontraba arraigada esta tradición durante los siglos XVII y XIX permite vislumbrar que, tanto el donante como el productor, compartían una idiosincrasia y una cultura comunes.

Ambos, por reproducción de las tradiciones populares, conocían y veneraban a las advocaciones de su localidad y visitaban los santuarios; actuaban como elementos sociales activos y formaban parte de los rituales de devoción de su pueblo.

3.4 El carácter público del retablo

La hechura y colocación de un retablo forma parte del compromiso que se contrae en el momento de solicitar el favor. Dado que el retablo pintado hace público lo que es privado y social lo personal, la exposición de la pieza terminada es igual de importante que su elaboración.

Los retablos pintados, como dice Walter Benjamín: son como los dibujos en las cuevas “se les exhibe ante los congéneres; pero están destinados sobretudo a los espíritus”²⁹, necesitan ocupar un espacio y gozar de difusión entre los devotos, pero ante todo fueron creados para que la imagen a la que están dedicados le llegue el mensaje.

Estas piezas son destinadas para la contemplación pública, su fin último es la difusión del agradecimiento, se transmite un mensaje de gratitud, mientras, se hace patente un milagro e incrementa la fe del pueblo. La exposición de los retablos pintados sugiere una actividad de contemplación por parte de un público, un sector que, identificado o no con los valores artísticos y religiosos de la pintura, ejerce un papel importante, ya que se trata del segundo destinatario de la pieza.

La exhibición de los retablos pintados, dedicados a ciertas imágenes, está asociada a las peregrinaciones. Los devotos, motivados por su fe, los llevan a

²⁹ Julio Amador Bech, *Op. Cit.*, p. 29.

la iglesia o al santuario dedicado a la imagen a la que se agradece el beneficio. Las peregrinaciones suponen una participación colectiva y se refieren a la actividad de organizar una visita a los santuarios, con motivo de las fiestas patronales.

Para muchos devotos, pese a residir en sitios alejados, siguen encomendados a agradecer a las imágenes de los lugares donde crecieron, sin importar la distancia debida al cambio de residencia. Caso especial el de los migrantes mexicanos, que con cuyos retablos se documenta la perseverancia de su fe. El culto es entonces una tradición que se transmite de generación en generación y forma parte de la memoria colectiva de los pueblos.

Por esa razón se encuentran retablos que refieren a fechas y lugares distantes, se agradece por algo que ocurrió en el extranjero en un tiempo remoto en relación al lugar donde se deposita el retablo y la fecha de su elaboración.

Los lugares de culto facilitan la práctica votiva al destinar salones, pasillos, cuartos o espacios determinados para su contemplación pública, y responden también a la acumulación de este tipo de piezas.

3.4.1 Exhibición y contagio de la fe

El carácter público es un rasgo evidente, e incluso, necesario, pues ese aspecto proporciona una confirmación a través de las imágenes y las palabras que tiene un efecto de contagio de la fe. Básicamente “un exvoto es un acto de devoción personal, realizado para ser visto por los demás”.³⁰ La comunidad acude a su contemplación no como agregados; sino como personalidades regidas por ciertas normas para venerar.

Con la exposición se da legitimidad a esta tradición y práctica de fe. Se trata de “la parte final de un rito que comprende la súplica, la promesa y por último la colocación del retablo en el santuario de la advocación”.³¹

³⁰ Elin Luque Agraz; Michele Beltrán, “*Imágenes poderosas: exvotos mexicanos*”, en *Retablos y exvotos*, México, octavo título de la Colección: Uso y estilo coeditada por el Museo Franz Mayer y Artes de México, 2000, p. 39.

³¹ Aurora Díaz de León Romo, *Op. Cit.*, p. 19.

Para hacer que tal creencia impresione e impacte, la contemplación del retablo debe crear una experiencia y movilizar al resto de los devotos para testimoniar el poder y la intervención de lo sagrado. Al exhibirse, la pieza atrae nuevos creyentes y refuerza la fe de quienes ya lo son, difunde una tradición, un milagro y aumenta la veneración de imágenes religiosas.

Entendiendo por lo dicho que, los agradecimientos, emociones y deseos expresados en los retablos pintados no son experimentados únicamente por quien los padeció, sino que forman parte de un consenso cuando se exhiben y presentan la cotidianidad de la comunidad. El retablo pintado comienza a desempeñar una función social de mayor importancia.

De alguna manera, al depositar los retablos en el templo, estos se confirman como un medio de difusión de las costumbres religiosas, de veneración y de la propagación del culto. Se convierten, en sí mismos, en un elemento para conservar la tradición que se manifiesta ante la comunidad y la práctica de la fe, pues puede motivar al resto de los creyentes a emplear este tipo de ofrenda votiva.

Es la transmisión del milagro a través de los retablos pintados la que fortalece y dota de sentido a la religiosidad popular. “La vida religiosa está llena de conmemoraciones y rememoración”³², de ahí su importancia testimonial que da permanencia y soporte documental a la intervención divina.

La exposición del retablo pintado se configura en un proceso de enseñanza-aprendizaje, por medio del cual se da continuidad a la tradición votiva y se enriquece el sentido de comunidad al compartir la dicha de ser beneficiado con la mediación de alguna advocación religiosa. A través de las historias que se plasman en ellos se perpetúan experiencias que permiten consolidar la identidad religiosa de la comunidad.

La exhibición del retablo proporciona un amplio nivel de socialización en varios sentidos. El primero de ellos es el que se da a través del propio devoto al poner una parte de su historia y exponer un momento íntimo. Otra oportunidad de

³² Mircea Eliade, *Op. Cit.*, p. 77.

socialización es la que se hace del trabajo del retablista como artista popular. Por último, y no menos importante, es que la experiencia religiosa socializada en el retablo funciona como un testimonio de fe para toda la comunidad religiosa.

El testimonio representa un acto de confesión donde se muestra la circunstancia que se padecía y cómo se solicitó la intervención de la ayuda divina para sortearlo. Por ello, existen diversos motivos e historias plasmados. Su exposición refuerza la veracidad de los hechos y los actores; tanto del devoto como de la advocación, así mismo, la creencia en estas figuras se fortalece y se preserva la fe en ellas.

La exhibición pública pone en contacto a la divinidad y con la comunidad, ello refuerza la evangelización, difusión y profesión de fe, basada en la prodigiosidad de las advocaciones religiosas de una localidad para magnificar el reconocimiento a su omnipotencia y la fuerza de su intervención.

Uno de los valores de permanencia del retablo reside en el hecho de que son transmitidos a la comunidad, no a través de la mera reproducción de formas sino que implica una actividad activa y participativa por parte de los devotos. El proceso de significar los elementos del producto artístico visual revelan la relación del retablo y el receptor, quien observa el producto, reformula un proceso, en el cual la unicidad de la pintura, la historia retratada y el texto depende de diferentes lecturas para interpretar lo sensible (color, figuras y texto) y lo inteligible (fe, devoción y gratitud).

En otras palabras el retablo pintado no concierne sólo a los individuos en quienes se centra; sino que marca cambios en las relaciones de todas las personas conexas con ellos, presupone la participación de su comunidad como lectora. “Los significados constituyen propiamente una trama en la que el receptor va entretejiendo las diferentes significaciones que produce”.³³

La mera contemplación del retablo incita efectos en el espectador. Dependiendo de la temática, las emociones y reacciones que pueden despertar

³³ Juan Acha, *Op. Cit.*, p. 402.

más comúnmente estas piezas pictóricas son: la conmiseración, la identificación o la diversión.

La primera corresponde cuando se trata de un hecho lamentable que cualquiera pudiera padecer; la segunda reacción se da cuando la situación expresada es semejante a una que haya experimentado el observador. Por último, una característica de los retablos es la ingenuidad del lenguaje y la comicidad involuntaria de las historias, muchas de ellas conservan un tono juguetón y provocan una carcajada.

3.4.2 Santuarios

Donde se puede ubicar al retablo pintado socialmente hablando es en el espacio mental, espiritual, afectivo y físico. El primero remite a la tradición; el segundo a la religiosidad y lo piadoso, y lo afectivo a lo meramente emocional e individual.

El espacio físico es aquel que remite a los lugares donde son expuestos como iglesias, capillas o altares. Lugares en donde se hace pública y patente la fe y devoción de una comunidad y se acumulan para hacer la veneración a una imagen determinada.

El templo o santuario, según la creencia antropológica, es el hogar de la divinidad, el lugar santo por excelencia³⁴, por ello la comunidad tiene la obligación de venerarlo y realizar las prácticas religiosas en su interior, pues allí es donde existe la posibilidad de entrar en íntima comunicación con los dioses.

“La religión precisa de la comunidad como de un todo para que sus miembros puedan adorar a las cosas sagradas y sus divinidades, y la sociedad necesita la religión para el mantenimiento de la ley y el orden moral”.³⁵ Gracias al carácter público de los retablos pintados, el contacto entre la fe y la organización social se encuentra pronunciado. “La cooperación social es precisa para rodear la revelación de las cosas sagradas”.³⁶

³⁴ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, España, Paidós Orientalia, 2012, 7ª impresión, p. 48.

³⁵ Bronislaw Malinowski, *Op. Cit.*, p. 61.

³⁶ *Ibid.*, p. 78.

Destacando su origen la exposición es también popular, ya que es cercana a la gente, se busca una ubicación próxima a sus creadores y comunidad, pues se exhiben en los muros, patios y sitios de peregrinación, al alcance de todos. Su exhibición rompe con la mentalidad sobria y solemne de contemplación supuesta por los lugares sagrados mismos. El espacio especial que ocupa el retablo pintado se identifica con lugares donde el pueblo como tal puede observar, renovar y reforzar su fe a través de las historias que quedan plasmadas.

La exhibición de retablos pintados como parte de una tradición votiva se realiza por lo general en los templos donde se venera la figura o advocación a la cual se dedica el retablo pintado, de esta manera se alimenta el culto, la veneración y también la popularidad de la imagen.

Los retablos no son sólo objetos de agradecimiento ya que al cumplir la promesa por el favor recibido también se fomenta la peregrinación hacia los santuarios de culto de la devoción a la cual se reconoce, de esta forma estas piezas forman parte de un ritual más amplio y parte importante en la difusión y la fama milagrosa de la entidad divina. Así se crea un vínculo entre el devoto y el intercesor divino por su efectividad en la solución de problemas y con el santuario pues ahí deposita las ofrendas.

La lista de templos en los que se exhiben este tipo de piezas es extensa, la mayoría se concentra en la región del occidente de México. Sin embargo, destacan por su acervo y tradición los siguientes: el Templo de la Virgen de los Remedios (Estado de México), el de San Juan de los Lagos (Zapopan), el de la Virgen de la Soledad (Oaxaca), el Santuario del Santo Niño de Atocha (San Luis Potosí), la Parroquia de Real de Catorce (San Luis Potosí), el Santuario del Señor de Chalma (Estado de México), la Parroquia del Santo Cristo de Temaztlián y la Basílica de Guadalupe (Ciudad de México).

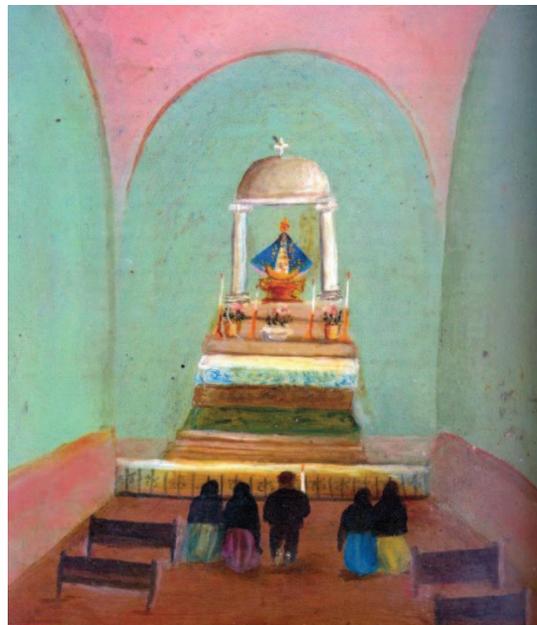
Es en estos lugares donde se depositan para ser expuestos y lograr su objetivo testimonial: difundir el poder de la imagen sacra invocada. De esta manera se alienta la confianza, la devoción y la fe al exponer la oportuna intervención de lo divino en la vida diaria de los fieles. Los muros de los templos son la

plataforma para exhibir esta práctica a favor de la preservación de la fe católica.

La ubicación de los santuarios y templos permite identificar que la distribución de esta práctica al interior de la República Mexicana corresponde a un antecedente histórico y político. A mediados del siglo XIX con la promulgación de la Constitución de 1857, cuyo contenido liberal, anticlerical y laicista, significó un desafío para la Iglesia que se enfrentó la separación del Estado. Las disposiciones de ese documento, que atentaban contra la Iglesia, era negarle la posibilidad de adquirir o poseer alguna propiedad que no estuviera relacionada con la necesidad de culto.

Durante la persecución religiosa del periodo presidencial de Plutarco Elías Calles (1926-1929), conocido como 'La Guerra Cristera', los retablos pintados pasaron de ser producidos principalmente en el Valle de México al occidente del país, pues en esta región es de donde procede el mayor número de piezas que coincide con esa etapa.

Debido a la tensión y la resistencia de la aplicación de la legislación de políticas públicas, orientadas a restringir la autonomía de la Iglesia Católica, a limitar su poder económico, a coartar su dominio ideológico y su participación en la educación del pueblo, a lo largo de este periodo, la producción de retablos disminuyó por el temor a la persecución. Los pocos que se elaboraron no proporcionaban demasiada información, se tendía a omitir detalles, sobretudo el lugar y nombre del oferente.



Por esta razón, mientras este movimiento armado se desarrollaba, se difundió la modalidad de 'milagrito', se trataba de pequeñas piezas de metal con formas

figurativas a la gracia obtenida, pues además de ser pequeñas, discretas y transportables no ofrecían ningún tipo de información o referencia acerca del donante para evitar cualquier tipo de persecución por parte de las autoridades.

Para el devoto, su exhibición en la comunidad permite perpetuar un momento significativo de su realidad, para compartirlo, dar gracias y manifestar su sentimiento de gratitud. También es acostumbrado colocarlos en altares caseros y hacer una exhibición un tanto más privada.

3.4.3 Museos y galerías

En ocasiones, los retablos se sustraen de su contexto y son expuestos en museos; en este caso, su función original se transforma para convertirse en un objeto de contemplación u ornamento. La visibilidad de estas piezas en los templos y santuarios se contrapone al afán de los coleccionistas por resguardarlos en galerías, elevando, así, su valor como objeto de arte por encima de su valor piadoso.

Sin embargo, su significado religioso está impregnado en la obra y no se puede deslindar de su motivación primaria, aunque se trasgreda su código de exhibición originario. Su contenido y la aproximación visual y narrativa refuerza su objetivo primordial: agradecer a lo divino.

Respecto a su exhibición, en la actualidad las iglesias y templos aún reservan espacios para su exposición sobre los pasillos, paredes, techos, pórticos, corredores o cuartos completos acondicionados para su colocación. Incluso se han creado museos para su acervo y resguardo, un ejemplo se ubica en el templo del Señor de la Misericordia en Los Altos de Jalisco.

También en la Ciudad de México existe un museo dedicado a exhibir el arte sacro guadalupano, éste se sitúa a un costado de la Basílica de Guadalupe, templo construido y dedicado a la aparición de la Virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac. En él hay un pasillo tapizado con cientos de retablos pintados, todos ellos ofrendados a la “Virgen Morena”, a la Virgen de Guadalupe. El museo se distingue por llevar un registro minucioso de su acervo y cuenta con más de 1,300 piezas en su colección.

Que se considere un objeto de exhibición para museos, quizá se deba a que el retablo pintado en los últimos 40 años, ha perdido notoriedad. Los fieles en la actualidad recurren a otros objetos o formas de agradecer. Las razones para ello son varias, el maestro Alfredo Vilchis³⁷ logró numerar unas cuantas durante una entrevista:

En los 40's y 50's los retablos estaban más fuerte, en su auge, pero en los 60's se pierde un poco la tradición, los ves menos. En la actualidad hay más milagritos de latón... quizás sea por el momento económico del país, pues los retablos han trascendido más como pieza artística, que como exvoto. Y se empiezan a vender como objetos antiguos muy caros... y ¿quién se va a mandar a hacer un retablo muy caro? El retablo ha ganado fama, pero en exposiciones, y la mayor parte de la población cree que obtener una de estas piezas es imposible. Optan por los milagritos de latón, las fotografías u objetos personales, pues muchas veces eso es lo que ven en las iglesias y ofrendan trenzas, muletas y hasta tatuajes. Los retablos ahora se encuentran más en museos, por el valor artístico que guardan.

Son diversas las causas por las cuales se tiende a sacar de su contexto a esta creación artística despojándola de su sentido original que corresponde a lo mágico-religioso, a un sentido secundario de mercantilización convirtiéndolos en mercancía al reubicarlos en tiendas de antigüedades, galerías, colecciones privadas o museos. Así pierden el sentido primordial que tenían, se desvirtúa el dónde, cuándo, por quién, para quién y para qué fueron creados.

La descontextualización de estos objetos, permite que éstos sean destinados al consumo de arte como una pieza folclórica tradicional. Al respecto Coomaraswamy aporta que “los objetos producidos estéticamente en las sociedades tradicionales, sólo cobran sentido al interior de un complejo cultural de prácticas y creencias religiosas para cuya finalidad fueron elaboradas, a su vez pierde sentido fuera de sus contextos rituales y culturales”.³⁸ Considerado

³⁷ Alfredo Vilchis Roque, artista contemporáneo dedicado a pintar exvotos pictográficos, vive en la Cd. de México y concedió una entrevista el día 29 de septiembre de 2011 en su casa-estudio, lugar conocido como ‘El Rincón de los Milagros’, ubicada en la Colonia Minas de Cristo en el Distrito Federal.

³⁸ Julio Amador Bech, *Op. Cit.*, p. 41.

el retablo como ornamento o mercancía parece alejarse de la esfera del significado en sentido conceptual y práctico.

El exvoto pintado ajeno a su propio contexto, es decir, esa separación que surge cuando la recepción de estas expresiones religiosas ya no se genera dentro de su círculo de producción (retablero, devoto, devoción) sino cuando es colocada ya bajo un determinado punto de vista estético, intelectual o mercantil.

En un inicio la utilidad religiosa de los retablos pintados correspondía a su propósito espiritual, aunque hoy también destacan el interés social y estético. Su función estética corresponde a la necesidad de creación, de comunicación y en algunos casos de comercialización. Incluso artistas como Vilchis, denuncian el plagio por parte de pintores para lograr un beneficio económico.

Cuando la difusión artística de los retablos pintados aumentó, con ella también lo hizo su comercialización. Los retablos pintados comenzaron a ser “consumidos” independientemente de su significado y su ámbito de exhibición. Se comercializan porque adquieren un valor de arte popular. Algunos no consideran su valor religioso y los venden como cualquier objeto de colección, incluso llegan a reproducir historias apócrifas o copias para su venta. Se propagó el robo en las Iglesias de estas piezas, ésta es una de las causas principales por las cuales la exposición en los templos religiosos de esta forma expiatoria se hace bajo reservas.

El interés de comerciar con los retablos, parte de que éstos son vistos por muchos como objetos de colección o reliquias que merece ser resguardados por su valor religioso y por ser considerados objetos de arte en galerías, museos o colecciones privadas.

La demanda de este tipo de piezas en el extranjero es elevada, por lo que artistas, coleccionistas y antropólogos dispuestos a pagar fuertes cantidades de dinero llegan a México con la intención de abastecerse de estos cuadros: “A veces llegan güeritos, ofrecen mucho dinero y se quieren llevar todo mi puesto”, declaró Don Raúl, quien modestamente atiende un puesto pequeño de recuerdos en la Lagunilla.

Los exvotos cumplen una función específica y mientras sus productores necesiten cubrir esa necesidad a través de los retablos pintados, éstos se seguirán creando; ya que “toda manifestación cultural originada por un acto creador se transmite instruyendo. Constituirá siempre el elemento más vivo de una cultura en cuanto más subsista, tanto en los instructores como en los receptores, algo de los actos creadores originarios”.³⁹

A pesar de los cambios se prevé la permanencia de esta tradición votiva, dado que en la mayoría de las congregaciones religiosas el sentimiento de agradecimiento perdura hoy en día, fundado en la necesidad de seguir agradando a Dios y mantener su protección. La tradición se mantiene por aquellos devotos que prefieren dar un testimonio duradero.

Si bien ésta fue una manifestación arraigada y difundida en las tradiciones populares durante el siglo XX, ofrecer exvotos pictográficos es una costumbre cada vez menos socorrida, pero que no deja de estar presente. No se agota su práctica dentro del arte popular, en la actualidad prevalece aunque con algunas adaptaciones; ello representa una oportunidad en la que el género se renueva y fortalece su producción, las adaptaciones ponen a prueba la fuerza transformadora de un objeto tradicional, pues testimonian las situaciones que se siguen viviendo en torno a la devoción popular. “La religiosidad popular continuará expresándose mediante una serie impresionante de devociones comportamientos y gestos”.⁴⁰

Por otro lado, una de las funciones de los retablos es reflejar las raíces, valores, significados y comportamientos de un sistema de creencias. La información que se deposita en ellos en términos de contexto religioso y social ofrece para la comunidad donde se exponen un reforzamiento de la fe y credibilidad mediante el acercamiento de historias donde la intervención de determinada advocación religiosa se manifestó a favor del solicitante.

La idea de preservar al retablo pintado como una modalidad de exvoto y agradecimiento, se encuentra allegada a la idea de que en el retablo se dibuja

³⁹ Adolf Ellegard Jensen, *Mito y culto entre pueblos primitivos*, México, FCE, p. 13.

⁴⁰ Ugo Bianchi, *Tratado de antropología de lo sagrado: crisis, rupturas y cambios*, Madrid, Trotta, Vol. IV, 2001, 426-727 pp.

y se explica el sentimiento de gratitud de los devotos. La comunidad que está expuesta a estas manifestaciones religiosas propaga la fe y devoción en la figura divina. Además queda por sentado la actitud que debe adquirir y fomentar el devoto que ha recibido una gracia.

En resumen se puede afirmar que el retablo pintado cumple una indispensable función expresa, da bríos y codifica la fe, salvaguarda y refuerza la veneración, responde de la eficacia de la intervención sagrada y da cohesión a las prácticas y vida del hombre devoto, por eso permanece como referente votivo para aquellos fieles, empeñados en dar a conocer detalladamente el favor que recibieron.

CAPÍTULO IV: INTENCIÓN COMUNICATIVA DE LOS RETABLOS PINTADOS

4.1 Comunicación con lo sagrado

El hecho de que el hombre viva en comunidad con otros hombres, hace necesarios medios de comunicación con los que pueda expresarse en todas las cuestiones que le parecen importantes, ya que como dice Ernst Cassirer: “el hombre no puede vivir su vida sin expresarla”.¹

De todas las circunstancias que atañen al ser humano a lo largo de su vida: sus pensamientos, sus sentimientos, sus creencias, sus pasiones, sus miedos, sus percepciones... cualesquiera que éstas sean, él, siempre tendrá un deseo de manifestarlas.

Su fe no queda excluida de este deseo latente de expresión ya que el hombre siempre ha tenido la necesidad de establecer comunicación con lo divino. La necesidad de comunicar incita la inventiva artística y creativa para fomentar una producción de medios para lograrlo y dedicar parte de sus esfuerzos a hacer tangible y efectiva esa comunicación con quienes le rodean.

Las expresiones de agradecimiento, a las que se hace referencia en los retablos pintados, son originadas por la necesidad de construir vínculos y comunicarse con las fuerzas que cree forjaron su existencia. La gratitud, como virtud inherente en el ser humano, se materializa en diversas formas de ahí la variedad de exvotos que se conocen a la fecha. Los objetos votivos varían según la época y el estrato social en donde se han originado.

Una actitud religiosa exige un comportamiento determinado, del cual la propia comunidad válida y vigila su ejecución para lograr la correspondencia. Cuando se trata de ponerse en contacto con los seres sobrenaturales y celestiales esta función no representa unilateralidad a través del retablo, pues en él se captura una petición correspondida.

¹ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*, México, FCE, 2ª Edición, 1963, 27ª reimpresión 2012, p. 328.

Si bien, todo el que lo desea logra entrar en relación con lo divino, existen medios para granjearse su benevolencia y atención con más eficiencia y cercanía. Basta entender que “para influir sobre lo sagrado se requiere haber entrado en comunicación con lo divino y reconocido su trascendencia”.² Existe la convicción de que se ha sido escuchado, si bien no hay un diálogo directo, la retroalimentación resulta simbólica y altamente espiritual. La facultad humana y el deseo por experimentar el aspecto divino en el ambiente que le rodea hacen posible este pensamiento.

Las formas de comunicación de las que se vale el ser humano para establecer vínculo con lo divino quedan suspendidas por el sentir y la fe. Entonces “comunicar el suceso a través de un retablo es una manera de establecer reciprocidad entre la advocación y la comunidad, y viceversa”.³

Considerado como medio de comunicación, el retablo también alude a una función integrativa, vincula a una comunidad mediante la difusión y contacto con el mensaje de fe. La influencia del contenido de estas piezas es directa porque se transmiten en un código compartido, de manera pública y soportada de los valores religiosos de la comunidad donde se genera.

“El retablo sirve explícitamente para comunicar”⁴, sin duda la función social del retablo pintado es comunicativa, ya que se trata de un instrumento de comunicación popular que atestigua mediante las imágenes y las palabras la veneración, la fe y la devoción de una persona frente a una advocación por una gracia solicitada y recibida. Los exvotos pintados:

persiguen la transmisión de información. Se trata del concepto de comunicación y de considerar al creador de exvotos como comunicador; como señala Peter Burker: “*una ventaja especial de testimonio de las*

² Jean Cazaneuve, *Sociología del rito*, Buenos Aires, Amorrortu, 1972, p. 236.

³ Karina Jazmín Juárez Ramírez, *Exvotos retablitos: el arte de los milagros*, México, La Rana: Instituto Estatal de Cultura, 2008, p. 20.

⁴ Jorge A. González, *Exvotos y retablitos: religión popular y comunicación social en México*, México, Estudios sobre las culturas contemporáneas, Vol. I, p. 19.

imágenes es que comunican con rapidez y claridad los detalles de un proceso muy complejo".⁵

Por ello dentro de la tradición votiva el retablo permanece como parte de un fenómeno vigente; es decir, está presente en las tradiciones religiosas del México actual, cuya práctica evoluciona. Se trata de un objeto actuante, público, permanente y comunitario, ya que modifica y realza las creencias de una comunidad mediante una acción comunicativa. Una de sus mayores características es que está permeado de significado y permite influir en la devoción del resto de los creyentes:

El retablo funciona como un signo cargado de significados amplios y complejos que manifiestan un código cultural organizado en un sistema simbólico de relaciones entre el hombre y su mundo [...] Como vehículo de comunicación lleva consigo un mensaje cuyo desciframiento revela aspectos esenciales de la conducta humana y funciona como factor de cohesión social.⁶

Como instrumento de comunicación social se caracteriza porque especialmente el sector popular que lo usa y lo produce, tratando de exponer un testimonio para venerar a las figuras sacras, desde su forma particular de concebir y vivir los significados de la religión formal.

La práctica de pintar y dedicar exvotos fue apropiada por un grupo que vació su religiosidad y representaciones para consolidar un medio que les ayudara a manifestar su agradecimiento y cuya estructura estuviera a su alcance; en el retablo pintado encontraron el medio adecuado para difundir su devoción y preservar el deseo de perpetuar su fe.

⁵ Carlos Monsiváis, *Los relatos pintados, la otra historia: exvotos mexicanos*, México, Centro de Cultura Casa Lamm, 2010, p. 35.

⁶ Rosa María Sánchez Lara, *Los retablos populares exvotos pintados*, México, UNAM-IIE, 1990, p. 40.

Ese grupo considera al retablo pintado como un medio que socializa y personaliza un evento extraordinario, ya que ahí se expresan sucesos milagrosos desde la perspectiva de quienes los vivieron y no desde la visión oficial. Este proceso de identificación está ligado a su carácter público ya que la exposición es una obligación para quien lo prometió. Sin duda “el ofrecimiento de un retablo es la acción de socializar un milagro”.⁷

Lo representado, el contenido pictórico y textual, funciona como la significación comunicativa, de hecho cada componente contiene su propio valor comunicativo, conformando una unidad de sentido. Esos conceptos terrenales son distinguidos y logran cierta identificación entre el resto de la grey.

Las distintas virtudes que pueden comunicar los retablos populares además de la fe y la devoción son las que adquiere por su carácter de medio de comunicación. Su función de comunicabilidad expresa un sentimiento evidente de agradecimiento. Pero su intención comunicativa va más allá, pues las significaciones que guardan: los colores, el espacio, las dimensiones, la distribución, las líneas y el mismo mensaje escrito, tiene por objetivo exaltar las emociones, el sentir religioso y una visión particular del mundo físico y espiritual.

El significado expresivo del retablo pintado reside más bien en la percepción misma; es decir interviene tanto la intención del emisor como el proceso de recepción de quienes los contemplan. En este caso son producidos por un sector popular, el retablero es el encargado de su elaboración, el producto es la pieza pictórica y textual, y los templos son los lugares de exhibición.

⁷ Karina Jazmín Juárez Ramírez, *Op. Cit.*, p. 24.

4.2 Procesos de comunicación en el acto votivo

El hombre como un ser religioso reconoce que es necesaria la ayuda divina, su rutina se encuentra prescrita por una conducta reverente relacionada con la creencia en seres y fuerzas sobrenaturales.⁸ En los orígenes de la organización humana, la vida cotidiana estaba directamente ligada a la experiencia religiosa a través de la ejecución de actos de culto para la veneración o por medio de la elaboración de objetos que simbolizan la presencia de lo divino.

La condición espiritual del ser humano lo ha llevado a despertar facultades creadoras para expresar a través de figuras y prácticas rituales su deseo de permanecer vinculado con lo sobrenatural. La íntima conexión que se pretende establecer entre el individuo y sus dioses constituye una característica esencial en la mayoría de las formas de la religión.

La intención de fomentar y preservar ese vínculo ha influido de modo decisivo en la construcción de medios para expresar su devoción, sus peticiones y sus agradecimientos. En particular la motivación de la elaboración de exvotos reside en la retribución simbólica de los favores recibidos por una divinidad. El objeto votivo es el resultado de un proceso espiritual, intelectual, psicológico y emocional que hace visible, audible y tangible las creencias, las ideas, los valores y los sentimientos que no pueden ser directamente manifestados.

En el sentido originario de tales costumbres, el acontecimiento de recibir una gracia divina requería un comportamiento recíproco. En cuanto legado de las sociedades antiguas las prácticas siguen satisfaciendo el requerimiento de agradar a los dioses, fortaleciendo así su sentido y otorgándole continuidad a la actitud piadosa y votiva con actos de gratitud y veneración.

Este comportamiento religioso persigue la creación de un objeto tangible; es decir, hacer del agradecimiento algo sensible, proporcionando directamente una

⁸ Víctor Turner, *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*, México, México Siglo XXI, 1980, p. 21.

ganancia al individuo en relación con la imagen sacra en referencia, pues se motiva la permanencia de un estado de gracia entre ambos.

La necesidad de relacionarse constantemente con lo sagrado origina nuevas formas de expresión, y una vez creadas la comunidad se sirve de ellas en un tono espiritual, pues remite a los contenidos de vida más esenciales para las sociedades tradicionales; es decir, lo que concierne a su relación con lo divino. El exvoto pictográfico es solamente un ejemplo de cómo se logra ese vínculo y representa una manifestación de la relación contractual entre el creyente y la divinidad.

A continuación se abordarán la motivación, la elaboración, la exposición y los usos sociales del retablo pintado basado en una aproximación a partir de los conceptos tradicionales de la teoría de la comunicación, ya que en la producción de este particular objeto votivo interviene una voluntad religiosa y la capacidad creativa de sus productores y de la comunidad que lo interpreta, y ello involucra habilidades comunicativas, de las cuales se han identificado cinco ciclos.

Cada uno forma un proceso complejo de comunicación social dentro del contexto de la religiosidad popular, y manifiesta la interacción que existe entre el creyente y sus potestades divinas. El siguiente esquema concentra dichos ciclos e identifica a los agentes participantes según corresponda en la esfera de emisor, mensaje y receptor:



	Emisor	Mensaje	Receptor
1	Devoto	Plegaria	Advocación
2	Advocación	Milagro	Devoto
3	Devoto	Testimonio	Retablero
4	Retablero	Retablo	Devoto
5	Devoto	Retablo	Advocación Comunidad

Esquema
 Elaboración propia
 Procesos de comunicación en el acto votivo

Abrir un paréntesis considerando el aspecto comunicativo que guarda este tipo de manifestación de la religiosidad popular, permitirá revelar que cuando el devoto acude a la figura del retablo pintado, alude a ciertas actividades ya que su elaboración se encuentra inmersa en un proceso de continua retroalimentación entre el ser portentoso, el individuo que lo invoca, el artista que plasma el momento y la comunidad que respalda esa devoción.

4.2.1 Plegaria: mensaje de petición

El proceso de creación del retablo pintado podría considerarse dentro de una comunidad tradicional como un rito, ya que refiere a una manera de actuar que se repite con cierta invariabilidad. Cada ciclo de este proceso se encuentra definido a partir del arraigo de esta práctica dentro de la sociedad donde se genera.

