




La Virgen de Guadalupe Dolorosa

desde una mirada multidisciplinaria



Beatriz Rodríguez Arroyo
Rocío Hitzel Fierro Trujillo

Coordinadoras



DIRECTORIO

Emilio José Baños Ardavín - *Rector*

Mariano Sánchez Cuevas - *Vicerrector Académico*

Eugenio Urrutia Albisua - *Vicerrector de Investigación y Posgrados*

Johanna Olmos López - *Directora de Investigación*

Pablo Lamamie de Clairac - *Director de Formación, Liderazgo y Cultura*

Diseño gráfico y editorial: Miguel Ángel Carretero Domínguez

Coordinación editorial: Elvia Guerrero Hernández

Producción: Dirección de Investigación UPAEP

LA VIRGEN DE GUADALUPE DOLOROSA DESDE UNA MIRADA MULTIDISCIPLINARIA
Beatriz Rodríguez Arroyo y Rocío Hitzel Fierro Trujillo (Coordinadoras)

Derechos reservados® por la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, A.C. Prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio. Se autorizan breves citas en artículos y comentarios bibliográficos, periodísticos, radiofónicos y televisivos, dando a los autores y al editor los créditos correspondientes.

Primera edición, diciembre de 2016

ISBN: 978-607-8093-89-2

Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, A. C.
21 Sur 1103, Barrio de Santiago
C. P. 72410, Puebla, México

HECHO EN MÉXICO

Índice

Prólogo	5
Hist. Evelin Flores Rueda Directora del Museo UPAEP	
Introducción	6
RelacionArte desde la diversidad	11
Dra. Beatriz Rodríguez Arroyo Museo UPAEP	
La imagen: arte e interpretación	17
Sandra Alethya Domínguez Carrasco Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla Alumna de la Licenciatura en Humanidades	
El arte popular y la colección del Museo UPAEP	31
Dr. Eduardo Merlo Juárez Instituto Nacional de Antropología e Historia	
La Nobilísima Ciudad de los Ángeles y la Virgen de Guadalupe: la recepción de la devoción popular en el Ayuntamiento de Puebla (Siglo XVIII)	50
Manuel López Forjas Universidad Autónoma de Madrid (Egresado UPAEP)	

La Virgen de Guadalupe Dolorosa, entrecruce de devociones e iconografías	71
Rocío H. Fierro Trujillo Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (Docente)	
Guadalupe es México y México es Guadalupe	89
José Antonio Quintana Fernández Centro de Estudios Guadalupanos, UPAEP	
Análisis de <i>La Virgen de Guadalupe Dolorosa</i> mediante técnicas no destructivas in situ	113
José Luis Ruvalcaba Sil, Griselda Pérez Ireta, Dulce María Aguilar Téllez, Xareni Galindo Instituto de Física, UNAM	
Los secretos de la Oración	127
Dr Heric Flores Wesleyan University-Holy Apostles College and Seminar	

Prólogo

Una de las funciones sustantivas de los museos universitarios, además de la docencia y la difusión, es la investigación, la cual se da desde diferentes líneas: aquellas que están propiamente relacionados con la práctica museológica y los acervos patrimoniales.

En el Museo UPAEP creamos un área de investigación para analizar bajo un enfoque multidisciplinario la colección de Arte Popular Religioso, compuesta por obras pictóricas y escultóricas que datan de los siglos XVIII y XIX adquiridas en el año de 1994, para formar parte del acervo universitario de la UPAEP.

Por su carácter heterodoxo, destaca en la colección la pintura titulada *Virgen de Guadalupe Dolorosa*, ya que fusiona dos advocaciones marianas: la Virgen de Guadalupe y la Virgen Dolorosa, en una composición que incorpora de manera muy equilibrada los símbolos de la pasión de Cristo y los retratos de los «donantes», es decir, los "donantes" o patrocinadores de la pintura. Por su singularidad, esta obra fue elegida para la primera investigación que se realizó en el Museo UPAEP como parte del programa *RelacionArte desde la práctica curatorial*.

Las diversas líneas de investigación que se trabajaron, Arte, Filosofía, Teología, Psicología y Física, han permitido generar diferentes propuestas expositivas, así como esta primera publicación, donde participaron estudiantes, académicos e investigadores tanto de la UPAEP como de otras instituciones, quienes desinteresadamente nos brindaron su tiempo y conocimiento, a todos ellos muchas gracias por su importante aportación al conocimiento.

Hist. Evelin Flores Rueda
Directora del Museo UPAEP

Introducción

RelacionArte desde la práctica curatorial es un programa del área de investigación del Museo UPAEP que nace con la vocación de ser un espacio multidisciplinario, creativo, abierto a la diversidad, siempre teniendo un mismo punto de partida: la colección de arte popular religioso que la institución posee. El objetivo del programa es vincular a especialistas, académicos y alumnos no sólo de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP), sino de otras instituciones universitarias y centros de investigación, para observar desde sus perspectivas de conocimiento y experiencia un mismo objeto de estudio, de esta forma es posible construir dos niveles o sistemas de información. En un primer nivel observamos los aspectos que conforman el valor artístico y material de la obra, es decir, partimos de cuestionamientos relacionados acerca de quién fue el artista, el contexto histórico y social en el que se crea, el movimiento y estilo al que pertenece, y la intencionalidad del autor al configurar la composición de la obra. En un segundo nivel, observamos el aspecto conceptual, para dar una lectura diferente pero complementaria, lo que abre un universo de posibilidades de resignificación y reinterpretación de la pieza en cuestión.

El área de investigación del museo trabaja bajo la propuesta metodológica de la Cibercultur@¹, generada por el Laboratorio de investigación y Desarrollo en Comunicación Compleja (LabCOMplex) del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), que consiste en incentivar tres culturas: de conocimiento, de información y de comunicación, lo cual implica:

1 Utiliza la tecnología como herramienta para la generación de conocimiento colectivo, mediante el entramado y vínculo de ideas a través de la inteligencia distribuida.

...nuevas formas de reflexión y, de un nuevo discurso, diferente del tradicional... que genera un nuevo tejido de los múltiples aspectos de los fenómenos sociales por las condiciones novedosas de ser y hacer investigación; de interacciones, de determinaciones de fenómenos complejos reales y de dominios disciplinares. Es decir, se propone pensarla multidimensionalmente desde las ciencias humanas y sociales... (Maass Moreno, 2006).

El área de investigación del museo propone dos programas o agendas de trabajo, la primera dirigida a los procesos de configuración de la práctica museológica, denominada Laboratorio de Investigación Museal (LabIM); este espacio se crea en el año 2012 con la intención de reflexionar y generar conocimiento sobre las alternativas en los procesos de comunicación intra, inter y transinstitucional, con la finalidad de establecer mejores propuestas de interacción con el público. La segunda, se refiere a la del programa RelacionArte desde la práctica curatorial, el cual, se enfoca principalmente al estudio de la colección del museo desde la diversidad disciplinaria y el pensamiento relacional², como una alternativa para observar un mismo objeto de estudio de forma reflexiva y creativa, y finalmente hacerlo accesible al público.

Ambos programas anteriormente mencionados, convergen en la propuesta teórico metodológica de la Ingeniería Social³ para aportar nuevas formas de reflexión, lectura e interpretación de la colección que involucra no

2 Del que Sandoval señala como principal propiedad la reflexividad y menciona «es como análisis del sistema de los puntos de vista» (Bourdieu, 1999b, p. 9). Como advierte Ghasarian: «La idea nietzscheana de una conciencia 'perspectivista', de acuerdo con la cual los 'hechos' son interpretaciones constituidas y todos los puntos de vista son subjetivos, tiene muchos puntos en común con la reflexividad crítica en las ciencias sociales» (Ghasarian, 2008, p. 251).

3 Propuesta del Dr. Jesús Galindo que trabaja con una dinámica cronológica del cambio, su función es la de estudiar los cambios mediante la relación de conocimientos, sin juzgarlos, observando y determinando cuál es el tipo de necesidad de intervención. Esta propuesta nos aporta un sentido desde el cual podemos observar el objeto de nuestro interés y un método para configurar este sentido y entonces alcanzar el objetivo propuesto, es decir integra un proceso constructivo de la información que tiene el objetivo práctico de unir o separar gente con un fin determinado. La Ingeniería Social requiere partir de esquemas conceptuales y situacionales para analizar y diagnosticar la información recabada y entonces permitir la configuración de los sistemas de información y comunicación del objeto de estudio y su ecología, para diseñar las posibles formas de intervención aplicables a una segunda etapa (Cardona Stoffregen, 2012).

Si bien es cierto que el ingeniero social busca la acción más que la contemplación, necesita un sustento contextual y situacional para una mejor comprensión del fenómeno objeto de estudio. En este sentido es que la primera parte del trabajo de investigación profundiza en el diagnóstico, además de ser reflexivos acerca de observar como observamos. Toda la información concentrada en esta parte junto con los esquemas conceptuales resultará en la formación de los sistemas de información.

sólo al personal del museo, sino a los investigadores participantes que a su vez forman parte de un segmento de público que antes no estaba vinculado al museo, generando con su participación propuestas encaminadas al acercamiento de otros públicos del ámbito universitario y de la sociedad. La aproximación de estos programas tiene implicaciones de forma transversal en las actividades y servicios del museo, al desarrollar guiones curatoriales y estrategias museográficas para proponer exposiciones creativas con amplio contenido académico, expresado en diversos lenguajes que buscan además de promover la inclusión de los visitantes, ser un puente entre la exposición y el público, para generar experiencias que incentiven la sensibilidad⁴ del espectador, y si es de su interés, relacionarse con la información generada a partir de la investigación de forma más profunda.

Esta propuesta de investigación se desarrolla en torno a diferentes momentos y niveles de reflexión, establecer preguntas desde lo descriptivo, pasando por lo reflexivo, hasta llegar a un nivel dialéctico, permitiendo sentar las bases para un mejor acercamiento al objeto de estudio, desde las disciplinas implicadas para su observación, comprensión, análisis y explicación. De este modo, es que es posible construir una visión integral del objeto de estudio y establecer sus implicaciones con el entorno y correspondencias ante situaciones y aspectos de lo cotidiano.

El desarrollo de ciberkultur@ permite encontrar puntos de coincidencia y diferencias entre los participantes sobre el objeto de estudio, los cuales de alguna forma explicitan la experiencia, formación (y deformación) académica, laboral, de investigación y personal, muestran habilidades y capacidades de trabajo grupal, lo cual exige ampliar los rangos de respeto, tolerancia y receptividad a lo diferente, es decir, a aquello que no se escucha como lo que puedo decir y pensar, pero que puede formar parte de esta nueva construcción de lenguaje común del grupo de investigación y que puede aportar otras pautas

4 La sensibilidad no es un don, es una capacidad, una cualidad unipersonal que se puede educar... entendemos que es fundamental, básico, importantísimo, que los humanos seamos capaces de entender que la sensibilidad es una capacidad que mejora nuestra vida y nuestra percepción positiva de todo lo que nos rodea y, además, es algo que puede mejorar la influencia que podemos desarrollar para mejorar nuestro entorno y el de los demás. Espacio Visual Europa EVE (2014, abril 8). La exposición emocional.

de conocimiento. Del mismo modo, se requiere desarrollar la capacidad y habilidad de abstracción, y finalmente del uso e interacción con la tecnología. Así es como la cibercultur@ promueve el trabajo de investigación colectivo e interdisciplinario, aplicado de forma creativa y efectiva, asumiendo una actitud diferente respecto a la investigación, información y comunicación.

El Museo UPAEP como organismo de extensión de la universidad de la que forma parte, tiene el compromiso de coadyuvar en la formación y desarrollo de la comunidad no sólo universitaria, sino de la sociedad en general a la que puede aproximarse, en el reforzamiento de valores y conocimientos impulsados por la institución, mediante las actividades y servicios que brinda. *RelacionArte desde la práctica curatorial* va en esta dirección, colabora en la generación y fortalecimiento de valores y conocimientos, al tiempo que resignifica y reinterpreta la colección del museo para el público.

La mirada sobre el objeto (en este caso pintura) nos lleva a cuestionamientos reflexivos, a develar conceptos detrás de la representación, de la imagen, abriendo nuevas líneas de investigación que se busca presentar a un público a través de exposiciones y o experiencias⁵. El discurso curatorial sustentado en la investigación realizada, guía la elección de piezas que permitirán transmitir esa información generada y en el mejor de los casos permitirá al público vivir una experiencia que le permita interactuar y sensibilizarse de forma participativa.

5 Las exposiciones producidas con la intención de provocar una reacción emotiva en el visitante es lo que denominamos exposiciones emocionales. Espacio Visual Europa EVE (2014, abril 8). La exposición emocional.



RelacionArte desde la diversidad

Dra. Beatriz Rodríguez Arroyo
Museo UPAEP

La colección del Museo UPAEP posee una pintura conocida dentro de la comunidad universitaria como Virgen de Guadalupe Dolorosa. Para su estudio, se consideró analizarla desde diferentes posturas disciplinarias que proporcionaran una visión integral no sólo acerca de su origen, sino de posibles lecturas de la obra a partir de establecer nuevos parámetros de relación y resignificación a partir de diferentes niveles de información, lo que requirió observarla como un sistema de información. El resultado se sintetizó en tres propuestas expositivas las cuales giran en torno de la obra en cuestión.

Hacia la Redención, Convergencias y Resonancia, son los títulos de las exposiciones resultado de las investigaciones realizadas en el programa *RelacionArte desde la práctica curatorial*, sobre la pintura conocida como Virgen de Guadalupe Dolorosa. La investigación responde al trabajo de colaboración y vinculación académica entre estudiantes, docentes, exalumnos e investigadores no sólo de la UPAEP, sino de otras instituciones. Esta pieza forma parte de la colección de arte popular religioso del Museo UPAEP, destacando de las demás obras por la singularidad de su composición al reunir dos advocaciones marianas en una misma imagen rodeada por elementos de naturaleza cristológica. Se desconoce la autoría de la obra, al igual que la datación, mas los expertos estiman de acuerdo a la paleta y materiales utilizados en la misma, haber sido elaborada entre mediados del siglo XVIII y los primeros años del XIX.

Para estudiar la obra en cuestión desde algunas vertientes del proceso que sigue la propuesta de la ingeniería social fue necesario observarla como un sistema de información y encontrar todo aquello que nos puede decir de forma coherente y proporcional (como lo hace la hermenéutica analógica⁶), lo que permite establecer una interpretación principal de la que se derivaran otras tantas, siempre con algún punto de relación congruente.

Las exposiciones se han desarrollado bajo un trabajo académico emergente que busca vincular el pasado con el presente, mediante la interpretación, reinterpretación y resignificación de la colección del museo desde diferentes miradas disciplinarias con la finalidad de promover entre la comunidad universitaria un tipo de pensamiento relacional. Así, los estudiantes integran e incorporan el conocimiento adquirido en la academia desde sus áreas de profesión con aspectos sociales, culturales y artísticos, con un sentido humanista, para explicar de forma más amplia e integral todo aquello que puede decirnos la pieza, más allá de distorsionar su interpretación, se busca enriquecerla.

La propuesta de investigación tuvo como punto de partida el análisis de la composición de la obra, para determinar el mensaje que posiblemente buscaba transmitir el autor, más allá de lo que a simple vista como miembros de una cultura compartida como la mexicana identificamos seamos o no católicos, como la figura de la Virgen de Guadalupe al centro con elementos que muestran otra advocación la de la Virgen de los Dolores, rodeada de elementos cristológicos pasionarios que nos remiten al sufrimiento que la virgen como madre, padeció por amor en el proceso de vida de su hijo.

6 La hermenéutica es la disciplina de la interpretación de textos, y la hermenéutica analógica pretende estructurar la interpretación con el esquema de la analogía, la cual es un modo de significar que se coloca entre la univocidad y la equivocidad... una hermenéutica analógica evita los excesos e inconvenientes de una hermenéutica unívoca, que pretende una interpretación totalmente clara y distinta, así como los de una hermenéutica equívoca, que se hunde en una interpretación totalmente relativista; se coloca como algo intermedio, aun predominando la diferencia.

Con esta idea de procurar abrir la interpretación más allá de la cerrazón de la univocidad sin caer en los problemas de la equivocidad...(Beuchot)

Lo anterior permitió observar y analizar cómo cada uno de los padecimientos de la Virgen Dolorosa admiten la posibilidad de concebir el sufrimiento y el dolor como instrumento que humaniza y redime. De este modo, se construyó el sistema o secuencia del proceso del sufrimiento que culmina en un acto de redención, lo cual nos llevó a preguntarnos ¿dónde inicia la redención, desde el amor o el sufrimiento, de la mezcla de ambos, o como consecuencia del otro?

La imagen de la pintura de la Virgen Dolorosa se reinterpreta de manera objetiva, contundente y con referencia a los aspectos concretos de la realidad, la cual es analizada no sólo desde la mirada disciplinar, sino de experiencia de vida que los participantes de esta exposición desarrollan. Así, fue posible contemplar sentimientos como el amor sublime y la desdicha, y los alcances que implica como pueden ser la fragmentación espiritual frente al sufrimiento, o la reestructura del ser, para construir un segundo sistema o nivel de reflexión que conceptualizara los siete dolores padecidos por la Virgen María en sucesos que forman parte de la existencia humana. Si partimos de que siete dolores padeció la Virgen, *ergo* siete son los momentos que atravesamos los seres humanos ante situaciones adversas desde esta propuesta y que parecen infinitos.

Cada uno de estos sentimientos tiene manifestaciones en tres escalas perceptivas: cuerpo, mente y alma, lo que produce efectos que alteran nuestra salud física, emocional y psíquica. Esto nos permitió acceder a una nueva escala de estudio. De este modo se forman diversos niveles de relación de los sistemas de información construidos, para desarrollar de forma creativa el marco teórico conceptual como se muestra de forma resumida en los diagramas siguientes:

Esta propuesta, permitió a los integrantes del programa *RelacionArte desde la Práctica Curatorial*, aplicar no sólo el conocimiento adquirido durante la formación profesional sino desarrollar capacidades y habilidades de pensamiento

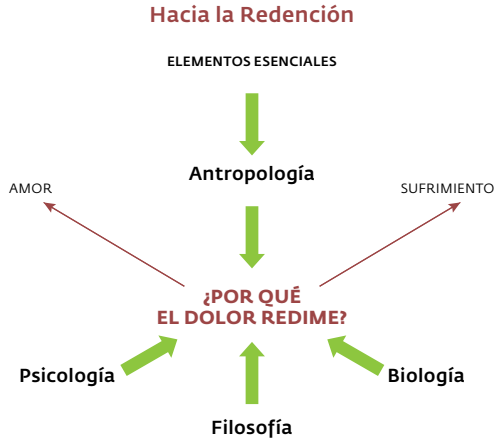


Figura 1. Diagrama general de observación disciplinaria del objeto de estudio. (Fuente: Programa *RelacionArte desde la Práctica Curatorial*. Elaborado por Beatriz R. A., 2015)

Misterio litúrgico de los siete dolores

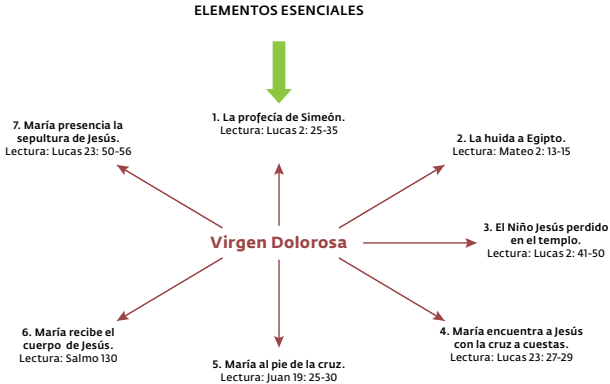


Figura 2. Diagrama de análisis del misterio de los siete dolores (Virgen Dolorosa). (Fuente: Programa *RelacionArte desde la Práctica Curatorial*. Elaborado por Beatriz R. A., 2015)



Figura 3. Diagrama de relación conceptual del objeto de estudio (Virgen Dolorosa). (Fuente: Programa *RelacionArte desde la Práctica Curatorial*. Elaborado por Beatriz R. A.)

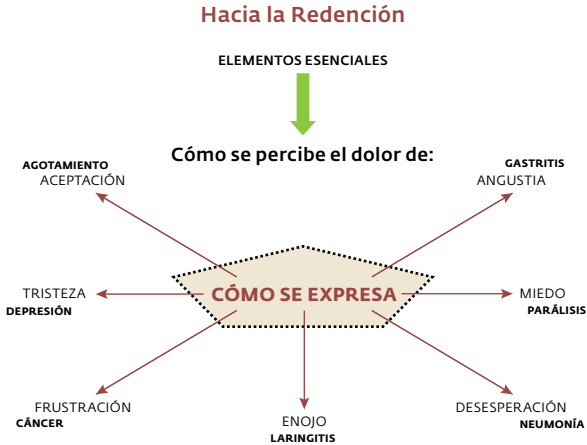


Figura 4. Diagrama de relación de los sistemas de información identificados (Virgen Dolorosa). (Fuente: Programa *RelacionArte desde la Práctica Curatorial*. Elaborado por Beatriz R. A.)

que generen mayor empatía con nuestro entorno, al comprender que existen tantas aristas como podamos imaginar en un mismo objeto, situación o persona.

Referencias

Beuchot, M. (s.f.). *La hermenéutica analógica en la enseñanza de la lógica*. Obtenido de <http://www.filosoficas.unam.mx/~Tdl/o8-1/o619Beuchot.htm>

Maass Moreno, M. (2006). *Gestión cultural, comunicación y desarrollo*. México: CONACULTA .

Maass Moreno, M., Amozurrutia, J., Meza Cuervo , M., Gonzalez Morales , L., & Almaguer Kalixto, P. (2012). *Sociocibernética, Cibercultur@y Sociedad*. México: UNAM.

La imagen: arte e interpretación

Sandra Alethya Domínguez Carrasco
Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla
Alumna de la Licenciatura en Humanidades

Introducción

A propósito de la revalorización de una de las piezas que suman la colección de arte popular del Museo UPAEP, se observó la pieza desde diferentes vertientes que enriquecen el estudio de la misma. Las reflexiones que se desarrollan en las líneas del presente escrito, en miras de establecer un diálogo con las reflexiones emergentes, toma su dirección en ámbitos formales, en cuanto éstos nos dictan el quehacer fundamental de las imágenes en la sociedad. Esto en proporción directa a la demanda visual en la cual actualmente nos vemos totalmente sumergidos. Asimismo, la imagen no prescinde de la potencialidad de poseer los criterios necesarios para ser considerado obra de arte, misma que no sugiere únicamente un preludio a la mera ornamentación, debido a que en sí misma la obra se desvela como un ente complejo con referentes intelectuales. Finalmente, habría que cuestionarse en este punto cómo es que abordamos la lectura del mundo, ergo del arte, por lo tanto, se realizó un esbozo teórico sobre los campos de interpretación que sugieren metodologías que responden a las necesidades actuales, con el fin de no caer en injusticias interpretativas.

La imagen y el arte

En este apartado, comenzaremos por ocuparnos de la necesidad de la imagen para expresar un factor inherente a la humanidad: la religiosidad. ¿Por qué sería ineludible que a través de la imagen se manifestara un atributo espiritual del ser humano?

Es cuestionable la necesidad de religiosidad del ser humano, sin embargo, obedeciendo a principios antropológicos del hombre, podemos asegurar que el hombre desde tiempos remotos ha buscado a Dios, debido a su intrínseca curiosidad que lo ha llevado a contemplar y cuestionar cada aspecto y manifestación de su naturaleza, y del entorno mismo. Así, vemos al hombre de las cavernas intrigado ante el nacimiento y la muerte, la ferocidad de la naturaleza, el día y la noche, etc., las grandes incógnitas humanas han traspasado las fronteras del tiempo y del espacio.

Precisamente, bajo la ligera intuición de las limitaciones del hombre, éste ha buscado respuestas en un ser superior, así se lee en el Concilio Vaticano II, en la declaración *Nostra aetate*: «Los hombres esperan de las diferentes religiones una respuesta a los enigmas recónditos de la condición humana, que hoy como ayer, conmueven íntimamente sus corazones» (Huerta, 2011). Podemos observar esta inquietud a lo largo de los siglos, en civilizaciones propiamente conformadas, se observa ya está designación divina a los fenómenos naturales y sociales, ya sea en Egipto, Grecia, Roma, etc., que aluden en todo momento a mitos sobre la creación. El mito surge precisamente de esta necesidad de explicar el mundo, de explicar al hombre, y se adjudica a fuerzas divinas la trama, la narración, por ello existe en el imaginario cultural, Tezcatlipoca, Eros, Vesta, Odín, Shiva, entre otros.

Hasta este punto, el hombre ha creado imágenes mentales de las divinidades, en algún momento debido a la demanda visual, que surge por la representación *per se* de los objetos, ha imitado está configuración de su exterior, procurando traducir lo abstracto y ausente, en lo concreto y presente. Sugiere Berger:

Las imágenes se hicieron al principio para evocar la apariencia de algo ausente. Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podía sobrevivir al objeto representado; por tanto, podría mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien, y por implicación como lo habían visto otras personas. Posteriormente se reconoció que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado. Y así, una imagen se convirtió en un registro del modo en que X había visto a Y. Esto fue el resultado de una creciente conciencia de la historia. (Berger, 2010).

Como ocurre con el lenguaje, asociando un conjunto de fonemas, a una idea, o a la representación de un objeto, la imagen asocia formas, colores, contornos, e inclusive el discurso mismo, es decir la narración de la imagen, convirtiendo lo intangible en tangible y visualmente asequible. En la praxis, en *Ut pictura poesis*, el texto fungió como inspiración para los pintores para plasmar la emotividad, la plasticidad de la narración, las sensaciones que dan como resultado, imágenes creadas bajo la luz de la imaginación, asimismo se logra partir también de la pintura para crear una narración extensa, que evoque este procedimiento de manera inversa. Como ejemplo tenemos, a Manet y su cuadro titulado Nana, inspirado en la novela La taberna de Zola.

Múltiples ejemplos tenemos en torno al recurso mencionado, podemos percibirlo directamente en nuestra tradición judeocristiana, se dilucida en Schapiro: «El pintor y el escultor tienen la tarea de traducir el discurso religioso, histórico o poético en una imagen visual».⁷ (Schapiro, 1996). Nos explica cómo la imagen es un recurso utilizado por los artistas para transmitir la historia de la humanidad, en el primer apartado de su libro, alude a la tradición ya mencionada, tomando como referencia el Antiguo Testamento y el Nuevo, esbozando episodios desde las pinturas de las catacumbas, como se representaba *Susana y los viejos*, desde un inicio, sólo tres figuras en un jardín, y la reinterpretación de estos tres elementos: «Sin embargo en otros casos, con tan sólo ver pocos elementos en

7 Traducción personal de *The painter and sculptor had the task of translating the word-religious, historical, or poetic-into a visual image*.

la imagen de un texto conocido, somos capaces de identificar la historia»⁸ (Schapiro, 1996), así Susana es una oveja, y los viejos dos lobos con una inscripción: *seniores*, hasta su evolución con la representación de Tintoretto, en la cual se concibe concretamente el significado, no obstante, para su lectura diametral, se requiere de una lectura tanto de las formas y su función, como del trasfondo histórico y literal de la obra.

Esto emana de un objetivo, en el cual no sólo se pretende mostrar el «qué» sucede en la narración, se añade el «cómo», insoslayablemente se puede justificar con una mera recreación mental como sucede con la literatura, misma que plantea estos dos aspectos en el desarrollo de la historia, no obstante, la recreación mental exige el elemento visual, tal como se llegó a la revolución de la imagen hasta nuestros días a través del cine.

Al retomar la imagen en nuestra tradición cristiana, llegamos a un punto en el cual recordamos lo que nos dictan nuestros mandamientos, en principio nos ordenan no hacer «escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra» (Éxodo, 20:4), se nos remitimos a la representación de lo ausente, sucede pues, lo siguiente: se utiliza la imagen como recurso didáctico, y el papa Gregorio Magno lo concibió así: «Para aquellos que no saben leer, la pintura es lo que las letras para quienes sí saben leer», por lo tanto, se admite que en la pintura hay una posibilidad de lectura no textual, que narra prescindiendo de la palabra, y ocurre de esta manera a lo largo de los siglos, con el fin de pregonar los preceptos cristianos.

No se debe de ir tan lejos para apreciar esta aplicación, con el propósito de evangelizar en tiempos de la Conquista, por evidentes razones, españoles e indígenas no lograban una óptima comunicación, por ello se utilizó el recurso visual, mismo, que en efecto contenía los simbolismos del cristianismo, em-

8 Traducción personal de *Yet in other cases, seeing in a picture only a few elements from a known text, we are able to identify the story.*

pero, más allá de la interpretación simbólica, acercó a los indígenas a las narraciones en el contexto cristiano.