Comienza con la presencia de una situación o acontecimiento que aflige al devoto o a alguien muy cercano a él; ello origina una súplica dirigida a cierta figura de providencia en la cual deposita su fe y a ella dirige una solicitud que se acompaña generalmente de una promesa. El compromiso de recompensa o el cumplimiento de la promesa se concretarán después de haber recibido el favor solicitado.

La ofrenda en agradecimiento se hace *post-factum*; es decir, después de atendida la súplica. Posterior a la petición resuelta, el devoto se aproxima a compensar el compromiso que prometió mediante un exvoto. Cabe recordar su etimología: 'ex' (por) y 'votum' (promesa), exvoto significa hecho por promesa.

La finalidad de que la plegaria vaya unida a una ofrenda o la comprometa, es para que la petición cobre mayor importancia y efectividad frente a la entidad que se solicita. Ello demuestra la concepción de divinidades que aceptaban y esperaban tributos, y remite a un estadio de las religiones antiguas en tanto que se considera a los seres sagrados como entes que requerían de cierta retribución.

La importancia de lo que se ofrece debe guardar cierta relación con lo que se pide, de acuerdo a este aspecto en los retablos pintados recae una fuerza persuasiva

ante la potencia a la que se procura conmover, ya que se aprovecha el dramatismo del color y de la narración para exaltar la potestad de la entidad.

El siguiente ejemplo ilustra el compromiso cumplido por parte de una mujer que solicitó y recibió ayuda del Señor de Villaseca. En el texto la donante hace referencia a una ‘peligrosa operación’; a decir de la caligrafía y la manera en la que se resalta la palabra ‘OPERACIÓN’ con letras mayúsculas y subrayadas y sin especificar, y asociada a la imagen, pudiera pensarse que quizá se trata de algo delicado de un tumor o incluso de un legrado, ya que aparece una mujer sangrando a la altura de la pelvis, no se explica el padecimiento y entrecomillado de la operación amplía las interpretaciones.

Además de la manera indirecta en la que se podría estar refiriendo a una intervención de este tipo, este retablo también logra ejemplificar que la solicitud se hizo a través de un plegaria: ‘*La Sra. Tiodola Torres se encomendó al Sr. De Villaseca*’, también es explícito el compromiso que se estableció junto con la petición, y del cual la elaboración y exposición del retablo solventa la promesa: ‘*Cumplo mi promesa pagando este retablo*’, después de haber recibido la gracia solicitada: ‘*fui salvada milagrosamente*’.

“*La Sra. Tiodola Torres se encomendó al Sr. De Villaseca. De una peligrosa “Operacion” en donde fui salvada milagrosa mente lo cual cumplo mi promeza pagando este retablo. En acción de gracias: templo de cata Guanajuato León Gto. Av. Anda 403 Muñoz*”



Imagen 68
Muñoz
Dedicado al Señor de Villaseca por Tiodola Torres
Óleo sobre lámina

Se aprecia en la acción de solicitar ayuda el primer acto de comunicación a abordar: el diálogo interno o externo establecido mediante la oración que el devoto dirige a la advocación sacra a la que por devoción le encomienda una resolución que se encuentra fuera del alcance manifiesto de sus posibilidades. Esa súplica por la intervención divina se hace a través de la plegaria.

La plegaria es la forma de invocación más simple, expresa sus intenciones por medio de la palabra, y es la que mejor permite confrontar la técnica religiosa con la técnica mágica puesto que se refiere a una pronunciación para solicitar algo concreto a una potencia numinosa o sagrada. Se trata entonces de una composición a la que se le atribuye un carácter mágico y con poder, pues sirve para establecer comunicación con lo sagrado; en concreto se emplea para poder ser oído por los dioses y obtener pronta respuesta.

Plegaria, según Marcel Mauss, “es un rito religioso oral directamente referido a las cosas sagradas”⁹, y como tal mantiene una estructura; sin embargo, no tiene una forma fija de pronunciarse aunque la intención motiva algunas fórmulas. De ahí que se conozcan infinidad de oraciones para expresar diversas solicitudes dirigidas a advocaciones específicas, otras surgen de la improvisación y devoción de quien con espontaneidad las pronuncia.

Su estado cambiante y espontáneo depende en gran medida a que surge en las crisis de la existencia humana, de la tensión de las necesidades del hombre o de las influencias adversas e impredecibles. La plegaria se suscita cuando se quiere obtener una asistencia en el momento en que se experimenta una situación incierta y se acude a las fuerzas divinas cuando los peligros son inminentes.

En términos de comunicación, en este primer acto comunicativo del proceso votivo el emisor es el devoto, el mensaje es la petición y el receptor es la advocación religiosa. El emisor se dirige con respeto y ya sea con una fórmula oral explorada o de forma improvisada para expresar su petición.

⁹ Jean Cazaneuve, *Op. Cit.*, p. 236.

Con ello se busca invocar la intervención de un ser que posee la potencia para lograr el favor solicitado. Se manifiesta un diálogo interior significativo entre el devoto con sus necesidades terrenales y la figura divina con su omnipotencia.

Luego entonces debe entenderse este diálogo como una acción orientada hacia lo sagrado, la plegaria supone que el hombre por sí mismo no puede atender todas sus necesidades, dada su condición humana, pero sí puede dirigirse a los entes omnipotentes suplicando su intervención. Esa incapacidad es lo que Schleiermacher denomina “sentimiento de dependencia” y Rudolf Otto prefiere llamar “sentimiento de estado de creatura”.¹⁰

Estas apreciaciones coinciden con la definición de Bronislaw Malinowski de religión al referirla como: “la confesión de la impotencia humana en ciertas cuestiones”.¹¹ La oración y la plegaria configuran la aceptación de la condición humana, por ello asume un significado religioso ya que implica la creencia en una fuerza superior.

En esta concepción de la condición humana, cabe destacar que tanto la naturaleza como el medio artificial se imponen y fijan las condiciones de la existencia del hombre. Es decir, las circunstancias del entorno, el ambiente y los fenómenos naturales así como las reglas, las costumbres y las obligaciones sociales constituyen márgenes donde el ser humano encuentra impedimentos. Por ello se puede encontrar retablos que aluden a peticiones con referencia a fenómenos naturales o sociales.

El hombre de cara al cielo y postrado de modo suplicante, así como aparecen en los retablos pintados de modalidad orante, recurre a una providencia divina ante su situación vulnerable. Se revela su condición humana, que según Jean Cazaneuve, se trata del “conjunto de las determinaciones impuestas al individuo, del condicionamiento general o el total de las condiciones a las que su acción está

¹⁰ *Ibid.*, p. 239.

¹¹ Bronislaw Malinowski, *Magia ciencia y religión*, Barcelona, Ariel quincenal, 1974, p. 16.

sometida y que limitan el campo de acción de su libre arbitrio o de su determinación”.¹²

Esta conversación y diálogo interno es reflejada en las miradas y la posición del devoto y de la advocación cuando son representados en el retablo. En el siguiente ejemplo se retrata un momento muy delicado, donde una mujer que acaba de perder un hijo, levanta su mirada e invoca a la Virgen de Guadalupe el favor de no ser desalojada del tren en el que viaja.

Sin poder acudir a alguna persona o autoridad y con el desconsuelo que embargaba a la Sra. Alejandra González por el sufrimiento inmensurable y la pena del fallecimiento de su hijo, esta mujer opta por invocar ayuda divina, que le permitió sortear esa incómoda y triste situación para no ser desalojada del tren. La petición fue atendida y la señora ofrece como testimonio el siguiente retablo:

“Yendo de México a S. L. Potosi el día 16 de Debre de 1909, fayecio Seberiano Lopez; y su afligida madre Alejandra Gonzalez temerosa qe los bajaran del tren desde la Estación de Querétaro, invocó á la Stma Virgen de Guadalupe, y nada le pasó. Y como testimonio dá este retablo. Sn Luis Potosi Nobre 1 de 1912”

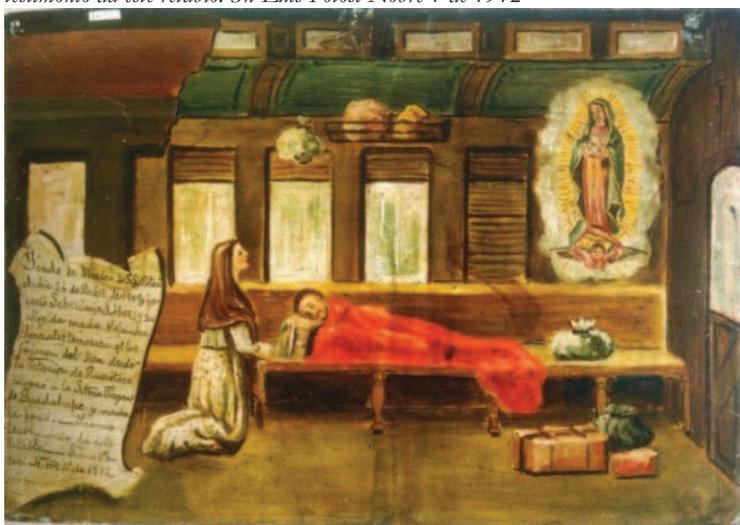


Imagen 69

Anónimo
Dedicado a la Virgen de Guadalupe
por Alejandra González
Óleo sobre lámina
1912
Acervo de la Basílica

En el caso particular del retablo pintado, la narración textual que acompaña al campo pictórico, permite conocer y señalar que en la relación del devoto y la imagen de culto existe una comunicación directa a través de la oración e invocación y ella se manifiesta con la efectividad de estas acciones.

¹² Jean Cazaneuve, *Op. Cit.*, 1972, p. 28.

La ocasión de orar y expresar una plegaria es, según E. Heiler: “una necesidad concreta del momento que se vive una situación de penuria en la que los intereses vitales básicos de un individuo o un grupo se hallan gravemente amenazados, los incitan a rogar a una potencia superior”¹³ para que intervenga en un determinado asunto debido a su condición para preservar el orden general o el bienestar particular.

La invocación pone de manifiesto la fe en el providencialismo católico, en la que el ser humano como parte de la creación de una entidad todopoderosa puede solicitar a ésta el auxilio en circunstancias que lo amenazan o acudir a la intercesión de Jesucristo, su Madre o algún Santo o Arcángel, además de servir de contención para demostrar la condición humana que no se basta por sí misma.

Una particularidad que queda revelada en los retablos, es respecto a que algunas situaciones desfavorables persistan, sobre todo en el caso de las problemáticas sociales, por ejemplo la violencia y los robos; que se repitan con regularidad estas circunstancias permite conocer que las demandas de los ciudadanos no son reportadas o escuchadas por las respectivas autoridades; sin embargo, sí por sus advocaciones religiosas a través de la invocación, la oración y la fe.

Las plegarias buscan conmover la voluntad del ser divino, influir en las divinidades a las que se dirigen; y es así como movidos por la piedad, el afecto o la omnipotencia de sus fuerzas son capaces de responder con el favor solicitado, éste es el segundo ciclo, donde la advocación es la emisora del milagro o de la solicitud para el devoto.

4.2.2 Milagro: de lo objetivo a lo subjetivo

La tradición judeocristiana declara que Dios está presente en todas partes y es capaz de vigilar el comportamiento de los devotos en su vida cotidiana. De esta conjetura la creencia popular de la omnipresencia de Dios, permite a los devotos

¹³ *Ibid.*, p. 238.

invocarlo en cualquier lugar y momento, sobre todo en situaciones de incertidumbre donde quiera que éstas ocurran.

Así la conexión entre el hombre con su creador o con todas aquellas entidades divinas (advocaciones de Cristo, Vírgenes, Arcángeles o Santos), surge en el momento en que el individuo desea hacerlo sin la obligación de acudir a un templo, aunque también para algunos devotos prevalece la creencia de que en los lugares sagrados de culto es donde la interacción con lo divino se vuelve más intensa. Directa o indirectamente, íntima o socialmente, en un templo o en cualquier otro lugar, todo depende de las intenciones y necesidades del devoto para establecer un diálogo con lo divino.

Con la concepción de omnipresencia, la relación 'hombre-Dios' se vuelve más personal y más cercana a la realidad y cotidianeidad de cada devoto y en general con la comunidad de creyentes; es decir, la interacción ya no se enmarca en un lugar determinado o dentro de las normas de solemnidad de los templos, sino que puede establecerse sin importar el sitio.

En particular el retablo pintado combina escenarios habituales: el campo, las calles, el interior de las casas, los hospitales, las fábricas, los caminos... con una manifestación de las potencias de lo divino, de esta manera en la composición se asocia el mundo objetivo de los hechos y la intervención milagrosa de las advocaciones.

El vínculo puede surgir en cualquier momento y situación si se pretende con fe y devoción. Así, tanto la evocación como la intervención divina se genera en todos los espacio de la vida del hombre, las manifestaciones divinas pueden sorprender al practicante en cualquier lugar.

La experiencia religiosa de ser merecedor de un milagro y la participación en lo sagrado permite a los hombres vivir y manifestar la presencia de lo divino en su cotidianeidad. De ahí la importancia capital de los retablos pintados como medio de difusión de estos eventos. Los acontecimientos que son considerados como

milagros plasmados en los retablos, aparecen como indiscutibles para la comunidad de devotos, aunque su resolución en algunos casos parezca extraordinaria o como producto de otros factores.

Muchas de las situaciones descritas en los retablos son meramente subjetivas desde el punto de vista popular, ya que lo que para unos puede ser un acontecimiento milagroso para otros sólo se trata del producto de la ignorancia o del desconocimiento de las causas.

Entonces, la concepción de lo milagroso revela la permanencia de una mentalidad arcaica ya que conlleva ideas que surgieron en los orígenes de la vida religiosa y parten del reconocimiento de la condición humana y de una súplica que inspira la intervención e injerencia de lo divino en lo cotidiano como algo común.

El retablo pintado está continuamente regenerándose, es un producto de la fe viva que necesita de milagros, pues además de agradecer por ellos también pretende conmemorarlos. El contenido de la pieza incita al observador a producir un sentido de lo milagroso, renovando así la significación de la irrupción de lo sagrado en la vida cotidiana de los devotos.

4.2.2.1 Milagro oficial y milagro popular

La definición de milagro según Sebastián de Covarrubias, citada en el primer Diccionario de la Lengua Castellana, es: “lo que provoca la adoración, algo que se presenta contra las leyes naturales con portento, un prodigio, un monstruo [...] Pero en rigor, milagro se dizen aquellos que tan solamente se pueden hazer por virtud divina”.¹⁴

El milagro es algo cotidiano para el devoto, para él puede ocurrir con frecuencia y basta que el merecedor lo signifique como tal para considerarlo así. En la fe

¹⁴ Solange Alberro, “Retablos y religiosidad popular en el México del siglo XIX”, en *Retablos y exvotos*, México, octavo título de la Colección: Uso y estilo coeditada por el Museo Franz Mayer y Artes de México, 2000, p. 16.

popular el milagro sucede con regularidad y en todas partes, ello se refleja en los espacios representados dentro de la composición del retablo pintado.

El siguiente retablo permite ver el espacio de una cantina, y la intervención milagrosa de la que se habla es la supervivencia en una confrontación violenta entre una mujer, que en ese contexto de la cantina puede presumirse que quizá por un malentendido con su pareja o por el estado inconveniente de algún cliente se vio en peligrosa situación.

El texto refiere directamente que la mujer considera su experiencia como un milagro: “MILAGRO PATENTE Ma. Dolores Brenes”. De acuerdo con la imagen se percibe que el encuentro fue personal, a muy corta distancia y que se sucedieron una serie de balazos. La mujer aparece con las manos en el pecho y mirando a la dirección contraria de donde se encuentra su atacante, quizá en resignación de lo que estaba ocurriendo o en plena oración dirigida a la Virgen de Talpa.

“Milagrosa Virgencita de Talpa te doy infinitas gracias por haberme librado de morir á balazos. Milagro patente Ma. Dolores Brenes Mayo 1964 Tala Jal.”



Imagen 71

Anónimo
Dedicado a la Virgen de Talpa
por Ma. Dolores Brenes
1964
21.5 x 16 cm
Óleo sobre metal
Colección Durand-Arias

Para María Dolores Brenes, la mujer que dedica el retablo, la suya fue una experiencia milagrosa y así lo expuso. En contraste con lo anterior, la Iglesia requiere de procedimientos rigurosos y de un exhausto escrutinio para legitimar y otorgar verosimilitud a los hechos y considerarlo un milagro.

Desde el punto de vista formal, un hecho extraordinario atribuido a una potencia religiosa, para ser considerado como un milagro necesita obtener la declaración de autenticidad desde la sede de la Iglesia Católica. Tiene que haber precedido a un escrutinio de rigurosa información por parte de alguna autoridad eclesial, como un Obispo o un Consejo, para que con los datos y pruebas obtenidos sea posible considerarlo un milagro.

La diferencia radica en que el 'milagro oficial' depende de la intervención de la Iglesia como institución y de su jerarquía, por lo regular cuando se testifica a favor de la legitimidad es después de haber aplicado una serie de pruebas y juicios al hecho. En cambio, el 'milagro popular' pertenece y nace de la *vox populi*, son subjetivos y con la característica de que puede ocurrir en cualquier lugar.

Estas dos versiones de milagros no son contrarias, sólo tienen un carácter distinto, ya que al final ambos despiertan el fervor religioso. En concreto la concesión del milagro actúa como un mensaje para estimular la fe y modelar la conducta de la comunidad.

Dado que la Iglesia requiere de pruebas y hechos comprobables, los milagros representados en los retablos pintados tienen la intención de incorporar la mayor cantidad de datos respecto al hecho para otorgarle veracidad. El retablo registra detalles para dar objetividad a lo subjetivo, por ello se apoya tanto de la palabra como de la imagen para recalcar y especificar el mensaje y la difusión del agradecimiento.

En ese entendido, el devoto y el retablero son promotores de las creencias religiosas y de las devociones de un pueblo. Los retablos cuentan milagros populares que de lo contrario no se podría hablar o tener conocimiento de ellos, la escrupulosa discriminación que hace la Iglesia dejaría a cientos de retablos sin reproducción o difusión. Sin embargo, el pueblo y su fe son la plataforma que continúa dándole permanencia a este tipo de modalidad votiva, donde el fervor popular queda plasmado de manera particular por su naturaleza narrativa.

Es el mismo pueblo el autor de distintas manifestaciones que atestiguan su devoción por los milagros y por las advocaciones que lo hicieron posible, por ello existe un sinfín de objetos y expresiones religiosas que los devotos emplean como exvotos.

Cabe recordar que la amplitud del fenómeno votivo responde a una regla invariable: en cuanto más religioso es el hombre, mayor es el acervo de modelos ejemplares que dispone para sus medios de vinculación con lo divino. De esa variedad hay ejemplos narrativos y visuales como los retablos pintados y otros con una función predominantemente referencial y práctica, sin ser tan explícitos en cuanto al motivo por el cual se ofrecen.

4.2.3 Testimonio: narración del milagro

El retablo pintado es voluntariamente destinado a expresar un agradecimiento; siendo esta pieza una de las opciones que simbolizan el acto de reciprocidad, el devoto encuentra en esta modalidad una fuerza operante de tipo mágico que puede transmitir y compartir el sentimiento de fe. El exvoto pictórico es entonces, un objeto que surge del deseo del devoto y con la colaboración de un retablero que se encarga y le ayuda a plasmar el mensaje de gratitud.

Para plasmar su sentir, el creyente se asiste de un pintor local que sin la instrucción académica, artística o profesional se dedica a la pintura por tradición popular o porque tiene facilidad y destreza para esa actividad. Estos artistas populares conocidos como 'retableros', 'retablistas' o 'milagreros' cuentan con una aptitud que los coloca como personas diestras que a través de su trabajo se ganaron la confianza de su comunidad para acudir a ellos. El artista está llamado a colaborar con la representación de la intervención divina en asuntos terrenales de relevancia para el devoto, que solicitó auxilio y lo obtuvo.

El artista popular cree adaptarse a una tradición con sus estándares; pero al intentar interpretar la tradición a través de su propia sensibilidad termina creando algo nuevo a partir de una intención clara: agradecer el socorro divino. Este

proceso se refiere a la apropiación y recreación de los conceptos religiosos de piedad, divinidad y retribución por parte del sector popular con un producto cuya parte utilitaria es mayor a la estética, aunque también es capaz de representar una ambivalencia entre lo práctico y lo artístico.

Este ciclo del proceso comunicativo a describir, consiste en la recepción y reproducción del relato, donde el pintor busca sensibilizarse y simpatizar con el devoto para que éste pueda expresar su emoción, sentimiento y agradecimiento. Este otro proceso de comunicación es interpersonal y en él intervienen él o los beneficiados como emisores, el mensaje es su testimonio de agradecimiento y el pintor es el receptor de dicho relato.

En ese diálogo el devoto o los involucrados narran al retablero su experiencia, el motivo por el cual desean realizar el retablo y la imagen religiosa a la que encomendó el favor. Se ofrece al retablero la mayor cantidad de referencias: qué, cuándo, dónde, cómo y a quién le ocurrió el acontecimiento. La información acerca de los detalles de ambiente, del lugar y las emociones que experimentaron también son elementales para la elaboración del retablo.

El retablero toma nota de los datos, y ya sea que él escriba y decida la distribución de la composición, o que el devoto coopere con una idea o el texto elaborado. Cualquiera que sea el caso, en manos del pintor recae la tarea de la realización de la pintura.

El pintor tiene la tarea de interpretar el relato y trasladarlo a la pintura. Tanto el retablero como el oferente concuerdan los detalles, las condiciones y los datos que debe incluir el exvoto pintado. A veces aparece su firma, otras no, incluso se anexa el domicilio para futuras recomendaciones. Finalmente el retablero acuerda con el devoto el costo de la pintura y la fecha de entrega de la pieza terminada.

4.2.4 Retablo pintado: mensaje y testimonio de fe

Ya terminado el retablo, el resultado puede ser de modalidad orante, representando al devoto en oración o de tipo anecdótico donde se aprecia el motivo del agradecimiento. La elección del terminado y su hechura dependen de la aptitud de los artistas para dibujar situaciones o personas. En este subproceso comunicativo, el emisor es el autor del cuadro, el mensaje es la composición del exvoto pintado y el receptor es el oferente que lo solicitó para presentarlo como testimonio de lo ocurrido.

El retablo pintado sirve como constatación de la realidad devota que aún subsiste en la actualidad y proporciona un modelo retrospectivo de valores religiosos y de las creencias, resguarda parte de la memoria de todo un estrato social en un tiempo determinado respecto a eventos extraordinarios o atribuidos a la fe. En él se describen situaciones universales: dolencias físicas, problemas económicos, familiares y sociales entre una variedad de hechos; y al mismo tiempo esas situaciones son particulares e irreductibles a otras, pues pertenecen a un testimonio real, único y agradecido.

El retablo pintado es un producto votivo que funciona como ofrenda; su matiz religioso aporta elementos que reflejan la interpretación de una parte de la realidad en la vida del hombre: la intervención de lo divino. Se trata entonces de un objeto sagrado, partiendo de la definición de Jean Cazaneuve acerca de 'lo sagrado', que él define por la condición en la que se encuentra asociado al mismo tiempo el orden humano y la potencia supra humana.¹⁵

Una definición que ayuda a dilucidar la idea del retablo pintado es la que hace Marcel Mauss acerca de los objetos que sirven para el intercambio:

El valor de un objeto cualquiera ungido por la sociedad como equivalente universal que se impone con un poder universalmente aceptado; no puede derivar de sus características físicas, ni de su uso particular [...] En síntesis,

¹⁵ *Ibid.*, p. 188.

en toda sociedad hay una determinación de ciertos objetos que son depositarios de valor religioso y al mismo tiempo sea aceptado como medio de pago de cualquier otro bien.¹⁶

El exvoto religioso expresa que su donante obtuvo un beneficio el cual desea retribuir, además resalta la preocupación por patentar el milagro y propagar el culto dirigido a la fuerza superior que concedió el favor. Se erigen como objetos que tienen una virtud especial que hace que se les ofrezca como testimonio de gratitud.

La función del retablo pintado es la de fijar la intervención sagrada dentro de las actividades humanas; y el devoto al hacerlo público pretende la veneración, y busca establecer un estado de gracia con lo divino. Por otra parte su función comunicativa es dar a conocer el milagro, exhibir y testificar la fe.

La transmisión del sistema de creencias a través de la exposición de los retablos pintados fortalece la fe de los devotos y contagia a la comunidad de devoción. Las advocaciones además de adquirir fuerza y significación social también reciben la retribución y gratificación por parte del beneficiario.

Como pieza de estudio el retablo marca un encuentro religioso: refleja lo cotidiano (la problemática) y lo extraordinario (el milagro). Logra representar cómo la imagen religiosa o divina penetra en la vida cotidiana de la persona, ésta a su vez pretende contagiar e impactar en la vida de quienes le rodean haciendo pública su vivencia través del testimonio plasmado en la pintura.

¹⁶ Marcel Mauss, *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, Argentina, Katz, 2009, 37-39 pp.

4.2.5 Destinatarios finales: advocación y comunidad

El retablo pintado como ofrenda conjuga la individualidad de la voluntad del devoto como parte de una práctica ritual personal, y al mismo tiempo reafirma una identidad de grupo reforzando la devoción y las prácticas de fe. Este fenómeno cultural adquiere sentido como un acto comunicativo.

El devoto no sólo busca la realización del retablo, pues además de esa tarea en la promesa está implícita la exposición de la pieza. Por su carácter público el retablo pintado depende del efecto que produce en el sistema religioso de valores, así como en la comunidad ante la cual se exhibe, pues incluye la difusión y provoca un contagio de fe entre los devotos que están en contacto con el mensaje.

Es evidente que para la pieza que supone el retablo hay un doble destinatario: la imagen invocada y el público que lo observa. Lo anterior permite concebir un triple plano: el individual, el religioso y el social. Lo individual respecto a la devoción personal de los devotos, lo religioso en cuanto a que encomiendan sus necesidades a las potencias sagradas guiados por sus creencias y lo social se debe a que comparte un sistema de valores con su grupo junto con su experiencia.

Esos tres planos asimétricamente refieren a tres revelaciones: ante sí mismo, una revelación de lo divino y ante la comunidad. La primera de esos tipos de manifestaciones se refiere a la revelación del hombre como un ser incapaz de resolver todas sus parquedades, la segunda es la que nace con la petición resuelta, ésta revela la omnipotencia de las fuerzas sobrenaturales, pues lo divino se presenta ante el hombre con su intervención para resolver la penuria. Finalmente la revelación ante la comunidad se da cuando el testimonio milagroso se hace público y entonces es conocida por todo el grupo la capacidad de respuesta de las figuras veneradas.

El mensaje se encuentra dirigido a dos receptores: la figura sagrada en primer lugar y la comunidad en segundo. Si bien queda entendido que una parte del

mensaje se encuentra dirigido a la entidad sacra, también alude a la comunidad del devoto con la exposición y por los temas terrenales que reflejan: asuntos emocionales, deseos, hechos, alegrías, hábitos, maneras de vivir, vestir y hablar.

“La mañana del 6 de Enero del 2001 abandone a mi hijo recién nacido por miedo que mis padres me corrieran al dar la buelta a la esquina mi corazón me iso arrepentirme ecbando a correr implore al Angel Guardian y pude llegar a tiempo antes que fuera devorado por unos perros. Pido perdon y tu bendicion para enfrentar la vida juntos los dos y atodas las madres dales amor a su corazon para que nunca abandonen a sus hijos por pobreza o ignorancia porque un hijo es una bendicion de Dios. Maria 15 años. Pintor del barrio Mexico DF”

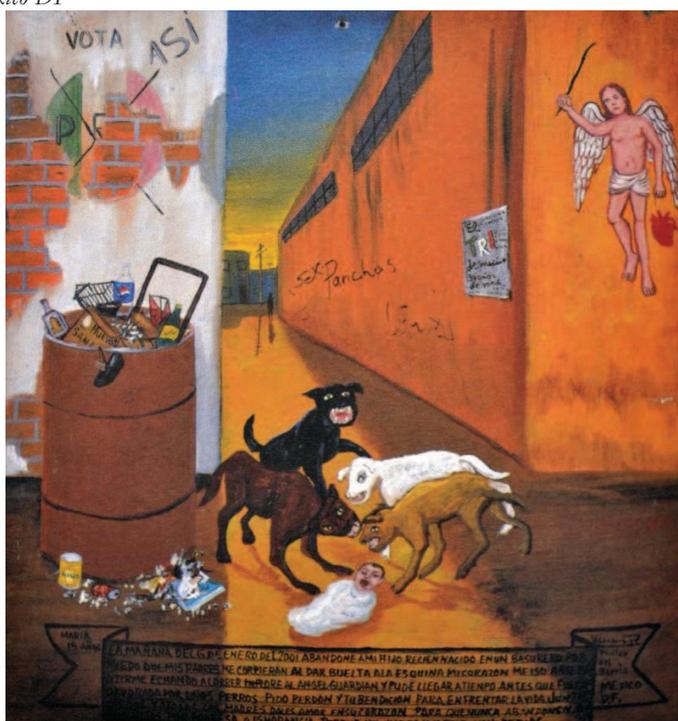


Imagen 70
Alfredo Vilchis
Dedicado al Ángel Guardián por María
2001
Óleo sobre lámina

En el ejemplo anterior destaca su origen popular por diversos rasgos, uno de ellos son los elementos de retrato de la composición, el ambiente urbano y decadente; y otro es la forma en la que se narra el hecho con la redacción y ortografía del texto. Al tratar de exponer el testimonio lo más apegado al sentimiento que generó la situación descrita, la mujer que dedica la pieza permite varias concesiones. Una de ellas, es que la advocación a la que está dirigido es al Ángel Guardián, pero al mismo tiempo en el texto se menciona a Dios; es decir, quien lo dedica está inmersa en los valores y las creencias católicas y rinde testimonio de su fe.

La mención explícita de los dos destinatarios de la pieza revela que la oferente tiene claro los receptores de su mensaje. Por un lado agradece, se disculpa y pide el amparo futuro de la advocación, por el otro alude a las madres que pudieran contemplar el retablo con el consejo de no abandonar a sus hijos por encima de las adversidades. En especial se dirige a mujeres adolescentes como ella, que comparten un contexto y a las cuales puede persuadir a través de un medio como lo es el retablo pintado.

Con lo anterior, se ilustra de igual manera el carácter público de la pieza, ya que la intención clara de la devota es agradecer y dar a conocer su historia, para ella la protección de su hijo y su cambio de actitud representa un hecho milagroso y de satisfacción personal que merece ser compartido y reproducido.

El exvoto acostumbra ser celebrado colectivamente; es decir, en lo social. La importancia de hacer público un acontecimiento espiritual hace hincapié en los fenómenos sociales del grupo donde se origina. A través de la exhibición del retablo la comunidad cobra una conciencia más elevada de la potencia y magnificencia de las figuras veneradas.

4.3 Comparación entre los objetos votivos

Se puede encontrar una gama extensa de objetos que presentan los mismos rasgos característicos de una ofrenda que señalan los exvotos. Sin embargo, el retablo pintado es una demostración perpetua en comparación a otras expresiones transitorias, pues se trata de un objeto que proporciona información específica de un acontecimiento milagroso, que funciona además como un recordatorio de fe y un testimonio de la potestad de las figuras sagradas.

Dentro del género de exvoto nace la indagación por conocer el porqué el devoto recurre a ciertas manifestaciones y no a otras, dado a que existe una gran opción de objetos dentro de la tradición religiosa. De acuerdo a las características de ciertos objetos votivos este apartado procura descubrir por qué las comunidades devotas pueden preferir una pieza a otra.

Este planteamiento fue abordado por los pioneros en el estudio de los medios de comunicación. En sus aportaciones Marshall McLuhan, afirmaba respecto a los tipos de comunicación que no solamente se trata de saber qué contenido se encuentra en los mensajes, sino que también es necesario cuestionar qué es lo que cada tipo de comunicación tiene por sí mismo de original. Según el enfoque de este autor el medio condiciona el mensaje.¹⁷

Premisa semejante sucede con los exvotos y la gama de objetos votivos, ya que muchos de ellos a pesar de llevar el mensaje de agradecimiento no proporcionan la misma información ni el mismo nivel de personalización. Cada tipo de exvoto explicado como un medio de comunicación expresa un determinado mensaje a través de su código en virtud del contenido o la idea que quiere expresar.

Vale la pena recordar la clasificación, citada previamente, que Jorge A. González¹⁸ hace acerca de los exvotos en un intento claro por catalogarlos y que resulta de mucha utilidad para comparar sus cualidades comunicativas:

- 1) Objetos figurativos a escala de la gracia obtenida. Es una de las tradiciones votivas que más tienen auge, se les conoce como 'milagritos' en relación a su tamaño. Se trata de figuras diminutas que representan partes del cuerpo humano (brazos, piernas, corazones, orejas, úteros, manos, pechos, ojos, genitales), personas (oferentes hincados), animales, pertenencias, plantas o frutos. Están hechos a mano y son de metal, acero o aleaciones de cobre y plomo o con un baño de oro o plata.



Piezas de metal: «Milagritos»

Estos objetos no proporcionan mucha información acerca de la gracia recibida o del devoto que lo ofrenda; la única referencia clara es el contorno de la pieza.

¹⁷ Marshall McLuhan, *El medio es el mensaje: un inventario de efectos*, Paidós, Buenos Aires, 1969.

¹⁸ Jorge A. González, *Op. Cit.*, 9-12 pp.

Aunque como su nombre lo menciona estas figuras hacen referencia a un milagro, para la comunidad que los contempla prensados con seguritos sobre las prendas de las figuras sacras o en un pedazo de tela destinada particularmente para que ahí sean colocados, no ofrecen mayor referencia que la cuantitativa. No se vincula a alguien, a un hecho o una fecha en particular; es decir, favorece al anonimato del devoto.

Una ventaja de estas piezas es su precio, ya que su producción es en serie y no representa un gasto oneroso o la dificultad de conseguir las figuras. La practicidad, la portabilidad y el fácil acceso que tienen los devotos a estas piezas puede formar parte de las razones por las que se elija a este tipo de exvoto sobre otros.

2) Objetos que aluden representativamente el favor recibido. En esta categoría se incluyen aquellos ofrecimientos de ropa, cabello, objetos personales, trofeos o aparatos ortopédicos que los creyentes colocan en los altares o en presencia de la advocación que lo hizo posible.

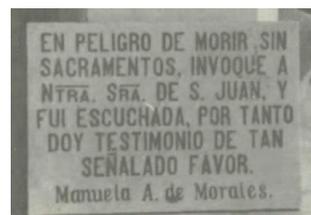


Objetos representativos

Este tipo de objetos depositados no dan conocimiento preciso de la causa, pero sí proporcionan información del porqué se ofrecen; es decir, al ver depositado un ramo de novia evidentemente se remite a que se agradece por la formalización de una relación con la ceremonia del matrimonio; sin embargo, no se sabe que tuvo de particular esa unión o bajo qué circunstancias se ofreció ese objeto.

A pesar de ser un poco más explícitos que los 'milagritos' y referir a la comunidad a un hecho en particular: una boda, un nacimiento, una recuperación médica o un viaje, aún no describen las circunstancias o la manera en la que se hizo patente la divinidad o en qué consiste lo milagroso de ese hecho. Quizá los devotos recurran a este tipo de ofrenda porque son objetos que les pertenecen, refieren de alguna manera al favor consumado y resultan más personales.

- 3) Documentos donde por escrito queda manifestado la gracia recibida, ya sea que se trate de cartas, tarjetas o carteles. Son textos que de manera breve o extensa relatan el motivo de su agradecimiento.



Documento textual

La narración textual documenta la acción divina con más detalle que los objetos anteriores, ya que tiene más referencias y puede proporcionar más datos al lector. La desventaja de esta modalidad es que puede dejar fuera al sector analfabeta para poder enterarse y compartir la experiencia que está plasmada en el discurso escrito.

- 4) Las menciones que aparecen con una referencia de agradecimiento colocados en una sección dedicada a los avisos de ocasión dentro de un diario de circulación local.



Menciones en periódicos

Si bien este tipo de exvoto es muy parecido al anterior por emplear información escrita, la diferencia reside en que los devotos que deciden recurrir a esta modalidad deben contar con los medios necesarios para poder aparecer en algún medio de comunicación escrito. Nuevamente hay una limitante para la comunidad, ya que si ellos no tienen el mismo acercamiento con la prensa escrita, el evento milagroso pasa desapercibido para el sector rezagado o analfabeta.

- 5) Finalmente el último tipo de objeto votivo que refiere el autor es a los retablos pintados. Estas son piezas que describen la intervención divina a través de las imágenes y la palabra. Por lo general plasmados en hojas de lámina se exponen en los muros de los templos de la advocación a la que se agradece.



Retablos pintados

Los retablos pintados “son de gran interés por su increíble ingenuidad y porque representan más que ninguna otra manifestación la fe popular”.¹⁹ Por sus características los anteriores tipos de exvotos cumplen la misma función religiosa pero no la misma función estética y narrativa que expresan los retablos pintados.

Esta modalidad ofrece un margen amplio, pues posee la cualidad propia de la pintura y se presenta como la oportunidad de describir acciones y emociones en detalle de cualquier situación y conferir así al mensaje una eficacia penetrante, incluso para la población analfabeta.

También emplea la palabra a través de un pequeño discurso que acompaña a la escena y proporciona información puntual del hecho y del devoto. Dado que su exposición es dentro de los templos logra abarcar a un mayor sector de la población interesada en el culto de las advocaciones mencionadas en ellos.

Sin embargo, su proceso de creación resulta un poco más elaborado, pues ya sea que se acuda a un retablero o que el mismo oferente lo elabore implica un gasto en los materiales o por el trabajo de la pieza terminada. Por otro lado la representación visual depende de las habilidades y aptitudes de quien lo pinta, en ocasiones los autores de dichas piezas carecían de una instrucción que anulaba el uso correcto de algunos recursos pictóricos.

Pese a los factores que afectan al retablo pintado como medio para agradecer, éste permanece ya que brinda una forma clara y elocuente de describir lo que pasó, satisfaciendo así el deseo del devoto por compartir su dicha. Las posibilidades y elementos que convergen en una composición como ésta, son incomparables a cualquier otro, tanto por su carácter popular, narrativo, de retrato y explícito en cuanto a la gracia que se quiere atestiguar.

¹⁹ Jorge Durand, *Milagros en la frontera: retablos de migrantes mexicanos a Estados Unidos*, México, El Colegio de San Luis-CIESAS, 2001, p. 63.

4.4 Importancia del retablo pintado como documento histórico y sociológico

Los retablos pintados son piezas a través de las cuales se puede encontrar una forma de hacer y entender la historia en términos sociológicos, culturales y comunicativos, pues su contenido habla de expresiones íntimas y de sentimientos religiosos, en ellos se exhibe una plegaria correspondida y pone de manifiesto la relación consciente y voluntaria de un pueblo con lo divino.

Uno de los aspectos menos explotados de los retablos pintados sobre su aspecto religioso es su valor social; ya que resguarda información de acontecimientos y prácticas populares rezagadas de la documentación formal.

Se puede puntualizar que además de constatar la gratitud de un pueblo el retablo pintado es un documento histórico, pues refiere a vestigios concretos de una época y grupo social. El afán del pintor por reproducir y representar a los fieles y su devoción en un determinado contexto, lo lleva a realizar un esfuerzo documental por plasmar una parte de su realidad. En particular lo que importa del retablo pintado como pieza narrativa “es el testimonio vivo de la ofrenda que aún se lleva con muestras de reconocimiento de un momento del hombre; su vital y sencillo tributo a la fe”.²⁰

El retablo pintado forma parte de un fenómeno religioso y social que llega a exponer información inédita ya que forma parte de las expresiones artísticas y religiosas de un grupo. Es decir: ¿qué se sabría de los pueblos del paleolítico, de los mayas, de los egipcios o de los griegos, por mencionar a algunos, si no existiera su arte? De igual manera los retablos pintados como parte del arte popular conforman un registro de la vida de un sector específico de la población del cual se puede extraer información valiosa que no se encuentra en otros documentos y sirve para enriquecer el conocimiento de sus productores.

²⁰ Graciela Romandía de Cantú, *Exvotos y milagros mexicanos*, México, Compañía cerillera: La Central, 1978, p. 47.

Además de representar el agradecimiento de un devoto por un acontecimiento específico, otro interés particular del retablero se enfoca en exponer aspectos físicos de la vida social como: la vestimenta, la vivienda, el medio geográfico, la arquitectura, el mobiliario, los paisajes rurales y urbanos, los oficios y trabajos, los utensilios, los transportes, la pobreza, la frecuencia de enfermedades o fenómenos naturales, los robos, las injusticias, los sufrimientos o desigualdades sociales...

En ellos se refiere a aspectos culturales: a la percepción del mundo, sus ideas, sus creencias, sus usanzas, su fe, sus necesidades, las costumbres de su vida espiritual y material, sus modos de vida, las convenciones culturales, las instituciones vigentes, las creencias intelectuales y artísticas, las relaciones entre géneros y grupos sociales, y las imágenes sacras del culto local de las comunidades que los producen son algunos aspectos informativos que pueden obtenerse con el análisis de estas piezas.

Con estas características intrínsecas en la composición, es posible considerar al retablo como un instrumento para historiadores, sociólogos y comunicólogos en el estudio de una sociedad. Esta investigación reconoce en ellos un alto potencial como fuente histórica, sociológica y religiosa, su estudio y análisis permite reconstruir una parte de lo cotidiano y refleja las demandas de una sociedad principalmente por seguridad y salud, y su agradecimiento por haberlo obtenido mediante la intervención de las fuerzas divinas y no por acción de las autoridades.

Por lo tanto considerado como documento histórico, el estudio del retablo pintado permite el entendimiento de ciertos comportamientos, de los símbolos sagrados, de los significados sociales y divinos dentro de un contexto y un sistema de creencias específicas. Puede examinarse no solamente la devoción de quienes los ofrecían, sino también una forma peculiar de abordar las problemáticas sociales, apreciar la organización social, los grupos rurales y sus actividades, las formas de sustento y hasta el contexto y relaciones familiares.

El siguiente ejemplo además de tener una referencia histórica, ilustra el afán de una madre por proteger a su familia en un periodo de turbulencia social. La mujer da gracias a la Virgen de Guadalupe por conservar a sus seres queridos y a ella misma con bien después de la ‘Decena Trágica’.

“Dedico este retablo en acción de gracias a la Virgen de Guadalupe por habernos salvado de la desena trágica a mi familia y a mi febrero 9 de 1913. Eluteria Malla”



Imagen 72

Anónimo

Dedicado a la Virgen de Guadalupe por

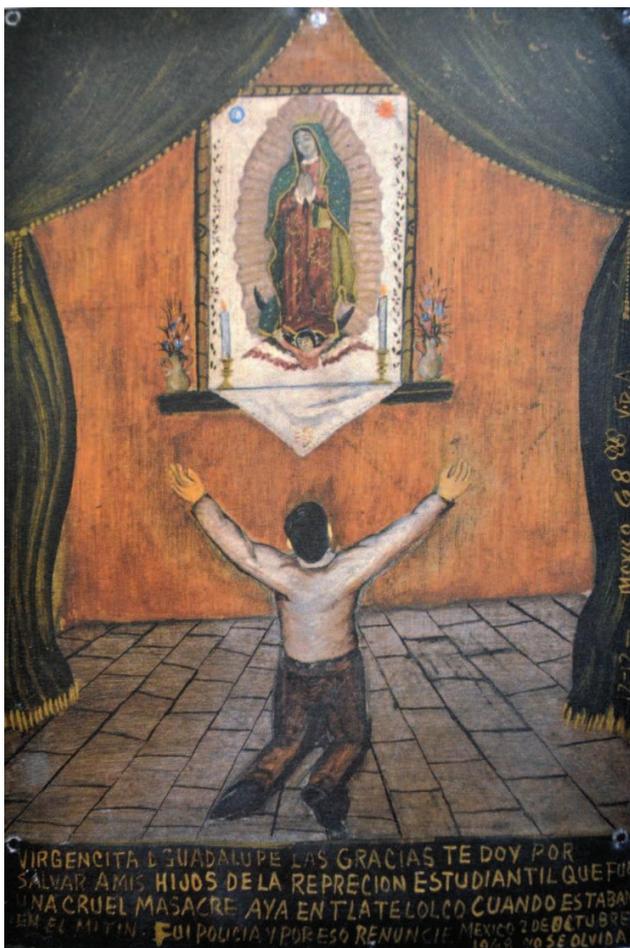
Eluteria Malla

1913

Óleo sobre metal

Tanto la redacción como el material y la hechura final de la pieza permite inferir que la mujer es el sustento de una familia humilde, que preocupada por el bienestar de sus integrantes y sin grandes posibilidades de mantenerlos a salvo, se encomienda con fe a la Virgen de su devoción ante las revueltas y acciones bélicas de los grupos de oposición en la Ciudad de México. Este ejemplo manifiesta la referencia directa a un hecho social y político, desde una fuente informal y con un tratamiento religioso y devoto.

El siguiente también es un ejemplo cuyo agradecimiento está ligado a un evento histórico. El donante de esta pieza es un policía que involucrado en los operativos de represión estudiantil, testifica que fue una injusticia en contra de los manifestantes y agradece a la Virgen de Guadalupe que sus hijos que asistieron al mitin en la Plaza de Tlatelolco el día 2 de octubre de 1968, no fueron víctimas de la violencia y la prepotencia de las autoridades:



“Virgencita D Guadalupe las gracias te doy por salvar a mi hijos de la represion estudiantil que fue una cruel masacre aya en Tlatelolco cuando estaban en el mitin. Fui policía y por eso renuncié. Mexico 2 de Octubre 1968 No se olvida.”

Imagen 73

Alfredo Vilchis

Dedicado la Virgen de Guadalupe por anónimo

1968

Óleo sobre lámina

Los elementos del retablo pintado proponen la interpretación de la historia desde otro punto de vista político, social y cultural, pues se registra el devenir histórico a través del reconocimiento de los hechos por parte de un sector humilde. La información que en ellos se deposita proviene de fuentes poco citadas, aquellas que difícilmente tienen voz en las descripciones oficiales; es decir, desde la perspectiva del pueblo mismo. A través de estas piezas se puede complementar la información histórica de otros documentos con la información sociológica de los retablos.

La recreación que queda manifiesta en los retablos pintados también subraya los imaginarios colectivos, pues quedan plasmados los deseos y representaciones que constituyen una realidad interpretada por el oferente y el retablero. La mirada

del pueblo quien se encuentra íntimamente involucrado de manera directa con las imágenes a las que les atribuye orden y protección es la que queda personalizada.

Los retablos pintados revelan varios aspectos de la sociedad en la que se producen: la vida cotidiana, el contexto histórico, social, político histórico y el artístico. Lo que se expone es colectivo: la religión es social y sus manifestaciones no son más que la sociedad divinizada, "la sociedad es la materia prima de Dios"²¹ resume Émile Durkheim.

Particularmente en el ámbito religioso se puede interpretar al retablo pintado como testimonio vivo de la fe de un pueblo. Tanto las imágenes como el texto contienen un trasfondo social por excelencia, conjugan un sentido común y comunitario. Sin duda el retablo pintado funciona como un medio efectivo de comunicación, para exponer el cumplimiento de la manda frente a la advocación que se prometió, pero también puede ser empleado como documento histórico y testimonio de la fe y cotidianidad de un pueblo.

El exvoto pictográfico además de comunicar un evento milagroso comparte características afines con los formatos periodísticos, ya que aluden a un hecho específico de interés religioso que busca ser difundido dentro de la comunidad.

4.4.1 Aspecto documental: el retablo pintado como una crónica divina

El reconocimiento de una función documental en el retablo pintado concuerda con los conceptos y acepciones que le dotan las características de un medio informativo. "El exvoto como expresión gráfica, escrita y pública era un auténtico medio de comunicación social".²² Las cualidades del retablo pintado descubren que el pueblo además de crear un objeto artístico con connotación religiosa, también se encontraba fijando un testimonio de hechos narrados desde su propia óptica, en ellos se deposita parte del devenir de un grupo contada por él mismo y a su manera.

²¹ Bronislaw Malinowski, *Op. Cit.*, p. 63.

²² Patricia Arias; Jorge Durand, *La enferma eterna: mujer y exvoto en México, siglos XIX y XX*, México, El Colegio de San Luis, 2001, p. 49

Con respecto a la crónica que se hace en estas piezas, no se narra un sólo instante, sino una serie de elementos sociales, psicológicos, económicos y ambientales que conforman en cada uno de los retablos y en su conjunto una historia popular revelando lo que le pasa y cómo lo vive este sector de la población.

Antiguamente, en la tradición de los narradores de milagros, cuanto más conmovedor era el relato y más dramática la historia, mayor resultaba el radio hasta donde llegaba la noticia del suceso y más prolongado el tiempo durante el cual permanecía vigente la narración. Actualmente lo expresado en el retablo es una auténtica crónica renovada de las vicisitudes y magnificencias del pueblo que motiva un reconocimiento público y perdurable.

Además de la crónica, el retablo pintado comparte algunas de las características y funciones de una nota informativa. Por ejemplo, la actualidad: el retablo refiere a una realidad encuadrada en un espacio y tiempo determinado; es decir, la información que proporciona cada una de estas piezas es definida por la selección de hechos y datos, el que fuera 'el aquí y el ahora' de los acontecimientos registrados. También responde a criterios de interés general o de trascendencia para la comunidad donde se producen.

Los retablos pintados también mantienen una función referencial, ya que la información que proporciona remite a nombres, datos, lugares, cifras y fechas que atribuyen credibilidad y precisión al mensaje. Ello ocurre sobre todo con aquellos retablos pintados que se han catalogado en este trabajo como los retablos de acción, ya que por el detalle y las imágenes anecdóticas asemejan a una nota informativa o una crónica.

Es notable que estas piezas mantengan un estilo explicativo, ya que la información que se puede encontrar en los retablos se equipara con la teoría del periodismo. El texto está asociado con la clave de las seis preguntas que responde una nota informativa: qué pasó, a quién le pasó, cuándo le pasó, dónde le pasó, cómo le

pasó y por qué pasó, y toda esta descripción se encuentra expresada de manera sencilla, con claridad y naturalidad.

El periodismo como fenómeno de interpretación de la realidad social, mantiene un ámbito amplio e incluyente, data de un proceso de comunicación social de construcción de sentido. Este aspecto también puede identificarse con los retablos pintados, porque su contenido está refiriéndose siempre a la realidad, pretendiendo reflejarla.

Al igual que un periodista, el retablero también informa de un hecho, lo sitúa en un contexto y resalta su trascendencia. La tarea del pintor popular es ser receptivo de las anécdotas que involucran un hecho milagroso o de relevancia para un individuo o grupo para luego transmitir esos eventos. Al recibir el mensaje el retablista lo decodifica y comienza un trabajo de interpretación para codificar un nuevo mensaje que sería el retablo pintado terminado.

Cabe hacer hincapié que existe un tipo de retablo que es motivado por las circunstancias sociales de una comunidad; en ellos, es el mismo pintor o artista quien plasma alguna problemática o acontecimiento social en petición o agradecimiento personal, éstos se conocen como retablos de crónica.

La producción de este tipo de retablos es la que caracteriza el acervo de Alfredo Vilchis Roque artista que ha dedicado los últimos 20 años de su vida a elaborar exvotos. Su acervo cuenta con más de 3 mil piezas y ha tenido la oportunidad de mostrar su trabajo en exposiciones, galerías y museos de México, Canadá, Europa y Estados Unidos, y ha editado dos libros: *Infinitas gracias* y *La revolución imaginada*.

Este artista contemporáneo concedió una entrevista el día 29 de septiembre de 2011 en su casa-estudio. Durante la charla tocó ese tema y expuso que:

El exvoto sirve para platicarle a la gente lo que está pasando y cómo está pasado. Mucha gente puede reflexionar, y tal vez no cambie las cosas, pero queda como testimonio, como un reflejo auténtico de la realidad.

A veces, nadie me pide un exvoto para agradecer, pero a mí me nace hacerlos. Hay muchas cosas que pasan en la ciudad y en el mundo, que se quedan sin agradecer. Veo las noticias y me entero de los problemas... y sin que nadie venga y me pida yo empiezo a pintar, porque se me hace que es algo importante y que debe quedar plasmado.²³

La siguiente imagen es un retablo de la autoría de Alfredo Vilchis, en ella se evidencia como se anticipa y personalmente elabora la pieza.

“Yo Alfredo Vilchis pintor del barrio triste estoy al ver esta noticia del accidente del trasbordador espacial columbia que partio el 16 de enero con siete astronautas abordo en nobre de la humanidad y hoy 1 de febrero 2003 estalla en su regreso ala tierra callendo sus restos sobre el estado de texas y luciana yo pido a la virgencita de guadalupe les mande el consuelo a sus familiares y al pueblo de Estados Unidos e Israel se sientan orgullosos de ellos al servir a la humanidad. Aquí desde Mexico les rindo este humilde homenaje encomendando su alma a la santsima virgen... Alfredo Vilchis.”



Imagen 74
Alfredo Vilchis
Dedicado la Virgen de Guadalupe
por Alfredo Vilchis
2003
Óleo sobre lámina

El tema es el accidente que sufrió un transbordador espacial a su regreso a la tierra en el año de 2003. El texto ratifica la intención informativa, ya que se explica el motivo, la fecha, el lugar y la referencia de los involucrados, sin desvalorizar su función votiva, ya que también la finalidad de este exvoto pictográfico es rendir homenaje a los fallecidos y encomendar su alma a la Virgen de Guadalupe.

²³ Alfredo Vilchis Roque, artista contemporáneo dedicado a pintar exvotos pictográficos, vive en la Cd. de México y concedió una entrevista el día 29 de septiembre de 2011 en su casa-estudio, lugar conocido como 'El Rincón de los Milagros', ubicada en la Colonia Minas de Cristo en el Distrito Federal.

Durante la conversación el maestro Vilchis, recordó lo ocurrido el 11 de septiembre del 2001 y añadió:

Ese día, el de las torres gemelas, nadie vino a pedirme un exvoto, pero yo inmediatamente que veo la noticia, voy y agarro un papel y lápiz y empiezo a bocetear lo que estaba viendo. Después ya me enteraba que un compatriota poblano se había salvado, que otro de Guerrero y así... yo sacó los nombres de esos sobrevivientes de las mismas noticias y dedicó un exvoto a mi Virgencita, porque se salvaron y están bien.

La siguiente pieza estuvo inspirada en esos mismos hechos y 19 días después este suceso ya tenía eco en esta manifestación votiva:

"Virjensita de Guadalupe no permitas que el señor Osama bin Laden Buelva atacar a los Estados Unidos mucho menos con Atentados nucleares porque alla están trabajando mis familiares en Los Angeles California y que Reine la PAZ y no la GERRA Porque todos somos tus hijos Dales Cordura por el bien de la umanidad Jesus México D.F 30 de Setiembre de 2001"



Imagen 75

Alfredo Vilchis
Dedicado a la Virgen de
Guadalupe por Jesús
2001
Óleo sobre lámina

Cuando en un retablo pintado se plasma un hecho de actualidad, se trata de sintetizar en lo posible la realidad, esta actividad revela el conocimiento profundo del retablero por su entorno, las tradiciones y las costumbres de su comunidad. El pintor intenta mostrar las principales inquietudes de su tiempo: la violencia, la inseguridad, el desempleo, las cárceles, la guerra, problemas familiares, desastres

naturales, accidentes, carencias, eventos deportivos, conflictos amorosos, políticos y sociales.

Para poder llevar todo el realismo y referencias posibles a la pintura de sus retablos Alfredo Vilchis compartió:

Yo pregunto qué tipo o color de ropa llevaban, para darle un poquito más de realismo, es como una crónica periodística, algo así, ese tipo de trabajo. Me dan detalles y yo trato de arreglarlo como ellos me lo platican. Me describen a las personas y les pido una foto, cuando termino el exvoto se las regreso. Trato de darle el parecido, no prometo nunca retrato, y si conozco el lugar del que me hablan voy y retomo la atmósfera del lugar. Yo los escucho con mucha atención porque sin querer queriendo ellos me dan detalles, que luego cuando los ven pintados se ponen muy contentos. Y eso a la gente le ha gustado y por eso sigo vigente, porque la gente me sigue buscando. He trabajado para la gente del barrio... de cualquier barrio de la ciudad vienen a buscarme, muchas veces vienen intelectuales.

Esos detalles que logra capturar en sus retablos otorgan a la pieza la veracidad del contexto y la aproximación con la realidad. No hay sentimiento o escenario que el artista no pueda encarnar, se complace con pequeños detalles minuciosos que interesan al solicitante. El retablero es un artista estrechamente emparentado con la imaginación y es inspirado en otras muestras de arte y de fe.

El pintor de retablos, además de fungir como un mensajero de fe, se desempeña como mediador. Su trabajo puede ser cotejado con ciertas actividades profesionales; por ejemplo: con el de un historiador por documentar material inédito; con el de un antropólogo por rescatar aspectos sociales del hombre; y con el del cronista por narrar un momento específico.

La siguiente pieza señala nuevamente el afán por remitir a lugares, fechas, hora y datos exactos. Este retablo documenta un sismo en el estado de Colima, la imagen permite resaltar características de la arquitectura, de la composición

familiar, de las preocupaciones y de las de las imágenes de devoción de una comunidad devota en particular:

“Damos Gracias a Dios nro Señor de estar con vida, despues que se callo nuestra casa. Perdiendo lo poco que teniamos que con tanto esfuerzo lo juntamos y asi lo perdimos por el temblor del martes 21 de Enero a las 8.05 de la noche que fue de 7.6 grados Richter aqui en Colima dejando muchas casas en ruinas y varios muertitos, Bendice nuestro Pueblo y libralo de Otro igual. Familia agradecida Febrero-2-3003. Pintó Alfredo Vilchis”

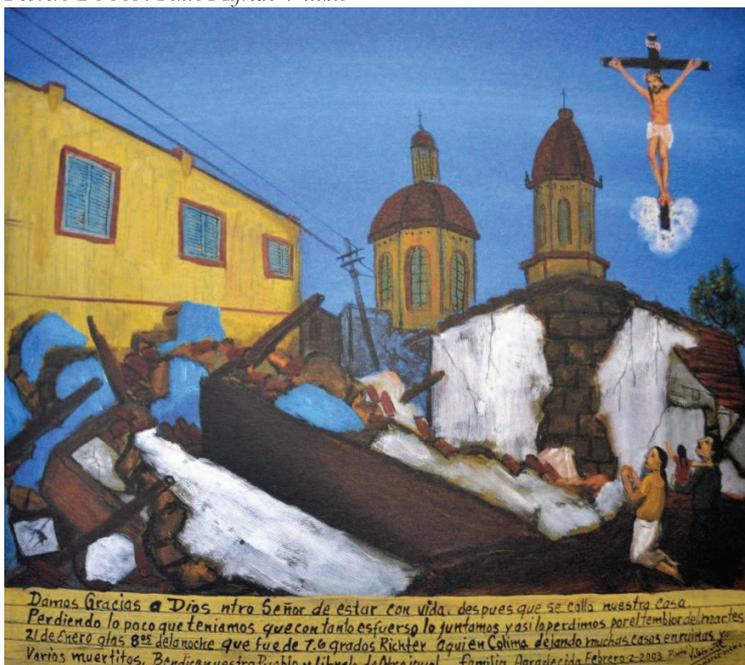


Imagen 76

Alfredo Vilchis

Dedicado a Jesucristo por anónimo

2003

Óleo sobre lámina

Y este apartado pretende resaltar el símil con el del periodista por dar a conocer a la gente parte del acontecer diario, donde la presencia de lo sobrenatural en la vida cotidiana es el hecho noticioso. El retablero al igual que el periodista intenta evocar su realidad y descubrir la forma de vida y mentalidad de su comunidad, y decodificar su interpretación en un soporte físico a través de dos discursos: visual y lingüístico, donde el formato es retablo pintado.

El hecho milagroso atribuido a la advocación divina de cierta comunidad se vuelve una noticia dentro de ese perímetro puesto que se trata de un acontecimiento excepcional que involucra sus creencias. Ese suceso influye sobre el devenir social ya que refuerza la creencia y devoción hacia la figura celestial en cuestión.

El mensaje depositado en el retablo pintado pretende incitar, provocar o impulsar una acción o comportamiento determinado, también termina despertando una emoción en los receptores. Se difunde la potencia y eficacia de alguna advocación religiosa y se incentiva su culto y protección entre la comunidad donde se exhibe el mensaje.

La actividad documental en la que interviene paralelamente el retablero, permite entender que el artista también requiere un conocimiento amplio de lo que se va a describir, por ello su quehacer demanda dotes de observación y atención.

El mensaje periodístico combina varios elementos, sentidos, temas, organización y jerarquización en la información. La reconstrucción de la historia requiere organizar narrativamente el hecho y darle estructura a lo que ha ocurrido, esta es la decisión del retablero al elaborar la pieza.

El texto, para comprenderle en su sentido amplio, debería encuadrarse a una unidad narrativa, a su propia lógica discursiva que proviene del devoto desde su idiosincrasia y no discriminar su contenido por las características de su gramática o sintaxis literales.

Finalmente se concluye que el retablero tiene el deber de observar, oír, seleccionar, situar, organizar y decodificar los hechos para lograr que el retablo pintado: informe, relate, describa, explique, muestre, divulgue y persuada, e incluso como ocurre en algunos casos entretenga. Si es así, se puede considerar que cumple con las funciones de cualquier texto periodístico.

CAPÍTULO V: CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DE LA ADVOCACIÓN TUTELAR DE LOS MEXICANOS

5.1 El impacto de la evangelización en el pensamiento religioso indígena

Con la llegada de los españoles, la capital azteca México-Tenochtitlan fue nombrada sede del virreinato de la Nueva España y Hernán Cortés se convirtió en la autoridad representativa, con este hecho se extendió la organización estatal y se constituyó un sistema político-administrativo en conjunto con la Corona Española y quedando así los conquistadores, los colonizadores y la Iglesia como las fuerzas motoras. Prácticamente a partir de ese momento todos los aspectos: el político, el religioso, el económico y el cultural estaban en manos de una minoría europea.

Entonces comenzó un proceso que trajo consigo cambios fundamentales en el campo social para toda la población mesoamericana. La hispanización de los pueblos autóctonos influyó en medida considerable en la cultura y la religión. Como era de esperarse, se manifestó el rechazo y una resistencia contra la potencia colonial y su intento de cristianización. También se exteriorizó un impulso por conservar lo auténtico de la herencia del México antiguo por parte de sus habitantes.

Los indígenas habían tratado de darle continuidad a su cosmovisión autóctona, trasplantándola a la nueva fe impuesta. Este periodo de transformación y continuidad se caracterizó por ser un proceso dinámico y permanente que favoreció tanto a la religión cristiana como a la religiosidad prehispánica de los mexicanos, con la inclusión de nuevas ideas y significados.

Los indígenas soportaron el choque de la conquista militar, ya que su pasado guerrero estaba plagado de victorias y sometimientos; pero no estaban listos para el derrumbamiento de su organización social y de sus creencias religiosas frente a la hispanización. Otra situación que menguó sus fuerzas fue el tema de salud,

pues se enfrentaron a epidemias y enfermedades que no conocían y ante las cuales no tenían noción alguna ni un tratamiento para combatir sus efectos.

La predicación cristiana se llevó a cabo inmediatamente después de la ocupación de los colonialistas. La evangelización impactó en el pensamiento de los indígenas y en la percepción de sus dioses. La conquista significó mucho más que una derrota militar pues representó el vencimiento y sustitución de sus antiguos dioses y la ruina de sus tradiciones.

La conquista espiritual repercutió en la sociedad colonial entera, cuya concepción religiosa ofrecía un cuadro polifacético entre la permanencia de algunos cultos prehispánicos y la devoción a advocaciones religiosas europeas.

Este proceso histórico y complejo de evangelización se dividió en dos fases, según Richard Nebel.¹ La primera comenzó en el año 1523 con la llegada de los primeros franciscanos y duró hasta la mitad de ese mismo siglo cuando fueron desplazados por los jesuitas. Se emplearon varios métodos y se crearon instituciones nuevas dedicadas al trabajo de la conversión, a la enseñanza de la catequesis cristiana y a la instrucción de la religión y el culto católico.

Los métodos usados por los franciscanos se dedujeron de la observación y del análisis de los usos y costumbres de los antiguos mexicanos. Por ejemplo, se apoyaron en la tradición de la arquitectura abierta: capillas y atrios, para acercar a los nuevos devotos, también emplearon la escritura pictográfica y la pintura misma, así como la escultura, la música y el teatro religioso como medios eficaces para la conversión.

La administración española, bajo la influencia de los religiosos, permitió la creación de colegios y la apropiación de los centros de educación existentes: el *Calmecac* y el *Tepochcalli*, instituciones educativas que permanecieron con posterioridad a la conquista, pero dirigidos por los franciscanos. Dichos lugares se

¹ Richard Nebel, *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe: continuidad y transformación religiosa en México*, México, FCE, 1995, p. 96.

destinaron para fomentar un espíritu de asimilación entre la población indígena. En ellos se desarrollaron métodos pedagógicos para formar espiritual, física y moralmente a la nobleza náhuatl y a los herederos de la aristocracia indígena, donde también se les enseñaban algunos oficios.²

La influencia y el poder de los conquistadores españoles forjaron las bases de una Iglesia europea en México que rechazaba lo autóctono y logró la imposición de la lengua castellana. Inicialmente los evangelizadores contribuyeron a la difusión de la lengua náhuatl para poder adoctrinar; sin embargo, poco a poco el dominio del castellano se promovió para generalizar la enseñanza, sobre todo, por parte de los misioneros recién llegados de España.

Por su parte, el primer Obispo de México, el franciscano Fray Juan de Zumárraga, en 1536 creó el Colegio de la Santa Cruz Tlatelolco para instruir en una doctrina unitaria a los nativos de la Ciudad de México y sus alrededores.

Durante el periodo que abarca esta primera fase existía una gran cantidad de grupos, órdenes, cofradías y comunidades religiosas; ubicadas tanto en las ciudades coloniales como en los pueblos de los alrededores, establecidos en iglesias, catedrales, capillas, santuarios o conventos. Esos eran puntos de religiosidad donde se combinaban las expresiones populares, las influencias europeas y las tradiciones autóctonas. Todas esas manifestaciones configuraban ya los rasgos característicos y la base religiosa de la Nueva España con una personalidad particular.