No entraremos en detalle respecto a un debate que salta hoy en día en las mesas de los críticos del arte, en cuanto a la posibilidad de hablar de arte si éste responde a una necesidad didáctica y se aparta de la línea de creación del «arte por el arte», ya que debemos apreciar lo evidente, el arte es un legado histórico: «Siempre que el arte acontece se produce en la historia un empuje y ésta comienza o recomienza» (Heidegger, 1958), desde las narraciones en las vasijas griegas, hasta interpretaciones contextuales de la intervención y destrucción de concepciones racionalistas en los grabados de Goya, nos acercan al tiempo y contexto de nuestros antepasados.

La evolución en la imagen se hace patente en la obra de arte, en la pintura, sí, como lo hemos aseverado anteriormente, se toman elementos ya existentes para representar a través de formas y colores el discurso, sin embargo, el genio del artista radica en su propia creatividad e individualidad para representarlo, inclusive: «El cambio de significado tiene diversas causas. En la versión pictórica, el texto original a menudo estaba fusionado o contaminado de otros textos o imágenes».⁹ Con frecuencia ocurre la contaminación de interpretaciones, es por ello que la interpretación debe realizarse en aras de presentar proyectos que prescindan de posiciones radicales y extremistas. «En cada estilo hay reglas de representación, las cuales con las ideas y valores supremos en la cultura, direccionan la decisión de la posición, postura, gesto, atuendo, medida, medio, y otras características de los personajes y objetos»¹⁰ (Schapiro, 1996). El artista tiene total libertad de interpretación y representación, aún bajo ciertos lineamientos, o algún encargo como en el caso de los mecenas. Es el rigor al cual debe responder el artista, no obstante, cuando

9 Traducción personal de *The change of meaning may have different causes. In the pictorial version the original text was often conflated with or contaminated by the other texts and images.*

10 Traducción personal de *In each style are rules of representation which, together with the ideas and values paramount in the culture, direct the choice of position, posture, gesture, dress, size, milieu, and other features of the actors and objects.*

se es consciente de dicho rigor puede tomarse la libertad en su expresión, con un bagaje cultural que lo respalde.

Es cuestionable este parámetro de libertad en el arte, sujeto a un conflicto que no está muy lejano a nosotros: el arte contemporáneo. Si echamos un vistazo a la historia del arte, los hitos del arte surgen en cuanto se rompen las tradiciones y se introduce la innovación. En miras de la experimentación y del surgimiento de nuevas tendencias se hace ejercicio de esta libertad, no obstante, aquellos artistas tenían perfectamente estudiados a los grandes, clásicos del arte, por lo tanto, se partió de un fundamento.

Sin ánimo de ofender, podría comparar al artista con Dios, y a la obra de arte con la creación, éstas últimas son extensiones de sus hacedores, llevando en ellas la identidad o esencia del creador, están hechas a «imagen y semejanza», lo que hace al artista es «[...]el artista como individuo de excepción, dentro del común de los hombres, está dotado de un poder visionario que penetra profundamente en todas las cosas» (Heidegger, 1958), y se extrapola a su obra.

El arte y la sociedad

Pensar en la función del arte en la sociedad, es recrear los hitos históricos de la historia de la humanidad, porque el arte ha sido víctima del devenir histórico, salvaguardando el sentir de determinados periodos, sumándose a la sensibilidad, la forma de vida, la ideología imperante, y por estética de contraste a la moral.

Si el arte es el reflejo de los alcances de la sociedad, éste se nos devela como una entidad que posee sus características innatas, y a su vez están supeditadas a cualquier alteración que pueda sufrir del exterior para reconfigurar toda su existencia interna.

Ocurre con nuestra imagen más concurrida en nuestro país, la Virgen de Guadalupe, precisamente a nivel devocional alcanza sectores de la sociedad

que inclusive, pese a cierta negación de la fe, ha constituido una revolución en la identificación del mexicano con su cultura. El mexicano a través de esta imagen, puede sentir, oler y vivir su tierra, porque la Virgen, como es de conocimiento de todos, es la conciliación de dos culturas, el sincretismo en su máxima expresión, que conlleva la apertura a explicaciones más profundas que pueden extrapolarse a los fenómenos que incursionan actualmente en la globalización. Se abrió el panorama de los europeos en el siglo XV, como hoy en día el sistema económico ha exigido un avance y presencia de los mercados alrededor del mundo y como consecuencia la imperante presencia del multiculturalismo. En el arte, surge sus efectos el mismo fenómeno de hace siglos con la llegada de los españoles, el arte abre sus horizontes, se fusiona con nuevas técnicas, tendencias, discursos, etc.

No obstante, en la contextualización misma del arte, debe sugerirse una retrospectiva a detalles de carácter dominante, influencias, secuelas, ligeras imitaciones, etc., con el fin de concretizar de manera pertinente la lectura de la obra. Nuestra obra pictórica acompaña la historia de nuestra sociedad mexicana:

El culto a la Virgen María ha acompañado a los mexicanos en la formación del país. Prueba de ello, dijo, es la aparición de la imagen en los diversos estandartes de la época independentista y en la Guerra Cristera, e incluso Emiliano Zapata recurrió a ella (Masferrer Kan, 2010).

¿Se percibe con familiaridad al arte dentro del seno de la sociedad? ¿Tiene el arte una función en la sociedad? Ya hemos establecido en líneas anteriores el efecto del arte, y añadamos el hecho de que el hombre recurre a distintos medios para expresarse, ya sea el cuerpo, el idioma, la escritura, la escultura, la pintura, las artes visuales, etc..., sin embargo, aun cuando se habla de un arte «liberador», «catártico» el simple hecho de emplear la palabra arte, exige presión social.

Hemos mencionado, que efectivamente el arte implica un valor social, responde al contexto del artista, o bien, a la subjetividad del mismo, pero que en

la suma de su subjetividad da como resultados universales, es decir, tomando a manera de ejemplo el expresionismo alemán, la angustia, miedo, soledad, incertidumbre de los personajes pictóricos, esbozan la situación del hombre en su tiempo y en su medio ambiente. Por ello, el artista no puede eludir su condición como ser social, y de manera consciente e inconsciente es víctima de sus circunstancias y de su condición humana. Esto, no lo convierte en un mártir del determinismo, porque al igual que el común de los individuos, conserva su libertad creativa, que va más allá de sus condicionamientos internos y externos, simplemente es una aseveración que versa en lo inexorable de la psicología del ser humano, y así es como pretende crear reflejos y proyecciones de lo real y lo ficticio. Al ser un ser social, el artista lleva consigo un sistema ya establecido de signos, mismos que de manera inconsciente o consciente transmite en su obra.

La obra y el fenómeno de interpretación

A manera de introducción, debemos aclarar cómo conceuiremos a la obra de arte, la pintura, en el plano de los signos, ya que la materia que nos ocupa en estas líneas es precisamente dilucidar el proceso de captación de los signos en nuestra realidad, en dos niveles, formales y conceptuales. Cabe mencionar que el concepto por su naturaleza puede ser objetivo y subjetivo, no por ello se desprestigiará su intervención en el análisis del proceso de interpretación.

Hagamos una breve distinción siguiendo el modelo de Pierce, el icono, es el signo que se relaciona con el objeto por tener una semejanza por éste, símbolo, el signo se relaciona con el objeto por convención, y el índice, el signo se relaciona con el objeto en términos de causalidad. En este sentido, se podría efectuar un conflicto entre icono y símbolo en la obra de arte, ya que, en esencia, se puede hablar de mimesis, y hermenéutica:

[...] el símbolo tiene en sí mismo un carácter mimético e icónico, hay entre el símbolo y su referente, siempre una relación de cierta analogía. El símbolo es análogo a su referente, aunque esta semejanza pueda ser tenue. En ello,

sin embargo, el símbolo se diferencia del signo lingüístico, pues este último tiene un valor meramente convencional, un valor dado por su posición particular dentro del sistema general de la lengua. Entre el símbolo y su referente, siempre existe mimesis o iconicidad (Beuchot, 2013).

Siguiendo el pensamiento de Pierce, el ícono por excelencia se acerca a la analogía, ya que éste exige la presencia del significado, puede surgir la ambigüedad al momento de procurar definir a los conceptos, debido a que los autores bajo criterios diferentes toman los recursos terminológicos que convengan a su entendimiento y contexto, por ello es importante aclarar que aquello que es considerado como ícono por Pierce, se encuentra en el mismo nivel de símbolo de Ricoeur, se habla pues del símbolo ícono, el cual nos conduce a aquello que significa. Nos enfrentamos a la ardua tarea de interpretación en la cual puede incurrirse en errores: «(...) está presente el riesgo de que el símbolo se vuelva ídolo, cuando este pierde su transparencia de mediador y se encapsula en un narcisismo alienante. El ídolo se pretende poseedor, él mismo, de las cualidades, poderes y virtudes de su referente» (Beuchot, 2013).

Por supuesto que en la imagen se percibe la presencialización de aquello a lo que se alude, empero, no se descarta la persecución de la comprensión a través de la analogicidad que arroja la llamada presencialización, y no por sí mismo el atributo de lo pictórico, por supuesto en un plano meramente estético, la lectura da prioridad a los valores formales. Partiendo de la analogía se busca un ejercicio incluyente, en el cual convergen la metáfora y la metonimia, conciliando ambas vertientes con el propósito de edificar un resultado rico, concreto, pero abierto con cierto rigor, ya que somos mediadores y no totalizadores, sin embargo, el símbolo nos permite establecer un diálogo fructífero:

Surge de un gesto dialógico en el sentido de dar espacio. Crece en el espacio que se forma entre los límites de los dialogantes, pues el símbolo se da en el entrecruce de los límites de sus dos partes. Toma su ser de lo que va quedando como lugar de encuentro. Da espacio para que se dé ese requisito del diálogo que es el silencio de la escucha (Beuchot, 2009).

Hemos dicho que en el encuentro con el símbolo se calla la propia voz para dar paso a la intervención del símbolo, no obstante, el símbolo se unifica en su contexto, podemos vivirlo siempre y cuando se viva en él, es decir, en el caso de nuestra imagen, que su referente es religioso, se experimenta plenamente bajo los preceptos de la fe, en contraste con aquél que ose llevar a cabo una mera lectura que prescinda del significado trascendente, no se desprestigia en absoluto a este último intérprete, empero el acercamiento con el símbolo será de manera superficial, por encima del mensaje que nos oculta.

Notamos que si seguimos los semblantes de la obra de arte se deduce lo siguiente: la obra de arte, específicamente en este breve tratado contiene signos, y la intencionalidad versa en transmitir un mensaje a través de su recurso pictórico. Bajo los lineamientos de Pierce, extraemos una tríada en el momento en que se está en contacto con la obra, y se realiza una lectura, a saber: el *representamen* que es el signo en sí mismo, es decir el conjunto de elementos que constituyen la obra completa; y a su vez de manera independiente, el objeto, la obra material que está en relación directa con el interpretante siendo el «yo» que es el resultado del encuentro con el signo.

Hay una estratificación en el interpretante, primero tenemos el inmediato, es aquél que abstrae el correcto entendimiento del signo, por ejemplo, comprende la expresión de *El grito* de Munch, seguido del interpretante dinámico, que es el resultado directo del contacto con la obra, es decir, observa de manera directa las formas, el trazo, los colores, etc., y finalmente el interpretante final, aquél que es el resultado de una lectura amplia y precisa, decreta que se trata de una obra del expresionismo alemán, que obedece a la situación histórica de Alemania y el pintor lo manifiesta a través de la deformación del trazo, utilizando colores cálidos y agresivos con el fin de transmitir el desasosiego.

El proceso anterior aparentemente ocurre *ad infinitum*, debido a que el interpretante, produce más signos, creando fenómenos de primeridad, secundaridad y terceridad. Al desarrollar brevemente dicho fenómeno nos encontramos con proceso de contraste y semejanza, ya que el primero rige el sentimiento

que en el orden estético sería la primera impresión al acercarse a la obra, en segundo término, la secundaridad, misma que realiza la estratificación de la relación de los elementos en bruto, y finalmente la terceridad es el proceso que en miras de enriquecer el encuentro hace que el primer término y el segundo asuman su relación simbiótica.

Precisamente frente al problema de interpretación que puede entrar dentro de lo que consideramos un proceso *ad infinitum*, conciliamos tanto una propuesta semiótica para la lectura de la obra, respondiendo a la demanda de los signos que configuran por sí misma una unidad, y en suma constituyen el mensaje completo, se lleva a cabo una deconstrucción de los elementos que componen la obra en su totalidad. Ya que resulta necesario: «Organizar el material del nivel textual formando un inventario de las unidades constituyentes del texto con arreglo a sus relaciones mutuas» (Beuchot, 2009).

Por otro lado, la hermenéutica analógica, propone una comprensión a raíz de la explicación de los elementos, es aquí en donde convergen tanto la intencionalidad del autor, y la intencionalidad del lector. Consideremos ante éste punto, que las intencionalidades versan en diferentes clases:

Podemos hablar de cuatro principales, atendiendo a su captabilidad: hay una intencionalidad consciente y explícita, esto es, qué captan tanto el autor como el lector. Hay otra consciente y tácita, que sólo capta el autor y a la cual difícilmente tiene acceso el lector. Otra es inconsciente y explícita, que se le escapa al propio autor, pero el lector la encuentra por medio de ciertos instrumentos sutiles (...). Y hay otra que es inconsciente y tácita, la cual se oculta tanto al autor como al lector y permanece escondida, tal vez para siempre (Beuchot, 2009).

Frente a tales posibilidades de lectura, no debemos exaltarnos ante el hecho de que podrían resultar radicalmente equivocistas, de hecho, es menester reconsiderar la complejidad del ser humano, es decir, realizar una interpretación de corte humanista que nos permita acercarnos a la obra desde sus aspectos formales, y por supuesto considerando al autor, que si bien en ocasiones no es posible definir el origen de la obra a través del autor, se puede

rastrear al mismo a través del contexto a propósito de herramientas que ayudan a aproximar a una obra en su tiempo y lugar.

El ejercicio bajo el cual se ha ido efectuando el acercamiento de la obra que nos ocupa en este esbozo de interpretación, sigue un enfoque que dista de un rigor positivista que en aras de extraer cierta objetividad nos coloque en una postura plenamente univocista. No descartemos posibilidades de lectura, y ocupémonos de conciliar tanto metodologías que acuñan la cientificidad, como lo propiamente humano, no deshumanicemos al arte.

La interpretación de la obra se aborda de un distanciamiento en el cual, como se mencionó anteriormente, se decodifica el código, es decir se extrae cada elemento con el propósito de leerse individualmente, posteriormente se unen para dar el sentido al contenido, la sustancialidad del contenido se hace patente. Lo siguiente es el acercamiento, la inmersión subjetiva hace su trabajo, el lector lleva a cabo su descripción personal, no por ello sujeto a ambigüedades o improvisaciones sin sentido, se acerca en primera instancia con preguntas para abordar la lectura pertinente, se crea un diálogo entre el lector y el autor acompañado de sus componentes visuales.

El acto interpretativo conjuga varios actos, sugiere: «El primero que surge, ante ese dato que es el texto, es una pregunta interpretativa, ya sea una tesis o una hipótesis que se ha de comprobar, y para eso se sigue una argumentación interpretativa». (Beuchot, 2009)

En este primer paso nos preguntamos, ¿qué nos quiere decir el autor capturando pictóricamente a una Virgen de Guadalupe Dolorosa?, ¿a quién estaba dirigida su creación?, ¿quiénes intervinieron en la obra?, ¿los elementos que configuran el fondo, a qué aluden?, ¿existe alguna intencionalidad recóndita en la suma de elementos marianos y cristológicos? Ante dichas preguntas intervinieron en primera instancia las especulaciones de orden formal y conceptual, dando como resultado las precisiones iconográficas y puntos de vista teológicos, que se extrapolaban en ocasiones a ámbitos cotidianos. Se llevó a cabo un proceso hipotético-deductivo.

Se pretendió realizar un análisis del procedimiento interpretativo de la obra de arte, por ello nos remitimos en primera instancia a la necesidad inmanente de ritualidad del ser humano, como mencionamos no nos enfocamos únicamente a los aspectos formales que tornan en ocasiones frías y frívolas las lecturas de los textos (y obras pictóricas), ya que detrás del pincel y de las líneas, planos de luz y demás existió una intencionalidad emergente de un ser consciente, es decir del autor, que dentro de su propia complejidad como ser humano, incluyó aspectos inconscientes.

Asimismo, dentro de esta humanización en la interpretación, percibimos un segundo sujeto, que es aquél que está en contacto posterior con la obra, poseyendo los mismos grados de complejidad del primer sujeto y su manipulación de lo material, ésta segunda intervención manipula en ocasiones la materia, pero con una intencionalidad distinta, es decir la de preservar lo ya dicho, sin embargo, cuando se habla de decodificar la obra, no se puede establecer un vínculo impersonal. Nuestros referentes están en la realidad y en la imaginación, se requiere de un lector dinámico que procure dilucidar la intencionalidad del primero, y la segunda.

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

Berger, J. (2010). Modos de ver. En J. Berger, *Modos de ver* (pág. 184). Barcelona: Gustavo Gili.

Beuchot, M. (2009). *Tratado de hermenéutica analógica: Hacia un nuevo modelo de interpretación*. Ciudad de México: Itaca.

Beuchot, M. (2013). *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*. Puebla: La abeja de Pérséfone.

Eco, U. (1999). *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

Giraud, P. (1971). *La semiología*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Heidegger, M. (1958). *Arte y Poesía*. Ciudad de México: FCE.

Huerta, V. (2011). El hombre y la religión. *Ser Persona*, 4.

Schapiro, M. (1996). *Words, script and pictures: Semiotics of visual language*. New York: George Braziller, Inc.

El arte popular y la colección del Museo UPAEP

Dr. Eduardo Merlo Juárez
Instituto Nacional de Antropología e Historia

Desde la más remota antigüedad el hombre ha buscado representar al mundo que lo rodea, originalmente no por estética o gusto, sino impelido por darle a los elementos que consideraba esenciales una fuerza sobrenatural que bien podría definirse como mágica. Infinidad de cavernas y acantilados muestran representaciones de animales que casi siempre son la base alimenticia, acompañados de símbolos extraños ahora, pero que entonces debieron ser familiares a quienes habitaban en esos abrigos rocosos.

Innumerables son los ejemplos de estas manifestaciones que realmente sin lograr interpretarlas cabalmente, nos asombran absolutamente como lo hicieron con aquella niña María de Sautuola, quien acompañada de don Marcelino, su abuelo, descubrió en el abovedado natural rocoso de las cuevas de Altamira, aquellos toros que son herencia ancestral de la humanidad (SIVERBERG, 1972). Ese tipo de expresiones rupestres es quizá el primer paso de los seres humanos hacia el arte como una expresión dirigida a los espectadores, entonces directamente para sus contemporáneos, pero indirectamente y por supuesto, sin proponérselo, para las futuras generaciones. Leroi-Gourhan quizá lo define con mayor conocimiento cuando expresa:

El comportamiento figurativo es inseparable del lenguaje; emana de la misma aptitud del hombre para reflejar la realidad en unos símbolos verbales,

gestuales, materializados en figuras. Si el lenguaje está ligado a la aparición del útil manual, la figuración no puede ser separada de la fuente común a partir de la cual el hombre fabrica y figura. (Leroi, 1990)

Nuestro territorio está lleno de pinturas rupestres, particularmente el actual Estado de Puebla puede mostrar ejemplos de muy buena calidad, lo cual indica un poblamiento muy temprano, derivado quizá de la abundancia de animales de caza que aseguraron la subsistencia de pequeños grupos de cazadores recolectores. Con este tema podríamos desarrollar todo un largo estudio, sin embargo, tomemos el apunte simplemente como la base donde se sustenta el arte como una expresión dirigida, ya sea a las fuerzas sobrenaturales, quizá al animismo que atribuye identidad viva a todo lo que nos rodea y casi inmediatamente al deísmo que es un paso mucho más

Como en aquella región cavernosa de Santander, en estas tierras también los hombres paleolíticos dejaron infinidad de huellas plasmadas en las paredes rugosas y las bóvedas a menudo con estalactitas, de manos en negativo, de actividades comunales de cacería, de signos un tanto extraños y muchos otros símbolos que quizá hayan sido entendidos por los habitantes de esas cuevas, o al menos manipuladas por los chamanes que fueron a menudo quienes ejecutaban estas expresiones, que no podríamos llamar arte culto en el pleno sentido de la palabra, pero sí en cierta forma ritual y quizá hasta popular.

Ese arte fue haciéndose complejo con la evolución de las sociedades. Cabe reforzar esta introducción con la acertada información de Miguel Essmaher, quien infiere que: «Las culturas paleolíticas en el Nuevo Mundo aparecen y sobreviven con posteridad a la de la presencia y fin de sus homólogos del Viejo Mundo». (Messmaher, 1990, P. 109)

La humanidad avanzó en todos sentidos, dando lugar a la agricultura y el sedentarismo que implica, y con ello a la civilización, en donde tuvo un lugar preponderante el arte, ya fuera como ornamento, como mensaje religioso o con el sentido estético que le dio un lugar preponderante en la cultura.

No sabemos con certeza, pero intuimos que los primeros artistas debieron ser aquellos que tenían, a ojos de los demás, el poder de controlar las fuerzas de la naturaleza y por ello la obligación de plasmar en las cuevas, riscos y abrigos rocosos, todos esos discursos fantásticos.

A la par de estas manifestaciones que podríamos llamar profesionales, hubo siempre el equivalente sencillo pero significativo, de expresiones más sencillas, sin rebuscamientos ni pretensiones tan altas, pero con un contenido importante para ellos mismos y para quienes solicitaban esos servicios, es decir un arte que siempre ha estado al alcance de las mayorías. Esto es lo que definiríamos como «arte popular», fundamental en la vida cotidiana, sobre todo cuando representa los mitos, leyendas y relatos religiosos, que, de simples recreaciones, tornan a los orígenes, revistiéndose así de un halo de magia y sacralidad. Así lo concibe el antropólogo Rubín de la Borbolla, al decirnos:

El arte popular es el más auténtico arte universal, tal como lo entiende y practica el pueblo anónimamente, desde sus orígenes. Es funcional, útil, original, expresivo, de autosuficiencia educativa, económica, renovable técnica y artísticamente. Se distingue por su antigüedad, tecnología y valores artísticos, los cuales inspiran perennemente su productividad de generación en generación. (Rubín, 1994, P. 11)

Con mucho acierto, Ina Wunn afirma:

Con razón se sienten obligadas la ciencia de la religión y la investigación de la Prehistoria a reconstruir los vestigios de las culturas pasadas también más allá de su significado puramente material, aunque hasta ahora no hayan podido presentar un catálogo metódico útil o mostrar unos principios que vayan más allá de una aplicación acrítica de la comparación etnográfica. (Wunn, 2012, P. 34)

Por lo demás, como es lógico, mucho se ha estudiado el arte culto, infinidad de teorías y conceptos nos los transmiten; hay cátedras especializadas en el tema y los expertos se esfuerzan por nuevos conceptos y definiciones. No sucede así con el arte popular que sí bien, ha comenzado a ser analizado, aun no alcanza a comprenderse su importancia en la cultura. El arte popular

manifiesta quizá más directamente el mensaje catequístico de las creencias dominantes.

En nuestras culturas ancestrales, aquellas increíbles manifestaciones del arte que desarrollaron los olmecas, con las cabezas colosales que debieron marcar sitios sagrados y representar a personajes que de carne y hueso pasaron al mito, debieron tener un equivalente menos complicado y difícil, al menos así lo demuestran en arcilla las figuritas muy toscas, pero que dejan ver claramente su liga a la fertilidad de la tierra y los rasgos faciales o anatómicos que los unen sin duda a la cultura en que fueron elaborados. Aquí se denota que el arte culto y su equivalente popular, pueden tener idénticas connotaciones mágico-religiosas, pues mientras las enormes piezas de basalto marcaban sitios sagrados, las sencillas pero distintivas, buscaban también una función ligada a las fuerzas de la naturaleza. (Cfr. Krickeber, 1973, Pp. 357 y ss.)

El desarrollo de la civilización mesoamericana refuerza nuestra idea de que conviven lo culto y lo popular, el primero en los enormes centros ceremoniales y el segundo en las viviendas sencillas y humildes de las bases sociales; como hoy ese arte popular se guardaba, con la misma fe y respeto, en los altares domésticos, con los mismos poderes y caracteres que las que se veneraban en los santuarios, aunque vale la pena hacer la justa equivalencia, pues ciertamente, como hoy, había imágenes que irradiaban poder por ellas mismas, mientras que las de casa se alimentaban de ese poder pero en estricto nivel descendente.

Cuanta gente adquirió en el huey tianquiztli (mercado) de Cholollan, la figura de barro, sencilla o policromada, del dios Yacatecuhtli-Quetzalcóatl y la colocó en un lugar de honor, ofreciéndole copal-incienso y hasta algunos paños goteados con un poco de sangre propia (Cfr. Solís, 2010). Los hallazgos arqueológicos permiten apreciar que no siempre los alfareros fueron diestros, o quizá elaboraron las esculturitas con desgano, dado el precio en que podrían venderlas. Otras veces las piezas son de gran calidad, apegándose estrictamente a las características iconográficas, por supuesto mucho más caras, pero independientemente del precio, exactamente igual de efectivas

espiritualmente. En estos conceptos se aprecia la existencia de dos factores en común: el carácter utilitario y un elemento gradual de belleza, aunque este último no tan necesario. (De la Torre, 1994, p. 11). En ambas situaciones, estos objetos rituales nunca podrían compararse a las imágenes principales de los teocallis, las cuales eran consideradas como fuertes por sí mismas y por lo tanto dadoras directas de bienes espirituales y materiales.

Una situación no exactamente similar pero sí parecida, como que toda es la misma humanidad, se daba en Europa y de este continente nos interesa en especial España, territorio de múltiples culturas a veces completamente diversas y hasta antagónicas, idéntica ancestralidad, si es que cabe la palabra, pero mucho más antigua que en América. La presencia de las culturas, principalmente griega y romana, sin minimizar a las otras, como la árabe y las de los godos, mezclándose con sociedades regionales, entre otras vascuences, gaélicas, fenicias, etcétera, dieron por resultado un país de muchas facetas que aparentemente tiene una misma personalidad, pero en la realidad se distingue una constante pugna por separarse en estados independientes, como lo era antes de que los Reyes Católicos logaran, no la reunificación, como se dice, sino la unión de todos esos reinos y señoríos en una nación poderosa: el mayor imperio de su tiempo (Cfr. Puiggrós, 1974).

En el arte, que es el tema de nuestro interés, aunque por un tiempo parecieron desvanecerse los principios estéticos del arte clásico, con la rigidez hierática de la influencia bizantina, luego románica y gótica, surge el Renacimiento con una fuerza nunca antes vista. Pero como aquí, se desarrollan en paralelo, las expresiones formales y cultas del arte con las sencillas que en número se consumen mucho más, del arte popular. En similares circunstancias, los campesinos y aldeanos van a las villas, a donde tienen lugar los mercados que están ligados a los santuarios y sitios de peregrinaje, visitando los santuarios y adquiriendo las imágenes de barro o madera, las pinturas en tabla o en lámina de cobre del ser venerado, para llevarlo hasta sus lares y colocarlo en el altar doméstico que rara vez faltará. Como en los pueblos mesoamericanos, en los españoles también se les atribuyen fuerza y poder a esas representaciones, pero nunca comparadas con las que presiden los retablos, nichos y

altares consagrados. Así los peregrinos a Compostela buscarán, ya sea de bulto o en pintura, la imagen anhelada del Apóstol que una vez bendecida a los pies del altar mayor del santuario basilical, será llevada hasta el lugar de origen, para el propio hogar o bien al de quien no pudo hacer el largo camino. Incluso como acá, se expenderán tabletas de arcilla deleznable, con la imagen moldeada, las cuales serán mordidas en caso de dolores o enfermedades. En ambos territorios las costumbres populares -y aún las cultas- tendrán idénticas características y comportamientos.

Resumiendo lo anterior, como menciona Toussaint:

La designación de arte popular implica una diferenciación: existe un arte popular, luego, el calificativo lo aparta, lo enfrenta a otro arte: el que no es popular. El arte que no es popular es el que todos conocemos, cuya historia se nos enseña en escuelas y universidades y que abarca desde la época prehistórica a nuestros días. Pudiera decirse que es el arte oficial. Frente a este arte aparece el arte popular. Esta distinción es absurda: en el fondo, 'el arte es único'; es la obra más valiosa de la humanidad, la expresión más sincera del hombre, su propio espíritu expresado no en palabras, sino en formas bellas que son de mayor alcance puesto que impresionan a cualquier hombre, cualquiera que sea su lenguaje. (Toussaint en Rubín, 1974, P. 13)

El cronista Bernal Díaz del Castillo menciona que los conquistadores se maravillaron cuando, como huéspedes de Moctezuma, visitaron el Huey Tlanquitzli de Tlatelolco y la gran cantidad de mercaderías que se expendían, los mejores artistas y artesanos llevaban sus trabajos a la enorme plaza y recorrerla minuciosamente bien podría llevarles al menos dos días. Como en Europa, había profesionales del arte y artesanos del mismo, aunque muchas veces es difícil establecer una línea divisoria entre ambos. (Díaz del Castillo, 1979, P. 188)

La conquista española en las tierras americanas trajo consigo, como era natural, un cúmulo de creencias tradiciones y conceptos derivados de las culturas dominantes, así como de bases conceptuales religiosas, con toda la carga propia de este tipo de circunstancias. Al principio los naturales no lograron

adaptarse tan fácilmente a la nueva situación, de hecho, muchos murieron en una contradicción cultural, pues apegados a lo que aprendieron de sus mayores, rechazaron de entrada lo que les ofrecían los nuevos amos, de tal manera que las primeras décadas postconquista, fueron muy difíciles y hasta caóticas, dando lugar a un choque generacional nunca antes visto, y quizá ni después.