La segunda fase del proceso de evangelización comprende los años posteriores a 1555, después de haberse realizado el primer Concilio mexicano. Con ello la Corona Española adquirió más poder y poco a poco fue reduciendo la libertad de acción de los misioneros que finalmente fueron puestos bajo la autoridad de los Obispos.

² Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*, México, FCE, 2002, p. 53.

Ello era consecuencia de lo que acontecía en Europa, respecto a las propuestas reformistas dentro de la Iglesia; ya que en esos años, se convocaba el Concilio de Trento (1545-1563); el cual, además de establecer un culto católico con más consideración a la piedad popular y sus diversas formas de expresión, también definió la figura de autoridad del Obispo, determinando sus funciones y obligaciones ante el clero.

Posteriormente a la construcción de las estructuras del dominio político y social por parte de la autoridad de la Corona Española, la conversión de los indígenas se volvió una prioridad en las tareas a ejecutar como parte de la evangelización. El clero fortalecido mediante el Estado hizo todo lo posible por sustituir las ideas religiosas no cristianas, modificándolas o reestructurándolas para transformar los fundamentos espirituales de las culturas indígenas. Las imágenes prehispánicas fueron sustituidas por del culto católico, sobre todo por aquellas de veneración mariana.

5.1.1 Origen y tradición de la veneración Mariana

La veneración a la Virgen María, como diferenciada del culto a Jesucristo y a los Santos tuvo su origen en el Oriente y esta tradición fue extendida a la Iglesia Hispánica.³ Se propagó la imagen de la Madre de Jesús como modelo de la Iglesia y se resaltó el tema de su maternidad virginal.

Fue hasta el X Concilio de Toledo en el año de 656 que Idelfonso, abad del monasterio de Agalí consigue la introducción de una fiesta dedicada a la Virgen el 18 de diciembre, esta fecha se conoció como la conmemoración de la: “Expectación del nacimiento de Jesús”.⁴ Posteriormente durante el siglo VIII ya se celebraba la fiesta de la Ascensión de María.

La imagen de María triunfó en cuanto a su recepción y veneración ante las demás figuras de culto católico, por encima de otros Santos o sobre las distintas

³ Richard Nebel, *Op. Cit.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

advocaciones de Cristo a nivel local, en varias regiones. Esto quizá se debió a que Jesucristo, según la enseñanza teológica, es verdadero hombre y verdadero Dios; en cambio la Virgen María es íntegramente humana y se trata de una mujer que aún siendo madre, resguarda y representa todos los valores virginales.

Las características anteriores empatan e identifican con mayor fuerza a las mujeres y sobre todo a las madres de familia de la comunidad católica, quienes por lo general son las que más están en contacto con el culto y las encargadas inicialmente de la instrucción religiosa al interior del núcleo familiar.

Ya con su popularidad y adopción arraigada, es posible afirmar que en el caso del territorio de la Nueva España la devoción mariana fue una herencia de la religiosidad ibérica ya que los conquistadores y colonizadores trajeron consigo imágenes de la Virgen María en medallas, estandartes, banderas, esculturas y figuras de bulto. “La mayor parte de las órdenes religiosas y misioneros promovieron el culto a este ícono sagrado femenino en sus distintas advocaciones”.⁵

5.1.2 La figura materna en la religiosidad indígena

La religiosidad de los antiguos mexicanos y la influencia espiritual prehispánica no sucumbieron por completo con la conquista y colonización, sino que desempeñaron un papel importante en el desarrollo del cristianismo en México. Ciertos elementos del sustrato prehispánico y de los usos y costumbres previas a la conquista pasaron a formar parte de la religiosidad católica.

La cosmovisión que predominaba en México a la llegada de los europeos estaba regida por la cultura náhuatl y la religión tolteca-azteca. Se adoraban a las divinidades de la lluvia, de la vegetación, de los astros, de la luz y de la tierra sólo por mencionar algunas de la amplia gama de culto religioso prehispánico. Esas

⁵ María J. Rodríguez-Shadow; Lilia Campos Rodríguez, *Súplicas femeninas y respuestas celestiales*, México, Colección Estudios de Hombre, Núm. 25, 2006, p. 138.

deidades eran representadas bajo diversas formas entre los diferentes pueblos, en muchos casos dichas funciones y rasgos eran esencialmente femeninos.

En las culturas mesoamericanas existía una marcada devoción a las figuras femeninas que exaltaban las cualidades virginales, fértiles y maternas. Éstas eran veneradas según las festividades marcadas en los calendarios ceremoniales o determinadas por el culto agrícola. Bernardino de Sahagún en su libro "*Historia general de las cosas de Nueva España*", redactado entre los años de 1540 y 1585, dedica los capítulos VI y XII a los dioses de los antiguos mexicanos. La primera de esas secciones la consagra a las deidades femeninas más veneradas: *Tonantzin-Coatlicue*: "la del faldellín de serpientes", para los aztecas la madre de Huitzilopochtli y diosa de la fertilidad; y *Tonantzin-Cihuacóatl*: "mujer serpiente" para los nahuas.

En el México antiguo además de las deidades mencionadas anteriormente, existía un agrupamiento de las diferentes diosas madres y de la fecundidad alrededor de diferentes representaciones y atavíos indígenas que posteriormente fueron sustituidas por representaciones católicas de vírgenes. También cabe mencionar a los dioses pareados con figuras dobles; es decir, con advocaciones masculinas y femeninas, cuya dualidad es considerada la fuerza generadora y el sostén del universo.

Son *Ometéotl*: dios de la dualidad y *Ometecuhtli/Omecíhuatl*: señor y señora de la dualidad. Según la filosofía náhuatl, el origen de las cosas está basado en un principio dual, en donde la potencia de los elementos masculinos y femeninos yuxtapuestos evoca una realidad total, un solo principio y una función de padre y madre de los dioses.⁶

Con la conquista, en el territorio mexicano se originó un paralelismo entre las deidades prehispánicas y las europeas, ya que la interpretación católica aplicó

⁶ Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, México, UNAM-IIH, Serie de Cultura Náhuatl, 1966, 3ª edición, 164-178 pp.

varios símbolos antiquísimos para retomarlos dentro del culto mariano conservando prácticas similares.

Las divinidades femeninas como antecesoras de la veneración a María fueron revestidas de un espíritu diferente bajo un nuevo discurso eclesiástico. Sin duda este es el origen de la veneración que surgió por la emulación entre la diosa *Tonantzin* con la Virgen de Guadalupe.

La emulación y el paralelismo no sólo se reflejaron en los rasgos físicos o simbólicos, sino también en el de lugar. Con el nuevo orden que representaba el predominio español, los indígenas fueron obligados a demoler sus propios templos, recintos sagrados, *teocallis* (pirámides en cuya cima se erigía un templo), y efigies para edificar nuevas construcciones. Sometiendo a los nativos y haciendo uso de mano de obra indígena, las piedras fueron aprovechadas para convertirlas en los cimientos de los nuevos templos católicos, inmuebles administrativos o habitacionales.

Los grupos religiosos encargados de la evangelización identificaron los lugares sagrados y donde antes había santuarios o eran espacios de culto prehispánico edificaron templos católicos en esos sitios, esta práctica era muy común en la época de la evangelización con el objetivo de anteponer un nuevo significado sobre las antiguas creencias.

El simbolismo religioso del lugar se adoptó al nuevo culto.⁷ Con ello se resignificó el lugar sagrado de la población indígena con la intención de unificar a los diversos pueblos y comunidades étnicas que integraban la población; en estos grupos se hallaba la incipiente configuración del pueblo mexicano.

Los íconos de las diferentes advocaciones de la Virgen María fueron colocados en los espacios que con antelación habían estado destinados a rendir culto a

⁷ Caso paradigmático el del Templo Mayor, considerado el centro de la cosmovisión del pueblo azteca, cuyas ruinas fueron empleadas para erigir la Catedral Metropolitana. Otro es el del templo dedicado a la Virgen de los Remedios, éste fue construido en 1594 sobre el basamento de la Gran Pirámide de Cholula, un vestigio arqueológico prehispánico considerado centro ceremonial y de peregrinaciones de la antigua Cholollan.

deidades femeninas prehispánicas. Por mencionar: *Chicomecóatl* (diosa de los víveres), *Chalmecacíhuatl* (patrona de Chalma), *Chiconaquiahuitl* (diosa de las nueve lluvias), *Teopilzintl* sustituida por la Virgen de Zapopan; y *Chalchutlicue* por Nuestra Señora de la Candelaria.

Jacques Lafaye con los argumentos del segundo libro de su texto: “*Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*”, dedicado a Virgen de Guadalupe también reafirma la idea del sincretismo religioso respecto al lugar de culto:

La importancia de esos santuarios es primordial, sobre la base topográfica de dichos santuarios se operó el sincretismo entre las grandes divinidades del antiguo México y los santos del cristianismo; el ejemplo más notable es justamente el que ofrece el cerro del Tepeyac, lugar de peregrinación y santuario de *Tonantzin-Cihuacóatl*, luego de Nuestra Señora de Guadalupe.⁸

Como señala el autor, el caso particular fue el del cerro del Tepeyac (*‘tepletl’*: monte y *‘yacatli’*: nariz; nariz del monte) donde se encontraba el templo dedicado a la diosa *Tonantzin-Cihuacóatl* o *Tonantzin-Coatlicue*: “nuestra venerada madre, la mujer o señora serpiente”. Se trataba de la Diosa que los pueblos mesoamericanos más veneraban: la madre del género humano en la religión de los nahuas y para los aztecas la madre de Huitzilopochtli y diosa de la fertilidad.

Ello hacía de este lugar un centro de continuas peregrinaciones cuya importancia se reforzó por ser el lugar de referencia de las apariciones de la Virgen de Guadalupe; por ello los oriundos la llamaban *Tonantzin*, pues permanecía latente la vinculación a esa deidad; derivada de su antigua religión y de la devoción a la diosa prehispánica. La ruptura total con las creencias indígenas no era del todo práctica, ya que la alusión a las antiguas figuras míticas era un rasgo común.

⁸ Jacques Lafaye, *Op. Cit.*, p. 289.

El sincretismo religioso como resultado de la mezcla de atributos de las deidades prehispánicas con la de la figura de Cristo, de los Santos católicos y de las Vírgenes dio origen a una particular forma de devoción y culto, sobre todo con la veneración de la Virgen de Guadalupe, pues aludía en los indígenas la misma imagen maternal y protectora, además permanecía la referencia a la estructura familiar de la diosa madre y deidades antecesoras y el culto a los lugares sagrados.

La riqueza de imágenes y símbolos del México antiguo y el cristianismo hispano entran en estrecha vinculación con el culto a la Virgen de Guadalupe; debido a la evidente asociación con la identidad mestiza, la exaltación de los rasgos mexicanos y no europeos y dado a que la veneración prehispánica arraigada anterior a la conquista dio permanencia al culto de la imagen de una madre protectora.

El discurso mariano centrado en la figura de la madre logró enarbolar un amor poderoso e inalterable para el pueblo, que son sus hijos. Los cultos y mitos femeninos autóctonos referidos a la maternidad y la fecundidad fueron aplicados a la Virgen María.

El culto a María se alimentó de varias fuentes, en un inicio se generaron diversas formas de veneración mariana local y regional, las cuales aparecieron en una cultura popular diversificada. Esta veneración se desarrolló dentro de una religiosidad y piedad populares independientes de la teología y de la doctrina oficial ya que algunas costumbres y tradiciones prehispánicas aún estaban presentes.

Con ello se logra que los habitantes acudan a la representación y estén ligados a la imagen de María de la misma manera como lo hacían con sus deidades antes de la conquista: acompañados de cantos, ofrendas, procesiones o danzas. Al respecto, Jacques Lafaye describe minuciosamente esta actitud piadosa:

La expresión de fe individual del indio permanece estrechamente aprisionada en el ritual azteca, el devoto quema copal en una pequeña copa de barro, ofrece flores o espigas de maíz a la imagen santa, a estos gestos inmemoriales vienen a agregarse los signos de la cruz y las genuflexiones del ritual católico.

La plegaria aunque se trate de una letanía mariana, es sentida por el devoto como un conjuro; va normalmente acompañada de una súplica de abundancia. El indio a cambio de su ofrenda pretende obligar al numen a intervenir en su favor.⁹

En el curso de la historia de México, se ha venerado a la Virgen de Guadalupe de diversas formas y con innumerables manifestaciones artísticas, llenas de fe y devoción. El fervor religioso que se deposita en esta imagen la ha convertido para gran parte de la población del país en un símbolo de mexicanidad y de identidad.

La siguiente reseña será abordada de manera sucinta, dado que se trata de un fenómeno amplio; pero debido a la limitación requerida por el tema, el presente trabajo de investigación no podrá tratar exhaustivamente sino como un breve sumario el proceso histórico de la veneración guadalupana y el significado especial que tiene para los mexicanos.

5.2 *Nican Mopohua*: la narración de la Virgen morena

El origen de la devoción por la advocación Guadalupana, se remonta a 1531; año en que está documentado que la Virgen María se le apareció al indio Juan Diego. Este episodio resulta ser el más importante dentro de la fe católica en México, pues se cuenta con una prueba tangible, ya que quedó grabada la tilma de Juan Diego con la imagen de la Virgen. Esa pieza se encuentra actualmente expuesta en el templo de la Basílica, ubicado al Norte de la Ciudad de México.

La Virgen de Guadalupe se consolidó como una consagración, pues el pueblo mexicano fue objeto de un milagro que determina la devoción local, ese hecho está citado en el texto del "*Nican Mopohua*", el cual toma ese nombre de las dos

⁹ *Ibid.*, p. 363.

primeras palabras de la introducción del texto, cuya frase significa en castellano: '*Aquí se narra*'.

Este documento es el manuscrito en lengua náhuatl redactado quizá entre 1558 y 1572, en él se describen las apariciones de la Virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac. Fue publicado por primera vez en 1649 por Luis Lasso de la Vega. No se sabe con precisión el autor original o la fecha en que se transcribió, ni se conoce la ubicación del documento auténtico. Lo que sí se presume es que fue redactado en náhuatl, aunque la narración revela una fuerte influencia europea.

La aparición de la Madre de Jesucristo a un representante de origen indígena unificaba a toda esa población, dándole continuidad a su raza y fe en advocaciones cristianas propias. Además este hecho significó un testimonio para considerar que los indígenas eran capaces y dignos, al igual que los europeos, de atestiguar apariciones y ser redimidos.

Esta revelación polarizó aún más la creencia de aquellos miembros de la Iglesia y del Estado que menospreciaban a los nativos y los consideraban irracionales e incapaces de ser convertidos al cristianismo. En contraste con aquellos que defendían la idea de que los indios debían tratarse como a cualquier otro católico con la capacidad de ser convertidos como la fe cristiana dicta. Al final, las condiciones bajo las cuales se manifestó la aparición guadalupana otorgaron a la población indígena un lugar legítimo dentro de la sociedad de la Nueva España.

El texto del *Nican Mopohua* narra lo siguiente:

El sábado 4 de diciembre de 1531 Juan Diego, nativo de Cuautitlán y de 57 años se dirigía a tomar la catequesis en Tlatilolco. En su camino, en el cerro del Tepeyac le pareció oír a los pájaros con un canto celestial y después distinguió una voz que le hablaba diciendo: "*Juanito, Juan Dieguito...*", siguió la voz, subió el cerro y se encontró con una mujer que le pidió que se acercara. Al aproximarse la figura lo deslumbró por su tamaño y por el resplandor de sus vestiduras.

La mujer se dirigió a él con tono dulce y dijo: “*Juanito, el más pequeño de mis hijos ¿a dónde vas?*”, el respondió que se dirigía a México Tlatilolco para recibir la catequesis impartida por los sacerdotes. La mujer que le hablaba reveló su identidad y le dijo que ella era la Madre de Jesucristo y que deseaba se le construyera un templo ahí mismo, para convertirse en un centro donde pudiera acoger las necesidades de los oriundos que la invoquen. Le encomendó ir con el Obispo para hacerle conocer la petición.

En aquel tiempo el Obispo era Fray Juan de Zumárraga; Juan Diego ya en su presencia repitió todo lo oído y lo visto, pero no logró conmover ni convencerlo del mensaje y se retiró. De regreso a casa y por el mismo camino, en el mismo punto de la aparición se encontró de nuevo con la Virgen; le contó lo ocurrido con el Obispo y la noticia de que no había logrado inmutar al fraile y por ello él prefería pasara la encomienda a alguien de mayor rango y credibilidad. Pero la Virgen insistió en su intervención y lo envió de nuevo con la misma tarea de solicitar al Obispo la construcción de un templo.

Al día siguiente, domingo 5 de diciembre, nuevamente se dirigió a Tlatilolco para cumplir el encargo y repitió la misma encomienda al Obispo, el cual lo interrogó y le hizo saber que su relato y testimonio no era suficiente, que hacía falta una señal o algo que probara que él era el enviado elegido y que la fuente del mensaje era auténtica.

El Obispo se tomó la molestia de enviar a un par de encargados a seguir a Juan Diego para cerciorarse con quién hablaba, a dónde iba y qué veía. Esas personas lo perdieron de vista y regresaron molestos, solicitando al Obispo que ya no lo recibiera, ni le creyera y lo castigara por mentir.

Juan Diego de regreso a casa se presentó de nuevo frente a la Virgen y le mencionó la petición del Obispo de enviar una prueba para creerle, ella le pidió que volviera al día siguiente para que le entregara la señal solicitada. Esa tarde al llegar a su casa, Juan Diego se enteró del estado de salud de su tío Juan

Bernardino que tenía 70 años. Por esa razón al día siguiente, el lunes 6 de diciembre, ya no se presentó con la Virgen como había acordado.

En la gravedad de su enfermedad y dado que se trataba de peste, Juan Bernardino le pidió a su sobrino ir a Tlatilolco por un sacerdote para que se confesara. Por ello el martes 7 de diciembre Juan Diego salió en busca del sacerdote, y decidió tomar la precaución de seguir una ruta distinta para cumplir primero con el encargo de su tío que se encontraba grave y luego estar dispuesto a llevar a cabo la diligencia de la Virgen.

Pero el encuentro fue inesperado e inevitable, la Virgen se le apareció nuevamente y por cuarta ocasión. Juan Diego le explicó a donde se dirigía y que le permitiese ir por el sacerdote para su tío. La Virgen lo consoló y le dijo que no temiera, que su tío habría de sanar y que él debería de entregar la prueba al Obispo. Lo envió al punto donde por primera vez se vieron, a la cima del cerro y le pidió recoger las flores que ahí estaban. Pese a conocer la flora del lugar y saber que no era un sitio, ni tampoco temporada propicia para las flores, él se dirigió al punto indicado. Al llegar ahí, notó que se trataban de rosas de Castilla en un estado esplendoroso y con mucha fragancia, las recogió todas y se volvió donde se encontraba la Virgen.

Al ver las rosas, la Virgen las tomó y las dejó nuevamente sobre el regazo de Juan Diego juntándolas todas en su tilma. Le pidió que se las mostrara y contara únicamente al Obispo todo lo ocurrido como prueba de su voluntad de hacer cumplir el deseo de construir un templo.

Al llegar al palacio del Obispo los mayordomos lo ignoraron y lo dejaron fuera sin atenderle o pasar el recado. Notaron que Juan Diego no se iba y permanecía en espera resguardando algo en su tilma, la cual querían descubrir pues se percataron de que se trataba de rosas pero cuando quisieron tomarlas no pudieron, pues daban la impresión de estar impresas y no en físico.

Decidieron llamar al Obispo, quien al final lo recibió al reconsiderar que lo que traía pudiera ser la prueba anhelada. Ya ante el Obispo, Juan Diego le explicó los encuentros con la Virgen y de qué manera lo mandó a la cima del cerro para arrancar las flores y utilizarlas de prueba para que el mensaje de erigir un templo en su nombre se hiciera posible.

Al finalizar su relato, Juan Diego extendió sus brazos dejando caer las flores, y en la tela de su tilma se apreció la figura de la mujer que él había descrito; todos los presentes la admiraron con asombro y se dio fe a la voluntad de la Virgen. Así el mensajero logró la veracidad de su encomienda y se quedó esa noche en el Palacio del Obispo.

Al día siguiente, 8 de diciembre, Juan Diego condujo al Obispo y a su comitiva al lugar donde se le había aparecido la Virgen. Posteriormente acompañado fue hasta su casa para cerciorarse del estado de salud de su tío, y al llegar, Juan Bernardino narró su recuperación y la aparición de la Virgen ante él para confortarlo y restablecerlo. Así el tío también dio su testimonio al Obispo de la aparición y milagrosa intervención de la Virgen para sanar su salud.

Finalmente el texto refiere que gracias a esos hechos no tardaron en mandar a construir el templo, en el cual se exhibió el manto de Juan Diego para su veneración y patentar la prodigiosa aparición.

Con la difusión de este texto por parte de los evangelizadores y la tilma expuesta a toda la población como prueba de las apariciones, la imagen de la Virgen de Guadalupe fue el instrumento principal para la conversión de los indígenas en los años siguientes a 1531.

5.3 Fenómeno guadalupano

Lo que este apartado desea subrayar como hecho notable de la veneración de esta imagen son los alcances y manifestaciones que ha inspirado este culto. Este escrito no pretende discernir si es real o no la aparición, o si su origen es divino o humano, más bien se enfoca en el valor pedagógico de conversión religiosa y el

impacto de la imagen en la sociedad mexicana. Las expresiones de fe son las que interesa resaltar.

La representación que logró quedar plasmada en la tilma de Juan Diego, es la imagen de una mujer que comparte y exalta los rasgos de la identidad mestiza. La superficie de la imagen comprende un área de 143 cm. por 55 cm., cuyo soporte es una tela de pitas de agave tejidas a mano, y cabe mencionar que la conservación de la imagen hasta la actualidad en esas condiciones ya representa un hecho prodigioso.



Imagen expuesta de la Virgen de Guadalupe en el altar principal de la Basílica de Guadalupe

La imagen describe una joven de piel morena y de cabello negro. Viste con una túnica rosada en la que se distinguen flores estampadas y está cubierta por un manto verdoso adornado con estrellas de ocho puntas. Se encuentra con sus manos juntas en posición de oración, su rostro inclinado y mirando hacia abajo. Se aprecia las puntas de una cinta que rodea su vientre, esto señala su aparente embarazo. Con la apariencia de que el sol se encuentra a sus espaldas tiene rayos a su alrededor y aparece parada sobre una Luna oscura en fase creciente y un querubín con alas tricolor (verde, blanco y rojo) sosteniéndola.¹⁰

Los misioneros propagaron la imagen de la Virgen y sus apariciones. Así se dieron cuenta de que a través de la iconografía de una virgen morena con rasgos indígenas, era más factible lograr adeptos al catolicismo y garantizar el éxito y la

¹⁰ La imagen de Guadalupe plasmada en la tilma mantiene mucha similitud a la representación de la Inmaculada, con la luna bajo sus pies y rodeada de rayos. Y el nombre tiene una directa referencia con la Virgen de Extremadura en España, que también es Guadalupe. Aunque en todo momento se buscó diferenciarla de estas imágenes con una referencia semántica y social excluyente de la española.

adopción entre los nativos. Esta representación se convirtió en la imagen que remitía a una nueva raza que gozaba de protección divina bajo un símbolo católico.

5.3.1 Símbolo identitario: Virgen mestiza

Según la creencia popular, se piensa que la cercanía y la presencia de una advocación hacen más efectiva su intervención y dado que en el caso de la Virgen de Guadalupe se atribuyen sus apariciones en suelo azteca, el pueblo mexicano se identificó con esta representación, no como una advocación más de la madre de Jesús, más bien la consideró una Virgen cercana, distinta, única, con una personalidad diferente ante otras vírgenes europeas y que tiene especial afecto por los mexicanos.

La imagen de la Virgen y sus intervenciones milagrosas llegaron a ser notables, de gran fama y aceptación en todo el territorio mexicano. Ningún otro suceso muestra la dinámica de este proceso de identificación como con el origen del acontecimiento y fenómeno guadalupano. La recepción y aprobación por parte de indios, mestizos, españoles y criollos a esta devoción influiría en el desarrollo cultural, político, social y religioso de México.

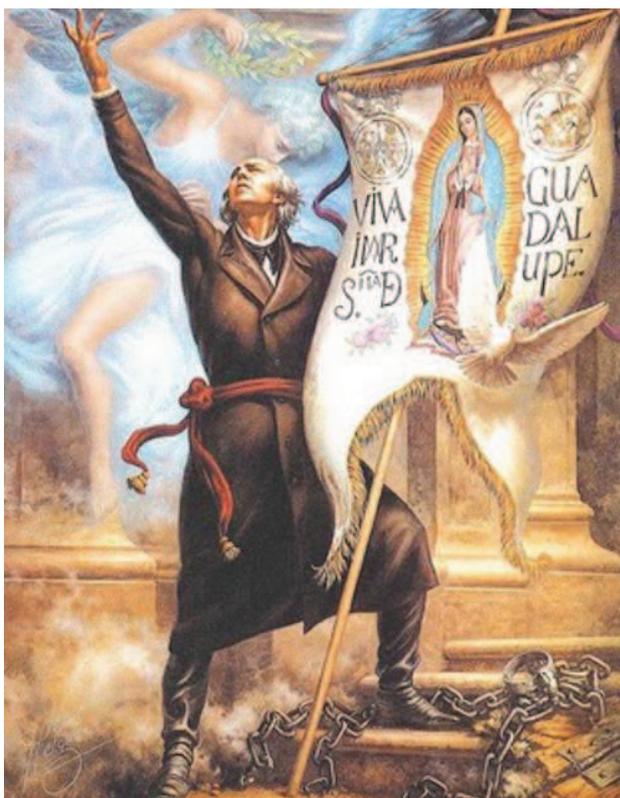
La veneración de la imagen de la Virgen de Guadalupe es una característica típica de la actitud católica y piadosa de los mexicanos. La madre de Cristo pasaba a significar la salvación del nuevo mundo en un lugar donde la cristiandad renovarían su fe a través de apariciones prodigiosas. Tanto sus rasgos mestizos como su adopción por el pueblo mexicano propiciaron una actitud apegada y devota frente a esta advocación por parte de los practicantes.

La Virgen de Guadalupe se convirtió en un punto de partida para la búsqueda y el encuentro de la conciencia propia y de la autenticidad mexicana; fungiendo así como símbolo del nacimiento de una nueva nación. Su representación llegó a encarnar la patria para los mexicanos pues su esencia se encontraba íntimamente unida a la historia y a la tradición del entorno donde surgió. Además de que se

consideró como la respuesta a la orfandad en que los indios se quedaron tras la conquista y, a causa de la destrucción de sus deidades antiguas se refugiaron en esta nueva advocación.

La tutela religiosa y cultural de esta imagen fue punto de partida en movimientos sociales, culturales, políticos y evidentemente religiosos. Empleada como base de la construcción de una conciencia nacional propiamente mexicana cabe recordar que la imagen de la Virgen fue utilizada como estandarte movilizador hacia la emancipación política.

Fue tomada como un emblema insurgente en la lucha de independencia en el año de 1810 por el cura Miguel Hidalgo. Él la hizo aparecer como ícono y la asemejó a un símbolo patrio usándola en el origen de la nacionalidad soberana.



José Helguera
Don Miguel Hidalgo
1959
Óleo sobre lienzo

Cada momento histórico nacional proporciona a la Virgen de Guadalupe una recarga sagrada y la dota de un poder renovado depositando en ella nuevas aspiraciones, ya que también fue adoptada como bandera de los ejércitos campesinos de Zapata durante la Revolución.

Con esta imagen además de convocar a los creyentes, al mismo tiempo se pedía su protección y amparo.



Anónimo
Ejercito Zapatista entrando a la ciudad de México
6 de diciembre 1914

“Guadalupe símbolo de la continuidad de la vida y de la cultura de México representa un punto culminante de las fuerzas religiosas y creadoras de la nación mexicana”.¹¹ La figura mariana es una construcción simbólica cuya preferencia espiritual y afectiva por parte de los fieles es indiscutible; todas las necesidades sociales y personales tienen cabida en ella.

5.3.2 Títulos y reconocimientos

La afinidad entre los devotos y sus símbolos sagrados puede ser llamada simpatía, hay entonces gran simpatía y devoción entre la imagen de la Virgen de Guadalupe como advocación de la Madre de Jesucristo y el pueblo que eligió para manifestar su presencia y potencial: a los mexicanos.

A partir de su aparición y difusión por parte de los evangelizadores: “la figura mariana presidió la vida novohispana y mexicana”¹², por ello se convirtió en la

¹¹ Richard Nebel, *Op. Cit.*, p. 26.

¹² Solange Alberro, “*Retablos y religiosidad popular en el México del siglo XIX*”, en *Retablos y exvotos*, México, octavo título de la Colección: Uso y estilo coeditada por el Museo Franz Mayer y Artes de México, 2000, p. 26.

advocación tutelar de toda la nación, pues llegó a gozar de amplia devoción y afecto.

Debido a tal inclinación, el padre Vargas Ugarte en su estudio: “*Historia del culto de María en Iberoamérica*”, conforma un catálogo de los santuarios en América Latina dedicados a la Virgen María en sus diversas advocaciones. En ese trabajo el padre logró documentar que de todos los topónimos¹³ de la Virgen María que existen, el de ‘Guadalupe’ es el más popular.

La tradición de los pueblos de México que en su designación incluían a la Virgen, poblados o lugares que se llamasen Guadalupe, equivalía a consagrarlo a esa imagen y crear un lazo que se reforzaba continuamente entre sus habitantes. Lo mismo ocurría cuando decidían llamar Guadalupe a un recién nacido, tanto a mujeres como a hombres, ese acto era una demostración significativa de homenaje. Cabe recordar que así se llamaba el primer presidente de la República Mexicana, su nombre verdadero fue Félix Fernández y lo cambió por el de ‘Guadalupe Victoria’, con dedicatoria a la patrona del movimiento insurgente y en honor al triunfo de la causa.

Aunque el ejemplo de la Virgen de Guadalupe es paradigmático considerándola como la madre de un pueblo completo y símbolo nacional, de unión y de la integración de una sociedad, México no es el único caso de América Latina que se coloca bajo la protección de una imagen propia: Argentina por ejemplo tiene a la Virgen de Luján, Nuestra Señora de Guápulo en Ecuador, Nuestra Señora de Caacupé en Paraguay, Nuestra Señora de Copacabana en Bolivia y finalmente Nuestra Señora de las Mercedes en Perú.¹⁴

Un ejemplo de la mediación de la Virgen de Guadalupe ocurrió cuando los devotos de manera particular solicitaron su asistencia en el año de 1629 convocando una procesión, que se cree libró a la Ciudad de México de una amenaza de

¹³ Toponimia, viene del griego τόπος que significa lugar, y ὄνομα, nombre, refiere al estudio del origen y significación de los nombres propios de lugar de un país o de una región.

¹⁴ Jacques Lafaye, *Op. Cit.*, p. 302.

inundación, asegurando así de forma colectiva la supremacía de la Virgen de Guadalupe entre las imágenes marianas protectoras en la capital mexicana.

Otra muestra ejemplar tuvo lugar en 1737, cuando una epidemia azotó al país causando al menos 40,000 muertes tan sólo en la Ciudad de México.¹⁵ A consecuencia de ello se organizó una procesión a Nuestra Señora de Loreto, por habersele atribuido el cese del sarampión 10 años antes. Ese acto de devoción no tuvo resultado en cuanto a la petición, ni siquiera asistiendo a Nuestra Señora de los Remedios y a todas las imágenes sagradas contiguas.

No fue hasta que el pueblo acudió a la Virgen de Guadalupe que la enfermedad dejó de agobiar a los devotos, por ello se proclama a esa advocación: 'Patrona de la Ciudad de México' el 27 de abril de ese mismo año. Después de ello se declaró a esta Virgen la principal protectora contra epidemias.

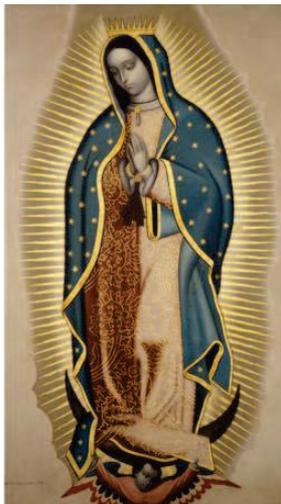
Gracias a su aceptación y veneración no tardaron en responder con títulos y excepciones por parte de la figura máxima de la Iglesia ya que los Papas la proclamaron de diversas maneras después de recibir noticias de sus prodigiosas intervenciones para con el pueblo mexicano.

En 1747 el Papa Benedicto XIV, declaró festivo el 12 de diciembre en honor a la Virgen de Guadalupe y se distinguió esa fecha como su fiesta litúrgica.¹⁶ Y ese mismo año se declaró "Patrona de toda América Septentrional". Para 1800 el Papa León XIII extendió a todos los países latinoamericanos el oficio y el formulario de la misa dedicada a esta advocación.

Casi un siglo después, el 12 de octubre de 1895 se coronó la imagen de la Virgen de Guadalupe y se le nombró "Reina de México". El 24 de agosto de 1910, fue proclamada "Celestial Patrona de América Latina" por el Papa Pío X, durante el papado posterior el Papa Pío XI, el 16 de julio de 1935, la declaró "Emperatriz de las Américas e Islas Filipinas".

¹⁵ *Ibid*, p. 336.

¹⁶ Elin Luque, *El arte de dar gracias: selección de exvotos pictóricos del Museo de la Basílica de Guadalupe*, México, Universidad Iberoamericana-Casa Lamm, 2003, p. 39.



Miguel Cabrera
126.5 x 192.5 cm.
Siglo XVIII
Óleo sobre lienzo

Con tales muestras de reciprocidad se creó un lazo sagrado entre todos los habitantes de México que se reconocieron siervos e hijos de la Virgen de Guadalupe. Debido a ello en el arte y la literatura se hicieron manifiestas cientos de expresiones de acción de gracias por tan prodigiosas pruebas salvíficas, a nivel formal y popular.

5.3.3 Lugares de culto: santuarios Marianos en México

Sólo en la Ciudad de México se deben de haber venerado en la época colonial al menos 44 imágenes religiosas de la Virgen María.¹⁷ Actualmente en su mayoría cada lugar, comarca, distrito o provincia tiene su propio santuario mariano que conforma un considerable catálogo de advocaciones de la Madre de Jesús. La Virgen María tiene en México más de 1756 lugares que lleva su nombre y es acreedora a muchas más advocaciones que Jesucristo o cualquier Santo católico.¹⁸

Refiriendo a santuarios, en el caso particular de la Virgen de Guadalupe la primera capilla erigida en su honor fue en 1532 en el cerro del Tepeyac justo como se manifestó la voluntad de la Virgen según las apariciones y la narración del *Nican Mopohua* y por el primer Obispo de México: Fray Juan de Zumárraga. La segunda capilla fue construida en 1556 por el Arzobispo Montúfar.

¹⁷ Richard Nebel, *Op. Cit.*, p. 108.

¹⁸ Solange Alberro, *Op. Cit.*, p. 25.

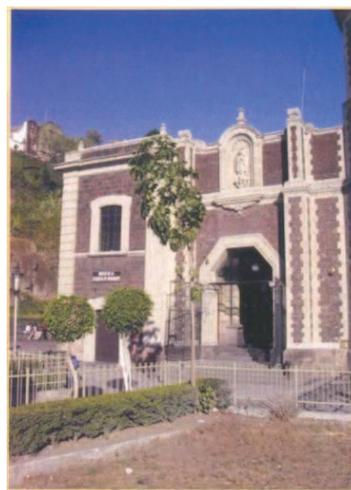
El primer santuario se inició en el año de 1609 y no fue hasta 1622 que culminó la edificación bajo la dirección de Juan Pérez de la Serna. La primera iglesia se terminó en 1649 coordinada por Lasso de la Vega, quien en ese mismo año publicó la primera versión del *Nican Mopohua* en náhuatl.

Al norte de la Ciudad de México se ubica el templo más emblemático de advocación a la Virgen: la Basílica de Guadalupe, en ese lugar se puede constatar la fe que los fieles le profesan a esta figura. La primera comenzó a construirse en 1695, pero tiempo después se clausuró por el hundimiento de la construcción.

La nueva Basílica se edificó en 1964 a cargo de cuatro arquitectos: Pedro Ramírez Vázquez, José Luis Belliure, Alejandro Schönhofer y el Fray Gabriel Chávez de la Mora. Esta construcción es el principal santuario histórico de carácter nacional, es el templo más concurrido y reconocido en México.

Es el más grande e importante de la fe católica visitado anualmente por continuas peregrinaciones desde distintas partes de la República e incluso de otros países latinoamericanos. La particularidad de esas procesiones se desprende que en todo el territorio mexicano existen muchos templos dedicados a la Virgen María, y los devotos además de acudir a ellos, prefieren de modo especial llegar desde sus comunidades lejanas hasta este santuario.

La Basílica de Guadalupe es el templo que atrae a miles de fieles con el deseo de presentar sus ofrendas y agradecimientos. Algunos peregrinos aprovechan para conocer o visitar el museo que se encuentra a un costado. En su interior los recibe un pasillo tapizado de piso a techo de retablos pintados, los cuales han sido resguardados por el museo para exhibirlos. Y son estos objetos peculiares los que despiertan la curiosidad y el fervor de los visitantes que algunos se dirigen a la dirección del museo y solicitan informes



Museo de la Basílica de Guadalupe

para saber de qué manera pueden elaborar el suyo y dejar testimonio de su agradecimiento.

Jorge Guadarrama, encargado de la taquilla del museo menciona: “*Yo inmediatamente les doy los datos de Alfredo, y los invito a traer su retablo pa’ acá. Tenemos más de mil, y faltan muchos por registrar, de los que trae la gente y piden que se queden aquí. Por eso nunca acabamos...*”. El taquillero remite a los interesados en elaborar su retablo con Alfredo Vilchis, él como colaborador del museo ha montado varias exposiciones con sus piezas, y es uno de los artistas populares a los que se les brida difusión para preservar esta tradición.

En México es a la Virgen de Guadalupe a la que año con año dedican más retablos con todo tipo de temática. Finalmente, la cantidad de imágenes que se elaboran, el acervo expuesto a todo el público, las diversas publicaciones editadas por el Museo, y otras tantas de investigaciones en materia estética y religiosa, permiten ratificar la preponderancia y preferencia en la devoción a la Virgen de Guadalupe, por ello este trabajo hará hincapié en aquellas piezas dedicadas a ella.

CAPÍTULO VI: LOS RETABLOS PINTADOS COMO RELATOS DE LA DEVOCIÓN GUADALUPANA

6.1 Manifestaciones del fenómeno Guadalupano

La Virgen de Guadalupe es actualmente un símbolo del sincretismo religioso en Latinoamérica, y uno de los fenómenos de cohesión social con mayor relevancia entre los mexicanos. Ella representa a la “advocación tutelar de toda la nación, que tiene gran aceptación y goza de amplia difusión entre los integrantes de todos los estamentos sociales del país”¹, apunta Iván Martínez, encargado de la curaduría académica del Museo de la Basílica de Guadalupe.

En la idiosincrasia mexicana la representación terrenal a la que se acude por inercia en dificultades es a la figura materna, ella es la autoridad familiar por excelencia y de quien se obtienen los cuidados, la atención, las enseñanzas y el amor primordial. Estos mismos valores familiares son los que se llegan a transpolar al ámbito religioso, en donde la autoridad materna se convierte en un símbolo sagrado, la cual se ubica como la representación adecuada para solicitar y obtener apoyo favorable e inmediato.

El catolicismo popular corresponde al sector religioso más grande e importante de México, y tiene su centro en la veneración del culto a la Virgen de Guadalupe. A ella se dirigen para honrarla, para solicitar su intercesión y para aprender a imitarla y ser un católico ejemplar al servicio de la Iglesia.

La imagen de la Virgen de Guadalupe encarna gran parte de la identidad mexicana, pues se soporta y hace corresponder el contexto familiar con el religioso. El símbolo guadalupano está cargado de fuerza femenina y atributos maternos, la madre sobrenatural encarna el ideal terrenal de la madre biológica.

El culto identificado con la representación de la Virgen de Guadalupe se mantiene presente en un sinfín de manifestaciones dentro de la vida social. Sólo se pondrá

¹ Iván Martínez, *Pasión y fe. Fútbol: manifestaciones populares de religiosidad*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Junio-Septiembre 2006, p. 12.

énfasis en los retablos pintados como una particular manifestación de fe a través de la pintura popular, ya que abarcar todas las expresiones de la devoción guadalupana sería objeto de otra investigación más amplia pues se pronuncia en múltiples prácticas dentro de la religiosidad popular que busca testificar su profunda fe.

A juzgar por los exvotos pictográficos que se conservan en la actualidad en México, puede asumirse que hayan sido millares los que se llegaron a producir; sin embargo, muchos fueron destruidos al paso del tiempo. En muchos casos fue por la acumulación de esas láminas que obligaba a los sacerdotes o sacristanes en cada determinado tiempo a desocupar el espacio y destruirlos, quemarlos o desecharlos.

Lo anterior se debe a que año con año ininidad de exvotos son dedicados a esta advocación materna y a que éstos son más numerosos en comparación a los ofrecidos a cualquier otro Santo o advocación de Cristo u otra Virgen, en particular destacan los cientos que son depositados en la Basílica de Guadalupe.

6.2 Metodología de análisis

Debe entenderse que los elementos visuales no son puros, pero para fines del análisis se separan para lograr claridad conceptual, para eso sirve la deconstrucción de cada uno de los elementos; el análisis es empleado como vía de comprensión de la riqueza estética, cultural y religiosa de estas piezas.

La forma en la que se pretende abordar al objeto de estudio a lo largo de este capítulo servirá para ampliar los significados, para contener una mayor comprensión de la composición y confirmar las hipótesis acerca de los elementos comunicativos del retablo. Se optó por establecer un análisis de carácter cualitativo, debido a que en un orden cuantitativo no existe un registro puntual de los exvotos pictográficos debido al saqueo o al material destinado a los museos o colecciones privadas; por ello la selección se compone de tres piezas solamente.

Para abordar estas piezas se empleará la metodología propuesta por Julio Amador Bech en su trabajo: "*El significado de la obra de arte*"², en el cual replantea un orden diferente y una nueva terminología a la propuesta conceptual de Erwin Panofsky para la interpretación de las artes visuales. Él amplía el enfoque para lograr abarcar el arte contemporáneo y supera la limitante de sólo comprender una región o periodo determinado en la teoría anterior.

Para fines de este trabajo y retomando lo productivo de cada propuesta cabe precisar que ambas son de naturaleza trídica; es decir, mientras que el historiador del arte Erwin Panofsky³ considera tres ejes de significación: la fáctica, la expresiva y la de contenido; el Dr. Julio Amador Bech destaca tres dimensiones: la formal, la narrativa y la del símbolo visual. Uno y otro reiteran la unidad de forma y contenido, postulan que para la interpretación de piezas pictóricas es necesario vislumbrar la forma materializada, la idea y el contenido.

Dado que el retablo pintado resguarda las funciones representativas propias de la pintura y está acompañada de un relato textual, resulta oportuno analizarla bajo esta metodología. El análisis se dividirá en tres secciones, la que corresponden a la dimensión formal, a la narrativa y a la simbólica. La primera remite a la confrontación del mundo real con su representación pictórica, se desarrollarán los elementos básicos de la estructura de la imagen, se consideran las cualidades matéricas, la forma, el color, la línea, el tono, la luminosidad y a la composición, la intención es distinguir cómo todos esos aspectos tienen por objeto transmitir un sentido específico.

En cuanto al segundo apartado de esta sección se abordará la expresión. La intención es significar los gestos de las figuras humanas y la relación que mantienen entre ellas y con los objetos representados. Son abordados los conceptos derivados del análisis de la kinésica, la proxémica, la comunicación no

² Julio Amador, *El significado de la obra de arte: conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM-IIH, 2008, 241 p.

³ Erwin Panofsky, "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento", en *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Editores, 1979, 45-75 pp.

verbal, los gestos, las posturas, la atmósfera, la apariencia corporal, y las emociones expresadas con los gestos.

En la dimensión narrativa se hará hincapié en el plano literal de la pieza, las imágenes están ligadas a un relato, la referencia textual que acompaña la composición de los retablos es otro elemento que brinda información para la interpretación del significado de la imagen.

Por ello se abordará el relato que acompaña a la imagen, se pretende relacionar a los seres y cosas representados pero ahora con personajes, objetos y acciones concretas. En el caso de los retablos de acción, son piezas que cuentan una historia y tanto lo representado pictóricamente como el texto narran una historia. También en este apartado se tomará en cuenta el análisis socio-histórico, donde se tiene por objetivo profundizar en el conocimiento de las circunstancias bajo las cuales se crearon las piezas para conseguir una valoración más completa.

Finalmente para concluir cada análisis se abordará a la imagen tratando de interpretar o descubrir el valor simbólico y el carácter sagrado de lo representado. Esta última dimensión incluye al símbolo como la figura que posee gran condensación de significados

6.3 Selección y análisis

Este estudio se torna temático, ya que se eligieron tres piezas que independientemente de la circunstancia que representan, el elemento en común es la presencia y dedicatoria a la Virgen de Guadalupe. Un vistazo a la selección de exvotos pictográficos revelará la variedad de los motivos y peticiones que hacen los devotos, y de acuerdo a la amplitud del ámbito temporal las piezas reunidas son una pequeña muestra representativa.

Exvoto	Autor	Año	Tema	Acervo
1	Firma indescifrable	1949	Accidente vehicular	Basílica de Guadalupe
2	Alfredo Vilchis Roque	1985	Desastre natural	Colección privada
3	Selva Prieto Salazar	2008	Experiencia sobrenatural	Colección privada

La selección tiene que ver con el interés central de la investigación y la delimitación. Aunque se consideraron algunos de notable calidad estética y técnicamente admirables, se procuró al mismo tiempo elegir aquellos que ofrecieran información puntual de su contexto socio-histórico y que conservaran el texto e imagen lo más apreciable posible.

6.3.1 Exvoto pictográfico 1: “*por su milagro de salvar la vida de mi hijo...*”

Esta primera pieza, es tomada de una publicación cuyo título es: “*El arte de dar gracias*”, el texto fue editado por la Universidad Iberoamericana en coordinación con Casa Lamm y el Museo de la Basílica de Guadalupe, en él se reúne una selección de exvotos pictóricos del museo y esta imagen resulta atractiva en varios aspectos.

La calidad estética respecto al uso de las formas y el color, la manera en la que aparecen los personajes, la relación que hay entre ellos y sus aparentes movimientos corporales son elementos que permiten enriquecer el objetivo de este trabajo para definir al retablo como una composición cuyos elementos conforman un medio ideal para expresar agradecimiento y plasmar una historia de fe.

I. Dimensión formal

1. Análisis formal

a) Cualidades matéricas

Se tiene la información que esta pieza fue pintada con la técnica de óleo sobre lámina, aunque se desconocen sus medidas. El contorno del objeto es cuadrangular y se aprecia en las esquinas y en los bordes medios agujeros, seis orificios en total, producidos por las marcas de un clavo, eso significa que la pieza fue colgada en algún muro y estuvo en exhibición.

Tanto las esquinas como alrededor de los orificios y en algunas partes mínimas de la pieza hay evidencia de la oxidación de la lámina, incluso la esquina inferior derecha se encuentra corroída.

“A la Santísima Virgen de Guadalupe por su milagro de salvar la vida de mi hijo Rafael Cárdenas de 4 años que fué atropellado por un automóvil el 11 de Septiembre de 1949. En prueba de agradecimiento y en petición de que pronto logre recuperar su salud, le traigo este testimonio.”

CARMEN PEREZ DE CARDENAS 26-XI-1949



Imagen 77

Anónimo
Dedicado a la Virgen de Guadalupe por Carmen Pérez de Cárdenas
1949
Óleo sobre lámina
Acervo de la Basílica

b) Forma

En la pieza se aprecian cuatro figuras antropomórficas: una mujer, un demonio, un niño y un querubín además de la parte trasera de un automóvil. Las figuras en relación unas con otras aparecen estar definidas y se identifican inmediatamente; sin embargo, no están delineadas por un contorno; es decir, son en su totalidad figuras pictóricas.

Del lado derecho aparece la parte posterior de un automóvil del que apenas se distinguen las llantas traseras, y la cajuela sobre la cual se ubica a un sujeto de aspecto demoníaco detenido con sus manos y pies. Éste tiene un par de alas picudas en la espalda y aparece con la cabeza inclinada de la cual se desprenden lo que parecieran unas llamas. Además tiene un par de cuernos que surgen de su

frente. No cuenta con ningún tipo de prenda que cubra su cuerpo, el cual tiene un aspecto antropomórfico y delgado, sin embargo sus manos y sus pies tienen un semblante bestial, ya que son más toscas que las de un hombre regular.

También se identifica la imagen de un niño que es arrastrado por el automóvil, ya que se aprecia que su camisa a la altura de la espalda está atorada de la defensa trasera y al pequeño lo rodea una bruma. El infante tiene todo su costado izquierdo tocando el piso y mantiene los ojos cerrados. El niño viste una camisa de manga corta, un pantalón, se distinguen sus calcetines y calza unos zapatos.

A la izquierda de la imagen, la figura de una mujer predomina en esa parte de la composición y ésta se encuentra mirando fijamente la escena del niño arrollado. Aparece inclinada hacia el pequeño con su mano derecha a la altura de su pecho y la otra estirada a su costado, ambas manos mantienen los dedos juntos.

La mujer porta un vestido largo, una especie de túnica con un estampado de unas líneas que forman flores y hojas, esta prenda le cubre los brazos, las piernas y los pies por completo. Tiene a la altura del vientre una cinta y en el cuello un lazo. La cubre un manto con pequeños puntos sobre toda la tela.

La mujer está rodeada de una serie de pequeños rayos serpentinos que forman un contorno ondeante de su lado izquierdo. Alrededor de la imagen de la mujer se nota un resplandor, cuya irradiación hace una diferencia entre su figura y el resto de la composición.

La mujer aunque aparece flotando, se encuentra apoyada de una media Luna. Debajo de esa forma se ubica a otro niño con alas, un querubín, y lo único que se aprecia de él es su tórax, sus brazos y su cabeza, éste viste una especie de camiseta de mangas largas y con puños. Él está dirigiendo su mirada al texto que se encuentra en la parte inferior de la composición, con su mano derecha y el dedo índice señala hacia la inscripción, mientras que con la otra mano se está sosteniendo de una parte del vestido de la mujer que se encuentra sobre él.

Finalmente a la altura de su espalda se alcanza a apreciar un par de alas, una de cada lado de su costado.

En la parte inferior se aprecia un texto con letra molde que alterna mayúsculas y minúsculas; es un párrafo de cuatro líneas. A modo de firma se ubican un nombre y la fecha de elaboración de la pieza, sobre el párrafo de lado derecho, justo debajo de la llanta del automóvil.

c) Color

En lo que respecta al color de las formas señaladas anteriormente, habría que comenzar por mencionar que el color del fondo en la parte superior es un verde poco saturado y puede distinguirse que se encuentra combinado con negro, ello hace que esa parte de la composición tenga profundidad y se aprecie más oscura. Mientras que en la parte inferior el color que predomina es un color marrón, tiene mucha más luminosidad y llega a combinar colores cálidos (rojo, amarillo y naranja).

El automóvil que aparece en la parte derecha es de color negro, la defensa posterior y los rines de las llantas son plateados, mientras que las luces traseras son rojas. La cajuela, las luces y la defensa tienen luminosidad para lograr el efecto de volumen, ello a través de resaltar los bordes y las superficies con color blanco.

El demonio que se sujeta de la cajuela tiene tonalidades cálidas; es decir, los colores que predominan con diferente nivel de luminosidad son: el rojo, el amarillo y naranja. En su cuerpo predomina el color naranja, mientras que en las alas es el color rojo; saturado en los bordes y picos de sus alas para favorecer el efecto de volumen. En su rostro el color que prevalece es el amarillo sobre todo en sus cuernos y en las aparentes llamas que brotan de su cabeza. También el color blanco es usado para dar la sensación de volumen a través del efecto de luminosidad y se aprecia con mayor claridad en la rodilla y en el pie del demonio.

El niño arrastrado por el automóvil, tiene una tez morena y cabello negro. Viste una camisa de color amarillo, unos pantalones largos color azul, calcetines blancos y sus zapatos son negros. La luminosidad que se aprecia en la camisa del niño, en su cabello y en sus zapatos cumple la función de volumen ya que denota las arrugas de la prenda y la forma de la cabeza y de su calzado. El efecto lumínico de su pantalón es visible a través del tono oscuro que remarcan las arrugas y el volumen de las piernas del niño.

Tanto en sus pantalones y calcetines, como sus brazos y manos se aprecian manchas negras. Lo rodea una neblina blanca que al sobre ponerse da el efecto de ser una bruma.

La mujer que aparece en la escena del lado izquierdo presenta una tez morena y su cabello es negro. El vestido que porta es color rosado, los motivos que lo estampan son de un color rosado pero más intenso, los puños son blancos. La cinta que tiene en el vientre es de color rojo, mientras que el lazo que rodea su cuello es café. El manto que la cubre hasta los pies, por la parte exterior es de color azul marino con puntos dorados y destellos de luz blancos y un borde azul y más saturado. En el interior, el manto es azul cielo y el borde es dorado.

Tanto en su rostro como en el cuello y en sus manos, el efecto lumínico no es representado con el blanco sino con el azul. En sus prendas para lograr el efecto de volumen se aprecia la intención de iluminar ciertos bordes que ofrecen la apariencia incluso de movimiento.

Los rayos serpentinos que rodean a la mujer están modulados por la luminosidad del color, se aprecia la transición cromática del amarillo, naranja y rojo. La irradiación que nace de esos rayos termina en formar un contorno totalmente lumínico, cuyo efecto de contraste dramatiza y resalta la presencia de la mujer. La media Luna sobre la que se posa este personaje es de color negro y también denota el uso de un tono verdoso para dar el efecto de luz en la forma.

Esta mujer aparenta ser la figura más grande, porque además de su tamaño, los colores cálidos y la luminosidad que le rodean visualmente le confieren mayor peso y dimensión en relación con el resto de los componentes de la pieza. El color también sirve para diferenciar lo celestial de lo terrenal, mientras lo primero es más luminoso y con colores cálidos, lo terrenal tiene colores oscuros.

El niño que aparece a los pies de la mujer también es de tez morena y tiene el cabello negro. Las alas a su espalda tienen en los bordes colores cálidos e incluso se aprecia el efecto de transición de color: del café verdoso, a un amarillo, pasando por blanco y termina con las puntas rojas y anaranjadas. La prenda que lo cubre tiene varias tonalidades de café, verde y amarillo, y los puños son blancos.

El texto y la firma están escritos con color negro y la línea de la grafía es delgada.

d) Composición

Cabe iniciar señalando que esta pieza corresponde al tipo de retablo de acción, ya que la imagen resulta ilustrar de manera excepcional el hecho por el cual se agradece. En la representación se muestra con toda determinación un especial dominio visual, ya sea por el acomodo de los elementos, el manejo del color, la narrativa o la intención para elaborar un sistema de signos como representantes de los objetos y sujetos, siguiendo la caracterización de cada uno de los elementos de la composición. Este retablo refleja un pensamiento religioso que logra un modelo simbólico cada vez más nutrido.

Los elementos de la composición son básicamente seis: el automóvil, el niño, el ente diabólico, la mujer, el ente celestial y el texto. La organización de esos componentes está dividida en dos partes, una del lado derecho y la otra del izquierdo. Los elementos del lado derecho de la estructura visual están subordinados a las del lado izquierdo donde predomina la luz y el tamaño de los elementos que se encuentran en esa sección del campo.

Por un lado se aprecia la escena de un accidente automovilístico donde un niño de aproximadamente cinco años es arrollado y arrastrado por un vehículo, del cual sólo se aprecia la parte trasera. Aparentemente el infante pierde el conocimiento por el impacto, lo cual ocasiona que quede atrancado de la defensa trasera con su camisa, por la bruma que lo rodea aparenta que el automóvil sigue en movimiento arrastrando el cuerpo. En ese lado de la composición, la presencia de un ente diabólico observa desde la cajuela del vehículo el accidente.

El otro lado del espacio visual es ocupado totalmente por la imagen de una mujer rodeada de un halo luminoso que se inclina, y en cuya postura se lee que intenta intervenir por el bienestar del niño arrollado. A los pies de dicha mujer se ubica otro ente, pero éste de carácter celestial que acompaña a la dama y se encuentra señalando al texto que aparece en la parte inferior con su mano derecha.

Se retrata un accidente que tiene como víctima a un pequeño niño, por esta trágica circunstancia se asume necesaria la ayuda divina de alguna advocación, y la solicitud en esta ocasión se dirigió a la Virgen de Guadalupe. Dado que el accidente no significó ningún deceso y basado en los valores religiosos, se interpretó la ayuda y presencia de la Virgen como la de cualquier madre preocupada por el bienestar de sus hijos. Su amparo queda representado justo al momento del altercado.

A continuación se pretende revisar la conducta no verbal de los personajes de la composición.

2. Significación expresiva

a) Kinésica

Para comenzar se deduce que se trata de un infante el que aparece derribado en la imagen debido a su tamaño en relación al automóvil; en segundo lugar se asume que se trata de un sujeto masculino por el corte de cabello y la forma de vestir. También se le puede identificar como un niño pequeño, no mayor a cinco

años, ya que por su vestimenta se deduce que aún no participa de la vida escolar, o al menos eso no está reflejado en su manera de vestir.

De acuerdo a su postura en relación con el vehículo, se percibe que fue arrollado por el conductor del automóvil, ya que yace en el pavimento y es arrastrado de su costado izquierdo. Aparentemente el golpe lo dejó inconsciente, por lo que su rostro carece de toda expresión, apenas se aprecian sus ojos cerrados y un semblante relajado, como si estuviese dormido.

Dado que es arrastrado por el automóvil, sus brazos se encuentran holgados y extendidos y no se aprecia ningún tipo de resistencia, los dedos de su mano están abiertos y su cuerpo simplemente responde al movimiento y a la aparente velocidad del vehículo.

En cuanto al ente diabólico que se ubica sobre la cajuela en la parte trasera del automóvil, por su constitución ésta se asemeja más a la de un hombre ya que no porta ningún tipo de prenda y se puede apreciar la complexión entera de su cuerpo. Se asume que se trata de un ente diabólico porque existe la creencia de representar al mal, y en específico al demonio, con las mismas características del que aparece en la pintura. Un sujeto con aspecto bestial: sin ropa, con el cuerpo totalmente colorado, con alas y cuernos.

Debido a que el soporte físico de la pieza es una lámina y que se conoce la fecha de producción gracias al texto (1949), el paso del tiempo, aunado a las condiciones climatológicas, alteró la superficie y la composición en el rostro del ente diabólico. Lo que sí apreciable, pese al daño, es que su rostro está deforme ya que no tiene definidos los rasgos de la nariz, ni de la boca, ni de las orejas.

Con los ojos cerrados y su boca con un gesto rígido, aparenta tristeza y resignación. En cuanto a su postura, se encuentra sentado sobre la cajuela del automóvil, apoya los glúteos, los pies y las palmas; y se equilibra con las manos entre las piernas. Se aprecia encorvado, con la cabeza inclinada, los hombros encogidos, y sus alas no aparecen extendidas.

Su expresión facial, aunada a su postura, permite descifrar que las emociones de este personaje son de tristeza y desaliento. Con el semblante avergonzado y su figura encogida, incluidas sus alas, se reconoce en él una actitud de derrota, ya que se encuentra con la cabeza inclinada manifestando desaliento o bien puede interpretarse como un gesto de reverencia y respeto, para señalar que reconoce la dignidad superior de lo sagrado, directamente por la presencia de la mujer.

Siguiendo el análisis la siguiente figura a considerar es la figura femenina, ya que porta un vestido y sus rasgos faciales son concretamente los de una joven no mayor a veinte cinco años. Ella es el único personaje que aparece de pie, y que tiene una expresión particular en el rostro y una postura sobresaliente.

Por la mirada fija en lo que le ocurre al niño y una lágrima rodando por su mejilla se puede deducir que esta mujer siente compasión por el accidente que está ocurriendo en la escena. La manera en la que observa al niño transmite preocupación y ternura. Su boca permanece en una mueca donde las comisuras de los labios apuntan hacia abajo y ese es un gesto de tristeza.

Su inclinación hacia el cuerpo del niño ratifica la suposición de su preocupación por el bienestar del niño. Mientras permanece con su mano derecha junto al pecho, la otra mano se alarga con la intención de tocar y socorrer al infante en desgracia. Los pliegues de sus prendas ofrecen una ilusión de movimiento en el cual la mujer lleva su cuerpo al encuentro con el niño para auxiliarlo.

Esos elementos visuales señalan con particularidad la cercanía del niño con la figura divina. Entre los protagonistas de la pintura se aprecia un vínculo, un contacto más allá del visual, estas representaciones humanizan a la divinidad dotándole características maternales, caritativas y misericordiosas por quienes necesitan o solicitan su ayuda.

Como parte de su atuendo, la mujer porta una cinta en el vientre, según la tradición toda mujer que estuviese esperando un hijo ya no era necesario que usara un ceñidor o faja como todas las mujeres, sino que se tenía la costumbre de

atar una cinta en su vientre para sostener el peso, y con el tiempo este se convirtió en el distintivo de su condición de embarazada, para que fuera identificada como futura madre. La cinta que lleva la mujer coincide con estas tradiciones y se puede asumir que la representada en la pieza es una mujer embarazada y quizá el instinto maternal es lo que la empuja a querer intervenir en el sufrimiento del pequeño atropellado.

Además de lo mencionado, cabe destacar que la mujer está rodeada de un halo luminoso, aspecto que iconográficamente desde la creencia judeo cristiana se asocia a los seres celestiales. Tratándose de una mujer este signo le confiere un semblante sobrenatural y una naturaleza divina, ya sea como santa o en la representación de la madre de Dios.

Finalmente, cabe referir al ente celestial que se encuentra acompañando a la mujer justo debajo de sus pies, se asume su aspecto celestial dado a que sus características físicas concuerdan con las de los querubines, ángeles con aspecto de niño con alas y por lo general asociados al cielo y a las presencias divinas.

Dentro del cristianismo concurre la creencia de la existencia de ángeles, de hecho existe una angelología cristiana, la cual determina categorías para este tipo de seres. Se clasifica a los querubines dentro de la jerarquía angelical y se personifican como niños con alas o sólo la cabeza con alas y se les considera guardianes de la gloria de Dios.

El personaje angelical representado en la pieza parece ser un niño por el corte de cabello. Su expresión facial es serena, los músculos de su cara aparecen relajados y sin ningún gesto particular. Se aprecia de él sólo el tronco, sus extremidades superiores y su cabeza, con un brazo señala la parte de la composición que resguarda un texto y con la otra mano sostiene un poco de la tela que cae del vestido de la mujer que está sobre él, quizá esto con la intención de querer hacer énfasis en el pasaje que acompaña a la imagen pero a la vez no deja de mantenerse en contacto con la mujer.

b) Proxémica

La distancia apreciable entre los personajes también puede aportar elementos al análisis. En este apartado se comenzará haciendo hincapié en la distancia que hay entre el ente diabólico y el niño que aparece arrollado en el piso no supera los 60 centímetros, se mantienen cercanos aunque en ningún momento establecen algún tipo de contacto físico ni visual, se percibe entre ellos una distancia personal. La posición del niño, respecto a este otro actor, se supone involuntaria e inconsciente, ya que él es arrastrado por accidente por el vehículo sobre el cual se posa el ente.

La interacción que permite aludir a una cercanía física, emocional y de simpatía es la que está representada entre la mujer con el niño arrollado y la mujer con el niño que se encuentra bajo sus pies. Refiriendo a la primera relación, la joven con el niño accidentado, es ella quien mantiene contacto visual con él y desea aproximarse. Su cuerpo indica que su atención está totalmente postrada sobre el pequeño y la ilusión de movimiento que se genera por su ropa señala que pretende aminorar la distancia entre ellos y pasar de una distancia personal a una íntima.

La otra referencia de proxémica que se muestra entre los actores, es la que se establece entre la mujer y el niño que está a sus pies, esa distancia es mínima y aunque no es posible un contacto visual entre ellos sí se puede apreciar un vínculo físico pues el infante está prendido del vestido de la mujer con una mano. Esta postura y la cercanía permiten justificar una relación estrecha entre ambos personajes.

c) Atmósfera

En el último aspecto del análisis de la significación expresiva, después de describir a los personajes, se identifica que tres de ellos son de naturalezas sobrenaturales: dos son celestiales y uno pertenece al inframundo; mientras que el otro es terrenal. Si bien no hay elementos para describir y caracterizar el ambiente en el

que ocurre la escena, si es posible que a través de los personajes y el único elemento representado se pueda concluir que la atmósfera de la escena puede describirse en tres niveles.

El celestial se debe a la presencia de una mujer que por sus características y la irradiación luminosa que su cuerpo tiene; el nivel terrenal comprende la parte de la escena que incluye al niño y al automóvil, y finalmente el plano del inframundo queda representado con la presencia de un demonio que atenta en el mundo profano. Fundamentalmente el escenario es urbano, quizá una calle de la urbe o de una comunidad donde existe el tráfico vehicular.

II. Dimensión narrativa

a) Análisis estructural de los elementos

Los retablos son imágenes con referentes textuales. La mayoría se acompañan de un texto y la imagen ilustra la narración o en algunos casos es el texto el que da información accesoria a los elementos visuales. Gracias a esta referencia, varias de las apreciaciones que se hicieron sólo a partir de la imagen coincidieron. El texto que acompaña esta pieza es el siguiente:

“A la Santísima Virgen de Guadalupe por su milagro de salvar la vida de mi hijo Rafael Cárdenas de 4 años que fué atropellado por un automovil el 11 de Septiembre de 1949. En prueba de agradecimiento y en petición de que pronto logre recuperar su salud, le traigo este testimonio. CARMEN PEREZ DE CARDENAS 26-XI-1949”. (sic)

El texto ayuda a responder puntualmente: qué pasó, a quién le paso y cuándo pasó; mientras que la imagen ayuda a resolver el cómo pasó; los únicos vacíos en la información corresponden al dónde ocurrió y por qué.

En efecto se habla del accidente de un niño llamado Rafael que tenía cuatro años cuando fue atropellado pero, gracias a la intervención de la Virgen de Guadalupe el infante salió con vida del accidente. El texto no hace referencia alguna al tipo de automóvil que arrolló al niño o la razón específica del por qué ocurrió el accidente;

aún se mantiene la duda si fue un descuido del niño, de sus padres o del conductor.