Un ejemplo terrible de esta situación lo tenemos en el sucedido que narra Fray Toribio Motolinia, cuando los niños tlaxcaltecas que estudiaban en el colegio que para ellos habían establecido los franciscanos, salieron a sus casas y al pasar por el mercado de Ocotelulco, descubrieron que un antiguo tlamacazque (sacerdote prehispánico), revestido como Tezcatzóncatl -el dios del pulque- bailaba y repartía la bebida consagrada entre los locatarios, tal y como se acostumbraba en la fiesta Ome Tochtli. Escandalizados los muchachos de lo que vieron como una señal de hechicería pagana, la emprendieron a pedradas hasta matar al pobre hombre. (Motolinía. 1979. P. 315) ¿Qué hacer ante tal situación? Parecido suceso e igual catástrofe cultural se dio cuando el niño Antonio, nieto del poderoso señor Xicoténcatl de Tlaxcala, junto con su criadito Juan, sin avisar a los misioneros, se adentraron en el pueblo de Cuauhchinchan y entrando a las casas de los principales, sin más, arrancaron las esculturas y pinturas de los antiguos dioses que estaban en los altares domésticos, para hacerlos pedazos. La gente escandalizada y ofendida, les dio muerte a palos. Qué situación tan crítica, por una parte, para los frailes y conversos había sido un martirio, para los antiguos creyentes fue un acto de justicia por la falta de respeto a sus creencias. (Ibid. P. 316)

Es justamente en esos momentos, quizá la primera mitad del siglo XVI cuando se sientan las bases, entre otras cosas, del arte que se irá desarrollando en la Nueva España, primeramente el arte popular, y esto es importantísimo entenderlo, puesto que los evangelizadores, tanto franciscanos como dominicos y luego agustinos, necesitan mostrar a los catecúmenos y primeros bautizados, los símbolos cristianos y las imágenes de los personajes taumaturgos que resultarán altamente interesantes para quienes nada saben de ellos, pero los misioneros no traen suficiente bagaje de estampas y grabados,

pues era imposible que supieran a lo que se enfrentarían. Aunque eran hombres hasta cierto punto letrados, ciertamente no tenían la vocación y las cualidades artísticas necesarias, quizá con la excepción de fray Pedro de Gante y algunos otros. Así que no hubo más remedio que echar mano de los tlacuilos indígenas que eran duchos en lo suyo, pero que por más que pusieran de su parte, no podían entender cabalmente lo que significaban aquellos símbolos y lo que a ellos estaba asociado.

La simbiosis fue paulatina, el sincretismo era inevitable, mucho más cuando se compartían infinidad de elementos prácticamente idénticos.

Tanto los adoctrinadores como los adoctrinados conformaron una generación ancestral colonial integrada por los nobles e hidalgos españoles y criollo, por aborígenes americanos sometidos a una servidumbre (y luego) por nativos africanos esclavizados y por mestizos engendrados entre los colonizadores y colonizados. (Llanos Vargas, 2007, P. 14)

Poco a poco fueron arribando, primeramente de Flandes y luego de España los primeros pintores y escultores, además de otros artistas y artesanos que emprendieron una tarea colosal, pues era tanta la demanda que no pudieron darse a basto, por lo cual sus ayudantes, sin ser admitidos como aprendices y mucho menos como oficiales, hicieron trabajos por su cuenta, no pocas veces con gran talento y aptitudes, tal es el caso del indio natural de Azcapotzalco: Marcos Cipac de Aquino, a quien inclusive se le atribuye el decorado del convento de Huejotzingo, unos de los cuatro primeros establecimientos franciscanos en estas tierras, así pues, fueron los religiosos evangelizadores quienes supieron atraer a los tlacuilos indígenas, para que ellos que estaban inmersos en la iconografía ancestral, aportaran las versiones mestizas del arte religioso, principalmente de la hierografía popular.

El arte popular religioso siempre convivió con el equivalente culto, este último en los templos primitivos que requerían de retablos, siendo los primeros los de Cuauhtinchan, Huejotzingo, Tecalí, Huaquechula, Xochimilco, Tlatelolco y muchos otros, aunque solamente los mencionados han llegado a nuestros

días. Artistas como Simón Pereyñs, Pedro de Requena, Alcaraz, Andrés de la Concha y algunos otros, fueron de un lado para otro, requeridos por los frailes y pagados por los naturales, eso sí con muy buenos estipendios. (Cfr. De la Maza, 1950)

Mientras tanto, los retablitos de las capillas domésticas de los gobernadores indígenas, de los topiles y mayordomos, de las hermandades y gremios, fueron habilitados por artistas sencillos que, como ya se mencionó, fueron aprendiendo de ver cómo lo hacían los maestros en sus talleres, algunos con habilidades innatas y otros con más buena voluntad que facultades.

Dentro de la organización del trabajo que trajeron los colonizadores, exactamente la misma que allá imperaba, las labores fueron habilitadas dentro de las agrupaciones denominadas gremios, que avasallaban absolutamente. Los gremios funcionaban primeramente como asociaciones piadosas al amparo del santo patrono protector, por ejemplo, los zapateros a San Crispín y Crispiniano; los talabarteros a San Miguel, los carpinteros a San José; los músicos a Santa Cecilia, etcétera. Pero la devoción era únicamente el manto que cubría una rígida organización cerrada y controlada. En la práctica eran los talleres los lugares a donde se aprendían los oficios, entre ellos los de pintores, escultores y retableros, con todas las modalidades que conllevan estas actividades.

El maestro del taller era la autoridad máxima y solamente rendía cuentas a quienes regían el gremio a través de ordenanzas muy estrictas. Esto impedía que los aspirantes tuvieran las facilidades para acceder a ejercer cualquier actividad por su cuenta y alcanzar el título de aprendiz, de oficial y de maestro. La imposibilidad de entrar a un taller realmente no fue obstáculo para intentar y a veces lograr, trabajar en estos temas, con el único inconveniente que les estaba prohibido firmar sus obras o cobrar cuotas excesivas. Estos artistas exclaustrados del gremio o nunca aspirando al mismo, son los auténticos creadores del arte popular que desde sus inicios fue vilipendiado y minimizado, logrando apenas un reconocimiento a partir de los coleccionistas,

casi siempre extranjeros, que ya en el siglo XX, supieron apreciarlo como una manifestación vernácula.

A la par de estos *dilletantis*, el movimiento que se dio después de la revolución de principios de ese siglo, con personajes destacados de la cultura, entre otros Diego Rivera, Gerardo Murillo «Dr. Atl»; Montenegro, Manuel Gamio; la Modotti, Alfonso Caso, Julio Ruelas y muchos más, encabezados por la inolvidable gestión de José Vasconcelos, reivindicó el arte popular, inclusive el religioso, que entre ellos se consideraba totalmente fuera de su significado original, para tomarlo como una manifestación «ingenua» y «chabacana» del ingenio de la gente de pocas letras y escasos recursos.

El arte popular religioso, con la carga devocional y fervorosa que conlleva, ha sido expresada siempre por nuestro pueblo sencillo; se manifiesta en esas muestras a veces heterodoxas, pero siempre emotivas, que se muestran en los santuarios, en las ferias, en las esquinas, detrás de las puertas y zaguanes; en los altares domésticos, en los humilladeros de los caminos; como señales de las rutas peregrinas. Objetos que siempre son expresivas, otras inocentes y a veces insolentes. Lamentablemente ese arte por efecto de la ignorancia, fue paulatinamente destruido, también saqueado e incendiado por el odio jacobino de las revueltas políticas de diversas épocas. También se lamenta que mucho de ese arte haya ido a parar a las tiendas de antigüedades, a las colecciones casi siempre fuera del país, ocasionando un auténtico tráfico desvergonzado. Por supuesto que la misma demanda ha hecho aparecer falsificaciones que se encuentran en mercadillos y bazares, eso sí a precios que jamás imaginaron los auténticos artistas populares.

No pretendemos escribir aquí una historia cronológica del arte popular religioso en México, que sobre ellos hay trabajos estupendos de investigadores reconocidos, simplemente sirva de prólogo a las referencias sobre el patrimonio original del Museo UPAEP.

Para entender nosotros mismos, un poco mejor las condiciones de ese arte sencillo y manifiesto; el que ha estado siempre al alcance de la mayoría de la

gente, hay que recurrir nuevamente al especialista Daniel Rubín de la Borbolla, quien nos aporta lo que considera elemental en este tipo de expresiones: «Estilo general. El estilo general del arte popular es exacto, y, por ello, identificable; es predominantemente simétrico, lineal y geométrico o curvilíneo... es simbólico; es el producto más entendido y más propio que ha producido la cultura». (Rubín, 1974, P. 18) Subrayamos lo de *exacto e identificable*, aunque no siempre, ya que a veces el artista difiere un tanto de la tradición iconográfica o de plano la ignora y cuesta mucho trabajo reconocer la imagen o escena representada.

«Medios de expresión. Ha utilizado muy diversos medios de expresión, para cada uno de los cuales el artífice ha encontrado la fórmula técnico-artística y simbólica». (Rubín, 1974 P. 18) Efectivamente, el artista popular busca todos los medios a su alcance y a menudo utiliza técnicas poco comunes o muy diversas de las que utilizan los artistas reconocidos.

Línea. En el arte popular la línea tiene una importancia singular, por ser un arte que se expresa tanto en dos como en tres dimensiones. La línea crea y le da forma o contorno a la figura y a los elementos decorativos. (Rubín, 1974, P. 18)

Es exacta la definición y la subrayamos sin mayores comentarios.

Colorido. El colorido está muy ligado al simbolismo. Se le usa también como un elemento sorpresivo o para poner énfasis, parcial o total. El hombre creó muchos colores que no existen en la naturaleza; algunos los copió de los acentuados celajes crepusculares o de otros momentos del cielo; de los cambios cromáticos del agua, de las tierras y de los follajes... (Rubín, 1974, P. 18)

Este es un punto definitivo en el arte popular, pues en el caso de nuestro país, la influencia del gusto por los colores fuertes y encendidos es una constante. Los antiguos habitantes de estas tierras nos heredaron, a nosotros sus hijos mestizos, el gusto por los colores vivos, como que viva está la naturaleza de donde provienen esas tonalidades y aunque en general se respetan -muy al

modo nuestro- los colores ortodoxos aliados a la iconografía sagrada, por ejemplo: San José de túnica verde y manto amarillo, o la Virgen de túnica blanca y manto azul; los santos franciscanos de hábitos azules y luego cafés; el diablo de colorado; los santos jinetes con caballos blancos, etcétera, realmente el artista busca que esa imposición de tonos sea superada con mayor intensidad, pues los azules serán más fuertes y los amarillos oro serán canarios o de los tonos de las plumas de las coloridas *aves nacionales*.

Forma. El arte popular es rico en formas fundamentales, básicas, dinámicas, que han resuelto necesidades de la vida en sus diversas actividades materiales, espirituales e intelectuales... La forma es una organización; es una conjunción. Es el encuentro equilibrado de materiales, técnicas, proporciones, colorido y decorados, sujetos a un propósito para el que se crea un objeto. (Rubín, 1974, P. 19)

En el caso del arte popular religioso, las formas siempre están sujetas a patrones dados, aunque la inspiración y habilidad del artista, le permite libertades que justamente constituyen el mérito de este arte.

«Textura. La textura no sólo depende de la materia prima y de la forma en que se le trata, sino del fin para el que se produce el objeto. Hay texturas que responden a propósitos específicos...». (Rubín, 1974, P. 19) En el arte popular religioso muchas veces la textura es importante si el objeto es por ejemplo una escultura, ya que los usuarios le darán la calidad sagrada y el sentir tocando es fundamental.

La forma integral. En el arte popular... la forma va creciendo en experiencia hasta llegar a ser funcional, proporcionada y fácil de elaborar; también cada línea, cada componente, se va ajustando, cambiando hasta llegar a un equilibrio armónico en todas sus partes. Más tarde se inicia un proceso de simplificación o bien de recargo decorativo, según las tendencias estéticas prevalecientes, pero la forma básica, funcional, no cambia. (Rubín, 1974, P. 20)

En este tipo de expresión, la religiosa por supuesto, el todo se va ajustando a las posibilidades del artista o al de los peticionarios o destinatarios, pues una obra de esta índole, destinada a un mercado natural como el exterior del

santuario, de la feria o del mercado, implica mayor sencillez que la encargada ex profeso.

Barroquismo. Existe una tendencia, de origen muy antiguo, de llenar los espacios vacíos en una composición, o de rodear el tema principal con elementos simbólicos o decorativos, lo que en el arte moderno se llama «fondo» o «ambiente». Esta es una de las características más sobresalientes en el arte de muchos pueblos. (Rubín, 1974, P. 22)

Ciertamente el estilo barroco, expresado así en épocas muy posteriores a su desarrollo y apogeo, es una condición sine qua non, pues prácticamente no hay una obra de arte popular religioso que carezca de esas características abigarradas, a veces rayando en lo grotesco. El ejemplo más visto son los ex votos o «retablitos» que abundaban en los santuarios (y que ya han desaparecido por obra y gracia de los coleccionistas), donde el enfermo o accidentado está en primer plano, junto a la imagen sacra que le ha concedido el milagro; alrededor se pintan los paisajes o interiores llenos de detalles que no vienen al caso, pero que le dan un escenario típico sin el cual se extrañaría la tradición.

Fundamentos sociales. Desde sus muy lejanos inicios, el arte popular vive, se orienta y funciona dentro de los fundamentos sociales que rigen la comunidad, y en armonía con todos los mecanismos de la cultura que lo produce... El servicio que presta a la comunidad para resolver sus necesidades materiales, espirituales, religiosas, recreativas; el sistema que establece formas de autoempleo, autoeducación, autocrítica y autorrenovación. (Rubín, 1974, P. 23)

Por supuesto que el arte popular religioso tiene una importantísima función social, es para la comunidad que se elabora, es para la satisfacción de la demanda que en este sentido existe y siempre ha existido. ¿Qué sería de los santuarios y lugares de peregrinaje, si no hubiera las imágenes para llevar a bendecir a los pies del altar sagrado? ¿Qué pasaría si en los hogares, sobre todo en los de escasa economía, no hubiera una imagen protectora?

«Interpretabilidad. El artesano trata conscientemente de elaborar objetos de manera que sean fácilmente reconocibles e interpretables por el público...» (Rubín, 1974, P. 23) Es evidente, en el arte sacro popular cada pieza debe tener

las características que la tradición ha dictado; así, Santiago deberá montar su caballo y tener al moro tendido y rendido, o San Miguel portar su traje de centurión romano con el peto lleno de estrellas. La Virgen de Guadalupe mostrar, lo más parecido posible a la original, el manto estrellado, la túnica garigoleada; la almendra resplandeciente y el ángel porteador, etcétera.

Emotividad creativa. Es indudable que existen expresiones de gozo creativo en el arte popular, como en todo arte. La reacción emotiva de cada artesano hacia su propia obra produce variaciones y formas diferentes de interpretación de una misma tradición artística. (Rubín, 1974, P. 24)

El arte popular religioso es fundamentalmente eso, sacro para quien lo elabora y también para quien lo adquiere; cada artista y cada parroquiano tendrán un sentimiento piadoso al contemplarlo y mucho más al adquirirlo y entronizarlo como lo que representa.

Como lo afirma el desaparecido investigador, el arte popular es un arte del pueblo y para el pueblo, su continuidad estará asegurada mientras exista la necesidad de la gente común, la no sofisticada que es la mayoría, de adquirir y conservar esas obras que siempre estarán al alcance de sus posibilidades y satisfarán una necesidad de primera importancia cultural y anímica.

Podríamos intentar una disertación sobre las diversas manifestaciones del arte popular religioso en México, pero el tema es tan nutrido que no lograríamos ni siquiera un panorama general, por lo que creemos que dedicar unos renglones al acervo del Museo, cubriría al menos algunas de las expectativas de este tema.

Con base en esa importancia precisamente, algunos investigadores de la UPAEP decidimos montar un museo que recogiera, en la medida de nuestras posibilidades, este tipo de arte religioso, con el ánimo primeramente de preservarlo, pero con la finalidad de que la universidad lo reconozca y transmita al claustro toda su importancia, así como a la gente que esté interesada en

conocer esta manifestación tan importante de la vida cotidiana de hoy y de siempre.

El acervo es rico y variado, la temática indica las devociones más relevantes de la gente que tuvo estas obras en sus hogares o a su alcance. Inclusive no se descarta que hayan estado en capillas rurales o en templos donde se les colocó en lugares secundarios.

En cuanto a pinturas se puede mostrar la devoción a las «Ánimas del Purgatorio», que, aunque muy antigua, tuvo su momento culminante durante la gestión episcopal de don Juan de Palafox y Mendoza, quien instituyó en las parroquias los «Altars de Ánimas», donde se ganaban indulgencias especiales en las misas que ahí se celebraran. De inmediato los pintores populares hicieron sus propias versiones de los santos «*psicopompos*» o conductores de las almas hasta el cielo, todo con la anuencia, por su presencia en escena, de la santísima Trinidad, de la Virgen y del Bautista. Destaca una rara representación de la *Santísima Trinidad Doliente*, donde el Padre sostiene en su regazo al Hijo que está muerto, con el complemento del Espíritu Santo. La obra ostenta a la «*donadora*», es decir, debe ser un ex voto.

Numerosas han sido las advocaciones y devociones que inspiran al arte popular religioso, como la *Preciosa Sangre de Cristo*, que tanto admiró a los indios que desde su remota antigüedad ofrendaban el líquido vital a los dioses insaciables. Precisamente sobre el tema de la sangre, se dispusieron efectos que exaltan los tormentos sufridos por Jesucristo y la sangre derramada para la redención del mundo, así un *Ecce Homo* es indispensable en la temática. Junto a lo anterior está el Divino Rostro que muchos debieron colocar en lugar destacado de la casa y en el acervo hay varios ejemplares, por supuesto de pinceles distintos. También los momentos difíciles de la Pasión, donde los esbirros se solazan atormentando al inocente que es el Salvador.

Muy conocido es el tema de Jesús en el momento de ser colocado en el sepulcro; escena doliente de gran emotividad. Sobre esos momentos terribles, los retratos de María en su manifestación de «Virgen Dolorosa» son obligados,

con elementos añadidos como aplicaciones de aureolas o rostrillos de metal, collares de perlas y hasta puñales aplicados a la tela. Una variante es la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, venerada la tarde del Viernes Santo y hoy el sábado.

Ya en un tono amoroso y caritativo, Jesús se manifiesta mostrando su ardiente corazón coronado de espinas, tal y como lo vio Santa Margarita María Alacoque, a finales del siglo XVII. La Compañía de Jesús se encargó de propagar la devoción que inmediatamente fue obligada en todos los templos y en todas las casas. Varios cuadros con esta advocación se tienen en el Museo, como siempre, de distintas calidades.

Con motivo de la Cuaresma, en México existen varios santuarios dedicados a Cristo en alguno de los momentos de su Pasión, empezando por el de Chalma, quizá el más visitado por interminables peregrinaciones; igual otras imágenes del Crucificado, mismas que fueron mandadas pintar en lienzos que se guardaban por los fieles devotos que alguna o varias veces caminaron hasta los pies de esas imágenes. De ahí que se note en la obra que son pinturas de una escultura.

No podía faltar la imagen pintada del momento en que San José agoniza, cuidado por el propio Jesús y por la Virgen María, adquiriendo con esto el patronazgo de «la Buena Muerte». Lo acompaña también el propio San Miguel quien lo conducirá a la gloria y quizá Juan, el discípulo amado.

La culminación en cuanto a pintura popular es sin duda, la Coronación de la Virgen, por parte de la Santísima Trinidad, supremo misterio glorioso que tanta devoción ha inspirado.

En cuanto a santos están el mismo San Andrés apóstol, tensado en su cruz de diagonales, y Santa Teresa en el momento de éxtasis y de una estigmatización que en su vida no tuvo, pero que el pintor anónimo por supuesto, o por petición del cliente, fue puesta en esa situación.

Las esculturas del acervo son básicamente de Cristo crucificado, todas en una madera de poca monta, pero moviendo a la piedad. Es posible que algunas sean imágenes «añejadas», es decir envejecidas artificialmente para hacerlas pasar como antiguas, pero un análisis profesional podría dilucidar dudas.

Otras imágenes prácticamente rústicas, son alusivas al Padre Eterno que quizá haya coronado un retablitto. Jesús Resucitado; al mismo divino Maestro montado en singular jumento, para entrar triunfante a Jerusalén. Un San José muy difícil de identificar. San Andrés de muy gruesa factura, con una cruz que apenas asoma, o un San Juan Bautista que intenta un estofado a base de dorados ficticios. El colmo de la ingenuidad, característica del arte popular, es San Juan Nepomuceno, que sostiene un Crucifijo, mientras intenta guardar equilibrio en la insegura peana.

El arte popular religioso es muy rico, a pesar de la incuria, de la ambición o de la ignorancia, aún existen excelentes ejemplos, se les puede ver en muchas partes, se les puede apreciar en todo su significado, inclusive en mucho, siguen despertando la devoción, finalidad principal para la que fueron pintadas o esculpidas.

Un catálogo explicado, hasta donde la información y la capacidad del autor lo permitieron, del acervo que es tema de este trabajo, fue publicado por la UPAEP en 1995, el cual recomendamos a los interesados consultar.

El Museo UPAEP, originalmente Museo de Arte Popular Religioso UPAEP, conserva y acrecienta sus colecciones, con el ánimo de que la comunidad universitaria conozca y disfrute de este acervo cultural, y al mismo tiempo el público, la gente de la ciudad y de todas partes, conozca este arte y aprenda a entenderlo, pues no se puede apreciar o querer lo que se ignora.

Bibliografía

- Casado, María del Pilar (Compiladora), (1990): *El arte rupestre en México*. Antologías. Serie Arqueología. INAH-México.
- Díaz del Castillo, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. (1979). México: Promexa Editores. México.
- Krickeber, Walter. (1973). *Las antiguas culturas mexicanas*. México: F.C.E.
- Leroi-Gourhan. (1990). El lenguaje de las formas. En: *El arte rupestre en México*. INAH.
- Llanos Vargas, Héctor (2007). *En el nombre del Padre, del Hijo y el Espíritu Santo*. Adoctrinamiento de indígenas y religiosidades populares en el Nuevo reino de Granada (Siglos XVI-XVIII). Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Maza de la, Francisco, (1950). *Los retablos dorados de la Nueva España*. Ediciones Mexicanas S.A. México.
- Merlo, Eduardo. (1995). *Catálogo de las salas de arte popular poblano del Museo UPAEP*. Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla.
- Messmaher, Miguel. (1990). El Arte Paleolítico en México. En: *El arte rupestre en México*. INAH.
- Motolinia, Fray Toribio. (1970). *Memoriales*. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo CCXL. Madrid: Ed. Atlas.
- Puiggrós, Rodolfo. (1974). *La España que conquistó al Nuevo Mundo*. México: Costa Amic Editores.
- Rubín de la Borbolla, Daniel. (1974). *Arte popular mexicano*. Archivo del Fondo 19-20. Fondo de Cultura Económica. México.

Silverberg, Robert. (1972). *El hombre antes de Adán*. La historia del hombre en busca de sus orígenes. México: Editorial Diana.

Solís, Felipe *et al.* (2010). *Cholula, la gran pirámide*. Secretaría de Cultura de Puebla. Puebla, México.

Torre de la, Francisco. (1994). *Arte popular mexicano*. Trillas. Serie Trillas Turismo. México.

Wunn, Ina: *Las religiones en la prehistoria*. Akal Universitaria. Serie

La Nobilísima Ciudad de los Ángeles y la Virgen de Guadalupe: la recepción de la devoción popular en el Ayuntamiento de Puebla (Siglo XVIII)

Manuel López Forjas

Universidad Autónoma de Madrid (Egresado UPAEP)

Introducción

La Muy Noble y Muy Leal Ciudad de la Puebla de los Ángeles experimentó una numerosa serie de transformaciones a lo largo del siglo XVIII. Normalmente se suele explicar esta época como un proceso generalizado debido al cambio de dinastía que aconteció después de la Guerra de Sucesión (1701-1713). Aunque es verdad que la nueva casa reinante de Borbón, emparentada con la monarquía francesa, realizó amplias modificaciones con respecto a la administración de los Habsburgo; no es apropiado hablar ni siquiera de una cierta homogeneidad a lo largo de todo un siglo, en el que gobernaron cinco reyes diferentes.

Al mismo tiempo que cada periodo tuvo sus propias características –incluso con sus respectivas reformas internas–, la realidad de un reino o virreinato (y hacia las últimas dos décadas, intendencia) se mostraba muy diversa comparada con otra. A esto hay que sumar las identidades y rasgos locales que surgieron en las ciudades, villas, rancherías y poblados; lo cual impide evidentemente reducir en un mismo compartimento a una enorme y compleja estructura social –sin negar, por supuesto, las posibles similitudes o rasgos comunes que llegaron a confluír–.

En torno a la ciudad de Puebla, se cuenta cada vez más con amplios estudios especializados, incluso para el siglo XVIII: sobre la educación de las élites (Torrres Ramírez, 2013), la administración pública (Alfaro, 2006), los sistemas sanitarios y las epidemias, el arte, la Catedral (Cervantes, 2008), la demografía (Grajales, 2007), la vida conventual (Loreto, 2006), la economía agrícola y las haciendas, los cronistas, la ritualidad política y simbólica (Ramos, 2012), los prelados (Peña, 2011) y los impresos. Cada uno de estos tópicos ha aportado información muy significativa para tener un panorama general –con sus limitaciones– de la historia de la Angelópolis.

Sin embargo, a pesar del gran aporte que los investigadores han brindado gracias a la documentación disponible, no dejan de adolecer de los peligros propios de la especialización: la falta de una visión integradora –con estudios transversales– que permita trazar una cierta ilación entre tantos procesos que aparecen prácticamente aislados o inconexos. Es verdad que este tipo de reflexiones suelen perder su grado de profundidad en la recopilación y análisis de los datos microhistóricos; pero se considera necesario hacer el esfuerzo por combinar un aporte personal en mundo de la investigación científica «pura», con la divulgación al público a través de un diálogo constante con los otros elementos que no corresponden a la especialización propia. Incluso, la puesta en discusión y el debate de los textos publicados conforman una parte imprescindible del trabajo del investigador.

Aunque se hará un esfuerzo para lograrlo, no será posible del todo evitar estos peligros, debido a la principal intención que genera este trabajo: describir

el contexto histórico de la Puebla dieciochesca a partir de una pintura al óleo anónima de la Virgen de Guadalupe Dolorosa, que se encuentra en la colección de arte popular del Museo de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, México. El tema de la religiosidad popular, que ha sido estudiado con detalle para el siglo XVI y principios del XVII (Peña, 2005), no ha tenido la misma dedicación para el Siglo de las Luces.

En buena medida, esto se debe a que cada vez es más difícil tener acceso a los archivos parroquiales o al del propio cabildo catedralicio –donde habría más probabilidad de encontrar estos vestigios– y, por otra parte, a los pocos testimonios que dejaron los feligreses del pueblo (que no pertenecían a la nobleza ni ocupaban cargos públicos). Sus voces se deben rastrear a través de las crónicas escritas por letrados, en las peticiones que hacían a los cabildos municipales o en los procesos relativos a materias de inquisición, justicia civil o eclesiástica.

En el caso concreto de este ensayo, se ha optado por definir el marco documental en el Archivo Municipal de Puebla (AMP), donde diariamente se presentaban los miembros de la sociedad a realizar alguna petición, debido a que el cabildo civil tenía la investidura de representar a toda la ciudad. Tras una revisión metódica y extensa, se consultaron los libros de actas de Cabildo desde el tomo 34 al tomo 71, para hallar las manifestaciones de devoción corporativa que pudieran dar cuenta del culto guadalupano en la Puebla de los Ángeles durante todo el siglo XVIII, es decir, desde el año de 1700 al de 1800 y así ofrecer una aproximación que abriera nuevas búsquedas en torno a la pieza citada, de la cual no se tienen mayores datos.

Sin embargo, en esta pesquisa se confirmó que en dicha ciudad no hubo alguna Congregación o Cofradía de Guadalupe –más allá del Templo–, al menos en lo que se refiere a las gestiones del Ayuntamiento durante el siglo XVIII. Tampoco se hace mención de las villas o pueblos circundantes a la Angelópolis; lo cual deja abierta la posibilidad de que si en la diócesis de «Tlaxcala-Puebla» se desarrolló una devoción importante a la imagen de la Virgen de Guadalupe en modo de cofradía, ésta debió presentarse en otra población.