Nombrar primero en el texto a la advocación a la que va dirigido, señala la importancia fundamental de su presencia en el relato, lo cual se reafirma con la imagen. La denominación de 'Santísima Virgen' para dirigirse a la advocación, indica respeto y subordinación al usar mayúsculas y dicho adjetivo en superlativo.

Es a través del lenguaje común y ordinario donde la fuerza emotiva se revela con mayor claridad, no en su ordenación, sintaxis, o estructuración sino en la emotividad de la narración.

El suceso al que se refiere ocurrió en septiembre y el retablo se elaboró en noviembre, esto reafirma el mensaje tanto de agradecimiento, como de petición por la pronta recuperación del infante. Al escribir <te traigo este testimonio> se asume que el retablo fue depositado en el lugar de veneración de la Virgen de Guadalupe, y en efecto esta pieza pertenece al acervo de la Basílica de Guadalupe. De ese dato se puede inferir que el suceso pudo haber ocurrido en la Ciudad de México por el entorno urbano al que refiere.

El uso de mayúsculas y minúsculas está alternado, y sólo la falta o colocación de la tilde en las palabras <automovil> y <fué> corresponde a errores ortográficos, pero la sintaxis y la redacción es limpia y correcta, esto indica que el autor contaba con una instrucción escolar. El texto es breve, de 51 palabras, y está escrito en primera persona, se entiende que es la madre del niño Rafael Cárdenas quien relata y agradece. Aparece el año en que se elaboró y la firma del autor, pero ésta última no es descifrable ya que usa iniciales.

a) Análisis socio-histórico

Este inciso tiene como objetivo contextualizar al exvoto para enriquecer el análisis, dado que el texto proporciona la fecha y la advocación a la que está dirigida, el contexto puede establecerse en la ciudad de México por la cercanía al templo donde fue depositado el retablo. El suceso ocurrió el 11 de septiembre de 1949 y

el retablo se realizó el 26 de noviembre del mismo año, el contexto no difiere mucho ya que transcurrieron menos de tres meses.

Durante ese año, el gobierno federal impulsaba el desarrollo industrial del país y llevó a cabo un vasto programa de obras en servicios públicos e inversión pública en infraestructura para comunicaciones, transportes y escuelas. Este desarrollo impactó en el paisaje, la mancha urbana comenzó a extenderse y uno de los elementos de la urbanidad son los automóviles, y en la imagen aparece uno. En realidad no se sabe a que se le atribuye el accidente, si al exacerbado movimiento de automóviles de aquellos años, la falta de señalamiento peatonal y vehicular o simplemente por un descuido fatal.

Siguiendo con el contexto, cabe mencionar que el periodo conocido como 'La Guerra Cristera' (1926-1929) había quedado atrás, la relación Iglesia-Estado se restablecía poco a poco, de hecho, Manuel Ávila Camacho (1940-1946) fue el primer presidente que públicamente declaró profesar la religión católica. Para 1949, después de 20 años de tensión religiosa, durante el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952) se mantuvo la pacificación religiosa y se permitió la reapertura de iglesias y de instituciones educativas privadas con orientación católica.

Con un gobierno con tales inclinaciones, la religiosidad popular volvió a manifestarse con diversas prácticas, entre ellas el retablo pintado y nuevamente se continuó con la confianza de depositar la mayor información posible en ellos, ya sin temor a la persecución.

III. Dimensión simbólica

a) Símbolos

En esta parte del análisis es pertinente hablar propiamente de la mujer que aparece en la composición como la representación de la Virgen de Guadalupe. En sí misma ella es un símbolo, y como tal, su iconografía está impregnada de significados y referentes.

Considerando la imagen original, la que permanece continuamente expuesta en el atrio de la Basílica de Guadalupe y la cual ha sido copiada en numerosas obras pictóricas, escultóricas y grabadas, la representación que está plasmada en la composición presenta a la Virgen con la vestimenta y atributos típicos.

Los colores más usados en la composición son el azul, blanco, amarillo y rojo; lo cual está justificado por su relación con su significado simbólico, respecto a la divinidad, la luz, lo celestial y el inframundo. Por mencionar, lo primero que resalta en la imagen de la Virgen es el destello y la luminosidad que la rodea; el color blanco es intenso y contrastante con los colores del resto de la composición simboliza que se trata de un ser divino, y el empleo del recurso de la luminosidad, sirve como atributo simbólico de lo celestial.

Los rayos que rodean a la Virgen, también tienen un significado especial. De acuerdo con la imagen original se interpreta que la mujer tiene de espaldas al sol y los destellos de luz son el resplandor de ese mismo astro, las líneas están intercaladas entre ondulantes y rectas para aludir a la radiación de luz y calor.

El halo luminoso y los colores cálidos que forman esos rayos simbolizan la superioridad que tiene la mujer ante el Sol, cabe recordar el contexto en el que surgió esta imagen, se refiere a la aparición prodigiosa del que fue testigo un indígena y cuya representación vino a sustituir a las diosas nahuas en el proceso de evangelización católica, y dado que los aztecas adoraban al Sol, interpretaron esa revelación en el sentido de considerar a la Virgen la madre de la luz, la madre de un dios y digna de ser venerada.

Otro aspecto que brinda elementos simbólicos es su vestimenta. El color del manto no coincide con el de la imagen original, sin embargo el tono azul también es usado para la simbolización del cielo, y en la representación el manto tiene puntos dorados por toda la superficie representando así a las estrellas; este rasgo simboliza la Virgen como la reina del cielo y señora del firmamento.

Ciertos colores evocan energías, fuerzas cósmicas o significados, con el color azul se distinguían los atavíos de varias deidades femeninas entre los aztecas, nuevamente con ese componente se resalta el carácter divino y noble de la advocación.

Continuando con su vestimenta, la túnica larga que viste tiene estampados muy particulares, pues coinciden con las de la imagen original. Las formas que decoran el vestido son flores con sus tallos y hojas, respecto a esto se puede añadir que la vegetación es un elemento que representa la vida y el crecimiento.

A pesar de que la prenda luce holgada, se alcanza a apreciar una pequeña curva en el vestido a la altura de su vientre. Esto coincide plenamente con la imagen original, pues esta señal indica que la mujer se encuentra embarazada y que está en el último período de gestación, además de la cinta que le rodea que también es un signo que las mujeres acostumbraban a emplear en estado pre-maternal.

En lo que a su rostro, facciones y el tono de piel se refiere, esos elementos apelan directamente al mestizaje, a la mezcla y unión entre mexicanos y españoles.

La Luna que está a sus pies y que la sostiene es otro elemento simbólico. Éste tiene que ver con la etimología de la palabra México, que viene del náhuatl y significa: “en el centro de la luna”, de ahí la referencia respecto a las posición de Virgen que aparece de pie sobre la Luna y que su imagen forme parte de la iconografía de la identidad mexicana.

El niño que aparece debajo de la Luna, mantiene su mano izquierda en semejanza a la imagen original, ya que aparece sujetando la túnica de la Virgen, este gesto expresa una relación íntima, quizá de custodia. Las alas extendidas dan la sensación de que el pequeño ángel permanece en un vuelo constante y con el emplumado de sus alas se hace referencia al Dios Quetzalcóatl: “la serpiente emplumada”.

El otro personaje de características sobrenaturales es el ente demoníaco. Aunque ciertamente no existe una fisonomía única de un ente como el diablo, a lo largo de

la historia se han acumulado cientos de descripciones, atributos y personificaciones con respecto a este ser, ya sea inspirado por la imaginación, el miedo o lo desconocido.

Fue sobre todo durante la Edad Media que la Iglesia, y luego el paganismo, se encargó de personificar esta entidad con una imagen horrorosa para someter ideológicamente a los cristianos, para causar un mayor impacto y alejarlos del pecado.

Al diablo o los demonios se les han atribuido ciertas características físicas: patas de cabra, cuernos en la frente, alas, cola con punta triangular, barba, bigote y un cuerpo velludo y rojizo entre otras características. Además se le imputan ciertos accesorios como: un tridente o una capa en las representaciones más comunes.

En el imaginario colectivo, el diablo como un ser sobrenatural y maligno puede adoptar múltiples formas que son producto de las proyecciones del mismo ser humano para interpretar el mal. En la composición la escena relata un accidente automovilístico en el que un niño es arrollado, y para representar la presencia del mal en tan devastadora escena el autor eligió colocar a un demonio sobre la cajuela.

En efecto el ser demoniaco que aparece en la composición tiene un aspecto bestial, pero ante la representación de la Virgen de Guadalupe y su intervención divina en favor del pequeño, el demonio agacha la cabeza y su expresión corporal representa vergüenza y abatimiento.

Conclusión

Con respecto a esta pieza y a modo de conclusión se puede confirmar que la razón de ser de los retablos es dejar una patente de algún hecho milagroso, y según los recursos empleados en la pintura y en el texto el artista pretende capturar la gratitud del donante. Caso particular el ejemplo elegido, ya que uno de los recursos mejor explotados fue el de la expresión.

La Virgen de Guadalupe aparece representada no solo con sus atributos físicos, sino que también se exaltan sus atributos humanos y maternos. El artista respeta la vestimenta, el estado de embarazo de la Virgen, los rasgos físicos, los accesorios y hasta la compañía del querubín a sus pies, pero resulta muy atrevido al sacar a la Virgen de su postura iconográfica tradicional.

En la representación original la Virgen deja ver su perfil izquierdo y se encuentra de pie con las manos juntas y la cabeza inclinada; una postura estática y serena. En este retablo la mujer abandona esa actitud por una más dinámica, se le aprecia de perfil derecho y su mano la extiende en atención al niño que sufre el atropellamiento. Con estas características se esboza la personalidad intercesora de la Virgen y se enaltece su instinto maternal al representarla fuera de su posición iconográfica para intentar ofrecer auxilio como lo haría cualquier madre en esa misma situación.

Son pocos los ejemplos en los que se aprecia alterada la postura de la Virgen, en esta pieza la intención expresiva del autor es evidente al retratar no sólo a la Virgen de Guadalupe sino también su preocupación maternal. Así mismo la representación original del querubín debajo de sus pies también fue alterada, y este personaje se vuelve una especie de testigo y narrador de los hechos, ya que además de sostenerse del manto de la Virgen, con su mano derecha señala el texto que se ubica en la parte inferior, haciendo un deliberado acento y llamando la atención del espectador hacia el relato textual.

A ello cabe agregar también la inusual presencia de una entidad demoníaca, ya que pese a que los retablos tratan de situaciones alarmantes, el mal no suele ser personificado más allá de plasmar el escenario angustioso. La presencia de este ente advierte nuevamente la intención expresiva del artista, ahora para recalcar la contrastante contienda entre el bien y el mal.

Otro elemento de valor significativo en el análisis de la pieza lo ofrece el color, ya que como recurso simbólico resalta el valor religioso de las figuras representadas. El destello luminoso que rodea a la Virgen, además de ser un signo de su potestad

divina es empleado con el propósito de magnificar su presencia y subrayar su esfera sagrada.

Si bien como ya se mencionó en reiteradas ocasiones los autores de estas piezas no poseían un bagaje estético riguroso, el resultado visual de este retablo conmueve por la interpretación de la situación y el uso de los recursos visuales. Después de haber resaltado el lado expresivo y visual de estas piezas con este ejemplo, es momento de continuar con la segunda pieza de análisis, con la cual se pretende desarrollar su aspecto documental.

6.3.2 Exvoto pictográfico 2: “*Salimos con vida del terremoto...*”

Este ejemplo es tomado de una publicación que presenta una selección de retablos pintados de la autoría de Alfredo Vilchis e hijos. Divido en tópicos el recorrido visual que se hace con esta antología permite conocer que tan versátil es el retablo pintado en cuanto a las temáticas que pueden quedar plasmadas en ellos. La motivación en la elección de esta segunda pieza responde a varios atributos, el principal es que se trata del testimonio de un hecho histórico y social de la Ciudad de México.

Como producto artístico el retablo pintado es un objeto en el campo sensorial y estético que guarda relación con la realidad; por ende remite a un contexto específico y a una sociedad en particular. A través de los retablos, considerados como un documento que guarda parte de la historia de un pueblo, se puede experimentar un esfuerzo documental pues es el mismo sector popular el que plasma una parte de su cotidianidad.

I. Dimensión formal

1. Análisis formal

a) Cualidades matéricas

Esta pieza tiene las características de un retablo tradicional, fue elaborado sobre una lámina de aluminio con pintura de aceite, y no se cuenta con el dato de las medidas exactas. El contorno de la pieza es rectangular con una orientación

vertical y los bordes redondeados. Pueden apreciarse en la parte superior un par de orificios, éstos indican que el retablo fue colgado con clavos y expuesto al público.

“Damos infinitas gracias a la Santicima Virgen de Guadalupe que Salimos con vida del terremoto que Sacudio ala Ciudad de Mexico la mañana del 19 de Septiembre al caernos el techo de la casa encima a mi familia y a mi fuimos Rescatados por unos vecinos todos golpeados pero con vida todo fue tan rapido que al cobrar la rason a ella Inplore por mi familia y aqui estamos juntos y Agradeciendo Su MILAGRO Fam. de la Colonia Roma. Mexico 12 Diciembre 1985 Vilchis R. Pintor del Barrio Mex. D.F.”

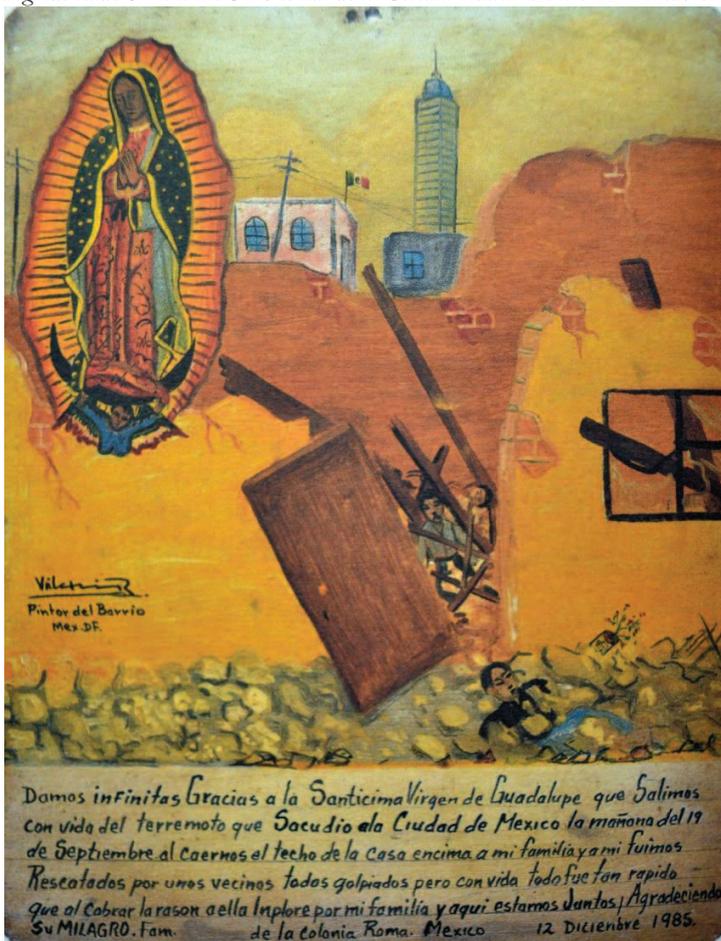


Imagen 78

Alfredo Vilchis Roque
Dedicado a la Virgen de Guadalupe por la familia
de la Col. Roma
1985
Óleo sobre lámina
Colección privada

b) Forma

De las formas que quedan representadas en la escena, la que resalta predominantemente por su tamaño y acabado es la de una mujer, se asume que es una joven tanto por sus facciones como por su vestimenta. Aparece flotando del lado izquierdo de la composición sobre una luna y un pequeño niño con alas que la sostiene.

La mujer viste una túnica larga adornada con líneas que forman hojas y encima la cubre un manto. Ella está de pie y tiene las palmas juntas, su cabeza está ligeramente inclinada hacia la derecha y se encuentra rodeada por una franja que resalta su contorno. Debajo de la mujer se aprecia una Luna y con ella un niño con los brazos abiertos que con su mano derecha se sujeta del manto y con la izquierda de la túnica de la mujer, de él sólo se aprecia su tórax, sus extremidades superiores y su cabeza.

En el primer plano de la escena se aprecia una franja de figuras irregulares que simulan ser piedras y escombros. Entre esos contornos se asoma la figura de un joven acostado, quien tiene el cabello corto y viste una camiseta de manga larga y unos pantalones. Debido a que aparece sepultado no se aprecian ni sus manos ni sus pies. A corta distancia de su lado izquierdo se distingue una maceta recargada en el cascajo.

En el segundo plano se distingue un muro derrumbado, parece ser la fachada de un domicilio, la puerta está caída. Parte de la pared aparece agrietada y con el tirol desprendido que permite ver en algunas zonas rectángulos que son las caras de los ladrillos de la que está hecha. A la derecha se aprecia una ventana cuadrada con el vidrio roto y el marco chueco; y una viga que sale de ella dobla la protección. En el muro que está del lado izquierdo de la puerta derrumbada se aprecian unas letras, es donde el autor decidió colocar su firma: "***Vilchis R. Pintor del Barrio Mex. D.F.***"

Con el muro caído y la puerta tirada se puede apreciar parte del interior de la vivienda en el tercer plano. Se distinguen a otros dos sujetos que también están sepultados entre vigas y ladrillos, de hecho a uno de ellos sólo se le distingue el rostro, del otro se aprecia su cuerpo y se sabe que es hombre porque usa bigote.

El otro muro del domicilio, es más alto que el de la fachada y también está derrumbado, lo que queda de pared luce por igual descarapelada y deja ver a lo lejos parte del paisaje urbano.

En el plano más profundo se distinguen tres edificios, y dos postes a los costados de la mujer que aparece en la escena flotando. El primer edificio, de izquierda a derecha, tiene dos ventanales de forma de un rectángulo con orientación vertical y la parte superior está redondeada, en su interior cruza una línea vertical y otras tres líneas horizontales, sobre el edificio se trazó una bandera de tres franjas verticales sobre su asta.

El otro edificio es más bajo que el anterior y también se distingue una ventana cuadrada; justo detrás de este edificio se aprecia otro más alto, en el cual se dibujan más de dieciséis pisos y en la cima hay una antena de telecomunicaciones. Debajo de la escena se delinea un espacio donde se ubica el texto, que es un párrafo de seis líneas.

c) Color

Todas las formas anteriormente mencionadas tienen un color específico y en este apartado se abordará ese aspecto de la composición de la imagen. Los colores más usados son colores cálidos: amarillo, rojizo y anaranjado.

Para la descripción habría que iniciar por la mujer que aparece flotando en la parte izquierda de la escena. Su tez es morena, la túnica que la cubre es rosada y tiene un estampado con líneas oscuras, tanto el cuello como los puños del vestido son blancos.

El manto que la cubre es de color verde con puntos amarillos y la parte interna del manto es de color gris y todo el borde es amarillo. A la altura de su cintura tiene una cinta negra. La rodea un halo cuyas tonalidades son de colores cálidos y van en transición partiendo del centro con un color amarillo hasta el borde naranja. Este halo de luz tiene el contorno marcado con una línea negra y tiene marcadas setenta y seis líneas como pequeños rayos centrífugos.

La mujer está apoyada de una Luna que es de color negro. El niño que aparece frente a la Luna también es de tez morena e igualmente porta una túnica, pero ésta es azul. Tiene un par de alas a su espalda y se dividen en tres franjas

horizontales, donde la superior es de color verde, la de en medio amarilla y la inferior es roja.

En el primer plano donde aparecen los escombros y las piedras, éstas están dibujadas por líneas delgadas que apenas perfilan el contorno de unas piedras. El efecto lumínico del color es lo que visualmente ofrece la sensación de que son rocas sobrepuestas de diversos tamaños. Algunas con más luz que otras aparentan ser más grandes o estar más cerca del espectador.

El color amarillo es el que predomina en este plano y está mezclado con el negro para dar el efecto lumínico. El sujeto que aparece estar rodeado y sepultado por las rocas es de tez morena, viste una camisa de manga larga negra y sus pantalones son azules. La maceta que se dibuja a su costado está delineada por un contorno negro, se ve rellena de un material café y salen de ella unas ramas verdes con botones rojos. No se aprecia que la maceta tenga cuerpo o volumen ya que aparece del mismo color que la pared.

En el segundo plano el muro de ladrillos es de color amarillo, las grietas que presenta son líneas delgadas de color naranja, en algunos espacios se muestran las caras de unos ladrillos del mismo tono naranja y se dibujan con líneas blancas y negras para dar efecto de profundidad y separa uno de otro. Del lado izquierdo el autor decidió colar su firma, su mote y el lugar, usó la línea negra para la caligrafía.

Hay una ventana cuadrada de contorno negro en la parte derecha, en la cual se plasmó un tono diferente de color naranja para dar la apariencia de tener un vidrio, el cual está roto por una viga de color café que atraviesa la ventana.

La puerta caída que está en el centro del muro tiene varias tonalidades de café que permite apreciar la textura de una puerta hecha de madera, el borde superior tiene un efecto lumínico en el color para figurar el volumen.

El tercer plano de la composición abarca lo que está detrás de la puerta y frente al segundo muro, el cual tiene una tonalidad más oscura que la del primero para

representar la profundidad de la habitación, el borde está más iluminado para dar el efecto de volumen. Esta pared al igual que la otra también deja ver en algunos espacios el ladrillo del que se supone está construida. Los ladrillos son de un color naranja mucho más saturado que el de la pared y también divide los ladrillos con líneas blancas.

En el espacio que queda entre muro y muro se aprecia a otros dos sujetos, ambos de tez morena. De uno sólo se nota su rostro y su cabello negro ya que está totalmente sepultado, del otro personaje sí se puede apreciar su cuerpo, su camisa es gris y su pantalón azul. Sus piernas parecen prensadas entre el escombro. Se perciben nueve vigas entrecruzadas de color café que simulan ser de madera y marcadas con una línea negra para dar la apariencia de volumen.

En el plano más alejado de la escena se aprecia el cielo con tonalidades amarillas y blancas. Se distinguen dos postes café aparentemente de madera, por el cual circulan unas líneas que suponen ser el cableado de luz eléctrica. Son tres las construcciones que se alcanzan a apreciar en la imagen.

La de menor altura es de color café y tiene una ventana con vidrios azules de contorno negro. El edificio que está a continuación es de color rosa, tiene dos ventanas de contorno negro y su interior es azul; a este edificio le sobre sale una bandera de tres franjas verticales, la primera es verde, luego blanca con una marca negra en el centro y la última franja es roja.

La construcción de más altura tiene la forma de un prisma rectangular, dado el color azul mezclado con el amarillo se da la apariencia que la fachada del edificio es posiblemente de un cristal, por lo que queda reflejado el color amarillento del cielo; en cambio la cima del inmueble es de un azul con menos luz. La altura del edificio es marcada por líneas azules que delimitan el espacio entre piso y piso.

En la parte inferior, resalta una franja de otra tonalidad de café y sobre ella un texto marcado con letras negras.

d) Composición

La escena en esencia describe un desastre, por alguna razón el inmueble que en ese momento era ocupado por dos o más personas se derrumbó sobre ellas, dejándolas heridas entre escombros y vigas. No se tiene clara la altura de la construcción, pero puede asumirse que era de dos pisos o más, según las proporciones de las personas representadas y la altura de los muros. Otro hombre aparece sepultado entre piedras y cascajo, pero él se encuentra frente al domicilio y sobre la banqueta.

A la mujer que aparece en la imagen se le aprecia flotando en el aire sin apoyo alguno, infringiendo por ello las leyes la gravedad lo cual la coloca en una postura sobrenatural. En su vestimenta y rasgos se aprecia la deliberada intención del artista por representar a la Virgen de Guadalupe, que parece estar presente y en vigilia de lo que le ocurre a la familia que habitaba el inmueble destruido.

El paisaje captura parte de una urbe, se asume que se trata del Distrito Federal, tanto por la bandera de México que ondea en la cima de uno de los edificios del plano más alejado, así como la construcción más alta que se aprecia en el fondo que coincide con las características de la Torre Latinoamericana ubicada en el centro histórico de la ciudad.

2. Análisis de la expresión

a) Kinésica

La imagen representa a cinco figuras humanas. Las tres que aparecen dentro de la escena ya sea por el corte de cabello o sus rasgos masculinos se asume que todos son hombres. El hombre que aparece frente a la vivienda viste de manera juvenil una camiseta de manga larga y unos pantalones. Su cuerpo se encuentra en posición de reposo, dado que se encuentra tirado en el piso cubierto por piedras y escombros. Su rostro tiene una expresión seria y no se distingue si tiene los ojos cerrados; apenas su boca se aprecia entreabierta, este gesto refleja un

poco de dolor ya que sobre su tórax se encuentran un par de piedras que lo mantienen inmóvil.

La otra figura humana aparece tratando de ponerse de pie pero se lo impiden los escombros porque está atrancado entre unas vigas de madera. Un semblante abatido puede apreciarse en su rostro. A la otra figura masculina sólo se le visualiza la cara y apoyada de su mejilla izquierda. Parece el rostro de un niño porque es relativamente de menor tamaño en relación con el sujeto que intenta levantarse. En cuanto a su expresión facial el niño parece estar inconsciente, por ello aparece con los ojos cerrados y un semblante impávido, con la boca cerrada.

La figura humana que aparece flotando del lado izquierdo de la escena, puede inferirse que se trata de una mujer joven, esto por su vestimenta y facciones. Sus prendas son una túnica larga y sobrepuesto un manto que le llega a los pies, en relación con la forma de vestir de los demás actores representados la mujer mantiene códigos diferentes y da la apariencia de pertenecer a otro contexto.

Su cabeza se inclina ligeramente hacia la derecha y su expresión facial es de tristeza por la posición de sus cejas, la mueca de su boca y la mirada baja; todo ello manifiesta un gesto de aflicción en su rostro. En cuanto a su postura, la mujer aparece con las manos unidas por las palmas, esta posición es de las más comunes para orar.

La persona que acompaña a la mujer bajo sus pies, parece ser un niño pequeño del cual solamente se aprecia su tórax, cabeza y extremidades superiores. El niño se encuentra con los brazos extendidos, con sus manos se sostiene de las prendas de la mujer. La mirada del pequeño se dirige hacia las personas que padecen el accidente, su expresión es de sorpresa pues se distinguen sus ojos y boca abiertos.

c) Proxémica

Es turno de analizar las distancias entre las figuras humanas de la escena. La distancia que se marca en la representación de los dos personajes que aparecen dentro de la vivienda es una distancia personal, ya que se aprecia que comparten una misma habitación. Entre ellos no hay ningún tipo de contacto físico o visual.

El actor que sobresale en el primer plano en relación a los dos que se encuentran al interior del domicilio, la distancia respecto a éstos es de carácter público, pues no comparten un mismo espacio y no hay señales de que tengan algún tipo de relación.

En cambio la relación espacial que existe entre la mujer, que aparece flotando del lado izquierdo, con el niño a sus pies es de carácter íntimo, pues la distancia es estrecha y dado que el niño se sostiene de las prendas de la mujer y el contacto es muy personal. Se puede asumir debido a la cercanía, que estos dos personajes están unidos física y emocionalmente.

d) Atmósfera

El suceso parece ocurrir en una zona urbana, ya que a lo lejos se aprecia un rascacielos y otro par de construcciones; es decir, se trata de un entorno artificial. Dado que evidentemente se retrata una tragedia, la atmósfera de la escena es desoladora. Los heridos que aparecen no son asistidos por nadie y tratándose del derrumbe de un domicilio completo, la desesperación o aturdimiento de los actores por el accidente los deja imposibilitados para reaccionar ante tal catástrofe. La mujer pertenece a un plano sobrenatural que ya aparece flotando y ella no participa de la escena solamente con su presencia.

II. Dimensión narrativa

a) Análisis estructural de los elementos

La pieza que ocupa este análisis corresponde a la categoría de exvoto pictográfico; es decir, su composición visual incluye un texto breve y una imagen que lo ilustra. Hasta ahora las conclusiones hechas en los incisos anteriores sobre la constitución de la pieza sólo habían considerado el aspecto visual y los medios de expresión empleados; es momento de abordar la dimensión narrativa.

“Damos infinitas gracias a la Santísima Virgen de Guadalupe que Salimos con vida del terremoto que Sacudió ala Ciudad de Mexico la mañana del 19 de Septiembre al caernos el techo de la casa encima a mi familia y a mi fuimos Rescatados por unos vecinos todos golpeados pero con vida todo fue tan rapido que al cobrar la rason a ella Inplore por mi familia y aqui estamos juntos y Agradeciendo Su MILAGRO Fam. XXX de la Colonia Roma. Mexico 12 Diciembre 1985 Vilchis R. Pintor del Barrio Mex. D.F.” (sic)

El texto permite conocer con precisión algunos aspectos ilustrados en la imagen. La narración del retablo da a conocer qué sucede en la escena, a quién le sucedió, dónde, cuándo, cómo y por qué ocurrió dicho evento. Se revela la identidad de la mujer que aparece flotando, se trata de la Virgen de Guadalupe, ya que a ella se hace alusión en el texto y es a quien se le dirige el mensaje. En total son seis líneas y noventa palabras, incluida la firma del autor.

En la inscripción se agradece la divina intervención de la Virgen de Guadalupe ante el desastre que padeció una familia completa que residía en la Colonia Roma, debido a que un terremoto azotó inesperadamente a los habitantes de la Ciudad de México; el sismo ocurrió la mañana del 19 de septiembre de 1985. En consecuencia del movimiento telúrico, la vivienda en la que se encontraba la familia se derrumbó y el techo cayó sobre ellos.

La cultura y la identidad quedan expuestas como parte del discurso, ligado a un contexto y momento histórico y social determinado. El lenguaje popular se define por su contenido, por su código, la sintaxis, la retórica y el estilo que exponen un modo de concebir el mundo y la vida lejos del control institucional, por ello es más informal.

No se especifica cuántos eran los miembros de la familia que padecieron el derrumbe y afortunadamente se relata que recibieron el auxilio de sus vecinos y pese al desastre consiguieron salir con vida; pero dada la gravedad de la situación consideran que lo que les pasó corresponde a un <**MILAGRO**> de la Virgen de Guadalupe.

El texto es escrito con letra de molde y combina letras mayúsculas con minúsculas. La sintaxis del discurso carece de comas que faciliten la lectura y comprensión del texto; sin embargo es claro y puntual. La ortografía revela que su autor no cuenta con una instrucción escolar formal; algunos de los errores que se aprecian son: <**Santicima**>, <**Sacudio**>, <**ala**>, <**Mexico**>, <**golpiados**>, <**rapido**>, <**raon**>, <**Inplore**>, <**aqui**> y <**Dicienbre**>. El texto además aporta expresiones comunes del habla con la palabra <**golpiados**> (sic).

La conjugación que predomina en el relato es de la primera persona del plural: <**damos**>, <**salimos**>, <**caernos**>, <**fuimos**>, <**rescatados**> y <**estamos**>; sin embargo una parte de la redacción revela que el texto fue escrito por una sola persona, quizá la cabeza de la familia fue quien lo hizo porque se lee: <**al cobrar la rason a ella inplore por mi familia**> (sic).

La forma con la que inicia el texto corresponde a una de las fórmulas más empleadas para la redacción del agradecimiento en los retablos pintados: <**Damos infinitas gracias a la Santicima Virgen de Guadalupe**>. El texto también manifiesta otra de las constantes en la religiosidad popular al momento de mencionar y dirigirse con respeto y subordinación a la advocación sagrada esto debido al uso de mayúsculas y el adjetivo de 'Santísima'.

El hecho por el cual se agradece ocurrió en el mes de septiembre, y la realización del retablo concluyó tres meses después el mismo año (1985), y no sólo eso ya que la fecha de terminación coincide con el día que se atribuyen las apariciones y festividades de la Virgen de Guadalupe en la Basílica de Guadalupe.

Ese dato puede indicar que la familia tenía la intención de llevar la pieza el día de las celebraciones para exponer su milagrosa intervención, el retablo se hizo para ser mostrado en un lugar determinado y que tiene como propósito adicional ser un medio de difusión de esta tradición popular.

Finalmente, respecto al texto se puede apreciar que esta pieza está firmada. Cabe recordar que el retablo pintado, comenzó siendo una práctica anónima y no se otorgaba reconocimiento al autor. Los artesanos dedicados al oficio de elaborar retablos, preferían mantenerse al margen de cualquier reconocimiento, hasta que con el paso del tiempo se le otorgó un valor artístico a esta tradición, y se comenzaron afirmar las obras.

Alfredo Vilchis, artista preocupado por la permanencia de la tradición de los exvotos y autor de esta pieza relata cómo es que comenzó a firmar su obra:

Por petición de la gente y de grandes personalidades, pintores como Sergio Hernández; escritores que me pidieron firmar mi obra, porque podía trascender y para que no se perdiera. Al principio yo siempre marcaba entre el manto de los santos o el follaje con una ranita, mis iniciales o mi huella y la gente no se daba cuenta.

b) Análisis socio-histórico

En conjunto la escena y el texto describen uno de los desastres sismológicos más recordados en la Ciudad de México: el sismo de la mañana del jueves 19 de septiembre de 1985. Este movimiento se sintió después de las siete de la mañana en varios estados de la República, pero en particular en el Distrito Federal.

La repercusión de los daños materiales y pérdidas humanas fue incalculable. La citada Colonia Roma de la Ciudad de México sufrió daños significativos, además de derrumbes, grietas y hundimientos, los rieles del tranvía que atravesaba la colonia se salieron del asfalto.

Cientos de construcciones sufrieron daños y pérdidas totales, en la imagen se aprecia en el plano más profundo un rascacielos, por su estructura parece que se trata de la Torre Latinoamericana que fue una de las construcciones, junto con la Torre Ejecutiva de Pemex, que no sufrieron deterioros pese a la altura, según los reportes de protección civil.

Por el contrario zonas del centro de la ciudad sufrieron derrumbes y resultaron severamente afectadas. Algunos edificios, hoteles, multifamiliares, fábricas y planteles escolares tuvieron que ser demolidos por completo después del temblor por ser consideradas estructuras inseguras. Se suspendieron los servicios de agua, luz, telefonía y transporte público por toda la ciudad.

La población que sobrevivió a la catástrofe, se organizó para ofrecer su ayuda en labores de rescate, con el apoyo a los damnificados y en la recuperación de la ciudad ante la falta de acción por parte de la policía, el ejército y el gobierno mexicano. Tal y como la imagen narra cientos de personas fueron rescatadas con vida de los escombros y derrumbes incluso varios días después por los mismos vecinos y voluntarios.

III. Dimensión simbólica

a) Símbolos

La imagen permite describir varios elementos simbólicos a partir de la forma, el color, la distribución de los elementos y los atributos de la advocación religiosa, que es propio identificarla con la Virgen de Guadalupe, cuya imagen está impregnada de diversos simbolismos que fueron reproducidos fielmente, de hecho ésta imagen parece una copia muy apegada a la de la representación original; ya que no altera los colores, ni la postura e incluso los pliegues del manto coinciden con esmero.

Entre los atributos simbólicos que esta imagen consigue manifestar, está el resplandor que rodea a la Virgen de Guadalupe. El halo de luminosidad con los destellos, representa la luz del Sol, pues la mujer se interpone entre éste y el

espectador. Los rayos son marcados con líneas cortas, naranjas y rectas, sobre un halo de colores cálidos. Tanto en el color como en la forma, este halo bien simboliza la luz del Sol y esta representación está asociada con atributos celestiales y divinos.

El tono de piel de la Virgen también guarda un significado, en él está implicado el sincretismo cultural y la idea de una nueva identidad a través del mestizaje de dos razas. Alude a tez del pueblo mexicano, encarnado en la piel de una Virgen de tradición católica.

Tanto su rostro de profunda serenidad, como la postura de sus manos denotan una actitud de oración. A partir de la tradición cristiana se sabe que la Virgen María encarnó al Hijo de Dios para que se convirtiera en hombre, así que la inclinación ligera de su cabeza y la postura de sus manos en oración, permiten concebir que la Virgen, a pesar de su cualidad de Diosa madre, también hace reverencia a un ser superior con su actitud de oración. Otra interpretación a su postura orante, refiere a que se encuentra en una suplica eterna por el género humano.

El vestido o túnica que viste la Virgen logra cubrirla hasta los pies, es de un color rosado y con unas líneas que forman hojas y flores en el estampado que representan la vida, en particular para hacer referencia a la vida que crece en su vientre. Se sabe que está embarazada por la cinta negra que rodea su cintura, ya que esa era una señal empleada por las mujeres que estaban en periodo de gestación.

El manto que la cubre de cabeza a los pies, tiene un color verde que por los aztecas éste representaba un linaje real. Los puntos amarillos que están distribuidas por toda la tela simbolizan las estrellas del firmamento y emulan a las de la representación original.

En las representaciones europeas de la Virgen María, ella aparece aplastando a una serpiente, este reptil bíblicamente simboliza al diablo, el mal y el pecado; pero

en la simbología azteca la serpiente era un animal sagrado que representa sabiduría y era un referente religioso dentro de su arquitectura, ya que la serpiente encarnaba al Dios Quetzalcóatl. Por esa razón el elemento sobre el cual se posa la Virgen es una Luna y no una serpiente como en la tradición europea, quizá esta representación esté ligada al origen etimológico de la palabra México, que significa: “en el centro de la luna”.

Es un querubín el niño que aparece a los pies de la Virgen, este personaje alude a varios elementos del México prehispánico. Por la extensión de sus alas parece estar en pleno vuelo y pareciera que el está a cargo de transportar a la Virgen; el emplumado de sus alas es otro elemento que remite a la religión azteca, en particular al Dios Quetzalcóatl: “la serpiente emplumada”. También el color de sus alas es el mismo en orden y tono a los adoptados para la bandera de México: verde, blanco y rojo.

Otro elemento alegórico es un símbolo patrio, en la escena aparece una bandera de México. Este componente es uno de los más representativos de la identidad mexicana. Se aprecia la tela ondeante con las franjas de colores, a partir del asta el verde, el blanco y el rojo. En el centro apenas se distingue un garabato, pero se asume que la intención era representar al águila del escudo nacional.

Finalmente en cuanto al simbolismo del color, el verde refiere a la vida independiente y a la esperanza, el blanco a la religión y a la unidad; y el rojo a la unión y a la sangre derramada por los héroes nacionales en la lucha por la soberanía del país.

Conclusión

Al finalizar con el análisis de esta pieza, se puede revalidar el aspecto documental de los retablos. En comparación con cualquier otra manifestación votiva, en estas piezas se puede registrar el devenir social y reconstruir parte de la cotidianidad de un grupo, de manera que además de ser el reflejo de la devoción paralelamente

puede ser considerado como un instrumento mediante el cual también se preserva la memoria y parte de su historia.

La función documental de los retablos queda expuesta en el ejemplo que fue objeto de este segundo análisis, ya que la recreación de la tragedia que significó el sismo que sacudió a la Ciudad de México en 1985, permite conocer cómo lo vivió una familia en la colonia Roma, pero no es simplemente otro testimonio de los damnificados, sino uno de colaboración y de fe.

Son muchos los ejemplos en los cuales la información escrita que proporciona el retablo pintado remite puntualmente a un lugar, a una fecha, a unos personajes y a una situación específica. En este caso el hecho al que se hace referencia es un acontecimiento que puede ser cotejado con registros audiovisuales y hemerográficos.

Tal parece que la supervivencia de la familia citada en el texto se debió gracias a la oportuna intervención de unos vecinos, pero la impresión que tienen los beneficiarios es que ocurrió como resultado de implorar a la Virgen de Guadalupe y por su intercesión es que recibieron ayuda y lo denominan milagro. Independientemente si se trata de méritos personales o por la colaboración de otros, la vida del devoto está inmersa en la creencia de que las advocaciones religiosas están dispuestas a socorrerlo, siempre y cuando se le invoque con fe.

En la forma en la que el artista dispuso de los elementos e interpretó la historia de esta familia, se aprecia que le dio mucho más peso a los elementos de referencia; por mencionar, el contexto de la ciudad, los edificios emblemáticos, la bandera de México, la presencia de la Virgen de Guadalupe, la fecha en la que se firma el retablo y el relato en sí mismo.

En este ejemplo el recurso de la expresión no resulta tan revelador, ya que las figuras humanas representadas no interactúan ni se aprecian con claridad. El color tampoco funge como elemento fundamental, ya que el tratamiento estético es

modesto. Si bien, en lo que respecta a la representación de la Virgen de Guadalupe, los colores se respetan y concuerdan con la imagen original.

El elemento que enriquece la apreciación de esta pieza y de acuerdo a los objetivos del trabajo es sin duda su contribución en la parte social, como un documento que preserva un suceso importante de la Ciudad. El artista además de plasmar el agradecimiento y remitir a la historia de esta familia, también interpretó un hecho de dimensión social e histórica.

6.3.3 Exvoto pictográfico 3: “*recé a la virgen pidiendo volver a verlo...*”

Para finalizar, esta última pieza corresponde al trabajo de una artista contemporánea y se obtuvo de un blog público en la red titulado: “*La gracia de dar gracias. Exvotos y retablos mexicanos y algo más*”⁴, en él intercala experiencias personales con retablos de su colección y también de su propia autoría. La artista es Selva Prieto Salazar, con su trabajo se ha empeñado en mantener en difusión el formato del retablo popular con sus elementos tradicionales, aunque con la inserción de temas actuales.

Se eligió esta pieza porque precisamente ubicando su fecha de elaboración corresponde a un año reciente (2008) y la autora de esta pieza respeta las características tradicionales de un retablo popular: ubica al texto en la parte inferior y escrito con faltas de ortografía y de extensión considerable, la imagen a agradecer aparece en un plano central, la pieza está repleta de color, el tema se encuentra relacionado con una tradición mexicana y la composición revela aspectos culturales, sociales y religiosos.

⁴ Selva Prieto Salazar, *La gracia de dar gracias. Exvotos y retablos mexicanos y algo más*, [en línea], “De muertos, de calacas, de esqueletos y de fantasmas”, viernes octubre 31 2008, Dirección de URL: <http://retablos.blogspot.mx/search?updated-max=2008-11-17T21:25:00-06:00&max-results=44&start=48&by-date=false>, [consulta: 14 agosto 2013].

I. Dimensión formal

1. Análisis formal

a) Cualidades matéricas

La pieza a analizar se realizó sobre una lámina de hojalata con pintura de aceite. Se desconocen las medidas de la pieza, pero se trata de un contorno cuadrangular. Ya que el objeto se encuentra en buen estado se puede apreciar los colores vivos de la composición y no hay marcas de oxidación o de clavos sobre la lámina. El emplastamiento de pintura marca un relieve y textura en algunas zonas de la composición.

Se tiene el conocimiento que este retablo fue realizado en el año de 2008, y pese a que su elaboración es reciente se mantiene dentro de la tradición al emplear como soporte de la pieza la lámina de hojalata.

“Cuando murió mi esposo Juan José yo quedé muy triste y sin consuelo porque nos amábamos mucho y no podía conformarme con no verlo más y reze a la Virgen pidiendo volver a verlo y ella me dio el regalo de que cada Día de muertos al poner el altar de ofrendas mi esposo se aparece por unos segundos y así permanece su imagen intacta en mi memoria y tengo consuelo para seguir viviendo aun sin él.”

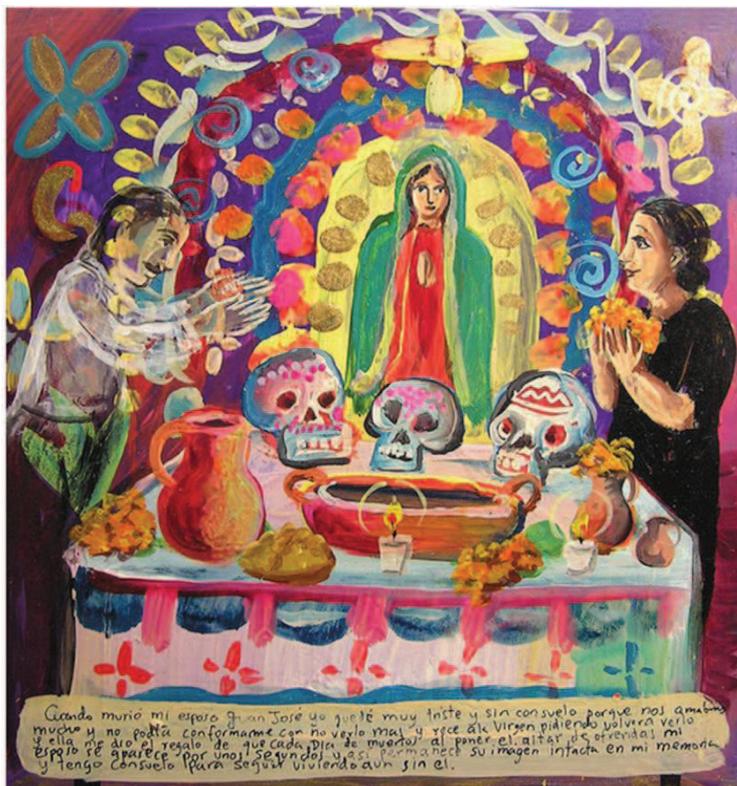


Imagen 79

Selva Prieto Salazar
Dedicado a la Virgen de Guadalupe
por la viuda del señor Juan José
2008

Óleo sobre lámina
Colección privada

b) Forma

Destacan tres figuras humanas, de derecha a izquierda se ubica la silueta de un hombre mayor, en el centro una mujer cubierta por una túnica y al extremo derecho una mujer de pie y dando el perfil izquierdo. En frente de la mujer de túnica y entre el hombre y la otra mujer se encuentra una mesa adornada con tres cráneos humanos, alimentos, bebidas, velas y flores; debajo de ellos una franja con un texto.

La mujer del centro parece de un tamaño menor al que de las otras dos figuras humanas, dando la impresión de que se encuentra en un plano secundario; sin embargo, su posición central en el campo de la composición provocan la atención del espectador. Esta mujer aparece de pie con las palmas de las manos juntas y mirando fijamente hacia el frente, sobre ella se dibuja una cruz.

Las formas que están representadas son varias, ya que muchas se emplean de manera decorativa pues el fondo se encuentra lleno de motivos ornamentales. Todas estas formas son de carácter pictórico, ya que es el color, y no la línea, la que las define unas de otras.

El fondo es decorado por una serie de formas, figuras, contornos y marcas, justo alrededor de la imagen de la mujer del centro. Así pareciera que se trata de un altar, adornado con flores, luces y colores. La rodean franjas coloridas, nueve en total, y en cada una de ellas hay motivos ornamentales. En la primera franja hay una serie de círculos, aparentemente hechos con huellas dactilares. En los siguientes ribetes ondeantes se aprecian unos círculos irregulares que aparentan ser flores coloridas.

También se aprecian cinco espirales, y una serie de líneas serpenteantes en forma de 's' que forman un arco que es rodeado por otras formas ovaladas, aparentando focos o luces. Del lado izquierdo en la parte superior hay una flor de cuatro pétalos y otra más abajo, mientras que del lado derecho se dibuja otra cruz.

Con la presencia de puntos, espirales, ondas, cruces y flores, el fondo es un espacio lleno de color y formas.

En cuanto al hombre que aparece del lado izquierdo, se aprecia como un sujeto maduro de complexión robusta y tiene bigote. Se encuentra de pie y dando al espectador su perfil derecho, levanta ambos brazos frente a su pecho y extiende sus manos. Su mirada la fija en la mujer que tiene de frente. Viste una camisa de manga larga y se distingue algo de su pantalón.

La mesa que separa al hombre de la mujer dado a su forma de trapecio da la ilusión de tener profundidad, y cuenta con un mantel largo, adornado con flores y motivos. Sobre ella se aprecian tres cráneos decorados con grecas, puntos y líneas de colores. Frente a ellas una vasija alargada, con orejas a sus extremos y aparentemente llena de algún guisado.

También se aprecia una jarra grande y dos jarros, uno más pequeño que el otro, que se asume guardan alguna bebida, tanto la jarra, como los jarros y la vasija, por el color, parecen ser de barro. En la mesa también está depositada una pieza de pan, algunas flores y un par de veladoras encendidas. Y debajo de la mesa al ras del mantel una franja de color y sobre ella un texto de cinco líneas que alterna mayúsculas con minúsculas y con letra molde.

Finalmente, la mujer que aparece del lado derecho y mostrando su perfil izquierdo, se ubica de pie a un costado de la mesa y de frente al hombre. En sus manos sostiene unas flores a la altura de su pecho, porta un vestido negro, largo y de mangas cortas. Su cabello es corto o está recogido en un chongo por la parte de atrás de su nuca. Ella mira al hombre que está en frente, tiene los labios pintados y sus ojos maquillados, y en su boca se dibuja una ligera sonrisa.

c) Color

Es turno de analizar el color de las formas mencionadas. Cabe señalar que la composición está llena de color, cada forma y cada espacio tiene un colorido que

la hace una imagen vistosa y altamente enriquecedora en este aspecto del análisis.

La mujer que aparece justo al centro de la composición tiene una tez clara, y tanto su cabello como sus ojos son negros, viste una túnica roja y se cubre con un manto verde con el borde amarillo. Sobre su cabeza se aprecia una especie de aureola de color plateada sobrepuesta y tenue. El color en la pieza es brillante y las combinaciones atrevidas aumentan un efecto festivo, con ello se recalca la posición de la mujer, ya que la rodean una serie de franjas coloridas, justo detrás de ella el fondo es amarillo con puntos emplastados de color dorado.

La siguiente franja que rodea a la mujer ubicada en la parte central es de color morado y sobre ella unos círculos con una mezcla de colores cálidos: amarillo y anaranjado, con un poco de color rosa. Estos círculos dan la apariencia de ser pequeños racimos de flores. La siguiente franja es una línea serpenteante y gruesa de color azul, en relación con el color amarillo y los colores cálidos de los puntos naranjas-amarillos-rosas, el azul da un contraste de color y de temperatura.

La siguiente franja de color es nuevamente morada con círculos que mezclan colores cálidos. De un color rosado y amarillo se acompaña a estos puntos con flores de tres o cuatro pétalos. Los cubre un arco que se forma con una línea de color rojo. Le siguen unos puntos de color azul, estos puntos tienen luz y se aprecian sus bordes amarillos, en estos puntos se distingue una transición de color. Y un poco más abajo se aprecia una planta verde con tres hojas, el color verde del borde está menos saturado que el del centro.

La franja permanece morada y se aprecian unas líneas cortas que forman pequeñas ondas de color blanco. Esas mismas rayas se superponen a unos pequeños óvalos amarillos, que son el último nivel que rodea la imagen de la mujer del centro, quien tiene sobre sí una cruz amarilla. Todos estos ribetes se caracterizaron por tener motivos decorativos de colores cálidos sobre colores fríos.

La esquina superior izquierda está pintada de rojo y tiene encima una flor dorada de cuatro pétalos, cuyo contorno y centro son de color azul turquesa. Un poco más abajo se aprecia otra flor pero ésta es de color amarillo y con puntos azules. Entre ambas flores hay otra línea dorada con la punta roja. En la esquina superior derecha el fondo permanece morado y también tiene una flor de cuatro pétalos en cuyo centro tiene un espiral blanco.

El análisis del color continúa con el hombre del lado izquierdo. Esta figura presenta una particularidad respecto al color ya que el hombre parece ser transparente, pues puede distinguirse el fondo sobre el que está sobrepuesto. Su tez es clara, su cabello al igual que sus ojos y bigote son negros. Su camisa es blanca y tanto en ésta como en sus manos se aprecia el uso de la línea como el medio principal para construir la imagen y su contorno, ya que el color tiene un tono muy suave. Sus piernas casi no se distinguen, pero se nota que lleva puesto unos pantalones negros, pues unas líneas dibujan el contorno de su prenda.

La finalidad de usar solamente el contorno para distinguir la figura de este personaje, tiene una finalidad específica, la intención es plasmar la idea de que el hombre es tan solo una aparición. Este aspecto se abordará más adelante, en cuanto corresponda hacer mención de la composición en general.

La mesa que separa al hombre de la mujer también es de un colorido excepcional. El mantel que la cubre es blanco, lo cual produce un efecto de contraste cromático con los colores que los motivos que tiene en el borde y de los objetos que están ahí. El borde del mantel tiene una línea roja y otras seis más pequeñas que son perpendiculares, el espacio que queda entre esas líneas está relleno por seis manchas azules. Debajo de éstas hay seis flores de cuatro pétalos sobre una línea serpentina azul.

Los tres cráneos que decoran el fondo de la mesa, el primero de la izquierda está decorado en la parte frontal y en la mandíbula con puntos rosados y azules. La calavera ubicada en medio también tiene puntos rosados en la frente, mientras

que la última tiene una franja roja en la frente y sobre esa franja una línea de color blanco en zigzag y otra raya recta debajo.

Frente a las calaveras una vasija que tiene el color del barro al igual que una jarra y otros dos jarrones. Las dos veladoras que están sobre la mesa como fuentes de luz, ambas tienen un círculo que indica la iluminación. Para lograr el efecto de volumen y luz, en las tres calaveras, en las vasijas, en los jarros y en la pieza de pan se aprecia luminosidad y transición de color. Hay tres racimos de flores anaranjadas sobre la mesa, y en dos de ellos se puede apreciar parte del tallo o un par de hojas verdes.

La mujer que aparece del lado derecho es de tez clara, su cabello, sus ojos y su vestido son negros. Se nota que sus labios están pintados de rojo y que tiene los ojos delineados con maquillaje. En sus manos tiene un manojo de las mismas flores naranjas que adornan la mesa. Su rostro y su cuello muestra varias tonalidades y eso es para conseguir el efecto de volumen.

Finalmente cabe mencionar que el texto aparece sobre una franja rosada y las letras están marcadas por líneas son negras.

d) Composición

Desde la estructura visual la composición está equilibrada, dos personajes a los extremos uno al centro y la mesa de por medio. Todo el espacio está lleno de color. Los personajes de la composición son tres: la mujer en el centro, y los actores que están a los extremos. Lo secundario es la decoración del fondo así como la mesa y todos los objetos que se encuentran sobre ella.

La relación que existe entre los protagonistas pareciera familiar, pues se encuentran en un cuarto frente a una mesa con alimentos y bebidas, al parecer a punto de convivir y degustar lo que está dispuesto, de hecho lo que está en la mesa parece un altar de muertos, que de acuerdo con la tradición mexicana se trata de una ofrenda que se coloca los primeros días de noviembre para conmemorar a los difuntos.

Esta costumbre mantiene la creencia que el espíritu de los muertos vuelve al mundo de los vivos y todo lo que se monta en la ofrenda es para que ellos sacien su apetito. Por ello se acostumbra poner lo que al difunto le apetecía en vida. Los altares mexicanos además de ofrecer comida y bebida, también se esmeran en procurar todos los sentidos: el gusto con los platillos, el olfato con los inciensos, la vista haciendo de la ofrenda un altar vistoso, lleno de color y atractivo, el tacto a través de todas las texturas de lo que se coloca y al oído por medio de oraciones o con un basto repertorio de canciones alusivas a la fecha.

Entre otras de las prácticas de esta tradición que quedan reflejadas en la imagen está: la elaboración del pan de muerto, colocar la flor de la temporada que es el cempaxúchitl, poner unas veladoras para guiar a los espíritus, también se acostumbra colocar calaveritas de azúcar, de chocolate o de amaranto; algunos acostumbran poner el nombre del difunto en la frente del calavera.

Por la imagen en su totalidad se entiende que se trata del ofrecimiento de un altar para conmemorar a los difuntos. En este ejemplo, parece que quien lo montó y lo ofrece es la mujer de vestido negro y lo dedica con esmero al hombre que aparece semitransparente, quizá aludiendo a un difunto y a su aparición momentánea.

La tradición de día de muertos y de colocar un altar, guarda elementos prehispánicos y cristianos, por ello en la imagen conviven la representación de la Virgen de Guadalupe junto con otros elementos de herencia indígena.

2. Análisis de la expresión

En el siguiente apartado se pretende hacer énfasis en los elementos asociados a la figura humana y lo que comprende la comunicación no verbal.

a) Kinésica

Entre los aspectos que pueden deducirse a partir de hacer hincapié en el aspecto visual, se puede ubicar al personaje que está al centro de la imagen se trata de una mujer joven, esto por su vestimenta y facciones. La cubre una túnica larga y

encima un manto. Su rostro tiene una expresión serena y seria, y su mirada la dirige al frente sin establecer contacto con alguno de los otros protagonistas.

Aparece de pie con las palmas juntas y su aparente inmovilidad permite inferir que se encuentra en postura de oración. Dada su forma de vestir en relación con los otros dos actores de la escena, esta mujer no comparte los mismos códigos que el resto.

El caballero representado, por su bigote, su escaso cabello y la manera de vestir se puede asumir que es un hombre maduro. Su rostro tiene una expresión complaciente, su mirada la dirige atentamente a la mujer que tiene enfrente y en sus labios se dibuja una ligera sonrisa.

No sólo su mirada se dirige a la mujer, sino que también la postura de su cuerpo manifiesta que su atención es capturada completamente por ella. Sus brazos están extendidos hacia ella y con las palmas abiertas, el hombre busca mantener contacto físico. Su expresión corporal invita a la dama a acercarse y pareciera que se prepara para ofrecer un abrazo, pero la mesa impide el gesto de afecto.

A su vez, la mujer frente a él también le dedica toda su atención. Lo mira fijamente y asiente con una sonrisa. Ella sostiene a la altura de su pecho un ramo de flores de cempaxúchitl. Por lo que respecta a su arreglo personal la mujer aparece con los labios pintados y los ojos delineados, ya sea porque así lo amerita la ocasión o porque es su manera de arreglarse.

b) Proxémica

La distancia que se perciben entre los actores de la imagen puede categorizarse como una distancia social, ya que ninguno logra mantener contacto con algún otro pero si permanecen compartiendo un mismo espacio que no tiene grandes dimensiones.

La distancia entre los personajes que permanecen de frente sólo depende de la mesa que está entre ellos. A través de la cercanía emocional que puede

interpretarse a partir de su postura y el intercambio de miradas, es posible considerar la idea de que estos dos actores sean pareja. Por su parte, la mujer que aparece en el centro se muestra estática y sin la intención de establecer algún tipo de contacto o interacción con las otras personas presentes en la escena.

c) Atmósferas

El entorno que se aprecia en la escena es artificial, se infiere que los personajes se encuentran en una habitación, en la cual al centro se ha montado una ofrenda. La iluminación de ese lugar también es artificial pues depende de las veladoras colocadas en la mesa y seguramente de alguna otra fuente eléctrica.

La escena discurre en medio de un ritual que forma parte de una tradición religiosa, donde se dispone una serie de alimentos y bebidas a los espíritus de los difuntos y su preparación se realiza con especial esmero. El carácter metafísico de la situación capturada, impregna a la escena de una atmósfera sobrenatural.

II. Dimensión narrativa

a) Análisis estructural de los elementos

La estructura visual de un retablo es acompañada por un texto, ambos elementos no son neutros o indistintos, sino justamente lo contrario. Estos componentes cargados de significados dotan a la pieza de un valor específico, la vuelven única y dramática, en el sentido más amplio y posible del término. Algunas de las conjeturas hechas a partir de los elementos pictóricos coinciden al compaginarlo con el relato textual que acompaña a la imagen.

“Cuando murió mi esposo Juan José yo quedé muy triste y sin consuelo porque nos amabamos mucho y no podía conformarme con no verlo mas y rece a la Virgen pidiendo volver a verlo y ella me dio el regalo de que cada Dia de muertos al poner el altar de ofrendas mi esposo se aparece por unos segundos y asi permanece su imagen intacta en mi memoria y tengo consuelo para seguir viviendo aun sin el.” (sic)

A través de esta narración, es posible comprender puntualmente y confirmar algunos elementos que aparecen en la imagen. El texto relata qué sucede, a quién le sucede, cuándo sucede, cómo y por qué sucede. La única incógnita que queda por resolver corresponde al dónde ocurre, porque no hay una referencia específica de la localidad. Por los datos de la ficha técnica del retablo, se sabe que fue elaborado en el año de 2008 y pertenece a una colección privada.

Con ayuda del texto se puede asegurar que la imagen de la mujer del centro es la representación de la Virgen de Guadalupe. Aunque no se especifique puntualmente en el texto que se trata de ella, es gracias a las características y atributos icnográficos de la imagen que es posible hacer la asociación, tanto por las particularidades físicas y la vestimenta y la referencia textual.

La viuda del señor Juan José le pide con devoción a la Virgen de Guadalupe poder volver a su esposo ya fallecido, el cual se le aparece una vez al año por un par de segundos una noche de noviembre, que es cuando se conmemora en México a los difuntos.

No se relata la causa de su defunción, los años que han transcurrido desde su fallecimiento o cuántas apariciones se han dado posterior a la particular petición de volver a verlo; pero queda claro que la pérdida devastó a la mujer, pero con *<el regalo>* de poder ver a su esposo su ánimo y afecto por la vida permanecen.

La caligrafía del texto permite visualizar que está escrito en letra de molde, con mayúsculas y minúsculas. Como parte de la ortografía hay errores al no poner tilde en las palabras *<amabamos>*, *<mas>*, *<rece>*, *<Dia>*, *<asi>*, *<aun>* y *<el>* (*sic*). La redacción es comprensible, quizá la falta del uso de algunas comas, pero en general la idea es concreta y clara.

El relato está escrito en primera persona desde la narración de la viuda del señor Juan José, en cinco líneas y con setenta y siete palabras. Y no incluye la firma del autor.

b) Análisis socio-histórico

Tanto la imagen como el discurso textual hacen referencia al día de muertos, y de acuerdo a la inscripción ya se puede explicar que los personajes de los extremos fueron pareja y por qué la imagen del señor Juan José está desvanecida. El señor Juan y la mujer fueron esposos y su presencia es sólo en espíritu y por unos segundos. Cada año su esposa se arregla para el fugaz encuentro y prepara la ofrenda para recibirlo como en ocasiones pasadas.

En diversas culturas se han generado creencias en torno a la muerte y se ha logrado desarrollar una serie de ritos y tradiciones en función de ella. En México la celebración del día de muertos se remonta a su pasado prehispánico, se trata del encuentro anual de los vivos con sus ancestros fallecidos. Ésta es una de las tradiciones más representativas de la cultura mexicana y arraigada en la vida cultural de los pueblos indígenas. Esta festividad incluso es considerada por la UNESCO como una de las obras maestras del patrimonio oral e intangible de la humanidad.⁵

En su llegada a América, los españoles, trajeron sus propias celebraciones cristianas para recordar y venerar a los difuntos. Posterior a la conquista los ritos religiosos prehispánicos y las creencias indígenas se fusionaron con los cultos católicos y la visión europea, lo que dio lugar a un sincretismo cultural y religioso que hizo coincidir las ceremonias y festividades. Desde ese entonces los entierros y su conmemoración eran acompañados con ofrendas y rituales funerarios con atributos prehispánicos y católicos.

Actualmente se colocan altares para ofrecer alimentos y bebidas además de adornar con motivos especiales y con las pertenencias del difunto. Según la tradición esta celebración corresponde a los dos primeros días del mes de

⁵ s/a, "Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos", [en línea], México, UNESCO, Lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, Dirección URL: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?RL=00054&lg=es&pg=0001>, [consulta: 22 de septiembre de 2013].

noviembre, donde el día primero está dedicado a las ánimas de los niños y bebés, el día dos a las almas de los adultos difuntos.

III. Dimensión simbólica

a) Símbolos

Las consideraciones antes descritas permiten aislar los elementos para su descripción individual para concentrar la atención y ciertos rasgos que ayuda a percibir de manera clara algunos elementos simbólicos. Al llegar a este segmento del análisis ya puede identificarse a la mujer del centro como una representación de la Virgen de Guadalupe. Esta imagen a comparación con la original no reproduce todos los elementos simbólicos, apenas se coteja con la postura, la vestimenta y el resplandor que la rodea. El semblante orante simboliza la eterna suplica de intercesión de la Virgen por todo aquel que acude a su auxilio con devoción.

Su vestimenta es la misma, sin embargo los colores no corresponden, quizá la autora para resaltar la mexicanidad de la escena es quien decidió alterar los colores para que coincidieran con los de la bandera de México (verde, blanco y rojo). Así el manto es color verde, el borde es amarillo y la túnica es roja, los colores de su vestimenta no hacen más que enfatizar las raíces de la escena.

Otro rasgo simbólico que queda representado, es el resplandor que rodea a la Virgen. En la iconografía cristiana las personas envueltas por un halo de luz tienen un carácter divino. En la imagen original la luminosidad es resaltada también con una ondas, que representan los rayos del sol, en la representación esos rayos están indicados con puntos de pintura dorada.

En cuanto a los motivos y formas que rodean a la virgen, éstas pueden estar ligadas a la arquitectura prehispánica, en la cual se daba un lugar especial a la línea por medio de grecas, de ondas, círculos, espirales y con las flores de cuatro pétalos que representan los cuatro puntos cardinales.

La presencia de un hombre cuyo cuerpo y prendas están representados con líneas que forman un contorno y el color asemejando transparencias, y relacionándolo con el texto se puede afirmar que esa imagen representa el espíritu del hombre muerto. La presencia del marido de la mujer está basada en una creencia sobrenatural y religiosa, ya que ella afirma que la aparición es por obra de la Virgen de Guadalupe y su esposo se manifiesta cada festividad de día de muertos.

Los objetos que se encuentran en la mesa también tienen un valor simbólico, ya que son colocados en la ofrenda por una razón específica y tienen una función utilitaria, simbólica y religiosa. Por ejemplo, la colocación de cráneos o calaveras quizá tengan su origen en la práctica prehispánica de exhumar los restos de los difuntos con el objetivo de limpiarlos. Otra costumbre, tiene que ver con la conservación que se hacía de los cráneos de los guerreros sometidos en batalla como trofeo para mostrarlos y advertir a los enemigos.

Actualmente, la costumbre de exponer figuras con forma de osamenta, también se adoptó al momento de montar una ofrenda dedicada a los muertos, pero los cráneos fueron sustituidos por calaveras de dulce hechas de azúcar, de chocolate o de amaranto, éstas son decoradas con una pasta dulce de colores, betún o glaseado. En muchas ocasiones también se acostumbra colocar el nombre del difunto en la frente de la calavera, para simbolizar la presencia del difunto.