En la mayoría de los casos, las cofradías solían promover la devoción a sus imágenes locales, muchas de las cuales –al estar en los templos y conventos principales– eran reproducidas por pintores indígenas, mestizos o mulatos de arte popular; además de que su religiosidad quedaba manifiesta en las procesiones, donde acostumbra –en la medida de sus posibilidades– salir «bajo masas» (en corporación), destacando a su patrona o patrón respectivo¹¹.

La Puebla de los Ángeles en el siglo XVIII: decadencia y deterioro económico

Después de haberse mantenido en la hegemonía y en el orgullo de ser la Segunda Ciudad más importante del Reino de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII –la primera era «la Imperial y Muy Cesárea» Ciudad de México–, la Puebla de los Ángeles padeció una gran decaída económica, social, política y simbólica desde comienzos del siglo XVIII. En buena medida, se debe al elevado ascenso productivo de la zona del Bajío que le restó mercados, aunado por supuesto a un estancamiento propio que desembocaría en un retraso económico. Las «industrias» de trigo, maíz, haba, cebada, frijol, harina, jabón, ceras, loza, sombreros, cobre, pieles curtidas y vidrio (Villa Sánchez, 1746, p.41-43) entraron en crisis y como el comercio con el Perú nunca se desarrolló desde la ciudad, cuando se abrió éste en la Capital del Virreinato, los sectores de textiles (lana y algodón) y de azogues se vieron seriamente afectados.

11 «Las cofradías existentes en Puebla en la época colonial eran muy numerosas, siendo las más importantes las de la Virgen de la Merced, la de la Virgen de los Remedios, la cofradía de la Virgen del Rosario, la cofradía de la Virgen de Aránzazu, la cofradía de Jesús Nazareno, la cofradía del Señor de los Trabajos, la cofradía del Seráfico Señor San Francisco, la cofradía de San Pedro, la cofradía del Patriarca Señor San José» (Cuenya, 1999: 132) A esta lista hay que sumar, desde luego, la de la Virgen Conquistadora, reunida en el templo de San Francisco. Hay que destacar una devoción que fue, junto con la de Jesús Nazareno, la que más salió en procesiones: la Virgen de la Soledad. Ambas imágenes eran sumamente recurridas en tiempos de lluvias, sequía y epidemias. Ni siquiera la imagen de Santa Bárbara era tan socorrida como la Virgen de la Soledad. (AMP, 1750: Libro 47, 202r-203r) (AMP, 1751: Libro 47, 347r-v) (AMP, 1769: Libro 52, 496r) (AMP, 1771: Libro 53, 284r) (AMP, 1772: Libro 53, 391v) (AMP, 1780: Libro 56, 440r-v) (AMP, 1786: Libro 58, 12v) (AMP, 1793: Libro 62, 71r-v). Solo para dejarlo apuntado, existe la probabilidad que el mismo cabildo civil de Puebla hubiera formado una Cofradía de la Virgen de la Soledad, cuyo mayordomo sería el alcalde ordinario menos antiguo (AMP, 1800: Libro 69, 30r-32v). Sin embargo, se desconoce cuándo fue creada y cómo funcionó.

En 1722, Puebla perdió el control de los productos de las flotas tras la apertura de la feria de Xalapa y, con ello, su posición como redistribuidora de las mercancías al interior del reino se vio mermada; entrando en un gran deterioro y pobreza económica que afectó sobre todo al pueblo. En estas primeras décadas del siglo XVIII, las condiciones de vida eran muy insalubres, desde la contaminación de los alimentos y del agua hasta los hábitos de higiene personal.

Todo ello, como explica Miguel Ángel Cuenya (1996), proporcionó que se dieran las condiciones para la propagación del bacilo de la peste de 1736 y 1737. En total, esta epidemia generó unos 7,685 muertos en una sociedad compuesta por no más de 90, 000 habitantes. Los hospitales no se daban abasto para tantos enfermos y los índices de mortandad aumentaron. De esos 7,685 difuntos, el 50.28% fueron indígenas, pudiendo ser hasta el 73.14% si se suman 1809 casos cuya identidad era desconocida (Cuenya, 1996, p.58-67).

El deterioro económico en la segunda mitad de siglo alcanzó una proporción tan importante, que ya no se recuperaría después (Grajales, 2007, p.386); con una escasez del comercio padecida desde 1710, ni siquiera en la ciudad principal (De Villaseñor, 1746, p.242). El sistema sanitario de reciclaje de los desechos orgánicos para su reutilización en los ranchos circunvecinos fue criticado por las nuevas ideas de higiene y de civilización, por lo que se comenzó a implementar el sistema de atarjeas para arrastrar los residuos urbanos hacia el río San Francisco (Loreto, 2013, p.14). El rumbo que conducía a la plaza de San Francisco sirvió de asentamiento de muchos mesones para viajeros, así como de algunas dependencias administrativas como la casa de los Reales Azogues y la de la Aduana, resguardadas por el regimiento de Dragones (Loreto, 2008, p.67).

A pesar de reconocer toda la riqueza de la producción en la región, el cronista dominico Fray Juan de Villa Sánchez se lamentaba de que a pesar de la abundancia de víveres y de sus precios baratos, había mucha pobreza. Así, dividía a la ciudad en tres zonas: los ricos o de descanso moderado donde estarían los grandes mercaderes, dueños de haciendas y varias posesiones; luego los que podían sobrevivir pero con escasez, artesanos y oficiales de poco monto y por

último, la mayoría, que no tenía con qué subsistir más allá de la providencia divina (Villa Sánchez, 1746, p.46).

Esta opinión dista del afán de otros cronistas ilustrados, como el autor del *Theatro Angelopolitano*, quienes buscaban resaltar las grandezas de la Puebla de los Ángeles. Bermúdez de Castro resaltaba que varios personajes nacidos en la ciudad habían sido tan inteligentes que lograron alcanzar puestos de las mayores dignidades en las mejores ciudades de América tanto en las armas como en las letras: «Pues es común opinión en las Indias que los criollos de la Puebla tienen en singular privilegio de gozar cada uno de siete sentidos, dos más que las otras racionales criaturas» (1746, p.192).

Esta literatura de auto-exaltación y crónica patria se desarrolló como un fenómeno particular de la Puebla, entre 1720 y 1790. Se remitía a la fundación de la ciudad como un hecho glorioso, sin reparar en la contradicción que pudieran cometer o en la falta de documentación de sus aseveraciones; todo esto como un proyecto de las élites intelectuales y políticas poblanas que se manifestó en textos que no fueron impresos en su época. Como en el Ayuntamiento se cometía una mala administración conjugada con una constante corrupción y nepotismo, el rey envió a Juan José de Veytia primero como superintendente de alcabalas y luego como alcalde mayor y teniente de Capitán General. Él llevaría a cabo varias reformas que afectarían al Ayuntamiento y a los criollos hacendados (Rubial, 2008, p.116-126) y además fortalecería una oligarquía nepotista a lo largo del siglo.

Los templos de Guadalupe en la ciudad de los ángeles

El templo de Guadalupe pertenece prácticamente al siglo XVIII. En 1694, Juan Alonso Martínez Peredo que era un herrero promovió con el cura del pueblo de Tlatlahuquitepec la construcción de una iglesia dedicada a la Virgen del Tepeyac. El obispo don Manuel Fernández de Santa Cruz autorizó el proyecto, cuya construcción terminaría en 1714; y se celebraría la consagración justamente el 12 de diciembre del año de 1722. Tiempo después, en 1765, se constru-

yó un colegio femenino de la orden de la Merced junto a esta iglesia (Merlo, 2001). Este templo de Guadalupe, situado en lo que actualmente conforma el centro histórico de la ciudad de Puebla, no debe confundirse con la ermita de Guadalupe en el cerro de Loreto.

El nombre del mismo cerro se conocía de distintos modos de acuerdo a las épocas: Acueyametepec, cerro de San Cristóbal, cerro de Belén, cerro de Loreto y Guadalupe a partir de las fortificaciones militares. En 1537, los franciscanos habían construido una capilla en el cerro que se conocía entonces como de San Cristóbal, dedicada a un niño mártir tlaxcalteca. En 1640 Palafox la habilitó para decir misa a los canteros que recopilaban piedras allí para la construcción de la catedral; pero la capilla quedó abandonada desde 1649, fecha que coincide con el fin de su episcopado.

Según la tradición, hubo una aparición de la Guadalupe en el cerro de San Cristóbal, por lo que en 1688 el párroco de San José, encargado de la capilla de Belén en el cerro, colocó junto a la imagen de esta devoción una escultura de la Virgen de Guadalupe. Después de rechazar el trabajo del escultor, cambió la advocación de la capilla por la de Guadalupe. La promoción de esta devoción popular coincidió con los problemas entre los naturales de los barrios extramuros de Xonaca y Xanenetla con los españoles, a quienes los acusaban de usurpar sus tierras; por lo que los amenazaban con «bajar a la ciudad» en época de hambrunas, como en la década de 1690 (Loreto, 2006). La siguiente noticia que se dispone de esta ermita es del año 1800, cuando don Pedro Pérez, presentándose como «Mayordomo de la Hermita de NS de Guadalupe del cerro de Belem», solicitó al cabildo una copia de la licencia real concedida poco tiempo atrás para la fundación de esa ermita (AMP, 1800: Libro 69, 191r-v).

En las actas capitulares, el templo de Guadalupe aparece en ocasiones muy delimitadas, sin aportar algún registro mayor de su importancia en la ciudad. Antes de que la Virgen fuera reconocida como Patrona de todo el Reino e incluso, antes de que el templo fuera consagrado (1722), el Padre Fray Nicolás de Neri, Procurador del Convento de la Merced pidió en 1717 al cabildo civil en sesión que le concediera 10 pesos para cubrir los gastos generados por haber

celebrado las fiestas de Nuestra Señora de Guadalupe los dos años anteriores (AMP, 1717: Libro 39, 34v.) Después de esta petición, no hay constancia de continuidad en la dotación de dinero para la celebración de la fiesta en el convento de la Merced, en el cual se había fundado un patronato en honor a Nuestra Señora de Guadalupe (Loreto, 2006).

En la segunda mitad del siglo XVIII, es interesante un caso en el que el Cabildo del Ayuntamiento se ve recargado de gastos para las funciones religiosas y los regidores reflexionan sobre cortar algunos fondos públicos para las mismas. Allí quedó claro que después de la jura de la Guadalupana como Patrona Universal del Reino, la «Nobilísima Ciudad» dedicaba 25 pesos anuales para su fiesta el 12 de diciembre. Sin embargo, destacó la preponderancia de la Virgen Conquistadora –no solo por su antigüedad–; sino precisamente por el culto que se le daba a esta imagen en su Capilla del Convento de San Francisco, tanto por los frailes como sus cofrades (quienes acudían constantemente al cabildo y defendían su devoción con amplitud):

Segun ellos parece que la de Nra Sra de Guadalupe debe continuarse con la misma dotacion de veinte y cinco pesos que se contribuían antes y con más poderoso motivo la de Nra Sra que baxo el título de Conquistadora se venera en el Convento de Sn. Franco. de dicha ciudad por la rara singularidad de ser la misma que acompañó y amparó en sus Conquistas al famoso Heroe Dn. Fernando Cortes cuja particular circunstancia bien acreditada con los documentos que se presentan interesa al Ylte Ayuntamiento en su maior culto y le empeña a que admita la donacion que hace de esta Soberana Ymagen al Revdo Padre Guardian por sí y a nombre de toda su Comunidad con Patronato de su Capilla y Cofradía (AMP,1776: Libro 55, 187r-188r).

El Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe para indias caciques en la Puebla de los Ángeles

Sobre la dedicación a Nuestra Señora de Guadalupe, existe un caso que hasta donde se tiene noticia no se había relacionado con este nombre en la historiografía. La iniciativa surgió de las gestiones del padre jesuita Antonio de

Herdoñana (1709-1758), quien estudió en el colegio de San Ildefonso y recibió las primeras órdenes y la de subdiácono en la ciudad de Puebla, por el obispo don Juan Antonio de Lardizábal. Entró en el noviciado jesuita de Tepotzotlán en 1730, donde recibió el orden diaconal. En 1733 fue ordenado presbítero y fue destinado al Colegio de San Gregorio de México, el cual estaba destinado para la «asistencia espiritual de los indígenas», donde hizo su profesión solemne de cuatro votos el 15 de agosto de 1742, estando allí los siguientes 24 años, como rector (Orozco y Berra, 1836, p.548 HER).

De la herencia de su madre, doña Angela Roldán, fundó el Colegio de San Javier en Puebla (San Francisco Xavier), «donde había una congregación numerosa de solos indios e indias, a quienes se les explica la doctrina cristiana». El colegio para indios de San Francisco Javier quedó establecido en 1744 y para la ciudad de México promovió la fundación del Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe en 1744 para indias caciques, logrando la autorización real en 1754. La expulsión de los jesuitas en 1767 afectaría la estabilidad del inmueble, pero por la mediación del obispo Juan Francisco de Castañiza, se consiguió que las doncellas indias formaran el monasterio de la Compañía de María o Enseñanza en la ciudad de México. Luego pasarían al antiguo hospital de San Juan de Dios y finalmente al que fuera hospital de los betlemitas (Orozco y Berra, 1836, p.550 HER).

Se ha dedicado este detalle a la obra de Herdoñana porque precisamente fue éste el antecedente que impulsó la creación del Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe, de la Puebla de los Ángeles. En 1779, el cabildo civil congregado en forma de ciudad, recibió una cédula real y un testimonio sobre de un Memorial sobre la necesidad de las Religiosas Descalzas indias caciques del Convento de Corpus Christi de México

de que se erijan otros dos Conventos iguales de la primitiva regla de Santa Clara para que logren su vocacion las muchas niñas pendientes indias casiques, por lo que suplica se sirva mandar que se les dè el Colegio de San Francisco Xavier de la Puebla, poniendole la advocación de Santa Maria Virgen Ntra Sra de Guadalupe y tambien la Capilla de Ntra Sra de los Angeles que

se halla extramuros de la referida Ciudad de Mexico y inmediata à Santiago Tlatelolco (AMP, 1779: Libro 56, 434v-435v)

El Procurador General de Cabildo recibió el caso para estudiarlo y dar una respuesta al rey, en cuya cédula intercedía por las indias caciques. Aunado a ello, hubo una petición de una corporación que representaba al común de los indios del Barrio de Santiago y sus alrededores sobre la promoción de que estas monjas establecieran un nuevo Colegio en el antiguo edificio que ocupaba el de San Francisco Xavier. A pesar del traslado adecuado de los expedientes, no fue sino hasta 1795 cuando se proporcionó una respuesta positiva. El 10 de noviembre de este año llegó al cabildo una carta de las madres capuchinas recoletas de Corpus Christi (de la rama franciscana) de la corte de México, indicando las diligencias para la fundación que solicitaron; la cuales fueron acordadas por los regidores y alcaldes mayores en cuerpo de ciudad para remitirles el informe que pidieron «a la Piedad de el Rey Nro Sr».

Al final, esta decisión que duró unos 15 años en ser definitiva, obedeció fundamentalmente a los méritos que el Rey reconoció en la obra de las indias caciques. (AMP, 1795: Libro 64: 262v/268r) (AMP, 1795: Libro 65: 61r). Como es notorio, queda por determinar la devoción propagada a la Virgen de Guadalupe en ese Colegio, así como toda su estructura y funcionamiento. Además de ello, solo se conoce que en 1807 el cobro de los vales reales para este Colegio dio una suma de 500 enajenados (Von Webeser, 2003, p.344)

La celebración de la Virgen de Guadalupe en el Reino de la Nueva España

Aunque las crónicas coinciden en situar el acontecimiento guadalupano en el año de 1531, no se tienen narraciones escritas del tema sino hasta mediados del siglo XVII. Es importante tener claro que para ese periodo dicha devoción no había alcanzado aún el reconocimiento como Patrona de la Ciudad de México (hasta 1737) y tampoco como Patrona de todo el Reino de la Nueva España por parte del Sumo Pontífice (hasta 1754). Quienes mostraron una gran preocupación por impulsar este culto mediante la cultura escrita fueron los

jesuitas y precisamente fue el padre Miguel Sánchez en 1648 con su obra *Imagen de la Virgen María de Dios de Guadalupe Milagrosamente aparecida en la ciudad de México* quien proporcionó el primer testimonio conocido.

Al año siguiente sería el padre Luis Lasso de la Vega quien en su *Huei tlamahuizoltica*, además de narrar la aparición, incluiría el famoso *Nican mopohua* atribuido a Antonio Valeriano. Ya en 1688, el padre Francisco de Florencia partiría desde la fundación de Tenochtitlán hasta la milagrosa aparición en su obra *La Estrella de el Norte*. A partir de aquí, los miembros de la Compañía de Jesús patrocinarían a varios pintores de renombre, como Correa y Cabrera, para realizar copias de la imagen guadalupana. En 1754 la Virgen de Guadalupe fue nombrada por el Papa Benedicto XIV como Patrona de la Nueva España. Sin reparo de coincidencias, se trató de un jesuita, el padre Juan Francisco López quien en 1746 viajó a Roma desde la Nueva España para conseguir dicho nombramiento, llevándole varias reproducciones pictóricas firmadas por Miguel Cabrera (Fernández de Urquiza, 2012: 131).

En la estructura administrativa del Virreinato de la Nueva España, se trataba de fortalecer a las congregaciones para destinarles la extensión del culto y la administración de los bienes. Para el caso de la Virgen de Guadalupe, aunque se ha hecho un mayor hincapié en los jesuitas, es necesario admitir que también las otras órdenes religiosas, congregaciones y colegios fomentaron la expansión de su devoción; además de los representantes del poder temporal y espiritual. Para la ciudad de México, fue en el siglo XVIII cuando el santuario del Tepeyac recibió el título de Colegiata Real e Insigne, además de que se confirió el reconocimiento de *villa* a la población de españoles y el de *pueblo*, para los indios¹². Sin embargo, a pesar de este impulso, tampoco se haya men-

12 El Rey dispuso que se cumpliera la parte del testamento de Andrés de Palencia, quien en 1707 había indicado que con sus bienes se fundara una Colegiata en el Santuario de Guadalupe. Además, «El Sumo Pontífice Benedicto XIII con fecha 9 de enero de 1725 «erige la iglesia Parroquial de Santa María Virgen de Guadalupe, cerca y extramuros de la ciudad de México, en secular e insignie iglesia Colegiata, la cual sea también parroquial, bajo la advocación de la misma Santa María Virgen de Guadalupe», con los por menores que enseguida se explicarán. Dio el Papa la comisión de la erección al Arzobispo, que a la fecha había, de México; pero habiendo éste fallecido, con nueva Bula Pontificia se dio dicha comisión al obispo de Michoacán. El Cabildo Metropolitano Sede vacante habiendo interpuesto recurso a Roma por razón de competencia, el Papa Clemente XII, a los 9 de enero de 1731 expidió nueva Bula: y en fin, por ocupaciones del arzobispo D. Juan Antonio Vizarrón que no pudo hacer la erección, el Rey que entonces lo era Fernando

ción de su culto en la Puebla de los Ángeles: «Fuera de la ciudad de México la cofradía con advocación a Guadalupe más destacada fue la de Querétaro» (Mayer, 2000, p. 182, 189).

El caso del viajero italiano Lorenzo Boturini (1698-1795), como un gran devoto a la Virgen de Guadalupe y autor de las primeras investigaciones sobre la aparición de 1531, debe manejarse con cautela y precisión a la hora de emitir una opinión en torno a la propagación del culto en todo el reino de la Nueva España y no solo por lo que haya contribuido al reconocimiento del Patronato Guadalupano. En sus crónicas no deja duda de su devoción personal a la Virgen de Guadalupe a raíz de su viaje trasatlántico.

El decreto del Cabildo de la Basílica de San Pedro en Roma para que la imagen de la Virgen de Guadalupe fuera coronada en oro fue expedido en julio de 1740. Sin embargo, esto no se consolidó, pues además del conflicto jurisdiccional entre el poder temporal y el poder espiritual (en el que estaba de manifiesto la ejecución de un firme Regio Patronato), el monarca hispano encontró un problema no en la curia papal, sino en su propio Consejo de Indias; quien hizo todo lo posible para que no se realizase la coronación de la guadalupana (*Historia de la aparición...*, 1897, p.54, 61).

Ese espíritu estaba en el Virrey conde de Fuenclara, quien promovió el arresto y la expulsión de Boturini; a pesar de que él ya había conseguido el permiso papal y hasta la autorización de la Real Audiencia de México (Traslosheros, 1895, p.107). En 1743, llegó al cabildo civil de la ciudad de Puebla una carta del

VI, tuvo que suplicar por la cuarta vez a la Sede Apostólica. Con fecha 15 de julio de 1746 el Papa Benedicto XIV despatchó la Bula del mismo modo que el Rey se lo pidió. Para la inteligencia de esta expresión es de saber que Fernando VI pedía en la Súplica al Papa que era su voluntad y deseo, que «la Colegiata en que se veneraba por todos los moradores de Nueva España» con la más tierna devoción y respetuoso celo «la milagrosa aparecida Imagen de Nuestra Señora, con el título de Guadalupe, única Patrona de estos Reinos» disfrutase la prerrogativa de su entera independencia de los arzobispos de México, «en prueba de la distinción con que merecía la Señora por la tierna y singular devoción de Su Majestad». Este privilegio de independencia (según las Reales Cédulas de 10 de febrero y de 15 de septiembre de 1748), consistía en que según el modelo de la Colegiata de San Hipólito de Córdoba, la Colegiata de Guadalupe por lo que toca, a su gobierno y economía no estuviese sujeta al arzobispo de México y gozase de absoluta exención del Ordinario: así que el Abad con dos asociados del Capitulo conociese y procediese en las causas de los Canónigos, y les quedase reservado el examen e institución canónica de los sujetos que presentara Su Majestad como Patrono al Papa. Benedicto XIV, informado de la petición por el cardenal Portocarrero, encargado de este negocio, mandó expedir la Bula como se la pedía iuxta petita» (*Historia de la aparición...*, 1897: 67-68)

Virrey de la Nueva España donde mandaba no colocar una corona de oro en las representaciones de la Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe (AMP, 1743: Libro 45, 55v-56v).

En 1753, la Corona española celebró un concordato mediante el cual obtuvo el patronato universal sobre la Iglesia. De este modo, el Papa ya no tendría injerencia en el nombramiento de vacantes para los beneficios eclesiásticos, reafirmando la supremacía de la política temporal sobre la espiritual. El año siguiente, el 25 de mayo el Papa Benedicto XIV aprobaba la solicitud del padre Juan Francisco López para reconocer el Patronato Universal de Nuestra Señora de Guadalupe en la Nueva España. Además de ello, otorgó un «oficio con rito doble de primera clase y octava a la fiesta del 12 de diciembre», junto con varias indulgencias para su santuario (Escamilla, 2010, p.254). Empero, la Virgen de Guadalupe de México no sería coronada sino hasta el 12 de octubre de 1895, por intermediación del Papa León XIII (Traslosheros, 1895, p.110).

Las relaciones entre la monarquía española y el papado fueron literalmente cruciales en este proceso, debido a que a pesar del control que el rey quería ejercer sobre el Pontificado, el mismo Felipe V mostró una actitud muy peculiar respecto a la Virgen de Guadalupe de México. Antes del reconocimiento papal del patronato universal, hacia 1743 dicho gobernante se declaraba abiertamente defensor del aumento de «la devoción, y culto de María Santísima en su milagrosa Imagen de Guadalupe»; y añadía un título que el Papa reconocería 11 años después: «Patrona de la Capital, y *Reyno de Nueva España*»¹³. (*Constituciones...*, 1780, p.9-11).

Esto constituye un tema que merece un estudio más detallado, ya que se da en un contexto muy particular y poco comentado por los historiadores: unos personajes que firmaron como «hijos de la Imperial México» fundaron en la Real Casa del Sol de la Iglesia de San Agustín en Madrid una Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe de México, de la cual el Rey Felipe V se declaró «Hermano Mayor» el dos de abril de 1743 y añadió que «tambien lo fuesen per-

13 Las cursivas son nuestras.

petuamente los Reyes, que despues de mí reynasen, recibiendo, como desde luego recibí, dicha Congregacion baxo de mi Real proteccion, y de los expresados Reyes mis sucesores». El 3 de junio del mismo año aprobó las Constituciones de dicha Congregación y aclaró que al quedar bajo la protección de su Real Patronato, sin reconocer superior en lo temporal, no estaría sujeta a algún tribunal eclesiástico ni secular; sino a la Secretaría de su Real de Cámara de Castilla (*Constituciones...*, 1780, p.29-32).

Esa carta real, firmada en Madrid a 20 de marzo de 1745, llegó a la sala capitular del Ayuntamiento de la Puebla de los Ángeles, donde se daba cuenta de la nueva Congregación fundada y del buen parecer del monarca a este culto para cuidar a los indios, por lo que adjunto una copia de sus Constituciones. El Rey Felipe V terminó la carta deseando prosperidad para la ciudad de Puebla:

La devoción a la Santísima Virgen de Guadalupe que de este reino han traído a este los que han tenido la fortuna de venerar la original se ha propagado tan dichosamente que se ha erigido en esta Corte una Congregación bajo la protección del Rey Nuestro Señor que se ha declarado hermano maior de ella, mandando se escriban en el catálogo de los Congregantes todas las personas reales, la Augusta protección del Rey y la confianza en la generosidad que ver a esta ciudad por el adjunto exemplar de las constituciones que le remitimos no dudando que esta ciudad querra tener parte en tan sanctos fines, que se den en gloria de Dios de su Madre Sanctísima bien del proximo y principalmente de los naturales de este reino Dios Ntro Señor Guarde a esta ciudad muchos años (AMP, 1756: Libro 48, 167v-168r).

En 1756, llegó otra carta desde España en torno a la Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe, donde se hacía eco del reconocimiento pontificio de esta advocación mariana como la Patrona Universal del Reino de la Nueva España (1754). Ante lo cual, el cabildo civil angelopolitano se sumó a su devoción y gracias a su instancia, celebró una función de Nuestra Señora de Guadalupe, imprimiendo la Bula papal. Además, Don Antonio Basilio de Arteaga y Solórzano –autor del libro de Patronatos de la ciudad–, propuso que se impri-mieran dos sermones de las funciones celebradas en el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe (AMP, 1756: Libro 48, 185v-187v, 331r-333r, 551v-352r).

La «Nobilísima Ciudad» de la Puebla de los Ángeles durante y después del Patronato Universal de Guadalupe

Hay que precisar que hasta 1737, la Virgen de Guadalupe no era Patrona de la Ciudad de México. Allí el primer Patronato fue el de San Hipólito en 1521 y luego Nuestra Señora de los Remedios como únicos durante todo el siglo XVI (Ragon, 2002, p.386)¹⁴. La actual Villa de Guadalupe estaba extramuros de la ciudad y, ergo, no pertenecía a ella. La jura de la devoción guadalupana como patrona y protectora primero fue de la *ciudad*¹⁵ de México; ligada a la gran epidemia de *matlazáhuatl* que ocurrió entre 1736 y 1737 (Escamilla, 2010, p.233).

Es curioso que en Puebla de los Ángeles también se juró como Patrona de toda la ciudad en 1737, aunque se tiene noticia de un juramento anterior, celebrado en 1675¹⁶. Sin embargo, al menos a través del Ayuntamiento, solo se ha encontrado un caso en el que se acudió a la imagen de Guadalupe por una epidemia durante el siglo XVIII y sucedió una década después de la jura como Patrona del Reino: en 1762, el obispo de los Ángeles escribió al Gobernador del Ayuntamiento para hacer un novenario a la «Milagrosísima Ymagen de Ntra. Sra. de Guadalupe» (AMP, 1762: Libro 51, 82r-v, 83r-84r).

14 En el siglo XVII, Ragon enumera para la ciudad de México los Patronatos de San Gregorio Taumaturgo (1601), San Nicolás Tolentino (1611), Santa Teresa de Jesús (1618), San Felipe de Jesús (1629), Santo Domingo (1630), San Isidro Labrador (1638), San Francisco Xavier (1660), San Bernardo (1699) y para el siglo XVIII, San Antonio Abad (1723), San José (1732) y finalmente Nuestra Señora de Guadalupe en 1737 (Ragon: 2002: 386-387).

15 Como se aprecia en la cursiva, México incluso para el siglo XVIII significaba únicamente la ciudad y no todo el territorio. Aunque parezca una obviedad, es menester no perder de vista este hecho para no incurrir en una anacrónica interpretación nacionalista del culto guadalupano —cuando en el siglo XVIII no existía la nación—.

16 Algunos de los Patronatos de la ciudad, a los que por cierto sí se ha encontrado una mayor y constante devoción y culto desde el Ayuntamiento, son San Miguel (1531), San Sebastián (1545), San José (antes de 1580), Santa Bárbara (1611), la Inmaculada Concepción (1616), Santa Teresa de Jesús (1618), San Roque (1624), San Felipe de Jesús (1631), Nuestra Señora la Conquistadora (1631), San Francisco Xavier (1665), Santa Rosa (1673), San Juan de la Cruz (1728), Nuestra Señora de Guadalupe (1675, 1737), Santa Gertrudis (1747), Santos Inocentes (1747), San Nicolás Tolentino (1753) y San Francisco (1754). Con las reformas borbónicas impulsadas por Gálvez en 1769, el visitador eliminó las fiestas de Santa Teresa, San Felipe de Jesús, San Francisco Xavier, Santa Rosa, San Juan de la Cruz y Nicolás Tolentino (Ragon, 2002 : 384-387).

En torno a las apariciones locales en la ciudad, además de la tradición ya mencionada, están documentados un par de narraciones sobre intervenciones milagrosas de la guadalupana en los conventos de San Jerónimo y Santa Catalina de Siena; ambas muy cercanas a la Jura del Patronato Universal en la Nueva España. El 16 de julio de 1754 las religiosas de San Jerónimo dieron licencia a la Priora del convento angelopolitano para jurar a Nuestra Señora de Guadalupe por patrona de ese lugar y de sus moradoras, a partir de una serie de curaciones sobrenaturales de 13 monjas que padecían de epilepsia. Al parecer, en ese convento tenían una imagen de la Virgen de Guadalupe desde 1717 (Loreto, 2006).

En 1755, el promotor fiscal del obispado de la Puebla recibió un memorial del convento de Santa Catalina de Siena, donde se narraba cómo una religiosa fue curada milagrosamente de fiebre, dolor de cabeza y varias hemorragias el 12 de diciembre, cuando le pidió a la Virgen de Guadalupe que, si no moría en su día, que le concediera la sanación y la vida como milagro; sanando inmediatamente al rezar frente a una imagen que tenía de la señora de Guadalupe (Loreto, 2006). Tras una investigación a cargo de una comisión, el obispo determinó el 19 de mayo de 1759 que se trataba de un verdadero milagro (*Historia de la aparición...*, 1897, p.102)

El Ayuntamiento de Puebla, reunido en cuerpo de ciudad, recibió en 1736 una carta de la ciudad de México donde se proponía elevar como Patrona a la «Milagrosa Ymagen de Nuestro Santuario de Guadalupe», es decir, del santuario del Tepeyac, con el fin de ayudar y salvar a todo el Reino de la peste. (AMP, 1736: Libro 43, 327r-328r). La peste o *matlazáhuatl* se había expandido por el centro del territorio de la Nueva España, llegando a afectar muy gravemente a los habitantes del obispado de la Puebla. En 1738 se acordó el Juramento con el que se aclamaría Patrona universal a Nuestra Señora de Guadalupe y se dijo que se daría testimonio del acto de la jura (AMP, 1736, 412r-413v, 429r), lo cual también se repitió en un acuerdo de 1748 (AMP, 1748: Libro 46, 532v-535r).

Una vez reconocida la Virgen de Guadalupe como Patrona del Reino de la Nueva España por el Ayuntamiento de los Ángeles, ocurrió un fenómeno bas-

tante particular; pues a partir de este momento (1737), el Santuario de Guadalupe de la Ciudad de México comenzó a hacerse presente con frecuencia en las salas del cabildo angelopolitano. En 1744, el Capellán de dicho Santuario, el licenciado y presbítero Don José Monroy envió una petición a la Nobilísima Ciudad para que colaborara con «la cantidad que fuese de su agrado para su fiesta anual» (AMP, 1744: Libro 45, 374v-375r). En 1749, llegó otra carta desde la ciudad de México, pidiendo al Ayuntamiento poblano una «limosna para la fabrica de la arquería y targea para la Conducción del agua del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe de México» (AMP, 1749: Libro 47, 99v-100v) y tres años más tarde, el Padre Domingo de Tres Palacios les pidió otra limosna con el mismo fin (AMP, 1752: Libro 47, 441r-v).

Para la segunda mitad del siglo, estas peticiones continuaron. En 1765, el Capellán del Santuario de Guadalupe les pidió una dotación de agua para el Colegio de Guadalupe, ante lo cual el cabildo civil concedió una merced de cuatro pajas de agua (AMP, 1765: Libro 51, 504v-505r, 520v-521). Incluso, el Virrey Marqués de Croix delegó al Abad de la Real Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe, el Doctor Don Diego Sánchez Pareja para recolectar limosnas en todo el reino que contribuyeran a la causa de beatificación del Venerable Don Juan de Palafox y Mendoza –obispo de la Puebla de 1640 a 1649, a quien el Rey desde España tenía una gran devoción y deseaba que ese nombramiento pontificio se obtuviera lo más pronto posible.

Por esta razón, se pidió al Ayuntamiento que nombrara a dos comisionados para que contribuyeran a una más rápida recolección de las limosnas; según una carta firmada por el propio Marqués de Croix en la ciudad de México el 8 de agosto de 1770, dirigida al Ilustre Ayuntamiento de Puebla. Éste nombró como diputados a Don José Toledo, quien era alguacil mayor y a Don Cándido Maldonado para recaudar dichos fondos según lo mandado por el Virrey. (AMP, 1770: Libro 53, 69v-70r).

A nivel local, solo se encontraron tres peticiones más allá de las expuestas anteriormente. Destaca una donde el obispo quería fundar un Convento de Guadalupe (AMP, 1748: Libro 46, 572r-v), pero ya no se añadió cosa alguna ni se

insistió en la respuesta. Otro testimonio vino de parte del cura de la Parroquia de la Santa Cruz, el Doctor Don Juan Francisco Flores Valdés, quien al parecer estaba encargado de una doctrina de naturales en la Capilla de Guadalupe hallada en el cerro de Belén.

Él, subrayando la calidad de esta advocación como Patrona Universal del Reino y de la ciudad, pidió una merced de «trescientos pesos o mas baras» para el resguardo de las alhajas donde se encontraba dicha escultura en su capilla (AMP, 1762: Libro 51, 240r-v). El último caso sucedió en 1776, donde se acordó la organización de las festividades que el Rey organizaba en honor a la Virgen de Guadalupe, como principal Patrona del Reino (AMP, 1776: Libro 55, 445v-448r).

Estas aproximaciones generales no aportan mayores informes en torno a la pieza del Museo UPAEP, pero se considera que proporcionan una idea más precisa de las devociones locales en esta urbe. Aunque el fervor guadalupano se propagó por una gran parte del territorio de la Nueva España, esto sería ya en miras hacia el siglo XIX. Por lo que respecta a la Angelópolis durante el siglo XVIII, el culto que tuvo la Virgen de Guadalupe –organizado desde el Cabildo del Ayuntamiento– fue menor, comparado con las devociones populares de las fiestas masivas; las cuales eran naturalmente desarrolladas con un mayor arraigo histórico y con una tradición más cercana.

Referencias bibliográficas

Alfaro Ramírez, G. (2006). *Administración y poder oligárquico en la Puebla borbónica 1690-1786*. México: Tesis de doctorado en historia, UNAM

Orozco y Berra, M. (1836). *Apéndice al Diccionario Universal de Historia y de Geografía. Colección de artículos relativos a la República Mexicana. Tomo II, IX de la Obra*. México: Imprenta de J.M. Andrade y F. Escalante. Calle de Cadena Número 2.

Archivo Municipal de Puebla (AMP). *Serie de Actas de Cabildo*. Libros 34 al 71.

Bermúdez de Castro, D. [1746] (1908). *Theatro Angelopolitano ó Historia de la Ciudad de la Puebla. Año 1746*. México: Editado por Nicolás León en *Bibliografía mexicana del siglo XVIII*.

Constituciones de la Real Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe de México, fundada en la Iglesia de S. Felipe El Real de esta Corte (1780). Madrid: Por D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M.

Cervantes Bello, F. (2008). El subsidio y las contribuciones del cabildo eclesiástico de Puebla. En Cervantes Bello, Francisco Javier; Tecuanhuey Sandoval, Alicia; María del Pilar Martínez López-Cano (Coords.) *Poder civil y catolicismo en México, siglos XVI al XIX*, México: BUAP, UNAM, pp.279-306.

Cuenya Mateos, M. (1996). Peste en una ciudad novohispana: el matlazahuatl de 1737 en la Puebla de los Ángeles. En *Anuario de estudios americanos*, 53, (2), pp. 51-70.

Cuenya Mateos, M. (1999). *Puebla de los Ángeles en tiempos de una peste colonial: una mirada en torno al matlazahuatl de 1737*. Zamora, Michoacán:El Colegio de Michoacán, BUAP.

De Villaseñor y Sánchez, J. (1746). *Theatro americano. Descripción general de los reynos y provincias de la Nueva España, y sus jurisdicciones: Dedícala al Rey nuestro Señor el Señor D. Phelipe Quinto, Monarca de las Españas. Por orden del Excelentissimo Señor Conde de Fuen-Clara, Virrey Gobernador y Capitán General de esta Nueva España*. Con licencia en México: Imprenta de la viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal. Impressora del Real y Apostolico Tribunal de la Santa Cruzada en todo este Reyno. Calle de las Capuchinas.

Escamilla González, I. (2010). La piedad indiscreta: Lorenzo Boturini y la fallida coronación de la Virgen de Guadalupe. En Cervantes Bello, F. (coord.) *La Iglesia en la Nueva España, relaciones económicas e interacciones políticas*. México: BUAP, pp. 229-255

- Fernández de Urquiza, M. (2012). Un sermón panegírico jesuita acerca de la Virgen de Guadalupe en el siglo XVIII. En López de Mariscal, B. & Joe Dyer, N. (Eds). *El Sermón novohispano como texto de cultura. Ocho estudios*. New York: IDEA/IGAS, pp.129-138.
- Grajales Porras, A. (2007). *Estudio sociodemográfico de la Puebla de los Ángeles a fines del siglo XVIII*. México: Tesis de doctorado en Historia, UNAM.
- Historia de la aparición de la SMA. Virgen María de Guadalupe en México desde el año de MDXXXI al de MDCCCXCV. Tomo II / por un sacerdote de la Compañía de Jesús (1897)*. Tip. y Lit. La Europea de J. Aguilar Vera y Cía.
- Loreto, R. (2013). Agua y poder urbano. Puebla de los Ángeles, México, siglos XVI-XIX. En Dalla Corte Caballero, G.; Piqueras Céspedes, R.; Tous Mata, M. (Eds.). *América: poder, conflicto y política*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2013, Capítulo 13, pp.1-18.
- Loreto López, R. (2008). Aproximaciones históricas a un modelo de microanálisis urbano. Población, familias y habitaciones en la Puebla de los Ángeles del siglo XVI-II. En *Temas americanistas*, 20, pp. 56-76.
- Loreto López, R. [2000] (2006). *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*. Edición digital de la de México, [El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxo6j4>
- Mayer, A. (2000). Las corporaciones guadalupanas: centros de integración «universal» del catolicismo y fuentes de honorabilidad y prestigio. En Pastor, M. y Mayer, A. (Coords). *Formaciones religiosas en la América colonial*, México: UNAM, pp.179-202
- Merlo Juárez, E. & Quintana Fernández, J. (2001). *Las Iglesias de la Puebla de los Ángeles*. México: UPAEP.

- Peña Espinosa, J. (2005). *Construyendo la República Cristiana en Indias. El catolicismo en la ciudad episcopal de Puebla de los Ángeles, 1526-1606*. Tlalpan, Puebla de los Ángeles, México: Tesis de maestría en historia del catolicismo en México. Universidad Pontificia de México.
- Peña Espinosa, J. (2011). *El Cabildo Angelopolitano y su itinerancia sonora en las calles de la Puebla dieciochesca*. Oaxaca: Ponencia presentada en el Coloquio Internacional «Ritual Sonoro Catedralicio en la Nueva España y el México Independiente».
- Ragon, P. (2002). Los Santos Patronos de las ciudades del México Central (Siglos XVI y XVII). En *Historia Mexicana*, 52 (2), pp. 361-389.
- Ramos, Frances (2012). *Identity, Ritual, and Power in Colonial Puebla*. Arizona: The University of Arizona Press.
- Rubial García, A. (2008). Los ángeles de Puebla. La larga construcción de una identidad patria. En Cervantes Bello, F.; Tecuanhuey Sandoval, A.; López-Cano Martínez, M. (Coords.) *Poder civil y catolicismo en México, siglos XVI al XIX* México: BUAP, UNAM, pp.103-128.
- Torres Ramírez, Rosario (2013). *Los Colegios regulares y seculares de Puebla y la formación de las élites letradas en el siglo XVIII*. México: Tesis de Doctorado en Historia, UNAM.
- Traslosheros, J. (enero-junio, 2002). Señora de la historia, Madre mestiza, Reina de México. La coronación de la Virgen de Guadalupe y su actualización como mito fundacional de la patria, 1895. En *Signos históricos*, 7, pp. 105-147.
- Villa Sánchez, J. [1746] (1835). *Puebla Sagrada y Profana. Informe dado su muy ilustre ayuntamiento el año de 1746*. Puebla: Edición de Francisco Javier de la Peña, Impreso en la Casa del Ciudadano José María Campos, calle de la Carnicería, número 18.
- Von Webeser, Gisela. *Dominación colonial. La consolidación de vales reales, 1804-1812*. México: UNAM, 2003.

La Virgen de Guadalupe Dolorosa, entrecruce de devociones e iconografías

Rocío H. Fierro Trujillo

Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla
(Docente)

La obra de la Virgen de Guadalupe Dolorosa descuelga dentro de la colección del Museo UPAEP y hoy ocupa estas reflexiones sobre su génesis como programa pictórico, estilístico y devocional. En las siguientes páginas se esbozarán algunas ideas que, desde la mirada de la historia del arte y desde los entornos de lo cotidiano, nos permiten un acercamiento a la pieza.

Al tener datos muy escasos sobre su origen y procedencia, su historia comienza para nosotros, con su ingreso en el Museo UPAEP hace 20 años, cuando fue adquirida al anticuario y coleccionista Don Fernando Gómez de Alvear para formar parte del lote de obras que conformarían la colección de origen del museo de arte religioso de la Universidad junto con otras piezas de temática mariana y cristológica. Pronto se convertiría en uno de los ejemplares más notables de su conjunto por su singularidad iconográfica, su delicada factura y sus elevadas connotaciones devocionales que nos revela sus orígenes dieciochescos en los talleres locales de Puebla, de la mano de un artista anónimo que supo entretelar los estándares estilísticos de la época con el gusto, sensibilidad y fervor religioso de quienes costearon la obra y que se hacen presentes en la extraordinaria composición que ideó su creador. La falta de datos

contendientes sobre su origen e historia nos ha hecho entablar un diálogo directo con la pintura, para inquirirla sobre sí misma, sobre su concepción, su elaboración y materialidad, así como su intrincado sistema simbólico y, desde luego, sobre su dimensión espiritual y devocional.

El presente estudio es el resultado de ese encuentro dialógico entre la obra y su espectador, tratando de reconstruir los contextos históricos, sociales y estilísticos de su creación e intentando una comunicación entre el pensamiento piadoso del siglo XVIII y el cada más secularizado mundo del siglo XXI.

Puebla en la plástica del siglo XVIII

Desde épocas muy tempranas de la conformación de la diócesis angelopolitana, la nómina de arquitectos, pintores, escultores, ensambladores, doradores, orfebres que trabajaron para el obispado, dejaron constancia de su obra con el embellecimiento de las iglesias y las estancias administradas por la curia episcopal; el tránsito de artistas, propios y extranjeros en distintos lugares de la colonia, estableció una comunicación estilística con la capital del virreinato y con otras diócesis como la de Antequera en Oaxaca o la de Morelia. Por ello no es de extrañar que la tradición artística poblana del siglo XVIII emulara los pasos de la pintura que se realizaba en la capital del virreinato y que incluso en ocasiones la superara.

Puebla se convirtió en un centro cultural cuya importancia rivalizaba con la capital del virreinato, además gozó de una estabilidad poco frecuente en la ciudad de México, asolada por las inundaciones que se sucedieron a lo largo del siglo XVI y XVII y para el XVIII, el arte poblano había alcanzado su carta de identidad.

Los grandes maestros de la plástica del 1700 trabajaron por encargo de los obispos poblanos y también de las órdenes y congregaciones establecidas en la ciudad, razón por la cual el patrimonio pictórico de Puebla, se vio enriquecido por estas obras, así como por las de artistas y talleres locales, que gozaban

de prestigio y una amplia clientela que pagaba por ver traducidas plásticamente, sus más íntimas devociones.

La nómina de pintores activos en Puebla en el siglo XVIII, fue muy amplia, trabajaban en la capital del obispado y en otras regiones de la diócesis como Atlixco, Izúcar y Tehuacán, así como la Mixteca, entre los que se incluyen a José Joaquín Magón, Miguel de Mendoza, Francisco Javier de Salazar, Manuel Caro, Cristóbal y Vicente Talavera, Miguel Jerónimo Zendejas por mencionar sólo algunos de quienes tenemos noticias biográficas, así como descripciones estilísticas de sus obras, consignadas en los repertorios elaborados entre los siglos XIX y XX por personajes como Bernardo Couto (1872), Rafael Lucio Nájera (1864), Bernardo Olivares Iriarte (1874), Francisco Pérez de Salazar (1923) que con verdaderos afanes de documentar arte que se produjo en México y Puebla en particular, dejaron incipientes pero valiosos catálogos descriptivos, al menos de las obras que conocían o de las que tenían algunas noticias.

Manuel Toussaint concede muy poco valor a la pintura producida en el XVIII tanto en capital de Virreinato como en ciudades productoras de arte como Puebla: «La pintura de las provincias de la Nueva España, durante la centuria décima octava, adolece de los mismos defectos que la de la capital, acentuados a veces hasta lo indecoroso» (Toussaint, 1990), sin embargo para Pérez de Salazar, la cumbre de la auténtica pintura poblana se establece en un periodo de transición a fines del XVII y principios del XVIII:

En esta época florecieron también los mejores pintores genuinamente poblanos, los que sin olvidar por completo la técnica, el colorido y la iluminación de los viejos pintores españoles, empezaron a pintar con algunas características propias del medio en que se formaron... (Pérez de Salazar, 1963, p.75)

Se desarrolla así una especie de identidad artística poblana, que la historiografía posterior denominó *Escuela Poblana de Pintura*, concepto que ha sido cuestionado en las recientes revisiones historiográficas del arte en Puebla. Pero lo que no podemos negar es que durante el siglo XVIII Puebla tuvo una intensa actividad productiva en los terrenos del arte y prueba contundente de

ello fue el intento normativo de formar un gremio y dar ordenanzas a los pintores y doradores que trabajaban en la ciudad entre 1699 y 1721 (Castro, 1989). Debió ser muy vasta la producción pictórica y muy grande la nómina de pintores que trabajaban en la ciudad como para pensar en darles regulación para fines de procurar la manufactura y calidad de las obras, para controlar los repertorios iconográficos y para custodia del propio oficio.

Los talleres locales del XVIII, muy poco estudiados en la historiografía del arte poblano, debieron albergar a maestros y aprendices del arte de la pintura que se habían formado en la tradición de los siglos precedentes y en las novedades estilísticas del periodo dieciochesco casi de manera autodidacta:

[...] Sus pinturas, en lo general, no pueden considerarse perfectas y son, por lo común, amaneradas. Sin embargo estos pintores, tienen el mérito de haberse formado casi por sí solos, sin maestro y sin escuela con unos cuantos modelos y no siempre muy perfectos» (Pérez de Salazar, 1963, p.75)

Estos talleres establecieron relaciones clientelares con particulares y la pintura salida de éstos debió moverse igualmente en el ámbito de las devociones privadas, mucho más propensas a la libertad estilística e iconográfica que aquellas encargadas por la clerecía angelopolitana. La llamada pintura popular (entiéndase como Popular, no un nivel inferior en la valoración estética derivada de las técnicas y los materiales usados, sino como las expresiones artísticas de y para el pueblo), se elaboró justo en estos lugares al abrigo de artistas guiados por su intuición creadora más que por el conocimiento virtuoso de la técnica y el estilo que da una educación formal en el arte. En cambio, al combinarse con el imaginario peticionario de sus clientes, produjeron obras de un inmenso valor simbólico vinculado casi siempre a la esfera de lo cotidiano. A mayor libertad del pincel mayor invención en los repertorios iconográficos. La historia del arte colonial mexicano ha tendido a valorar el arte como una entidad exclusivamente estética y no como parte del entramado social, ritual, político, económico, cultural y simbólico del que forma parte, quizá por ello y por la escasa información que tenemos de los talleres popula-

res y locales es que se ha soslayado su estudio y valoración en la historiografía del arte.

¿Virgen de Guadalupe Dolorosa o Virgen de los Dolores Guadalupana?

El actual nombre de la pieza es un juego retórico que describe muy bien los atributos iconográficos de dos de las más importantes advocaciones marianas del virreinato y particularmente del siglo XVIII, la Virgen de Guadalupe y Nuestra Señora de los Dolores, ambas de origen hispano, pero que en la Nueva España encontraron un fervor inusitado, sobre todo en el caso de la Virgen de Guadalupe, quien desde épocas muy tempranas se desvinculó de sus modelos peninsulares y adquirió el cariz netamente americano que la convirtió en Patrona del Virreinato.

En una primera aproximación a la obra se destacan francamente los registros iconográficos de una y de otra advocación y convendría analizar por separado los repertorios de imágenes que conforman la composición para adentrarnos en el universo contextual y espiritual de la pintura donde la imagen de la Virgen María se encuentra en el medio de dos lecturas devocionales y simbólicas distintas. Sea como se plantee su lectura, si, en primera instancia se concede mayor atención a los atributos dolorosos o a los guadalupanos, llegamos quizá a la motivación originaria del pintor, en que ambas modalidades convivan en el mismo lienzo elaborando, una muy sui generis composición acorde con los fines piadosos de quienes la costearon, inmersos en las prácticas devocionales de su tiempo.

Virgen de Guadalupe

La historia devocional y representativa de la efigie Guadalupana, camina de la mano con los procesos históricos, jurídicos, políticos y estéticos que sobre la imagen misma se han suscitado desde sus apariciones en el siglo XVI. La

primera representación de la imagen guadalupana es la que la virgen misma estampó en la tilma de Juan Diego Cuauhtlatoatzin en 1531, a partir de la cual se han sucedido las copias, las interpretaciones y las apropiaciones de la imagen taumatúrgica. Las más tempranas representaciones plásticas de la Virgen de Guadalupe las tenemos a principios del siglo XVII -para algunos investigadores el siglo más fecundo de producción original del virreinato-, lo mismo en pintura que en grabado, siendo el pintor Juan Correa a quien debemos una interpretación muy cercana del original pues se dice que poseía calcos de la imagen misma del ayate juandieguino. El pintor Juan Correa fue estudiado por Elisa Vargaslugo (1989), Jaime Cuadriello (1992) y un equipo de investigadores quienes elaboraron un esmerado estudio sobre su vida y obra, que incluye un catálogo de sus obras. Publicado en 1985 constituye hoy, uno de los referentes clásicos para el estudio del artista).

El repertorio Guadalupano de Correa fue inspirador para que otros artistas del último cuarto del siglo XVII basaran sus composiciones en la fidelidad de este modelo, algunos con mayor o menor calidad en la factura, pero todos configurando el corpus pictórico de la imagen guadalupana de nuestro arte colonial. Será hasta el siglo XVIII del pincel y la pluma del artista Miguel Cabrera, que la imagen de la Virgen de Guadalupe quedará fija y estandarizada en la plástica virreinal, pero también a nivel de recepción icónica. Miguel Cabrera también poseyó unas calcas de la imagen original de la Virgen de Guadalupe, las cuales tomó durante la ejecución del estudio que hiciera de la pieza entre los años de 1751-1753 y que dieran como resultado una obra publicada en 1756 en las prensas del Colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México; nos referimos a la obra *La Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de nuestra señora de Guadalupe de Méxco*, estudio pormenorizado de la imagen de la virgen de Guadalupe que emprendería Miguel Cabrera juntos con otros maestros pintores entre los que destacan José de Ibarra, Manuel de Osorio, Juan Patricio Morlete, Francisco Antonio Vallejo, José de Alcibar.

Así, durante los siglos XVII y XVIII se gestó una profunda identificación entre los receptores fervorosos y los atributos guadalupanos por excelencia, a sa-

ber, la virgen vestida y coronada de sol, con manto estrellado, la luna y el ángel a sus pies, los rasgos delicados, la tez morena, así como las coloraciones rojo y azul para la túnica y el manto respectivamente. Sobre las variaciones tonales en el manto de Virgen véase el interesante estudio realizado por Arroyo, Espinosa, Falcón y Hernández (2012).

Para el siglo XVIII, las iconografías guadalupanas se enmarcaban en composiciones lo mismo simples que complejas y se contaban por centenares a lo largo y ancho del virreinato y fuera de él (Barea, 2007), ya fuese para la devoción particular o para el culto público, muchas casas e iglesias ostentaban imágenes guadalupanas.

En el siglo XVIII el culto guadalupano tuvo uno de sus momentos más trascendentales cuando en 1754, el papa Benedicto XIV emitió la Bula «*Non est equidem*» en la que se proclamaba el patronazgo de la Virgen de Guadalupe sobre el Virreinato de la Nueva España y se juramentaba su imagen patronal al tiempo que se instituía canónicamente su festividad el 12 de diciembre. Sin embargo, las gestiones ante la Sagrada Congregación de los Ritos habrían comenzado en la década anterior auspiciadas por las autoridades eclesiásticas y la Compañía de Jesús, en la figura del padre Juan Francisco López, quien habría llevado imágenes de la Virgen de Guadalupe realizadas por Miguel Cabrera en los viajes que hizo a las cortes españolas y a la Santa Sede para promover el patronazgo guadalupano. La jura de la imagen guadalupana coincidió con un periodo crítico en la vida pública del virreinato durante el siglo XVIII (Molina del Villar, 1996) y que tuvo su momento más álgido en la década de los 30 cuando la enfermedad llamada Matlazahuatl diezmó a la población de la capital del virreinato y sus inmediaciones, trastocando la vida cotidiana de sus habitantes (para el estudio de las implicaciones sociales, políticas y sanitarias de la epidemia que asoló la ciudad de México se puede consultar el estudio de Molina del Villar, 2001).

En un mundo marcadamente providencialista como lo fue el de la Colonia, todos los males sociales, políticos, económicos y de salud pública eran vistos como castigos divinos y solamente la intercesión de la propia divinidad podía

contrarrestarlos, así la Virgen de Guadalupe se convirtió en la intercesora que podía proteger a la capital virreinal de la terrible epidemia tal y como se relata en el libro «Escudo de Armas de México» de Cayetano de Cabrera y Quintero publicado en México en 1746, cuyo frontispicio es un grabado de Baltasar Troncoso siguiendo el dibujo de José de Ibarra con la efigie guadalupana sobre la ciudad de México asolada por la epidemia, con los enfermos y las rogaciones de las autoridades civiles y eclesiásticas pidiendo el favor mariano. Además, se contaban por muchos los sermones pronunciados en las iglesias y conventos de la ciudad de México, para pedir la intermediación de la virgen durante la crisis y en agradecimiento de que la epidemia empezó a menguar a partir de 1739. Las colecciones de sermones dedicados a la virgen de Guadalupe durante el siglo XVIII por la peste conocida como Matlazahuatl se hace patente en el enorme corpus de textos homiléticos, que a manera de fascículos que se encuadernaron juntos y se tenían como lectura común en los conventos del periodo colonial hoy resguardados en las bibliotecas de Fondo Antigo.

Se reconoce entonces que la imagen de la Virgen de Guadalupe tendrá mucho mayor trascendencia icónica en el siglo XVIII por los factores propiamente estilísticos desarrollados a partir de la reinterpretaciones de Cabrera y su taller, pero, y sobre todo, por la fuerza devocional en tiempos aciagos como los de la crisis sanitaria de la ciudad de México; debemos incluir también otro factor de orden político en el uso de la imagen guadalupana y es como muchos investigadores lo han apuntado, la construcción de un espíritu criollo que necesita fincarse en símbolos que lo sustente ideológicamente; en otras palabras el criollismo guadalupano que idearía la independencia respecto de la metrópoli española en el XIX. Cabrera estandarizó la imagen y sus variaciones iconográficas, la fe ahondó en los aspectos taumatúrgicos de su protección y la identidad criolla se autolegitimó en ella.

Debido a estos factores la producción de representaciones guadalupanas en el siglo XVIII fue importante y fecunda en pintura, escultura y grabado; lo mismo de las élites artísticas o de los talleres de la plástica popular, salían composiciones con el tema guadalupano como elemento central del discurso pictórico; el entorno estético, ético y político del XVIII se articulan alrededor

de la imagen de la Virgen de Guadalupe. Las composiciones con el tema guadalupano elaboradas en el siglo XVIII, son variadas y trataremos de resumir las tipologías más usadas.

La Virgen en el centro de la composición tal como se aprecia en el original, con los atributos de la mujer del Apocalipsis de San Juan, en ocasiones rodeada de una orla de flores y/o ángeles, constituye la disposición más sencilla.