El pan de muerto es otro elemento de la ofrenda que queda representado en la escena. Esta pieza de pan se adorna con figuras de huesos, de cráneos y se espolvorea de azúcar. La forma del pan también tiene un significado simbólico, remite a la costumbre de enterrar los restos del fallecido, el montón de tierra de la sepultura está representado con la forma abultada del pan; en el centro tiene una esfera la cual representa el cráneo del difunto, y las tiras en forma de hueso que decora el pastel simbolizan los restos óseos. El pan es otro referente para simbolizar la presencia del difunto.

El cempaxúchitl es la flor tradicional usada para el ornato de los altares, su color representa la luz, y sus pétalos los rayos del sol. Se tiene la creencia que su olor

atrae y guía a las almas de los muertos hacia el mundo de los vivos. Otro elemento que atrae y dirige el andar de los difuntos es la luz de las velas. Con ellas las ánimas se orientan para encontrar el camino. Finalmente, la cruz sirve para recordar la fe del difunto; y al mismo tiempo representa la presencia de Dios y su promesa de la vida eterna.

Conclusión

Una vez abordadas las tres dimensiones de análisis, se puede apreciar con esta composición las diferentes valoraciones que permanecen en estos relatos visuales. Este ejemplo, a pesar de su actualidad, mantiene las características, el formato, los elementos, el sentir y el estilo popular que conlleva un retablo pintado.

Todo lo anterior queda expresado a través del soporte, la técnica, la alternancia en el discurso visual y textual, la distribución de los elementos y en el uso de las formas y el color. La autora de esta pieza aprovecha el recurso de la modalidad anecdótica en la composición para articular una historia de agradecimiento y fe en un contexto particular, la conmemoración de los difuntos.

Parte esencial de esa tradición es la colocación de ofrendas y un elemento imperioso y atractivo de esta práctica y que coincide con la estructura visual de los retablos es el colorido de los elementos. En el altar representado en el retablo, el color se aprecia a través del papel picado, en las flores, en las calaveras de dulce, en los platillos, en los adornos, incluso el uso de veladoras exalta su faz vistosa.

El manejo estético de las formas y el color es una parte esencial del retablo, esta pieza en particular permite enriquecer el objetivo de este trabajo para confirmar que en este tipo de composiciones se hace de manera sobrecargada, dinámica y viva, esos fueron los recursos mejor explotados en el ejemplo.

Otro aspecto a resaltar es la representación de la advocación, quizá los atributos físicos con los que se encarnó a la Virgen no fueron muy detallados; pero apoyados del texto, por la postura y por la ubicación es cómo la autora remite

indudablemente a la Virgen de Guadalupe, resaltando nuevamente la referencia en el uso del color.

Por otro lado, la parte textual es también muy reveladora de los rasgos de un retablo pintado. Manifiesta la plegaria de la mujer: **“recé a la Virgen pidiendo volver a verlo”**. También deja testimonio de que su petición fue atendida: **“y ella me dio el regalo de que cada día de muertos al poner el altar de ofrendas mi esposo se aparece por unos segundos”**, y hace notar su gratitud a través de las palabras: **“tengo consuelo para seguir viviendo”**.

Finalmente con lo mencionado, quedó de manifiesto a qué grado la religiosidad popular es permisiva, y admite la coexistencia de las creencias religiosas, respecto a las tradiciones de herencia prehispánica y las supersticiones sobrenaturales, y de qué manera todos esos elementos lograr pertinencia dentro de un retablo pintado como una tradición popular.

CONCLUSIONES

Abordar los retablos pintados resultó interesante porque me permitió adentrarme a una realidad específica de producción de un medio de comunicación. Con este estudio me fue posible entender y captar el terreno de la religiosidad popular y su construcción cotidiana en la sociedad mexicana.

El objetivo de este trabajo de titulación era profundizar en la comunicación social dentro del margen de la religiosidad popular, haciendo hincapié en un particular instrumento de comunicación entre el creyente con lo divino y con su propia comunidad. Ese instrumento fue el retablo pintado mexicano, una pieza de carácter pictórico y textual que se dedica a alguna advocación en agradecimiento, esta práctica votiva tiene mayor divulgación en el sector popular de la población.

Es en las sociedades tradicionales donde gran parte de la vida social permanece dentro de la atmosfera religiosa, ahí se mezcla la fe, los milagros y la gratitud. Aún se pueden ver hoy a grupos y sociedades tradicionales esmerados en dedicar parte de su tiempo, creatividad y recursos a mantener un vínculo con lo divino para retribuir su intervención benefactora, a través de diversas prácticas votivas.

En este sentido los retablos pintados o exvotos pictográficos fueron la piedra angular para comprobar dicha relación, ya que su composición advierte la autenticidad y la intención por plasmar un sentimiento dirigido a lo sobrenatural y comunicar su gratitud. Este proyecto de investigación se propuso explicar y describir los procesos de comunicación que caracterizan la motivación, elaboración y exposición de los retablos para reconocer cómo repercuten estas actividades con el resto de su comunidad.

La estructura de este trabajo se compuso de seis capítulos, en los cuales se explicó correspondientemente: I) el origen de la tradición votiva en el contexto religioso; II) las características del retablo pintado como una práctica de las manifestaciones votivas; III) las singularidades que comparte con el arte popular, IV) los procesos comunicativos que involucra la producción de un retablo, V) la

Virgen de Guadalupe como centro de devoción de los católicos mexicanos y finalmente el VI) análisis de tres retablos dedicados a ella.

Al hacer una amplia revisión del material iconográfico de estas piezas, se pudo constatar que entre las clases populares el proceso de comunicación con lo sagrado es algo cotidiano y fundamental. Los miembros de estas comunidades se relacionan con lo divino de forma habitual y constante, y es por eso que cuentan con un amplio repertorio de manifestaciones de fe.

El estudio de los comportamientos del ser humano para comunicarse con lo que considera sagrado puede confrontarse desde diferentes perspectivas. Las concesiones históricas, estéticas, antropológicas, etnológicas y sociológicas de las cuales se sirvió esta tesis sirvieron para confirmar la multidisciplinaridad del paradigma de la comunicación.

El énfasis se hizo desde el punto de vista de la comunicación, pero la conexión con el resto de los enfoques marca al objeto de estudio como un objeto polisémico y multidisciplinario. Confirmé que toda investigación respecto a la comunicación, o al menos una como ésta, involucra el apoyo teórico de otras ciencias. La descripción del objeto de estudio logró hacer evidente una relación entre varias disciplinas que no son ajenas, ni contradictorias entre sí.

Para la realización de este trabajo se acumuló un vasto acervo iconográfico, del cual destacaba el número de retablos pintados dedicados a la Virgen de Guadalupe. El hecho de que exista una gran cantidad de piezas con esa imagen no es casual, dado que es considerada la principal figura religiosa para los mexicanos y el santuario dedicado a su veneración se encuentra en la Ciudad de México y es el que cuenta con mayor cantidad de visitas que cualquier otro del país.

Por ello decidí limitarme a los exvotos ofrendados a esa imagen, por su proximidad, su abundancia y la predilección de los devotos. La selección de las piezas que formaron parte del estudio de caso de este trabajo, fue complicada.

Los parámetros que se emplearon para la elección final fueron de carácter informativo, ya que se buscó a aquellos que conservaran el texto y la imagen lo mejor posible y cuyas cualidades confrontaran las características mencionadas a lo largo de la exposición.

La hipótesis del trabajo fue sugerir que los retablos pintados representan un complejo fenómeno que puede ubicarse en la categoría de medio de comunicación y evaluar sus elementos, ya que forma parte de un proceso de interacción comunicativa entre lo social y lo religioso. Los resultados de la investigación brindan matices importantes a esta conjetura.

Fue posible formar una idea suficientemente clara respecto hasta qué punto depende el individuo de los exvotos como medio de expresión para manifestar su agradecimiento y retribución. Se comprendió que lo que motiva a exteriorizar la devoción a través de los exvotos pictográficos es la necesidad intrínseca al ser humano de comunicarse y, más aún de mantener un vínculo con lo sagrado.

Una de las intenciones de la investigación fue vislumbrar plenamente la riqueza documental de estas piezas y quedó de manifiesto que además de su contenido religioso y estético, los exvotos pictográficos atesoran información y datos de los procesos históricos de una región, sus acontecimientos, sus problemáticas, los lugares, la estructura social, las actividades económicas que realizan, sus costumbres, su vestimenta y el entorno; estas piezas transportan al espectador al lugar en donde ocurrieron los hechos gracias a las habilidades del retablero que al recibir el testimonio lo decodifica y comienza un trabajo de interpretación para codificar un nuevo mensaje.

Particularmente, es un hecho que los retablos pintados desempeñan un papel importante en la devoción popular de los mexicanos, a través de ellos se puede entender el fervor religioso, la devoción y los vínculos espirituales y culturales de una sociedad. Para que esa corroboración estuviera completa se tuvo que recurrir a la contemplación de dichas piezas para comprobar que el agradecimiento es

exacerbado y compartido a través de la representación de las formas, el color, las palabras y los referentes simbólicos.

Se logró estudiar a los símbolos no sólo en el contexto de cada pieza, sino en el contexto del sistema total para identificar los distintos procesos y prácticas religiosas del grupo donde se producen estos objetos votivos.

El desarrollo de los capítulos de este escrito intentó dar una nueva definición al retablo pintado. Las conclusiones aquí expuestas implican una nueva aproximación para abordar estos objetos y comprender el proceso mediante el cual una persona concibe y manifiesta un sentimiento de retribución.

El cometido principal de este trabajo fue ofrecer un planteamiento que ayude a apreciar al retablo pintado con una mirada renovada e incluyente en el estudio de la comunicación. Por encima de las dificultades que representó abordar un tema que circunscribe dos fenómenos complejos: la comunicación y la religiosidad, este análisis logró establecer un puente entre ambos fenómenos, mostrando la manera en la cual se corresponden y parecen indisolubles en los exvotos.

Su desarrollo significó una oportunidad para corroborar la utilidad del enfoque comunicacional en temas religiosos porque pareciera que se obvia a la comunicación y no se enfatiza su aportación. Particularmente cuando se habla de un retablo pintado, se remite a un medio de comunicación, a través del cual los devotos expresan y hacen pública su devoción, su fe, sus necesidades y sus preocupaciones. Su función principal consiste en establecer la relación entre divinidad y devoto, y el devoto con su comunidad de una manera directa, cercana y empática.

De acuerdo con Coomaraswamy, los objetos votivos operan en las dimensiones ritual, utilitaria y simbólica, por mi cuenta agrego que en el caso de los retablos pintados, estos objetos operan en la dimensión comunicativa, tanto con lo sagrado como con el resto de los miembros de su comunidad.

Una vez que se ha advertido que el retablo pintado sirve principalmente para establecer un vínculo bilateral con lo divino queda claro que los elementos que los componen habrán de encontrarse totalmente justificados por un estudio dentro del enfoque de la comunicación. Por consiguiente no se trata de una mera pintura con una narración, el exvoto pictográfico cumple una función *sui generis* íntimamente relacionada con el deseo de comunicar un sentimiento.

La orientación de esta investigación permitió explicar de qué forma se presenta el proceso de comunicación entre un devoto y su advocación, a través de un medio específico. Esa comunicación es indispensable en la continuidad de la armonía entre las esferas de lo sagrado y lo profano. Se resaltó el deseo y la búsqueda del hombre por establecer medios de comunicación con lo sagrado.

Vivimos tiempos de incertidumbre; más que nunca necesitamos garantizar nuestro bienestar común, por tanto debemos establecer los medios adecuados para asegurarnos de influir en el curso de las fuerzas benéficas externas para armonizarlas con la vida social. Esa premisa parece ser suficiente para justificar la perpetuación de los retablos pintados en una sociedad como la nuestra que fomenta los vínculos con lo sobrenatural para valerse de su protección.

Personalmente durante el periodo que me llevo la finalización de la presente investigación, enriquecí mi conocimiento y experimenté la extraordinaria gama que me ofrece la carrera para plantear temas de investigación. Recuerdo que el acercamiento a este objeto de estudio surgió como un pequeño proyecto en una de mis clases, y desde que me lo planteé asumí con seguridad que se trataba de un tema con posibilidades estupendas.

Incluso tuve la experiencia de elaborar mi propio retablo, al mismo tiempo solicité a un artista experimentado plasmar mi agradecimiento en un exvoto pictográfico tradicional. Con ello entendí por qué los creyentes recurren a este medio de retribución y agradecimiento y no a otro. Lo hacen porque a través del retablo pintado pueden volver a conmoverse, alegrarse, y reencontrarse con los sentimientos que produjo la situación que quieren plasmar.

También, gracias a esta investigación tuve la oportunidad de relacionarme con artistas dedicados al género de los retablos pintados. En especial, me refiero a Alfredo Vilchis, que junto con sus hijos, Hugo, Luis y Daniel; ha promovido esta peculiar expresión votiva dentro y fuera del país.

Disfruté de la fortuna de enamorarme de mi tema y compartirlo en cada ocasión. Visité varias exposiciones y galerías, y era impresionante la forma en que cada pieza logró cautivarme y me invitaban a explorar todas sus lecturas. Tal tema me resultó fascinante y no puede considerarse acabado aquí.

El enfoque del trabajo ha demostrado que en los exvotos pictográficos aún hay tanto que descubrir. Es evidente que este trabajo deja varias vertientes en la posibilidad de ser profundizados en un proyecto de investigación posterior, queda hecha la invitación a mejorar la propuesta, ya que aún no se agota el objeto de estudio.

Estoy convencida de que este trabajo es un reflejo de lo que yo soy, de lo que como estudiante he aprendido a lo largo de mi vida académica y de los conocimientos que quiero compartir; por ello ahora que ya está finalizada la exposición de ideas espero haber logrado ofrecer un trabajo prolífico y con sentido.

Febrero 2014, México, D.F.



REFERENCIAS

Fuentes bibliográficas:

- ‡ Acha, Juan, *Arte y sociedad: Latinoamérica: el producto artístico y su estructura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, 550 pp.
- ‡ Alberro, Solange, "Retablos y religiosidad popular en el México del siglo XIX", en *Retablos y exvotos*, México, octavo título de la Colección: Uso y estilo coeditada por el Museo Franz Mayer y Artes de México, 2000, 11-31 pp.
- ‡ Amador Bech, Julio Alberto, "La condición del arte, entre lo sagrado y lo profano", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Núm. 96, Año: XLVIII, México, FCPYS/UNAM, Enero-Abril, 2006, 27-49 pp.
- ‡ Amador Bech, Julio Alberto, "Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Núm. 176, Año: XLIV, México, FCPYS/UNAM, Mayo-Agosto, 1999, 61-99 pp.
- ‡ Amador Bech, Julio Alberto, "Notas acerca de una hermenéutica de la imagen", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Núm. 161, Año: XL, México, FCPYS/UNAM, Julio- Septiembre 1995, 9-29 pp.
- ‡ Amador Bech, Julio Alberto, *El significado de la obra de arte: conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2008, 241 pp.
- ‡ Arias Patricia; Durand Jorge, *La enferma eterna: mujer y exvoto en México, siglos XIX y XX*, México, El Colegio de San Luis, 2001, 249 pp.
- ‡ Arias, Patricia, "Exvotos y especialidad en el siglo XIX", en *Religión y Cultura*, México, El Colegio de Michoacán, 2003, 92-132 pp.
- ‡ Baños Urquijo, Francisco, *Gerónimo de León: pintor de milagros*, México, Empresarios, 1996, 126 pp.
- ‡ Bartra, Eli, "Fe y género. La imaginería popular en los exvotos pintados", en *México en el imaginario*, México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/UAM Xochimilco, 1995, 71-90 pp.
- ‡ Bartra, Eli, *Mujeres en el arte popular: de promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, México, FONCA-UAM, 2005, 191 pp.
- ‡ Bastide, Roger, *Arte y Sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948, 231 pp.
- ‡ Bianchi, Ugo, *Tratado de antropología de lo sagrado: crisis, rupturas y cambios*, Madrid, Trotta, Vol. IV, 2001, 468 pp.
- ‡ Broch, Herman, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets Editores, 2ª Ed., 1979, 80 pp.

- ‡ Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, 285 pp.
- ‡ Campbell, Joseph, *Las máscaras de Dios: Mitología primitiva*, Madrid, Editorial Alianza, 1991, 1ª reimpresión, 561 pp.
- ‡ Casals Carro, María Jesús, *Periodismo y sentido de la realidad. Teoría y análisis de la narrativa periodística*, Madrid, Fragua, 2005, 568 pp.
- ‡ Caso, Alfonso, *La Religión de los Aztecas*, México, Enciclopedia Ilustrada Mexicana, 1936, 257 pp.
- ‡ Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, 2ª Ed. 27ª reimpresión, 335 pp.
- ‡ Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas: fenomenología del reconocimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, Vol. III, 1998, 2ª edición, 558 pp.
- ‡ Cazaneuve, Jean, *Sociología del rito*, Buenos Aires, Amorrortu, 1972, 278 pp.
- ‡ Coomaraswamy, Ananda Kentish, *Sobre la doctrina tradicional del arte*, Barcelona, Ediciones de la Tradición Unánime, 1983, 54 pp.
- ‡ D.W. Jones, Martin, *La Contrarreforma: religión y sociedad en la Europa moderna*, Madrid, Ediciones Akal, 2003, 165 pp.
- ‡ De Durán, Fray Diego, *Historia de las Indias a Nueva España, las Islas de tierra firme*, México, IIH/UNAM, Tomo II, 1880, 234 pp.
- ‡ Díaz de León Romo, Aurora, *Testimonios de fe en el arte popular: los exvotos del Señor de los Rayos de Aguascalientes*, México, Municipio de Aguascalientes, 2000, 151 pp.
- ‡ Ducrot Oswald; Tzuetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1986, 421 pp.
- ‡ Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Madrid, Amorrortu Editores, 2007, 2ª Ed., 147 pp.
- ‡ Durand, Jorge, *Milagros en la frontera: retablos de migrantes mexicanos a Estados Unidos*, México, El Colegio de San Luis-CIESAS, 2001, 234 pp.
- ‡ Eliade, Mircea, *Historia de las ideas y creencias religiosas*, Madrid, Cristiandad, 1979, 613 pp.
- ‡ Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, España, Paidós Orientalia, 2012, 7ª impresión, 191 pp.
- ‡ Espejel, Carlos, *Las artesanías tradicionales en México*, México, SEP, 1972, 158 pp.
- ‡ Foncerrada de Molina, Marta, "La secularización de la figura humana en la cerámica pintada maya", en *La dicotomía entre arte culto y arte popular, Coloquio internacional de Zacatecas*, México, IIE/UNAM, 1979, pp.

- ‡ Frazer, George, *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1922, 96 pp.
- ‡ Gámez López, Moisés Oresta, *Tesoros populares de la devoción: los exvotos pintados en San Luis Potosí*, México, FONCA, 2002, 120 pp.
- ‡ García Canclini, Néstor, *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 2ª ed., 1984, 162 pp.
- ‡ Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, México, Gedisa, 1987, 387 pp.
- ‡ Giffords, Gloria Fraser, *Revista: Artes de México*, México, No. 53, 2000, 96 pp.
- ‡ Gomís, Lorenzo, *Teoría de los géneros periodísticos*, Barcelona, OUC Press, 2008, 218 pp.
- ‡ González, Jorge A., *Exvotos y retablos: religión popular y comunicación social en México*, México, Estudios sobre las culturas contemporáneas, Vol. I, 45 pp.
- ‡ Guignebert, Charles, *El cristianismo medieval y moderno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, 1ª reimpresión, 313 pp.
- ‡ Hadjinicolaou, Nicos, *La producción artísticas frente a sus significados*, México, Siglo XXI Editores, 1981, 206 pp.
- ‡ Hausser, Arnold, *Introducción a la Historia del Arte*, Madrid, Guadarrama, 1961, 543 pp.
- ‡ Hausser, Arnold, *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975, 420 pp.
- ‡ Iturriaga de la Fuente, José N., *Art of the people, hands of God : the collection of the Museo de Arte popular*, México, Landucci: Association of Friends of the Museo de Arte Popular, 2007, 607 pp.
- ‡ Jensen, Adolf Ellegard, *Mito y culto entre los pueblos primitivos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 408 pp.
- ‡ Jiménez, José, "Las raíces del arte: el arte etnológico", en *Historia del arte. El arte antiguo*, México, Alianza Editores, 41-83 pp.
- ‡ Juárez Ramírez, Karina Jazmín, *Exvotos retablos: el arte de los milagros*, México, La Rana: Instituto Estatal de Cultura, 2008, 167 pp.
- ‡ Kubler, George, "Las artes nobles y llanas", en *La dicotomía entre arte culto y arte popular, Coloquio internacional de Zacatecas*, México, IIE/UNAM, 1979, pp.
- ‡ Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, 564 pp.
- ‡ Lenoir, Raymond, "Las prestaciones de la obra de Marcel Mauss", en *Revista Mexicana de Sociología*, Núm. 3, Año: XXI, México, IIS/UNAM, Septiembre-Diciembre, 1959, 1113-1118 pp.

- ‡ León-Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, México, UNAM-IIH, Serie de Cultura Náhuatl, 1966, 3ª edición, 411 pp.
- ‡ López Austin, Alfredo, “La religión, la magia, la cosmovisión”, en *Historia Antigua de México*, Vol. IV, México, INAH/IIA, 2010, 152-169 pp.
- ‡ López Austin, Alfredo, *Monte sagrado, Templo Mayor: el cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA), 2009, 628 pp.
- ‡ López Luján Leonardo; Olivier Guillermo, “El sacrificio humano en Mesoamérica: ayer, hoy y mañana” en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, INAH/IIA, 2010, 597 pp.
- ‡ Lorenzo, Carmen, “La circulación”, en *Historia Antigua de México*, Vol. IV, México, INAH/IIA, 2010, 176-192 pp.
- ‡ Luque Agraz Elin; Beltrán Michele, “Imágenes poderosas: exvotos mexicanos”, en *Retablos y exvotos*, México, octavo título de la Colección: Uso y estilo coeditada por el Museo Franz Mayer y Artes de México, 2000, 35-52 pp.
- ‡ Luque Agraz, Elin; Beltrán Michele, *El arte de dar gracias: selección de exvotos pictóricos del Museo de la Basílica de Guadalupe*, México, Universidad Iberoamericana-Casa Lamm, 2003, 181 pp.
- ‡ Maldonado Arenas, Luis, *Religiosidad popular: nostalgia de lo mágico*, Madrid, Cristiandad, 1975, 356 pp.
- ‡ Maldonado Jiménez, Druzo, *Religiosidad indígena: historia y etnografía*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 2005, 166 pp.
- ‡ Male, Émile, *El arte religioso*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, 231 pp.
- ‡ Malinowski, Bronislaw, *Magia ciencia y religión*, Barcelona, Ariel quincenal, 1974, 274 pp.
- ‡ Manrique, Jorge Alberto, *et al.*, *La dicotomía entre el arte culto y arte popular. Coloquio internacional de Zacatecas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 1979, 238 pp.
- ‡ Manzanilla Linda; López Luján, Leonardo, *Historia Antigua de México, Vol. VI Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA), 2010, 377 pp.
- ‡ Martínez Huerta, Iván, *Pasión y fe. Fútbol: manifestaciones populares de religiosidad*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Junio-Septiembre 2006, 48 pp.

- ‡ Matos Moctezuma, Eduardo, "La muerte del hombre por el hombre", en *Sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, INAH/UNAM, 2010 85-93 pp.
- ‡ Mauss, Marcel, "Prestaciones totales y potlatch", en *Revista Mexicana de Sociología*, Núm. 3, Año: XXI, México, IIS/UNAM, Septiembre-Diciembre, 1959, 1119-1125 pp.
- ‡ Mauss, Marcel, *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, Argentina, Katz, 2009, 269 pp.
- ‡ McLuhan, Marshall, *El medio es el mensaje: un inventario de efectos*, Buenos Aires, Paidós, 1969, 247 pp.
- ‡ Meryll Wyn, Davies, et al., *Antropología para principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente, 2004, 176 pp.
- ‡ Monsiváis, Carlos (prologo), *Los relatos pintados, la otra historia: exvotos mexicanos*, México, Centro de Cultura Casa Lamm, 2010, 262 pp.
- ‡ Montenegro, Roberto, *Retablos de México*, México, Ediciones Mexicanas, 1950, 75 pp.
- ‡ Mukarovsky, Jan, *Escritos de Estética y Semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 345 pp.
- ‡ Nava Carmen; Carrilo Alejandro, *México en el imaginario*, México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Xochimilco, 1995, 273 pp.
- ‡ Nebel, Richard, *Santa María Tonantzín Virgen de Guadalupe: continuidad y transformación religiosa en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 441 pp.
- ‡ Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, Sevilla, Bonaventura Bassegoda i Hugas, Cátedra, 1649, 428 pp.
- ‡ Panofsky, Erwin, "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento", en *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Editores, 1979, pp.
- ‡ Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Editores, 1979, 386 pp.
- ‡ Payno, Manuel, *Los bandidos del Río Frío*, México, Porrúa, 1964, 2ª ed., 763 pp.
- ‡ Ramírez Juan Antonio, et al., *Historia del arte. El arte antiguo*, Madrid, Anaya, 1995, 676 pp.
- ‡ Réau, Louis, *Iconografía cristiana*, Barcelona, Ediciones del Serbal, Vol. III, 2000, 590 pp.
- ‡ Rodríguez-Shadow María J.; Lilia Campos Rodríguez, *Súplicas femeninas y respuestas celestiales*, México, Colección Estudios de Hombre, Núm. 25, 2006, pp.

- ‡ Romandía de Cantú, Graciela, *Exvotos y milagros mexicanos*, México, Compañía Cerillera: La Central, 1978, 47 pp.
- ‡ Roth Seneff Andrew; Lameiras José, *El verbo popular: discurso e identidad en la cultura mexicana*, México, El colegio de Michoacán, 1995, 245 pp.
- ‡ Rubín de la Rebolla, Daniel, *Artesanos, artesanías y arte popular de México*, México, Agularga, 1996, 303 pp.
- ‡ Ruy Sánchez, Alberto; Rivero B. Héctor; Margarita de Orellana, *Retablos y Exvotos Retablos y exvotos*, México, octavo título de la Colección: Uso y estilo coeditada por el Museo Franz Mayer y Artes de México, 2000, 83 pp.
- ‡ s/a, *Dones y promesas: 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, México, Fundación Cultural Televisa, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1996, 279 pp.
- ‡ s/a, *Es un voto: exvotos pictóricos en La Rioja*, España, Gran Vía, Centro Cultural Caja de La Rioja, 1997, 208 pp.
- ‡ s/a, *Fe, arte y cultura: Santo Niño de Atocha (exvotos)*, México, Diócesis de Zacatecas, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), 2000, 153 pp.
- ‡ s/a, *Miradas Guadalupanas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2003, 235 pp.
- ‡ s/a, *Pecados y milagros*, México, MUNAL/Grupo Editorial Raf, 2012, 255 pp.
- ‡ s/a, *Un siglo de arte mexicano: 1900-2000*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Landucci y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), 1999, 315 pp.
- ‡ Sahagún, de Bernardino, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa, 2006, 1061 pp.
- ‡ Sahagún, de Bernardino, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA), Sección primera, 1992, 173 pp.
- ‡ Sánchez Lara, Rosa María, *Los retablos populares. Exvotos pintados*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 1990, 85 pp.
- ‡ Savater, Fernando, *Las preguntas de la vida*, España, Ariel, 2004, 10ª edición, 286 pp.
- ‡ Séjourné, Laurette, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, Fondo de Cultura Económica, Cultura SEP, 1984, 220 pp.
- ‡ Solórzano Rivera, Luz de Lourdes, *¿Por qué se retrata la gente? Reseña del retrato mexicano*, México, en *Revista Artes de México*, No. 132, Año XVII, 1970. pp.
- ‡ Tibol, Raquel, *Hermenegildo Bustos: pintor de pueblo*, México, La Rana: Instituto Estatal de Cultura, 1999, 168 pp.

- ‡ Tiesler Vera; Cucina Andrea, "Sacrificio, tratamiento y ofrenda del cuerpo humano entre los mayas peninsulares", en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, INAH/IIA, 2010, 281-297 pp.
- ‡ Turchini, Angelo, *Exvoto, por una lectura del exvoto pintado*, Milán, Arolo, 1992, 45 pp.
- ‡ Turner, Victor, *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*, México, México Siglo XXI, 1980, 455 pp.
- ‡ Valeriano, Antonio, *Nican Mopohua*, México, EDAMEX, 1990, 106 pp.
- ‡ Valis, Noël, *La cultura de la cursilería: mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*, España, A. Machado Libros, 2010, 387 pp.
- ‡ Vargas Ugarte, Rubén, *Historia del culto de María en Iberoamérica de sus imágenes y santuarios más celebrados*, Madrid, Taller Gráfico Jura, 1956, 286 pp.
- ‡ Vilchis Roque Alfredo; Schwarts Pierre; Herné Di Rosa, *Infinitas gracias. Contemporary mexican votive painting*, Francia, Seuil, 2004, 255 pp.
- ‡ Vilchis Roque, Alfredo, *La revolución imaginada*, México, Ediciones Serres, 2005, 139 pp.
- ‡ Zavala Paz, José, *Los retablos de mi pueblo*, México, Imprenta Franciscana, 1971, 151 pp.

Fuentes cibernéticas:

- ‡ Del Castillo Troncoso, Alberto, *Familia y sociedad. Imágenes y representaciones en el mundo de los exvotos en México en las primeras décadas del siglo XX*, [en línea] Anais do Museu Paulista, enero-junio, año/vol. 13, número 001, Sao Paulo, octubre 2005, URL: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v13n1/a06v13n1.pdf>, [consulta abril 2013].
- ‡ s/a, "Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos", [en línea], México, UNESCO, Lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, Dirección URL: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?>, [consulta: 22 de octubre de 2013].
- ‡ Selva Prieto Salazar, *La gracias de dar gracias. Exvotos y retablos mexicanos y algo más*, [en línea], "De muertos, de calacas, de esqueletos y de fantasmas", viernes octubre 31 2008, Dirección de URL: <http://retablos.blogspot.mx/search?updated-max=2008-11-17T21:25:00-06:00&max-results=44&start=48&by-date=false>, [consulta: 14 octubre 2013].

Fuentes audiovisuales:

- 1 Largometraje documental: *Milagros Concedidos*, Directoras: Andrea Álvarez y Luciana Kaplan, 2003, Duración: 60 minutos.

Tesis consultadas:

- 1 Alatraste Ozuna, Ingrid, *El papel de la religión católica en la conformación identitaria de los migrantes mexicanos en Estados Unidos: un estudio de los exvotos*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2012, 122 pp.
- 1 Carpio Pérez, Amílcar, *Exvoto y Migración. Secularización y religiosidad popular en torno a la devoción a San Cristóbal Magallanes Jara en Totatiche, Jalisco*, Tesis para obtener el grado de Maestro de Humanidades, Área de Historia, UAM, 2009, 251 pp.
- 1 Hernández Merino, Elena, *Acercamiento a la representación de los animales en los exvotos pintados mexicanos*, Tesis para obtener el grado de Médico Veterinario Zootecnista, Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia, UNAM, 2005, 64 pp.
- 1 Solís Alanis, Norma, *Acercamiento al estudio de los équidos en los exvotos mexicanos*, Tesis para obtener el grado de Médico Veterinario Zootecnista, Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia, UNAM, 2009, 90 pp.

Entrevistas:

- 1 Alfredo Vilchis Roque, artista contemporáneo que ha dedicado los últimos 20 años de su vida a pintar exvotos, cuyo acervo rebasa las tres mil piezas, ha tenido la oportunidad de mostrar su trabajo en exposiciones, galerías y museos de México, Canadá, Europa y Estados Unidos, y ha editado dos libros: *Infinitas gracias* y *La revolución imaginada*. Concedió una entrevista el día 29 de septiembre de 2011 en su casa-estudio, lugar conocido como 'El Rincón de los Milagros', ubicada en la Colonia Minas de Cristo en el Distrito Federal.
- 1 Daniel Vilchis, hijo de Alfredo Vilchis, heredó el oficio de retablero y concedió una entrevista en el puesto donde vende las piezas que él y sus familiares elaboran en el tianguis de antigüedades de la Lagunilla, entrevistado el día 13 de octubre 2013.
- 1 Don Raúl, dueño de un puesto de recuerdos y antigüedades en el tianguis dominical de la Lagunilla, ubicado la calle Bocanegra de la Colonia Ampliación Morelos, entrevistado el día 13 de mayo 2012.
- 1 Gabriela García Lascuráin, restauradora e investigadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), quien coordina el Proyecto de

Catalogación de Escultura y Pintura Novohispana-Tipología Regional del Retablo Novohispano en el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) entrevistada del día 22 de abril de 2012.

- ‡ Jorge Guadarrama, encargado de la taquilla del Museo de la Basílica de Guadalupe, entrevistado el día 5 de febrero de 2013.

Exposiciones:

- ‡ *Exvotos de Parras: historias de fe de un pueblo mágico*, Museo de El Carmen, Av. Revolución, San Ángel, Delegación Álvaro Obregón, México, D.F., Noviembre 2013.
- ‡ *Favores insólitos*, Museo Nacional de Culturas Populares, Av. Hidalgo 289 Col. Del Carmen, Delegación Coyoacán, México, D.F., Agosto 2012.
- ‡ *Pecados y Milagros*, Museo Nacional de Arte, Tacuba 8 Centro Histórico, Delegación Cuauhtémoc, México, D.F., Octubre 2011.