La virgen al centro de la composición y en cada vértice medallones con las tres apariciones a Juan Diego y el milagro de las rosas en el cuarto. Este modelo fue uno de los más extendidos en el periodo dieciochesco con variantes mínimas. Se trata de un relato visual que se corresponde literalmente con la tradición e historia guadalupana. En algunos casos también encontramos las referencias a la aparición de la virgen a Juan Bernardino y visiones del Tepeyac.

Las obras de carácter histórico político, sobre todo las que se produjeron después de la declaración pontificia del patronazgo a mediados del siglo XVIII, obras encargadas por las autoridades de los cabildos eclesiásticos y seculares para conmemorar el acontecimiento, convertidos en documentos pictóricos de carácter jurídico.

En otro tipo de obras aparece la virgen junto a San Juan escribiendo el apocalipsis o sostenida por el arcángel Miguel además de complejas alegorías en las que se incluyen iconografías diversas asociadas a la imagen guadalupana como la Virgen de Guadalupe coronada por la Trinidad, la Jerusalén Celeste, la escala de Jacob, la Asunción, el taller celestial donde Dios padre pinta la imagen de la Virgen, acompañada de santos y de otras advocaciones marianas veneradas en el virreinato español, como la Virgen de la Merced, la Virgen de Loreto o la Virgen de los Remedios.

La pieza del Museo UPAEP corresponde a esta última categoría tipológica de obras de tema guadalupano en el que aparecen los atributos de otras devociones marianas, pero en esta obra en particular, la composición se forma de las imbricaciones iconográficas de registros distintos en una misma imagen,

es decir que a un tiempo la Guadalupana y la Dolorosa comparten el tiempo y espacio representativo. En cantidad de elementos iconográficos la Virgen de los Dolores que podemos apreciar en la obra, es contundentemente mayor, pero a nivel de la pura percepción, la Guadalupana se hace presente con mucha fuerza en el imaginario de quienes la vieron en el pasado y quienes la vemos ahora.

Virgen de los Dolores

La representación de la virgen de los Dolores encarna uno de los pasajes de la vida de Cristo, la Pasión y Muerte, por ello su iconografía está estrechamente ligada a los temas cristológicos pasionarios. Sus orígenes devocionales podemos rastrearlos hasta el siglo XIII con la fundación de la Orden de los Siervos de María, conocidos como Servitas, quienes difundieron el culto de la Dolorosa por Europa, pasando a la Nueva España en el siglo XVI.

El apostolado de la Orden Servita consistió en la veneración y contemplación de la Virgen María. Según la tradición, la virgen misma les indicó a sus primeros siete fundadores, jóvenes de la nobleza florentina, sobre su misión y acerca del sencillo hábito negro que debían de usar como símbolo de sus dolores, soledad y viudez. La imagen de la virgen Dolorosa está asociada también a otras advocaciones pasionarias como la Virgen de la Soledad, la Virgen de las Angustias, y el ciclo iconográfico doloroso lo componen principalmente, el Stabat Mater Dolorosa y la Piedad.

La iconografía Dolorosa quedó conformada por los siguientes atributos, manto obscuro, generalmente negro o morado, símbolo inequívoco de luto, la espada a la altura del pecho, recordando la profecía de Simeón en el evangelio de *Lucas* «... y una espada atravesará tu alma...», símbolo de los dolores que sufrió la Virgen como madre de Cristo. El rostro sufriente y lacrimoso, manos entrelazadas, suplicantes y, en composiciones más elaboradas, se encuentra rodeada de los instrumentos pasionarios, conectada iconográficamente a una tradición pictórica del gótico tardomedieval, conocida como el Varón

de Dolores (*Vir Dolorum*), desarrollada principalmente en el arte germánico, como prefiguración de Cristo. La imagen más extendida del Varón de Dolores es la que ofrece la composición pictórica de la Misa de San Gregorio donde Cristo y los símbolos de la Pasión se hacen presentes. Según la tradición, estando el papa Gregorio Magno (590-604) oficiando la misa, un asistente a ella dudó sobre la presencia de Cristo sacramentado en la hostia, así que éste se hizo presente en cuerpo en ese mismo instante corroborando el misterio de la Transubstanciación.

Las representaciones pictóricas incluyeron en el repertorio de este asunto, además de las imágenes de Cristo y San Gregorio, los elementos pasionarios sobre todo en las representaciones occidentales más tempranas en el siglo XIII. El tema fue muy popular en Europa y pasó a América en el XVI logrando una de las joyas del arte plumaria ofrendada al papa Paulo III, obra de Diego de Alvarado Huanitzin (1539).

El culto doloroso igual que el guadalupano tuvo un estamento canónico distinto a partir del siglo XVIII. En 1727 Benedicto XIII instituyó la festividad de los siete dolores de la Virgen María, celebrándose el día 15 de septiembre. La tradición había fijado la celebración de los Dolores el viernes anterior al Domingo de Ramos, es decir siete días antes del Viernes Santo, los Siervos de María tenían una prerrogativa pontificia para celebrar los dolores de la virgen el tercer domingo de septiembre y la iglesia cristiana alemana afianzó la festividad a partir del siglo XV previo a la Reforma Protestante. En el contexto de Nueva España tuvo mayor difusión la festividad dolorosa que corría paralela al calendario litúrgico de la Semana Santa. A partir del Concilio Vaticano II se hizo oficial la fecha del 15 de septiembre para conmemorar los Dolores de María, por encima del Viernes de Dolores que, sin embargo, tenía una importante devoción en países como México donde incluso hoy en día se celebra con la elaboración de altares simbólicos de los padecimientos y sufrimientos de la Virgen María.

La configuración devocional mariana del virreinato tuvo notas territoriales muy concretas y el fervor religioso que despertaban las imágenes de la virgen

se extiende de manera diferenciada por las diócesis que conformaban la Iglesia del virreinato de la Nueva España, para tener sus primacías devocionales. Tal es el caso del culto Doloroso en la región poblana que fue más acentuado en el siglo XVIII, prueba de ello es la cantidad de obras, sobre todo pintura y escultura, que se produjeron en la diócesis angelopolitana y que arraigaron, sobre todo en el fervor popular.

Otro factor importante para la difusión del culto doloroso fue la reiterada reproducción de registros compositivos inspirados en el ejercicio pictórico del artista italiano del siglo XVII Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato, quien creó una tipología de representación mariana estandarizada que ejerció una notable influencia en la pintura devocional novohispana. Muchas de las imágenes dolorosas siguen este estándar representativo, tal es el caso de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en la zona de Acatzingo, que por sus connotaciones taumatúrgicas es uno de los ejemplares más sobresalientes de esta tendencia estilística.

Así mismo, los grandes maestros de la pintura mexicana del XVII y XVIII realizaron obras muy destacadas que implantaron patrones estilísticos de la imagen dolorosa y propusieron composiciones novedosas como las ejecutadas por Juan Correa, donde los ángeles son portadores de los símbolos pasionarios e introduce el «ángel verónica» que porta el mítico paño donde se estampó el rostro de Cristo (Elisa Vargaslugo hace hincapié en esta representación angélica como novedosa y poco usual en el arte colonial y que fue José Moreno Villa en su estudio *Lo Mexicano* en las Artes Plásticas quien le dio nombre a estos ángeles tenantes). También tenemos la extravagante composición de Cristóbal de Villalpando donde la Virgen Dolorosa está rodeada de los siete arcángeles para consolación de cada uno de sus siete dolores, las armas de Cristo y un ángel a sus pies con un medallón.

Miguel Jerónimo Zendejas elaboró entre 1775-1788 varios cuadros sobre temas dolorosos para el Santuario de Acatzingo, el ciclo pictórico lo componen *La calle de la Amargura*, *Los apóstoles dándole el pésame a la Virgen*, *Descendimiento* y *La Crucifixión*.

La Compañía de Jesús también le dio al culto doloroso un gran impulso a través de la institución de la Congregación de Nuestra Señora de los Dolores y sus templos y casas tuvieron representaciones de la Virgen Dolorosa como la famosa «porterita» de la Casa Profesa (llamada así por estar en la portería de la antigua Casa Profesa, que sufrió un incendio en 1914 en el cual se perdieron, sobre todo, los frescos de la Cúpula ejecutados por Pelegrín Clavé y sus discípulos), ataviada elegantemente con los ángeles portadores de los símbolos de la pasión de Cristo en rededor suyo. Sin embargo, también en la plástica popular la Virgen de los Dolores alcanzó muestras excepcionales, sobre todo por su marcado carácter piadoso, que la vincula a la esfera de la devoción y patronazgo privado. A diferencia del proceso de estandarización de imagen de la Virgen de Guadalupe por las aspiraciones pictóricas de fidelidad con el original sagrado, las representaciones dolorosas gozaron de una mayor libertad compositiva a pesar de su muy limitado registro iconográfico.

Imbricaciones iconográficas

Cuando el espectador mira la obra, no puede negar que la Virgen de Guadalupe se le presenta en primer plano y poco a poco van emergiendo los dolores de María, dos advocaciones y una sola madre de Dios; examinemos algunas de sus características formales para adentrarnos en su programa pictórico y en su dimensión conceptual.

El repertorio iconográfico guadalupano se hace presente por el trazo y dibujo de la virgen, tenuemente ondulado, con el rostro ladeado ligeramente hacia la izquierda, los rasgos finos y los ojos que miran hacia abajo. Una túnica coral a la que le falta los hilos de oro y el cíngulo, pero con el arreglo corriente en las imágenes guadalupanas. Quizá el rasgo más distintivo sea el manto oscuro, orlado y repleto de estrellas lo que más delata la presencia de la Virgen del Tepeyac; sus manos no están orantes, sino suplicantes y angustiosas y contrastan con la serenidad en el rostro, no posee luna ni ángel a sus pies, en cambio distinguimos una guía de flores y dos personajes orantes arrodillados que miran al espectador, está coronada de rayos solares pero éstos no se prolongan

alrededor del manto, los trazos se cortan y a veces las líneas no continúan en una trayectoria previsible tal como sucede con la orla dorada que bordea el manto y el vestido. Cierto es que faltan atributos esenciales de la Virgen de Guadalupe, pero la contundencia visual de los que están presentes no nos dejan lugar a duda de que está presente en el pensamiento creador de quien elaboró la obra. En vez de cingulo y medallón a la altura del pecho, una espada y una daga nos introducen en el repertorio doliente de María. La daga la hiere en el lado izquierdo y la espada apunta a la misma dirección del corazón, pero desde su diestra, cumple la profecía de Simeón: atravesar su alma.

Al fondo y rodeando la imagen de la Virgen aparece un catálogo considerable del Arma Christi, los símbolos de la pasión, atributos cristológicos por excelencia y que denotan su presencia en la narrativa pictórica, las armas de Cristo son los objetos materiales que recuerdan los distintos estadios, momentos y personajes de los últimos días de Jesús antes de su muerte y resurrección; desde la Última Cena hasta el Santo Entierro, dependiendo del nivel del discurso simbólico y del entorno cultural de la obra se ha dado primacía a unos sobre otros y constituyen una especie de heráldica sagrada del Redentor y en el fervor religioso popular un arma real contra el mal; su principal valor espiritual es conectar a los fieles con los dolores infringidos a Jesús y por ende a María en la Pasión.

Como vimos antes, el uso de estos elementos como parte de la iconografía Dolorosa fue frecuente en el arte colonial, lo que haría novedosa esta composición es el tono marcadamente arcaico en que se presentan las armas, no ofrecidas a la Virgen por ángeles sino a manera de fondo escenográfico en un espacio atemporal y enigmático, la composición recuerda otros repertorios iconográficos de origen medieval conocidos tempranamente en Nueva España en el siglo XVI sobre todo en grabados europeos como La misa de San Gregorio o El Varón de Dolores pero que debido a las condiciones especiales en que se dio el proceso de evangelización en el nuevo mundo, fueron controladas y censuradas para que su recepción no implicara una heterodoxia de la nueva fe.

Además de las dos advocaciones marianas presentes en la obra encontramos una tercera de orden cristológico, que se enlaza con la Dolorosa y completa el ciclo pasionario. Algunos de los símbolos que distinguimos en la obra son: el Cáliz de la Última Cena, el gallo de la negación de Pedro y la espada con la que cortó la oreja del sirviente. Es interesante notar que quizá esta espada cumple una doble función simbólica en la obra, al ser a un tiempo la espada de Pedro y la que hiera el corazón de la Virgen María, la linterna del prendimiento, la mano de Caifás, la columna y el flagelo, la vara de abedul, la corona de espinas, la cruz y el velo de la Verónica, la lanza y la esponja, la jarra con hiel y vinagre, los dados de los soldados, las escaleras del descendimiento.

En el imaginario piadoso del virreinato, el Arma Christi se considera un auténtico escudo contra los males del mundo y quien se acogiere a su protección estará salvaguardado de cuerpo y espíritu. El ejercicio pictórico se resuelve magistralmente por su anónimo artífice: una pintura, dos advocaciones marianas y tres devociones piadosas.

En la parte inferior de la obra y flanqueando a la Virgen María encontramos la representación de un hombre y una mujer que por su fisonomía, indumentaria y actitud revelan su origen mestizo, dieciochesco y devoto; aunque en menor escala, son elementos decisivos para la lectura del cuadro. Arrodillados ambos ante la imagen mariana tienen las manos juntas en actitud de oración, pero al mismo tiempo posan para el artista y esto se revela en su mirada profunda y vivaz; hay un cierto aire de orgullo étnico y social en ellos, visten sus mejores galas, ella una mantilla bordada con flores y encajes, él una casaca de lana, por donde se asoman la camisola y la faja y están arrodillados sobre una especie de cojinetes brocados. El del personaje masculino tiene apariencia de ser un torpe repinte posterior con un pigmento distinto y con una calidad inferior.

Ella tiene un delicado arreglo en el pelo, una trenza que rodea su cabeza como lo marca el decoro de quien se presenta ante la divinidad. Su tipología corresponde al del donante, quien asume el costo material de la obra, pero también el espiritual, el que implica su total entrega piadosa al culto, por eso se hace

retratar en la obra, por sus méritos pecuniarios pero también devocionales. Donantes, pero quizá también alegorías de las almas por las que intercede la Virgen María con su oración y rogación a Dios; representaciones de la dignidad mestiza, mayoría étnica en la construcción del concepto de la mexicanidad; quizá hasta un autorretrato del pintor y su mujer, no en la honra de su oficio, pues carece de los atributos de la paleta y el pincel, pero sí en calidad de fieles devotos de la Virgen María. La pareja donante también podría representar los dos entornos devocionales de la obra, de aquellos que se acogen al culto guadalupano o los que se adhieren al fervor doloroso, un solo recurso plástico y financiero y dos inclinaciones piadosas diferenciadas que se funden en esta original solución pictórica.

¿A quién o dónde la donaron? ¿Formó parte de un retablo o fue una obra exenta? ¿La donaron realmente? ¿Se elaboró para culto público o para la veneración privada? ¿Quién fue el artista que realizó la obra? ¿Cuánto pagaron por ella? ¿Nuestra Señora de Guadalupe o de los Dolores? Las respuestas a estas interrogantes sólo ellos y el artista las conocían bien, y nosotros sólo podemos tratar de reconstruir el contexto de su génesis a través de miradas transversales de estudio que incluya su materialidad, historicidad y espiritualidad.

Referencias

- Arroyo, E., Espinosa, M.E., Falcón, T., Hernández, H. (2012). Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, 34 (100), pp. 85-117.
- Barea, A. (2007). *La iconografía de la virgen de Guadalupe de México en España*. Universidad de Granada, disponible en: revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view-File/334/325
- Bello y González, J.L., Ariza, G. (1943). *Pinturas Poblanas (siglos XVII-XIX)*. México: Talleres Gráficos de la Nación.

- Castro Morales, E. (1989). Ordenanzas de pintores y doradores de la ciudad de Puebla de los Ángeles. *Boletín de Monumentos Históricos*, 9, pp. 2-9
- Couto, J. B. (2006). *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cuadriello, J. (1989). *Maravilla Americana, variantes de la iconografía guadalupana*. México: Patrimonio cultural de occidente.
- Cuadriello, J. (1992). Breve apunte de prosopografía guadalupana. *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 499, pp.18-20
- Cuadriello, J. (1994). *La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes en México*. México: Editorial Azabache.
- Cuadriello, J. (2004). *Zodiaco mariano: Una alegoría de Miguel Cabrera*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe.
- Fernández de Echeverría y Veytia, M. (1990). *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles*. México: Gobierno del Estado de Puebla.
- Flores, O. (2004). La escuela poblana de pintura, un acercamiento historiográfico. En C. García Sainz y J. Gutiérrez Haces (edit.) *Primer seminario de pintura virreinal, tradición, estilo o escuela en la pintura Iberoamericana, siglos XVI-XVIII*. México: Fomento Cultural Banamex, Banco de Crédito del Perú, Organización de Estados Americanos, Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lucio, R. (1953). *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*. México: Vargas Rea.
- Molina del Villar, A. (1996). *Por voluntad divina: escasez, epidemias y otras calamidades en la ciudad de México 1700-1762*. México: CIESAS.

- Molina del Villar, A. (2001). *La Nueva España y el Matlazahuatl 1736-1739*. México: CIESAS.
- Mues Orts, P. (2008). *La libertad del pincel, los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana.
- Olivares Iriarte, B. (1874). *Apuntes artísticos sobre la historia de la pintura en la ciudad de Puebla*. México: Tip. Escalerillas.
- Peréz de Salazar, F. (1963). *Historia de la Pintura en Puebla*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruíz Gomar, R. (1992). La pintura de la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII. En *Pintura Novohispana Museo Nacional del Virreinato siglos XVIII, XIX y XX*. México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato–CONACULTA.
- Ruíz Gomar, R. (1994). Representaciones de la Virgen María. En *Pintura Novohispana Museo Nacional del Virreinato siglos XVIII, XIX y XX*. México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato–CONACULTA.
- Toussaint, M. (1990). *Pintura Colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vagaslugo, E. y Victoria, J.G. (1985). *Juan Correa: Su vida y su obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vargaslugo, E. (1989). Algunas notas más sobre iconografía guadalupana. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, 15 (60), pp.59-66.

Guadalupe es México y México es Guadalupe

José Antonio Quintana Fernández
Centro de Estudios Guadalupanos, UPAEP

Quisiéramos imaginar qué sería de nuestro México si no hubiera tenido lugar el Acontecimiento Guadalupano.

Podemos pensar en un pueblo azteca, orgulloso, guerrero y profundamente religioso que después de haber sometido por la fuerza durante muchos años a todos los pueblos vecinos y crear un verdadero imperio, se ve derrotado por unos pocos extraños invasores que, además de vencerlos por las armas después de una heroica resistencia, pretenden destruir de raíz toda su religión, sus rituales, sus costumbres, los sacrificios que ofrecían a sus dioses y eliminar brutalmente todas las representaciones que tenían de ellos.

Los casos que relatan los primeros historiadores son patéticos: por un lado, los sacerdotes aztecas en los «Coloquios» que tuvieron con los frailes franciscanos por encargo de fray Bernardino de Sahagún, manifiestan: «somos gente vulgar, somos percederos, somos mortales, déjenos pues morir, déjenos ya perecer, puesto que ya nuestros dioses han muerto» (*Coloquios y doctrina cristiana*, Coloquios, capítulo V, p. 85, 1986). Estos tlamatinime o viejos sabios aztecas, piden los dejen morir, ya que toda su religión, su vida, sus dioses, han sido aniquilados y no quieren seguir viviendo en este vacío cultural que les impone la nueva religión. Ellos suplican a los frailes en su calidad de vencidos que su religión no sea destruida, pues esto representa una aniquilación

existencial para todos los creyentes de la religión indígena (*Significado náhuatl y cristiano del Nican Mopohua*. Ramos, 2011). Por otro lado, tenemos las descripciones de mujeres indígenas que prefieren matar a sus hijos en gestación y no tener nuevos herederos, pues el mundo que avizoran es para ellas invivible, vacío y sin ningún futuro. Tanto en los Coloquios como en la descripción que hacen los frailes evangelizadores, se siente la angustia de unas almas que han visto destruida su religión centenaria, que estaba profundamente arraigada en todas las acciones de su vida, desde las enseñanzas en el calmecac, hasta las celebraciones periódicas de sacrificios humanos que ofrecían a los dioses, pensando que así, seguiría fecundándose la tierra y tendrían sus alimentos.

Por parte de los soldados españoles no había tampoco un gran optimismo, pues después de saquear y abusar de los indígenas, sobre todo en tiempos de la Primera Audiencia integrada por Delgadillo, Matienzo y Nuño de Guzmán, que aprovechando la presencia de Cortés en España, se dedicaron a un saqueo brutal de los indígenas que los usaban como esclavos y saqueaban no sólo sus bienes materiales, sino que violaban a sus mujeres y a sus hijas. Las esperanzas de fabulosos tesoros de oro y plata se van desvaneciendo y sus pleitos y ambiciones internas, ante una anarquía de autoridad, van obstaculizando el mandato de la reina Isabel La Católica de incorporar a los nuevos vasallos a la religión y a los derechos de todo ser humano. Por parte de los frailes, tampoco había mucho optimismo.

El mismo primer obispo de estas tierras, fray Juan de Zumárraga, escribe al rey Carlos V el 27 de agosto de 1529: «si Dios no provee con remedio de su mano, está la tierra en punto de perderse totalmente» (citado por Eduardo Chávez en su libro *Aquí se narra*, 2009, p. 24).

Posteriormente dice también al rey Carlos V: «conviene V.M. mande hacer ordenanzas reales en que señale el orden y manera que se ha de tener y guardar en estas partes para el buen tratamiento de los indios». No cabe duda que Zumárraga y en general todos los primeros frailes que arribaron a estas tierras, fueron entusiastas defensores de los naturales.

Queda como consecuencia de los «Coloquios» de los sabios mexicas con los religiosos franciscanos, el conocimiento que tenía la religión azteca de la existencia de un gran dios, omnipotente, creador y superior a todos los demás que llamaban Ometeotl. Podemos afirmar que los niños aztecas se preparaban en el Calmecac para dos funciones en su vida: para ser guerreros y para servir a sus dioses. Transmite esta creencia de un gran y omnipotente dios, el sabio y poeta Netzahualcoyotl, rey de Texcoco, nacido a principios del siglo XV que le dirige cantos implorando su protección y deseando el conocerlo más. Por su importancia citamos el canto que se titula «No en parte alguna» que en uno de sus partes dice:

No en parte alguna puede estar la casa del inventor de sí mismo/ Dios, el señor nuestro, por todas partes es invocado/ por todas partes es también venerado. / Se busca su gloria, su fama en la tierra. / Él es quien inventa las cosas, / Él es quien se inventa a sí mismo: Dios. / Por todas partes es invocado, / por todas partes es también venerado. / Se busca su gloria, su fama en la tierra. (Martínez, 1988)

Así, los años que transcurren entre 1521 en que se realiza la toma de Tenochtitlan hasta la mariofanía guadalupana en 1531; son años de incertidumbre, rencillas, abusos de los conquistadores, defensa de los nativos por los frailes, desconcierto y contradicciones en la corona española, defensa de dominicos y franciscanos para considerar a los pueblos conquistados, primero como seres humanos y segundo como sujetos de salvación.

Después de las brillantes tesis expuestas en la universidad de Salamanca, en especial por el dominico Francisco de Vitoria (1975), defendiendo la racionalidad de los nativos, de la intervención del papa Alejandro VI y de la intervención personal de los reyes de España, se logran conformar las «Leyes de Indias» que regirán las relaciones entre conquistados y conquistadores y la resolución posterior, de suprimir las Audiencias y establecer los Virreinos de la Nueva España, dando así a estas tierras la categoría de naciones independientes sujetas a las coronas española y portuguesa.

En la obra de Francisco de Vitoria «Relecciones sobre los indios y el derecho de guerra» afirma que los indios no son seres inferiores, y tienen por tanto los mismos derechos de cualquier humano de tener sus propiedades. Sus ideas aunadas a las de fray Bartolomé de Las Casas fueron escuchadas por el rey Carlos V y las Cortes que promulgaron en 1542 las «Leyes Nuevas de Indias» que ponían a los naturales bajo la protección directa de la Corona, tratando con esto de frenar todos los abusos que se cometían. Al leer esta obra de Francisco de Vitoria, se palpa el ambiente de abusos que practicaban algunos de los soldados españoles, cuyo único objetivo era el de buscar riquezas y abusar de los naturales, alegando que no tenían alma y por tanto, los podían esclavizar y apropiarse de sus bienes. La defensa del dominico es un verdadero tratado de lógica, justicia y derecho internacional, cuestionando incluso el uso de la guerra para apropiarse de sus territorios. A veces no se valora que estas intervenciones de la Universidad de Salamanca, cambiaron el curso de la historia de la conquista, más que los decretos reales.

Aun así, esto no era suficiente para la colosal empresa de evangelizar a los millones de nativos, ya que los frailes se encontraban con grandes dificultades como es el idioma, los arraigados conceptos religiosos y el orgullo lastimado de estos pueblos. Durante los primeros años las conversiones a la religión católica son muy escasas a pesar del ejemplar trabajo de los frailes y sus testimonios de humildad, entrega y santidad. A los primeros doce franciscanos llegados en 1524, les seguirán los frailes dominicos en 1526, los agustinos en 1533 y ya, en la segunda parte del siglo XVI, los religiosos carmelitas y jesuitas.

La cristiandad en Europa está viviendo en estos años, lo que quizá, sea la crisis más grande de su historia con el cisma del protestantismo encabezado por los religiosos Lutero, (Erasmus) y Calvino y por Enrique VIII, rey de Inglaterra, que rompe con Roma ante la negativa del Papa de concederle su divorcio de Catalina de Aragón en 1537. La pérdida de fieles católicos con este cisma que arrasa países enteros, se calcula en varios cientos de miles de fieles, especialmente en Inglaterra, Holanda y Alemania. La Iglesia responderá años después con la Contra Reforma proclamada en el Concilio de Trento de 1545 a 1563, encabezada por la orden jesuita recientemente constituida. Esta «Contra Reforma» era

una necesidad que la iglesia venía estudiando años atrás, por la decadencia moral de Europa y de muchos clérigos y jerarcas católicos. El protestantismo lo que hizo, fue acelerar estas nuevas y rígidas normas que se impusieron para revivir en su autenticidad, el mensaje de Cristo.

La Providencia hará que estos miles de fieles perdidos, sean recompensados con los millones de nuevos católicos que la evangelización del Nuevo Mundo dará, encabezada por la Virgen María con su presencia física en estas tierras, en el cerro del Tepeyac, en la antigua capital del imperio azteca.

En un sermón pronunciado por el padre jesuita Francisco Javier Lazcano en 1785 y citado en las Memorias del Tercer Encuentro Guadalupano del Instituto de Estudios Guadalupanos celebrado en 1978, se resume esta prodigiosa conversión: Se encuentra que en América varió el estilo de la conversión de infieles, pues si las demás naciones llegaron a la Verdad por Cristo, América sólo por María y también varió «el conducto», porque al Viejo Mundo entró la fe por los oídos y en el Nuevo Mundo por los ojos. Esto es, por la Sagrada Tilma.

Sin narrar la historia de las apariciones de la Guadalupana por todos conocidas, quisiéramos fijar la atención en algunos aspectos que nos hacen ver la enorme importancia de la misma y el significado que tuvo y que tiene, para el destino de México y de la cristiandad en conjunto.

María se aparece físicamente a un hombre maduro, un hombre de condición humilde, que ha estado casado y es viudo y que parece haber tenido un hijo como lo asienta el padre Francisco de Florencia, que piensa también la posibilidad de que, él y su esposa María Lucía hayan adoptado a alguno de los niños huérfanos de las guerras ya que, este matrimonio después de oír de los franciscanos el valor de la castidad, decidieron vivir en ella el resto de sus días (en México por Doña María de Benavides, en el Empedradillo, 1688, folio 108r – 218 y folio 113r –223). Sin pretender entrar en detalles de otras apariciones importantes de la Virgen, si podemos hacer notar que, en Lourdes, Fátima, Lasallette, Beauring y Benneux (Colin-Simard, 1993), Nuestra Señora se manifiesta ante niños o jovencitos inocentes y no ante un hombre de edad y que ha

tenido esposa. La Virgen lo hace así, sabiendo el gran respeto de la sociedad azteca a los hombres de edad, como depositarios de experiencias y sabiduría. Y todavía hace algo más para guardar el respeto a esta tradición: su nombre de «La Siempre Virgen Santa María de Guadalupe» (Nican Mopohua, # 208) no lo dice a Juan Diego, sino a su tío anciano Juan Bernardino. Esto hace creíble a los ojos de los aztecas la aparición, que en su cultura, no hubiera tenido ningún valor, si el vidente hubiera sido un infante.

Cuida también María el lugar de la jerarquía eclesiástica, ordenando a Juan Diego que las pruebas que le da de la veracidad de su aparición, se muestren solamente a los ojos del entonces obispo nombrado de México, fray Juan de Zumárraga y no permita que nadie vea el tesoro que lleva en su tilma (Nican Mopohua # 140). Con esto hace otra cosa especial, ya que, en la historia de las mariofanías nunca se ha manifestado Nuestra Madre ante ningún dignatario eclesiástico. Hace así, una interesante dupla de mantener la tradición de la sabiduría de los viejos y el respeto a los pastores de la doctrina de su Hijo.

Otra enorme distinción que reciben las tierras del Anáhuac es que la Guadalupeana posa sus pies en nuestra tierra. Es más, camina en ella al bajar de lo alto del cerro a encontrarse con Juan Diego, cuando éste trataba de evitarla para buscar un confesor para su agonizante tío. Nuevamente comparando otras apariciones observamos que, quitando en Lasallette donde la Virgen aparece sentada en una roca; en todas las demás, se manifiesta encima de algún arbusto, posada en una nube, en lo alto de una gruta y siempre elevada del suelo (UPAEP, 2010). Este suelo de nuestra patria, es bendito por este privilegio que le ha dada la Madre del Salvador. El Centro de Estudios Guadalupanos de la UPAEP, ha tratado de justificar en este pequeño libro que en la historia de la cristiandad no ha habido ninguna manifestación de Nuestra Madre al género humano similar a la que realizó en tierras mexicanas, comparando esta aparición con las principales habidas en estos veinte siglos de cristianismo y marcando también, la diferencia de la evangelización de los naturales, en que el Divino Redentor se vale de la figura de su Santísima Madre para dar a conocer la Buena Nueva de su Evangelio.

Sorprende también la gracia del Espíritu sobre Juan Diego ya que, desde el primer momento, sabe que está hablando con la «Madre del verdadero Dios por quien se vive» y no como en otras apariciones, en que los videntes la interrogan para saber quién es ella. No hay para Juan Diego ninguna duda de la divinidad de su interlocutora. La terneza de los diálogos entre ambos, le confirma plenamente que está hablando con la Madre del Dios vivo, como lo narra hermosamente el indio Antonio Valeriano en el Nican Mopohua.

Decimos que **Guadalupe es México** porque la milagrosa imagen impresa en la tilma de Juan Diego recoge una enorme variedad de símbolos de la cultura y la religión indígena y tiene también un mensaje para los conquistadores españoles. De ninguna manera aceptamos que haya un sincretismo entre dos visiones de la divinidad, pero sí es claro que la «semilla del Verbo» existía en tierras del Anáhuac, como creemos existe en cualquier pueblo que no ha tenido la dicha de conocer la revelación de Dios a través de su hijo Jesucristo. (Gaudium et Spes, No 16 a 17- 1965). O sea, que con esta «semilla» y la Ley Natural, es con lo que el Creador puede encauzar a la gloria eterna a las almas que no han tenido la dicha de conocer la Buena Nueva del Evangelio de su hijo Jesucristo.

Vemos así en la imagen, símbolos que hacen que los indígenas interpretaran todo lo que esas formas y colores representaban, cosa que no fue apreciada por la mente y la cultura de los conquistadores. Una mujer que se atreve a tapar el sol, que era guía y vida cotidiana del pueblo, significaba que su poder era superior al del astro rey y también, su manto lleno de las estrellas del firmamento y sus pies sobre la luna, demostraban un poderío de la Señora que la elevaba al carácter de sobrenatural. En efecto en la cosmogonía indígena, el «tlatoani» representa al sol, que es un proyecto masculino, diurno, celeste. El otro aspecto complementario de la realidad es la tierra, la luna, o sea el lado femenino. Esta concepción dual es el corazón de la visión cósmica mexicana, expresada en todos los aspectos de la vida. La milagrosa aparición tiene estos símbolos. (Guadalupe pulso y corazón de un pueblo González, – 2005).

Por otro lado, los colores del manto, túnica, alas del ángel porteador, tenían para ellos una interpretación especial, sobre todo, el color del manto azul verdoso que era reservado para los grandes emperadores aztecas y nadie más lo podía usar (Rojas, 2001). Un detalle muy importante de la imagen son los «arabescos» que muestra en la túnica, que están dibujados en un plano, sin seguir los dobleces de la tela. Esto indiscutiblemente, tiene por objeto que las diferentes flores, tallos y hojas puedan ser «leídas» sin ninguna distorsión. Ningún artista capaz de hacer una imagen tan bella, hubiera cometido lo que puede interpretarse, como un gran error artístico de la estampación.

Otro símbolo verdaderamente importante es el llamado «Nahui Ollin» o flor de cuatro pétalos que aparece en la túnica una sola vez, precisamente sobre el vientre grávido de la Virgen y que su mirada modesta y baja, parece que nos quiere indicar que, en el fruto de ese vientre, está la razón de su aparición, que es la Verdad de su Hijo amadísimo y que ella, sólo es portadora de esta Buena Nueva. La mirada de María no se dirige al espectador como en todas las demás apariciones, sino que, como hemos dicho, nos enseña al Redentor, siendo también en la historia de la cristiandad, la única vez que se presenta en calidad de futura Madre, es decir, embarazada (Rojas, 2001). Por último y de manera breve, ponemos atención en su rostro que irradia una dulzura y una paz extraordinarias, y que tiene un color en su tez que no es ni la de los naturales, ni la de los conquistadores, sino una imagen universal que, en su tono de piel, refleja la mezcla de todas las razas del orbe. Muchos autores tratan de interpretar el color del rostro y manos de Nuestra Señora como el color de la raza mestiza que surgió unos años después en nuestra patria. Observando su rostro con cuidado vemos que, el color de su tez es más tendiendo a un color moreno aceitunado y no en tonos de café como es la tez de nuestros naturales y mestizos. Creemos que la Guadalupana es el verdadero retrato de una joven judía de unos 16 años, que reúne en su estatura y su vestimenta, el único retrato de Miriam, la judía Madre del Salvador.

No olvidemos que los aztecas estaban acostumbrados a interpretar visualmente todos los símbolos y colores de su religión y por eso, los templos en que

rendían culto a sus dioses estaban saturados de grecas, dibujos y colores que por generaciones aprendieron a «leer» (2001).

Así pues, afirmamos que **Guadalupe es México**, porque reúne todo lo bueno, toda la «semilla del Verbo» que podía tener la historia y la religión indígena y la sublime, no destruyéndola, sino dándole el verdadero sentido trascendente de la Buena Nueva que nos trajo Jesucristo, haciendo una verdadera inculturación del evangelio y, por otro lado, para la raza hispana conquistadora, se muestra como una Inmaculada Concepción a la que tanta devoción se tenía en Europa, especialmente propalada por los frailes franciscanos. Es también para ellos, la Virgen del Apocalipsis, «una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies» (San Juan, Apocalipsis 12, 1-17- pág. 290). La concepción gráfica de la imagen no les es en nada ajena a los españoles ya que, sus vestidos, su corona, sus manos en oración, son para ellos sin duda, la representación de la Virgen María.

Podemos añadir que sólo en la representación de la Virgen de Guadalupe se plasma la esencia de una nación, de nuestro México. Si comparamos esta imagen con las otras apariciones de María, nos damos cuenta de que, en ninguna otra, se presentan símbolos tan manifiestos de la cultura de una nación, ya que, Nuestra Señora al aparecerse a otros pueblos, solamente adapta el color de su piel y su cabello y en contadas ocasiones alguna vestimenta típica, pero nada más. Poca diferencia en su imagen vamos a apreciar en sus manifestaciones en Lourdes, Fátima o en su imagen de La Medalla Milagrosa. El prodigio de la Morenita del Tepeyac es que, siendo una Virgen con tantos símbolos de la cultura mexicana, es al mismo tiempo, una imagen universal, siendo así reconocida por el Vaticano, que solamente da esta distinción a las apariciones de Guadalupe, Lourdes y Fátima. Recordemos que, de todas las otras apariciones de María, conocemos sus características físicas por la versión que los videntes dan a los artistas para representarlas, pero en ninguna otra ocasión como en el Tepeyac, ella misma deja su imagen. Así pues, podemos afirmar que el único retrato de María que existe, en toda la cristiandad es el que tenemos la dicha los mexicanos de tener en su Basílica de nuestra ciudad capital.

Desgraciadamente en esos primeros tiempos, y ante el temor de la idolatría y el paganismo que sentían los frailes de los nuevos conversos, nadie recogió esta interpretación que pudieran hacer, tanto los sabios aztecas, como el pueblo en general, de lo que cada uno de los colores y simbolismos de esta imagen significaba para ellos. Incluso vemos que los grandes pintores que han tenido el privilegio de copiarla del original, hasta realizando algunas calcas de la imagen, son poco cuidadosos para representar con detalle los arabescos de su túnica y el Nahui Ollin, prestando atención más bien, al colorido de la misma. Durante siglos, no se prestó mayor atención a tratar de interpretar lo que la tilma «decía» a los nativos y ha sido hasta el siglo XX donde algunos estudiosos, resaltando a dos sacerdotes, Mario Rojas y Juan Valle Ríos (2001), han hurgado en las tradiciones y escritos antiguos para poder dar una interpretación a todos y cada uno de estos detalles. Sin embargo, los siglos que han pasado, hacen que muchas cosas sean ya un poco imaginativas, a pesar de sus grandes esfuerzos y sus concienzudos estudios.

México es Guadalupe

Nos atrevemos a hacer esta afirmación porque no se puede entender la historia de nuestra patria sin el Acontecimiento Guadalupano.

Después de la sangrienta conquista de Tenochtitlan en agosto de 1521, hemos dicho la vaciedad de vida que quedó a los habitantes de estas tierras. Al aparecerse la Virgen los días 9, 10 y 12 de diciembre de 1531 ante los atónitos ojos del obispo Zumárraga, empieza sin duda, una nueva etapa en la historia de la Nueva España y en la historia de la cristiandad. A los pocos días, el obispo, siguiendo el deseo de la Señora, va a trasladar la Tilma al lugar de las apariciones señalado expresamente por Juan Diego. El padre jesuita Mariano Cuevas sostiene haber encontrado en el archivo de Indias un documento en el que Zumárraga invita al conquistador Hernán Cortés a integrarse a la procesión que llevará la imagen desde la rústica primera catedral, hasta la todavía más rústica ermita que se edificó en el Tepeyac (Cuevas, 1930).

Dicho documento, discutido por algunos historiadores, se une al que quizá sea el primer escrito guadalupano, en lengua náhuatl del cacique de Azcapotzalco Francisco Plácido denominado «el Pregón del atabal» cantado el 26 de diciembre de 1531, con loas a la Virgen y que confirma la versión de que, en ese traslado de la milagrosa imagen, se unen todas las clases sociales de la capital: autoridades civiles y eclesiásticas, religiosos, los españoles y los nativos, para juntos, dar testimonio de unidad a la luz de este acontecimiento. Incluso se permite después de diez años de la conquista, que los nativos lleven sus arcos y flechas, sus mazos y sus vestimentas para hacer más solemne el acto. Se narra que, en esta euforia, uno de los indios lanza una flecha que atraviesa el cuello de otro nativo y se produce a los pies de la Guadalupana el llamado «primer milagro» ya que siendo mortal la herida, el lesionado se recupera inmediatamente de ella. Esta procesión está descrita gráficamente en un enorme lienzo que existe en el Museo de la Basílica de Guadalupe, que narra ambos acontecimientos y cuya antigüedad ha sido motivo de criterios diversos, atribuyéndolos algunos al siglo XVI, aunque todo parece indicar ser una pintura del siglo XVII (Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987). A partir de esta fecha, en que la Sagrada Tilma es colocada en el lugar que le había pedido la Virgen, el vidente del Tepeyac, nuestro San Juan Diego encarga a su tío Juan Bernardino el cuidado de su casa y sus bienes y pasa el resto de sus días hasta 1548 en que fallece, en un humilde cuarto anexo a la primitiva ermita, dedicado a su cuidado y limpieza y sobre todo, a atender y narrar repetidas veces los prodigios de que había sido testigo ante la celeste aparición. Los restos de estas primeras edificaciones han sido rescatados y conservados en un anexo de la construcción existente denominada «Parroquia de Indios» en el conjunto de los edificios de la Basílica. Desde entonces empezará el culto ininterrumpido a la milagrosa imagen, aunque preferentemente por parte de los nativos que, como hemos dicho, encuentran en ella una nueva visión sublimada de su religión ancestral (Tres siglos en el Tepeyac, 2009). En 1556 se produce un incidente que hace que el acontecimiento ocurrido en 1531 tome importancia en las esferas superiores de la jerarquía católica y del gobierno civil. Estando de arzobispo fray Alonso de Montufar, dominico y sucesor de Zumárraga, el superior de los franciscanos, fray Francisco Bustamante hace una homilía en presencia del virrey y los principales del gobierno en que desautoriza el culto

a la Guadalupana, atribuyendo su factura al indio Marcos Cipac o de Aquino y acusándolo de culto idolátrico. Enterado de esto, el obispo Montufar manda a hacer, como era costumbre en la época, unas «Informaciones» que consistían en entrevistar a personas que hubieran oído este mensaje, para hacer un juicio al respecto (De la Torre y Navarro, 1982).

Por alguna razón de diplomacia eclesiástica, no se llegó a un veredicto final contra el padre Bustamante, pero sí fue cesado de su puesto de superior y en poco tiempo, abandonó el territorio de la diócesis de México. Sirvió este incidente para que el arzobispo Montufar tratara de aclarar el tema ante el rey Felipe II y existe la versión de que le manda al monarca una pintura de la Guadalupana, misma que daría el monarca a su hijo bastardo don Juan de Austria y este a su vez la obsequiaría al genovés Andrea Doria para que la llevara en su nave capitana en la famosa Batalla de Lepanto de 1571 que marcó un triunfo histórico de la cristiandad, frenando la invasión musulmana en Europa (Domenico Rossi, 1919).

Esta discutida imagen que se encuentra como patrona de la población de San Esteban de Aveto, cerca de Génova, Italia, sería la primera, o una de las primeras representaciones pictóricas de la Virgen del Tepeyac que se conservan a la fecha. El significado de esto será enorme ya que, a cuarenta años de las apariciones nuestra Morenita estaba como única imagen de María en este trascendente triunfo de la cristiandad.

Volviendo al incidente Montufar –Bustamante, el obispo para manifestar su creencia en las apariciones, manda construir una ermita más digna para la Sagrada Tilma en el Tepeyac, que será conocida con su apellido, como la ermita Montufar, que custodiará el lienzo sagrado. Ésta fue construida en terreno que pronto empezó a presentar problemas de hundimiento, por lo que, en 1600 se empezó una nueva iglesia capaz de alojar a los fieles, cada vez más numerosos que se terminó en 1622 (Bravo, 1966). Sirve este incidente también para que, a partir de entonces, se haga tradición que la llegada de los nuevos virreyes y autoridades españolas, entren en su camino de Veracruz a la capital por los terrenos del Tepeyac, rindan tributo a la Guadalupana y se alojen en las

instalaciones del conjunto antes de entrar, al día siguiente, a la capital de la Nueva España. Esto hace que el poder terrenal de los virreyes y la Guadalupana vayan siempre de la mano construyendo una nueva nación.

Empieza en el mismo siglo XVI a penetrar en nativos, criollos, mestizos y españoles el sentimiento de considerar a la aparición del Tepeyac, como una cosa propia, como una identificación de todos los habitantes de estas tierras recién descubiertas. Se ha probado con las investigaciones que el llamado «siglo del silencio» que los antiaparicionistas usan como argumento, ha sido totalmente destruido por las referencias que se van encontrando en archivos de México y España y en varios testamentos de ese siglo. Un trabajo digno de elogio es el que ha realizado el maestro Arturo Rocha Cortéz (2010) que edita un libro en el que presenta fotografías de varios escritos del siglo XVI sobre el tema, precisando su ubicación actual. También, los postuladores de la causa de canonización de Juan Diego, padres Fidel González Fernández, José Luis Guerrero Rosado y Eduardo Chávez Sánchez (1999) en la publicación del libro que resume sus aportaciones a la causa, citan también la existencia de escritos desde pocos años después de la milagrosa aparición y del culto que ésta despertó en los vecinos de estas tierras. El investigador que hace un trabajo exhaustivo es el padre Mariano Cuevas (1930) en su libro «Álbum Histórico Guadalupano» que a partir de 1531, va poniendo en cada década los rastros históricos que hay de la aparición.

En el siglo XVII se producen los primeros impresos que abordan no sólo el relato de las apariciones y su culto, sino que empiezan a destilar un cierto orgullo de ser los habitantes de la Nueva España, los distinguidos por este prodigio.

El primer libro impreso en 1648 sobre el tema es el del padre poblano Miguel Sánchez (1648) con el largo título de «Imagen de la Virgen María, Madre de Dios, de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la ciudad de México. Celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doce del Apocalipsis». Es una barroquísima y muy amplia descripción del acontecimiento, con todo el culturalismo de la época y referenciado, como sugiere el título, a la descripción que hace San Juan en el Apocalipsis de las revelaciones que tuvo sobre la Mu-

jer vencedora del demonio. Con anterioridad a esta publicación, el año 1629 y ante la terrible inundación que sufrió la capital, el virrey Marqués de Cerralvo y el arzobispo acuerdan trasladar la Sagrada Tilma a la Catedral Metropolitana, solicitando la intercesión de la Virgen para esta catástrofe natural en la que, como escribe el virrey a Felipe V, rey de España, perecieron treinta mil indios y de las familias de españoles que habitaban la ciudad, sólo quedaron unos cuatrocientos vecinos (Bergoend, 1968). El padre Bergoend siguiendo a Cayetano Cabrera y Quintero en su libro «Armas de México», dice que en este tiempo se produjeron una gran cantidad de imágenes de la Virgen de Guadalupe que «llenaron todo el reino» (p.97). Este significativo hecho nos demuestra que ya, antes de los primeros escritos impresos, había en la Nueva España el sentimiento de unidad en torno a la Virgen de Guadalupe como Patrona de México, prefiriéndola en esta crisis a cualquier otra imagen de María, como la de la Virgen de los Remedios, que fue la principal intercesora de los primeros conquistadores.

Continúa el sacerdote jesuita Bernardo Bergoend sosteniendo que ya en 1556, a raíz del altercado entre el arzobispo Montufar y el superior de los franciscanos, Francisco de Bustamante, que produce las «Informaciones de 1556», al entrevistar a los testigos se constata la gran difusión que tenía el culto guadalupano y «como casi desde sus principios empieza a orientarse, aunque de una forma imprecisa y vaga, en sentido nacionalista: los naturales y los criollos ven en la Ermita de Guadalupe algo como su hogar materno y social...» (p.93) pues ambos sienten que es una devoción propia, que no procede de la Madre Patria. Añade que los peninsulares ven con recelo esta devoción ya que empiezan a vislumbrarse las primeras consecuencias nacionalistas del milagro y dice que, sólo así, se explica el enfrentamiento de los santuarios del Tepyac y el de la Virgen de los Remedios de los españoles y también, parte de los ataques del padre Bustamante (p.94).

Después del libro de Miguel Sánchez se imprimen otros libros sobre el tema por los sacerdotes que Francisco de la Maza (1984,) llama los cuatro evangelistas guadalupanos, empezando por el padre Sánchez y siguiendo con Luis Lasso de la Vega, que en 1649 publica en lengua náhuatl el *Huei tlamahuizoltica*

que empieza con las palabras Nican Mopohua Moctepana que quiere decir: «aquí en orden y concierto se refiere»...Aquí se tiene la transcripción del primitivo escrito de Antonio Valeriano que es la base de la narración del Acontecimiento del Tepeyac y cuyo original se encuentra extraviado, existiendo la copia más antigua en la Colección Lennox de la Biblioteca Pública de Nueva York autenticada por el profundo estudio del padre Ernest Burrus, estudiada también por el Dr. León-Portilla (González y Pulso, 2004).

A continuación, el sabio y lingüista Luis Becerra Tanco escribe en castellano, primero un pequeño opúsculo en 1666 que llamó «Origen milagroso del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Fundamentos verídicos en que se prueba ser infalible la tradición en esta ciudad acerca de la Aparición» (De la Maza, 1938) como se ve por el título, trata de dar una gran seriedad histórica a la narración del suceso. Posteriormente en 1675, sale a la luz otro escrito suyo, después que había fallecido, titulado «Felicidad de México en el principio y milagroso origen del santuario de la Virgen María de Guadalupe» que tiene una enorme difusión, ya que alcanza dieciséis ediciones, dos de ellas en España, durante el mismo siglo XVII. Este número de ediciones nos da testimonio de la gran acogida que tuvo el tema especialmente, entre criollos y españoles que eran los principales lectores, dada la falta de alfabetización de la mayoría de los indígenas, y nos hace ver que el culto guadalupano no estaba sólo en los nativos, sino que se extendió a todas las clases sociales y a la Madre Patria.

Un testimonio importante de esto, es la enorme cantidad de imágenes de la Virgen del Tepeyac que, pintadas en México, fueron exportadas a España y que documenta el español Joaquín González Moreno (1989) en tres libros que, con fotografías de las obras y editados en España y México, ha buscado no sólo en templos y conventos, sino también, en domicilios particulares, la mayoría de ellos de gentes de relevancia social y económica. El trabajo realizado por don Joaquín González Moreno es verdaderamente notable, recorriendo toda la Madre Patria en busca de pinturas de la Guadalupana del Tepeyac. Más notable es el hecho de que no conocía al hacer sus libros la Imagen Original, ya que vino al Tepeyac varios años después. Vemos en estos trabajos imágenes de los mejores pintores de los siglos XVII y XVIII y también muchos

de pintores anónimos. Incluye en sus obras dos índices con direcciones de los lugares donde encontró las pinturas y nombres de sus propietarios o templos en que se veneran.

El cuarto evangelista que propone Francisco de la Maza es el padre jesuita Francisco de Florencia, citando que, en el prólogo de su libro «La Estrella del Norte de México» reclama la nacionalidad mexicana de la aparición diciendo entre otras frases: «no debe quitar Castilla a México la saya para Madrid» (1688 -folio XIXr) lo que está indicando ya un sentido de pertenencia de los habitantes a estas tierras, bajo la unidad de la guadalupana.

Se producen otros importantes escritos durante la segunda mitad del siglo XVII que no es motivo de este artículo analizarlos, como el del jesuita Mateo de la Cruz que resume el libro de Miguel Sánchez, el del prestigiado literato Carlos de Sigüenza y Góngora y varios más, siendo de capital importancia las «Informaciones de 1666» que manda a hacer el canónigo Francisco de Siles con el apoyo del obispo de Puebla, Diego Escobar y Llamas que fungía como virrey, y que con la firma de varones ilustres del Ayuntamiento, de miembros de órdenes religiosas y de la Real Universidad, manda a Roma con el propósito de solicitar que el 12 de diciembre fuera declarado fiesta de precepto con oficio propio (Bergoend, 2968). Los valiosos testimonios que dan españoles y naturales de la autenticidad de las apariciones y del culto continuo y creciente en la ermita del Tepeyac, son de un gran valor histórico y argumento muy poderoso contra los antiaparicionistas. Estas Informaciones desgraciadamente, cayeron en mal lugar en las oficinas del Vaticano y fueron desconocidas por muchos años.

Todos estos escritos penetran sobre todo en los españoles y los criollos, dando a estos últimos un sentido de pertenencia a la tierra que los vio nacer y a sus costumbres, tradiciones y devociones, empezando a surgir un sentimiento de rechazo a los peninsulares, especialmente con la llegada en 1700 de la casa de Borbón a la corona española, pues mientras los Habsburgo consideraban a estas nuevas tierras como virreinos y les otorgaban cierta independencia, el absolutismo de los Borbones las considerarán como colonias, con una de-

pendencia más directa del rey español y con una limitación en muchas de las actividades comerciales, culturales e incluso sociales que se iban forjando a través de los años.

En el año de 1736 ataca a la ciudad de México la peste del «matlazahuatl» que hace gran mortandad en la población y nuevamente, por órdenes del arzobispo Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta, se implora la protección de la Guadalupeana para remediar este mal y el arzobispo que fungía también como virrey, decretó en el mes de mayo de 1737 el Patronazgo de la Virgen de Guadalupe sobre la ciudad capital y en 1746 se le declara como Patrona del reino de la Nueva España.

Para conmemorar esta nueva intervención divina por la intercesión guadalupana en alivio de la población, el arzobispo Vizarrón encomienda al presbítero Cayetano Cabrera y Quintero la redacción de un libro que relate estos hechos y refuerce el patronazgo. Se produce así el libro titulado «Escudo de Armas de México, Celestial protección de esta Nobilísima Ciudad de la Nueva España y de casi todo el Nuevo Mundo, MARÍA SANTÍSIMA en su portentosa imagen del MEXICANO GUADALUPE, milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal el año de 1531 y jurada su Principal Patrona el pasado de 1737...» dedicada al arzobispo y al rey Fernando VI, e impresa en el año de 1746.

Transcribimos la opinión de Francisco De la Maza sobre este libro:

La Virgen de Guadalupe como «escudo de armas», es decir, como enseña y bandera, como representación plástica de la Patria, fue la idea de Quintero. El creer que México no tuvo bandera hasta el flamante ejército de las Tres Garantías es estarse engañando; desde el siglo XVII hubo bandera en la tilma juandieguina y suponer en Hidalgo una gran ocurrencia política al enarbolar a la guadalupana en Atotonilco es ignorar que en la conciencia de todos los mexicanos estaba ya plenamente clara, cuando menos desde mediados del siglo XVIII, que la guadalupana era, además de un retrato único de la Madre de Dios, un símbolo patriótico para reconocer y diferenciar a México del resto del mundo, que eso es una bandera. (1984, p.153)

Hasta aquí la larga cita de este historiador, doblemente válida por ser él, un antiaparicionista y un hombre de ideología liberal, que confirma la gran identificación que empezaba a tener la nueva nación mexicana que se iba formando, con la Celestial Señora aparecida en el Tepeyac. México empezaba a ser sinónimo de Guadalupe.

Aparece en México hacia 1735 el italiano Lorenzo Bouturini Benaducci, hombre noble, de recursos y gran cultura que se dedica fervorosamente a buscar la coronación Pontificia de la imagen del Tepeyac. Para esto, y con su espíritu de historiador, se dedica a coleccionar el mayor número posible de códices, escritos antiguos en náhuatl y castellano llegando a tener un acervo invaluable. Desgraciadamente las envidias y la militancia masónica del cuadragésimo virrey Pedro Cebrián, Conde de Fuenclara, sobre las realizaciones y las relaciones que había establecido en Europa este noble señor, lo llevaron a acusarlo de un sinnúmero de violaciones a las leyes y lograr que sea deportado a España y desafortunadamente, le requisó una gran cantidad de los documentos que había reunido y ordenado, que con el tiempo, muchos de estos se han perdido, teniendo constancia de su existencia por el documento de Bouturini que tituló: «Catálogo del Museo Histórico Indiano» (De la Torre y Navarro). Sin adentrarnos a la brillante labor de Bouturini y sus escritos posteriores, si nos interesa marcar que este intento de coronación de la Morenita del Tepeyac, vuelve a despertar en la nación mexicana un nuevo lazo de unión y una tarea común a realizar.

Se retomó nuevamente la necesidad de volver a hacer gestiones en Roma para lograr la declaración de solemnidad en la fecha de las apariciones y buscar la ratificación pontificia del Patronato guadalupano sobre la Nueva España. El arzobispo de México Manuel Rubio y Salinas encabezó las gestiones para lo cual, como primer paso, mandó hacer un nuevo estudio pictórico de la Tilma, encargando de esto al afamado pintor oaxaqueño Miguel Cabrera que junto con otros seis renombrados artistas estudió las características de la imagen y consignó sus observaciones en un escrito que tituló «Maravilla Americana y Conjunto de Raras Maravillas Observadas en la Dirección de las

Reglas del Arte de la Pintura en la Prodigiosa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México» (1989).

Junto a una pintura de la imagen hecha por Cabrera, los papeles de la Jura del Patronato y las Informaciones de 1666, el arzobispo comisionó al padre jesuita Juan Francisco López para que hiciera las gestiones ante el papa reinante Benedicto XIV (Bergoend, 1968).

Afortunadamente las gestiones del padre López tuvieron éxito después de muchas circunstancias y el 24 de abril de 1754 la Congregación de Ritos expedía el Decreto en que aprobaba la misa y el oficio para la celebración el 12 de diciembre en honor de la Beatísima Virgen María bajo la advocación de Guadalupe, Patrona Principal del reino de la Nueva España. Días después, el 25 de mayo, el papa Benedicto XIV expide una Bula en la que decreta que la Guadalupeana sea tenida como Patrona Principal de la Nación. En las gestiones que hace el padre López ante Su Santidad y en presencia de la pintura realizada por Cabrera es cuando el Pontífice pronuncia las palabras «Non Fecit Talliter Omni Nationi», mismas que darán un respaldo muy importante al acontecimiento guadalupano. Esta confirmación del Papa del reconocimiento del Patronazgo de la Morenita del Tepeyac cierra el período de formación y desarrollo de la nación mexicana en torno a la guadalupana. La noticia fue celebrada con gran júbilo, no sólo en la capital, sino en todo el territorio, impulsando el sentimiento de que el patronazgo se había hecho como una entidad nacional jurídica y se iba consolidando una entidad diferente a la Madre Patria (*Zodiaco Mariano*, 2004).

Al inicio del siglo XIX la península ibérica es invadida por las tropas francesas de Napoleón que destituye al rey Fernando VII y proclama como emperador a su hermano José Napoleón. Esta circunstancia es aprovechada por los habitantes de México que manifiestan de una manera más clara, la idea de hacerse independientes de España y aprovechando esta coyuntura, aumentan los círculos sociales y políticos que discuten a fondo el tema y empiezan a organizarse. Influye también sin duda, la reciente independencia que habían logrado del reino de Inglaterra nuestros vecinos, los Estados Unidos de Amé-

rica. Estas ideas independentistas, parecería que sólo estaban esperando un pretexto para explotar, mismo que se tuvo con la abdicación de la familia real española ante José Napoleón.

Sin detalles de los levantamientos en diferentes ciudades, sólo insistiremos en lo que ya mencionamos del pensamiento de Francisco de la Maza de que, el cura Miguel Hidalgo al enarbolar como estandarte de su lucha a la Virgen de Guadalupe, no hizo sino aprovechar ese sentimiento de nacionalismo y unidad que la protección de María había lograda en estas tierras de la Nueva España. Con el lema «Viva la Religión, Viva Nuestra Madre Santísima de Guadalupe, viva Fernando VII y muera el mal gobierno» empieza su recorrido por el territorio, simplificando poco después su lema que quedó reducido a «Viva la Virgen de Guadalupe y muera el mal gobierno»: Hidalgo, a pesar de sus fallas como presbítero, mantuvo siempre en lo personal, una gran devoción a la Guadalupana y llevó siempre consigo una imagen bordada de la Morenita en sus ropas interiores, misma que al ver acercarse su muerte, devuelve a las religiosas que se la habían confeccionado.

Le sucede como caudillo de la independencia el cura José María Morelos y Pavón con más audacia y capacidad para la guerra. Nos interesa exaltar el profundo amor que tenía a la Guadalupana que manifiesta en la proclama que expide en su cuartel general de Ometepe, en que agradece la intervención de la Virgen en los destinos de la patria y establece que en todas las ciudades y pueblos se celebre una misa en su honor el día 12 de cada mes y establece que todos los miembros de sus tropas porten unos listones azul y blanco en honor a la Guadalupana y «reservando declarar por indevoto y traidor a la Nación al individuo que reconvenido por tercera vez, no usare la cucarda nacional o no diera culto a la SSma, Virgen, pudiendo» (Bergoend, 1968, p.158).

Sin profundizar en los acontecimientos y batallas posteriores llegamos al año 1820 en que se establece en España la Constitución de Cádiz, masónica, revolucionaria e irreligiosa y ante la inminente imposición de ésta en la Nueva España, se aviva el deseo de independizarse plenamente de la península ibérica,

olvidando ya a la persona del rey. Surge Agustín de Iturbide como el unificador de este sentimiento.

Con el plan de Iguala proclama la que será hasta la fecha, los colores de nuestra bandera, significando la religión, la unión y la independencia. El 27 de septiembre de 1821 hace Iturbide su entrada triunfante a la capital y empieza al día siguiente un solemne novenario en el Tepeyac para dar gracias a la Guadalupeana. La guerra libertadora que había empezado Hidalgo con el estandarte de la Virgen de Guadalupe, termina a los pies de la Morenita, autora suprema de la nacionalidad mexicana (Bergoend, 1968).

Vendrán después en nuestra patria las luchas de liberales y conservadores, el imperio de Maximiliano, la revolución, la lucha cristera y la estabilización del país con el régimen de partidos políticos hasta nuestros días, que sería largo analizar.

Quedémonos con el sentimiento de poder decir que **México es Guadalupe**, con el dicho tan común de que «ser mexicano, es ser guadalupano».

Terminamos con una cita del liberal mexicano Ignacio Manuel Altamirano (1974) que termina su libro «La Fiesta de Guadalupe» con estas palabras: «El día en que no se adore a la Virgen del Tepeyac en esta tierra, es seguro que habrá desaparecido, no solo la nacionalidad mexicana, sino hasta el recuerdo de los moradores del México actual» (p.1210).

Referencias

Altamirano, Ignacio Manuel. (1974). *Paisajes y Leyendas. Tradiciones y Costumbres de México*. En «Testimonios Históricos Guadalupanos». México: Porrúa.

Bergoend, Bernardo. (1968). *La Nacionalidad Mexicana y La Virgen de Guadalupe*. Colección México Heroico. México: Editorial JUS, 2ª edición.

- Bravo Ugarte, José. (1966). *Cuestiones históricas Guadalupanas*. Colección México Heroico. México: Editorial JUS,
- Bouturini Benaducci, Lorenzo (s.f.) *Catálogo del Museo Histórico Indiano*, en «Testimonios Históricos Guadalupanos», página 400 y siguientes.
- Cabrera, Miguel. (1989). *Maravilla Americana y Conjunto de Raras Maravillas Observadas en la Dirección de las Reglas del Arte de la Pintura en la Prodigiosa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe*. México: Editorial JUS, 3ª edición.
- Cabrera y Quintero, Cayetano. (1746), *Escudo de Armas de México, Celestial protección de esta nobilísima Ciudad de la Nueva España y de casi todo el Nuevo Mundo, MARÍA SANTÍSIMA en su portentosa imagen de MEXICANO GUADALUPE, milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal el año de 1531 y jurada su Principal Patrona el pasado de 1737... dedicada al arzobispo y al rey Fernando VI*. Centro Cultural de Arte Contemporáneo (1987). *Imágenes Guadalupanas, Cuatro Siglos*. México.
- Centro de Estudios Guadalupanos. (2010). UPAEP, *Ninguna como Guadalupe*, México, Ediciones UPAEP.
- Colin-Simard, Annette. (1993). *Las apariciones de la Virgen*, Arcaduz.
- Coloquios. (1986). *Coloquios y doctrina cristiana*, México: Ediciones UNAM.
- Cuevas, Mariano, S.J. (1930). *Álbum Histórico del IV Centenario*, Mariano Cuevas. Chávez Sánchez, Eduardo. (2009), *Aquí se narra*.
- De la Maza, Francisco. (1984) *El Guadalupanismo Mexicano*. Lecturas 37 Mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica.
- Florencia, Francisco de, *La Estrella del norte de México*, En México por Doña María de Benavides, viuda de Juan de Rivera. En el Empedradillo año de 1688. Gaudium et Spes . (1965). Concilio Vaticano II.

- González Fernández, Fidel. (2004). *Guadalupe, Pulso y Corazón de un pueblo*. Ediciones Encuentro.
- González Fernández, Fidel, Chávez Sánchez, Eduardo, Guerrero, José Luis. (1999). *El Encuentro de la Virgen y Juan Diego*. México: Editorial Porrúa.
- González Moreno, Joaquín. (1989). *Iconografía Guadalupana en España*, Centro Cultural de Arte Contemporáneo. México.
- González Moreno, Joaquín. (1991). *Iconografía Guadalupana en Andalucía*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente.
- Martínez, José Luis. (1980). *Netzahualcoyotl, vida y obra*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos Rosete, Carlos. (2011). *Significado náhuatl y cristiano del Nican Mopohua*, Puebla: Ediciones UPAEP.
- Rocha Cortés, Arturo. (2010). *Monumenta Guadalupensia Mexicana*, Nacional Basílica de Guadalupe.
- Rojas, Mario. (2001), *Guadalupe, Símbolo y Evangelización*.
- Rossi Anton, Doménico. (1919). *La B.V. di Guadalupe e S. Stefano d'Aveto*. Tipografía Artística Colombo.
- Sagrada Biblia. Nuevo Testamento. (1927). San Juan Evangelista, *Apocalipsis*, Nueva York: Editorial Grolier Society Inc.
- Torre Villar, Enrique de la y Navarro de Anda, Ramiro (1982). *Testimonios Históricos Guadalupanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valeriano, Antonio. *Nican Mopohua*- Traducción del padre Mario Rojas.

Valle Ríos, Juan. (2000). *Nuestro tesoro oculto del antiguo Anahuac en las obras Mexicatli y en la imagen Guadalupana*.

Varios autores. (2009). *Tres Siglos en el Tepeyac*, Museo de la Basílica de Guadalupe.

Varios autores. (2004). *Zodiaco Mariano*, Museo de la Basílica de Guadalupe.

Vitoria, Francisco de. (1975). *Relecciones sobre los indios y el derecho de Guerra*, Colección Austral, No. 618, 3ª edición. Madrid: Espasa Calpe, S. A.

Watson, Marrón Gustavo. (2012). *El Templo que unió a la Nueva España*. Editorial Miguel Ángel Porrúa.

Análisis de *La Virgen de Guadalupe Dolorosa* mediante técnicas no destructivas in situ

José Luis Ruvalcaba Sil*, Griselda Pérez Ireta,
Dulce María Aguilar Téllez, Xareni Galindo
Instituto de Física, UNAM
e-mail: sil@fisica.unam.mx

Introducción

Para complementar el conocimiento de cualquier objeto histórico o artístico es necesario estudiarlo, no sólo desde el punto de vista de su contenido inmaterial y de su contexto histórico, sino además desde la perspectiva material con métodos que se derivan de las ciencias naturales. La estructura material de una obra, su estado, adiciones y restauraciones en general, sólo se pueden determinar de forma rigurosa, mediante la aplicación de métodos de examen científico sistemáticos (Jenssens, K. y Van Grieken, 2004). Tal es el caso de la pintura de caballete (Sgamellotti, Brunetti, Miliani, 2014).

Dado el valor intrínseco de estos objetos, en el campo del patrimonio cultural es preferible utilizar técnicas de análisis que sean no-destructivas y no invasivas. Estas técnicas permiten obtener información analítica sin dañar la muestra en cuestión. Dentro de los métodos no-destructivos están las es-

pectroscopias basadas en radiaciones UV, visible e IR al igual que los métodos basados en rayos X (Mantler y Schreiner, 2001; Ruvalcaba 2004).

Además de utilizar técnicas de análisis no destructivo para el estudio de la obra, es recomendable abordarlo desde una perspectiva macroscópica y una microscópica con la ayuda de distintas metodologías (Jenssens, K. y Van Grieken, 2004, Sgamellotti *et al.*, 2014). Dentro de los métodos macroscópicos o de examen global, se encuentran las técnicas de imagen con luz ultravioleta e infrarroja, las cuales permiten explorar el objeto de estudio y realizar una prospección de su composición material. A partir de esta prospección se determinan las regiones de estudio específico, mediante métodos de examen puntual, en pequeñas regiones de la superficie, están los elementales y los moleculares. Con estos métodos se determina la composición química de la mayor parte de los componentes del objeto de estudio en las regiones analizadas.

Cabe señalar que las pinturas son uno de los objetos del patrimonio cultural más complejos que existen, ya que en general tienen una estructura de superposición de capas sobre un soporte con capas de base de preparación (blancas o coloreadas), seguida de capas pictóricas cubiertas por un barniz o una capa de protección. La capa de preparación y la capa pictórica están compuestas por cargas neutras y pigmentos, respectivamente, y por un aglutinante (Gómez, 2004).

Los pigmentos son materiales coloreados suspendidos en el aglutinante formando capas de pintura opacas, según su origen pueden ser naturales o artificiales (Gómez 2004). Además, pueden ser orgánicos o inorgánicos. En el caso de los pigmentos inorgánicos su color característico proviene, en la mayoría de los casos, de los elementos metálicos que lo constituyen. Por lo tanto, si uno de estos elementos clave es observado en el estudio de pinturas, el pigmento puede ser identificado, en este caso las técnicas de análisis elemental son las más adecuadas para este fin (Ruvalcaba 2004). En cambio, para el análisis de los componentes orgánicos se emplean las técnicas de análisis molecular, lo que en general se dificulta cuando existe un barniz en la pintura.

Cabe hacer notar que el alcance de las técnicas espectroscópicas en cuanto a la sensibilidad es notable, pero también tienen limitaciones en cuanto a la profundidad analizada (Camacho & Mederos, 2011). Por otra parte, la complejidad de las pinturas implica necesariamente la toma de algunas muestras de la pieza. No obstante, cuando se realiza un estudio no destructivo en primer lugar, es posible establecer una estrategia más adecuada de muestreo, mínima y representativa, lo cual no es factible cuando no se hace un estudio previo como el presente. Otra limitante en general es el deterioro de la pieza, pues las alteraciones presentes pueden influir en la calidad de la información obtenida, por ello el examen global con técnicas de imagen es fundamental para seleccionar regiones de estudio que no presenten intervenciones y deterioros importantes.

En este estudio se analizó la pintura al óleo -considerada del siglo XVIII- *La Virgen de Guadalupe Dolorosa*, obra anónima del Museo de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, mediante dos técnicas no-destructivas: la imagen infrarroja con procesamiento de falso color (como técnica de imagen) y con la fluorescencia de rayos X (como técnica de análisis elemental). El objetivo del estudio es tener nuevos indicios de los materiales que se emplearon en su realización, de posibles repintes y modificaciones posteriores, y de esta forma contar con mayores elementos para fundamentar la cronología e historia de la pieza.

Métodos de Estudio

Imagen Infrarroja de Falso Color

Para el estudio de las pinturas es esencial hacer un estudio de imagen para obtener un panorama general de la obra, así como identificar qué puntos son adecuados para su posterior análisis con las técnicas espectroscópicas. Las técnicas de imagen constituyen uno de los estudios más utilizados en el campo de la conservación científica (Sgamellotti *et al.*, 2014). El estudio fotográfico

involucra varios tipos de luz como la visible, infrarroja y ultravioleta, las cuales son utilizadas dependiendo del tipo de información que se desee obtener.

La fotografía con luz infrarroja muestra la respuesta de los materiales ante la luz a través de diferentes tonos de grises (Jenssens, K. y Van Grieken, 2004). También puede proporcionar información de cambios en la pintura, dibujo preparatorio, intervenciones, etc. Sin embargo, para el estudio de los pigmentos y la paleta en la superficie es necesario aplicar un procesamiento de falso color (FC) en donde se asocian algunos de los componentes de color de los pigmentos en el visible a los tonos de grises (Aguilar-Téllez, Ruvalcaba-Sil, Claes, Gonzáles-Gonzáles, 2014). De esta manera se combinan las propiedades de reflectancia de la luz de los pigmentos en el visible y en el infrarrojo cercano (700-1000 nm) para poder realizar su identificación, y se genera una imagen infrarroja con procesamiento de falso color (IRFC). Posteriormente, se compara esta nueva imagen de la pintura con una base de datos de imagen que contiene imágenes de falso color de pigmentos de referencia obtenidas en condiciones de iluminación similares, para realizar la identificación de los pigmentos.

Con la fotografía IRFC es posible distinguir entre distintos pigmentos que en la luz visible se observan con un color similar (Aguilar-Téllez *et al.*, 2014). Una de las limitaciones de esta técnica es que cuando se tienen regiones con mezclas de varios pigmentos puede ser difícil la identificación pues las referencias pictóricas con las que contamos están hechas a partir de pigmentos puros y los colores y las tonalidades pueden cambiar. En algunos casos es posible realizar una superposición de imágenes de manera digital para discernir las mezclas más importantes de pigmentos.

El presente estudio de fotografía infrarroja con procesamiento de falso color fue realizado con una cámara Sony Handycam HDR-PJ760V10 en modo Nightshot combinado con un filtro Hoya IR72 montado en el lente. Así como dos lámparas de tungsteno y difusores de luz (Aguilar-Téllez *et al.*, 2014).

Fluorescencia de Rayos X

La técnica de fluorescencia de rayos X (XRF) se fundamenta en la detección de rayos X característicos emitidos por los elementos químicos que componen un material cuando los átomos son ionizados por rayos X de mayor energía. La emisión de los rayos X es única para cada elemento químico y es resultado de la estabilización de los átomos. Los rayos X son fotones (luz) de alta energía. El análisis de estos fotones por sus energías y por sus intensidades permite la identificación de los elementos químicos, así como la medición de sus concentraciones, respectivamente (Mantler y Schreiner, 2001; Ruvalcaba, 2004).

Con este análisis es posible determinar la composición de los elementos presentes en una zona específica de la superficie a estudiar, en este caso la pintura (composición elemental). Sin embargo, es difícil medir elementos ligeros porque su tasa de emisión fluorescente es baja y por la atenuación que sufren los rayos X característicos de menor energía al interactuar con el aire y la ventana del detector. Con esta técnica tampoco es posible obtener información acerca de los pigmentos orgánicos utilizados, pero es posible inferir donde se encuentran ya que en estos casos se tendrán muy pocos rayos X detectados.

El presente estudio fue realizado con equipo de fluorescencia de Rayos X portátil SANDRA (Sistema de Análisis No Destructivo de Rayos X) desarrollado en el Instituto de Física de la UNAM (Ruvalcaba-Sil, Ramírez-Miranda, Aguilar-Melo, Picazo, 2010). Se utilizó un tubo de molibdeno, una ventana de 8 μm de berilio y un detector Si-PIN dispuesto con un ángulo de 45° respecto a la dirección de excitación de los rayos X.[6]. Las condiciones de trabajo fueron 45 kV y 0.2 mA por 90 s para asegurar la detección de los elementos característicos de los pigmentos. La figura 1 muestra el proceso de análisis de la obra con este equipo.

Resultados y Discusión

Fotografía Infrarroja por Falso Color (IRFC)



Figura 1. Examen de la pintura mediante el equipo de XRF SANDRA.

En la figura 2 se muestran las imágenes de luz visible y de infrarrojo por falso color de la pintura. De acuerdo con la metodología (Aguilar-Téllez *et al.*, 2014), se analizaron en particular tres zonas de la imagen IRFC. La primera sobre el manto de la Virgen en la que en luz visible el manto es de un color azul oscuro, y en IRFC presenta una tonalidad rojiza, por lo que al comparar con las referencias la más cercana es la de índigo. No se observan la presencia de otros pigmentos como azurita o azul de Prusia, cuyo color en IRFC es muy diferente (color vino oscuro y tonalidades negras, respectivamente). Tampoco se infieren mezclas de estos colores en el manto.

En la túnica de la Virgen, de color rojo intenso en el visible, se observa en IRFC de un color amarillo brillante, al comparar con las referencias observamos

una semejanza con el pigmento bermellón. La diferencia en la tonalidad puede ser debido al barniz. También sobre la túnica, pero en las zonas más oscuras de rojo, el color de IRFC es más opaco por lo que se sospecha la presencia de hematita. En el caso del manto del donante masculino se observa un color más opaco, por lo que probablemente se trata de un color con una mezcla de hematita y una laca.

Cabe señalar que con esta técnica se observan las zonas correspondientes a las intervenciones y restauraciones en color oscuro.

Fluorescencia de Rayos X

Por medio del equipo SANDRA se obtuvieron un total de 117 espectros de Fluorescencia de Rayos X (XRF), de los cuales se muestran 60 puntos representativos en la figura 3. Se analizaron los colores rojo, dorado, azul, blanco, café, negro de la pintura.

La mayoría de las regiones analizadas contienen una composición elemental de S, K, Ca, Fe, Sr y Pb, no obstante, se encontraron pequeñas variaciones en la composición de cada color.

- *Blanco*

Para el color blanco, el blanco de plomo o albayalde ($Pb_3(CO_3)_2(OH)_2$) es el principal componente con algunas diferencias debidas a los contenidos de Fe, probablemente debido a la mezcla con tierras. Se observan pequeñas intensidades de Cu y Sr. Sólo se observó Zn en la región 98 (donante masculino) por lo que es evidente se trata de una zona repintada en un periodo subsecuente a realización de la obra, probablemente en el siglo XIX.

- *Azules*

VIS



IRFC



índigo



bermellón



hematita



Figura 2. Virgen de Guadalupe Dolorosa con luz visible (VIS), y en luz infrarroja con procesamiento de falso color (IRFC). Comparaciones con índigo, bermellón y hematita.



Figura 3. Imagen de la pintura donde se señalan los puntos analizados por XRF.

Al igual que para el blanco, y los demás colores, se obtuvieron diferentes tipos de azules a partir de los elementos encontrados en cada color y a su concentración relativa.

Un primer pigmento se encuentra en la mayor parte del manto, incluso en la orilla del manto de la virgen, con tonos más claros. En la Figura 4 se muestran las intensidades de rayos X de los elementos detectados en estas regiones, los cuales son proporcionales a las concentraciones de los elementos químicos que componen las capas pictóricas (Ruvalcaba 2004). La presencia de plomo (Pb) no es de extrañar pues se vincula al color blanco de albayalde usado con el pigmento azul, además de que se puede encontrar en la base de preparación. Hay una ligera disminución del hierro (Fe) en los tonos más claros y un aumento ligero en las concentraciones de plomo. Por lo anterior, y debido

a la ausencia de cobre (Cu) en concentraciones importantes, no se empleó azurita, y tampoco existen concentraciones notables de hierro, por lo que se descarta el uso de azul de Prusia ($\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$).

Al considerar estos resultados y la información de la técnica de infrarrojo de falso color, el pigmento del manto se confirma como índigo (West 1997). Este pigmento se usó ampliamente en todo el periodo virreinal. En contraste el segundo tipo de azul, presente en los repintes del manto, claramente visibles en la imagen de falso color en las regiones oscuras (Figura 2, *e.g.* región 34 Figura 3); se observan concentraciones altas de hierro y menores concentraciones de plomo, lo que indica una preparación de color muy distinta. La identificación de este pigmento corresponde a Azul de Prusia, sintetizado en 1704 y usado ampliamente hasta el siglo XX (West 1997). Esto podría indicar que la pintura de la virgen corresponde a una fecha anterior a esta fecha, si se asume que se repintó posteriormente con azul de Prusia. Asimismo, en esta región se detectaron señales de cobalto, lo cual puede corresponder además a una intervención subsecuente con azul cobalto (Co), pigmento que se utiliza a partir del siglo XIX.

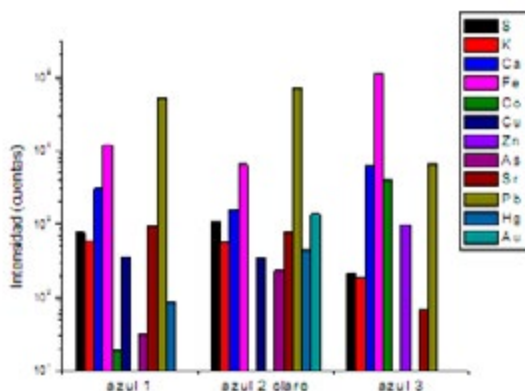


Figura 4. Comparación de las intensidades de los elementos químicos detectados en los pigmentos azules analizados por XRF.

- *Dorado*

En las regiones doradas se detectaron las señales de Oro (Au) y de cobre (Cu), éstas últimas en bajas concentraciones por lo que se trata de una impureza del oro (Figura 5). No obstante, en regiones como las que corresponden al punto 20, el dorado corresponde a un material orgánico, una purpurina empleada en un repinte. En todas las otras regiones, a pesar de la diferencia en la iconografía de las estrellas y decoraciones se detectó oro.

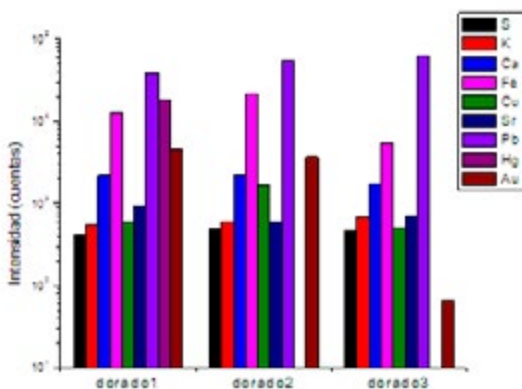


Figura 5. Comparación de las intensidades de los elementos químicos detectados en los dorados analizados por XRF.

- *Rojos y pardos*

Se encontraron tres tonos de rojo, en la mayoría de éstos es notoria la presencia de Hg, lo que indica el uso de bermellón (HgS) para los colores más brillantes (Figura 6). En cambio, en los colores más opacos se empleó en el pigmento mezclas con hematita (Fe₂O₃), claramente identificada por el incremento en las concentraciones de hierro (Fe). Por lo que se infiere el uso de este pigmento y de tierras en los pliegues oscuros de la túnica de la Virgen, al igual que en el pilar, en el fondo de su lado izquierdo. Esta identificación concuerda plenamente con lo observado por infrarrojo de falso color para la identificación y las regiones de uso del bermellón y la hematita.

Por otra parte, en la zona roja 98 del donante masculino se observó la presencia de Zn por lo que se trata claramente de un repinte con blanco de zinc posterior a la realización de la obra.

Los colores pardos y café presentan también la presencia de tierras de óxidos de hierro; con mayores concentraciones de hierro, pero siempre con bermellón, incluso en pequeñas cantidades.

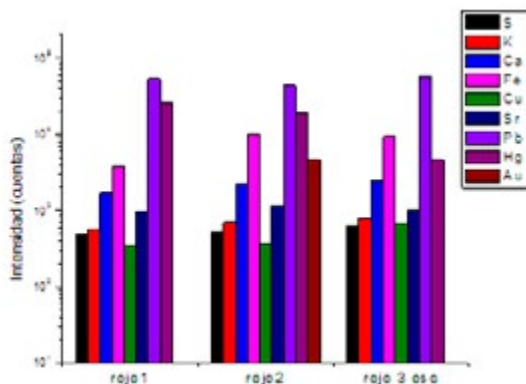


Figura 6. Comparación de las intensidades de los elementos químicos detectados en los rojos analizados por XRF.

Conclusiones

A partir de los análisis no destructivos de la pintura fue posible determinar la composición de la paleta de la pintura de la Virgen de Guadalupe Dolorosa, y así contar con información objetiva de la obra a partir de sus materiales.

En particular ha sido posible determinar el uso del índigo en el manto de la Virgen, con algunas restauraciones con azul de Prusia y azul cobalto, posteriores a la realización de la obra. En los rojos es notable el uso de bermellón y sus combinaciones con hematita, mientras que se empleó oro en la mayor parte de los dorados de la imagen, en contados casos es oro falso. No se observa el uso de azul de Prusia, sintetizado a principios del siglo XVIII (West 1997); aun-

que es factible el uso índigo aun cuando se tuviese disponible azul de Prusia. El índigo ha sido ampliamente usado desde tiempos prehispánicos, aunque su uso en óleo es ya muy escaso después del siglo XVIII en Europa (West 1997). En México aún no están establecidos los periodos de su uso con precisión.

La reducida paleta podría ser un indicio de una técnica muy sencilla por lo que se podría tratar de una obra local. Es aún necesario contrastar el estudio material con el estudio iconográfico de la obra.

Agradecimientos

Este estudio se realizó con apoyo de los proyectos CONACYT 131944 y PAPIIT UNAM IN402813 ANDREAH en colaboración con el Laboratorio de Análisis No Destructivo para Estudio en Arte, Arqueología e Historia del Instituto de Física de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Referencias

- Aguilar-Téllez, D.M., Ruvalcaba-Sil, J.L., Claes, P., Gonzáles-Gonzáles, D. (2014). False Color and Infrared Imaging for the Study of Paintings, *MRS Proceedings* 168, 3-16.
- Camacho Puebla A.L., Mederos Henry F.J.J., (2011). *Alcances de la Técnica de Fluorescencia de Rayos X (FRX) aplicada al estudio de distribución estratigráfica de pigmentos en la pintura de caballete novohispana. Caso de estudio: La pintura de «San Fernando y San Luis entre papas, obispos y doctores seráficos» del templo de San Fernando de la Ciudad de México.*, Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles. Guadalajara, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente.
- Gómez, M. L. (2004). *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid, Cuadernos Arte. Cátedra. Instituto de Patrimonio Histórico Español.

- Jenssens, K., Van Grieken, R.(Ed.). (2004). *Non-Destructive Microanalysis of Cultural Heritage Materials*. Comprehensive Analytical Chemistry. Vol. XLII. Elsevier.
- Mantler, M., Schreiner, M., (2001). X-ray Analysis of objects of art and archaeology. *Journal of Radioanalytical and Nuclear Chemistry* 247 (3), 635-644.
- Ruvalcaba Sil J.L. (2004). La pintura de caballete vista a través de la fluorescencia de rayos X, *La Materia del Arte: José Maria Velazco y Hermenegildo Bustos*, T. Falcón T., Zetina S., (Ed.) p 81-90 México, CONACULTA-INBA Museo Nacional de Arte.
- Ruvalcaba-Sil, J.L., Ramírez-Miranda, D., Aguilar-Melo, V. Picazo, F. (2010). SANDRA: A portable XRF system for the study of Mexican Cultural Heritage. *X-Ray Spectrometry* 39, 338-345.
- Sgamellotti, A. Brunetti B.G., Miliani C., (2014). *Science and Art. The painted Surface*, Londres, Royal Society of Chemistry.
- West Fitzhugh E. (1997) *Artist's Pigments*, Vol 3, Toronto, Oxford University Press,

Los secretos de la Oración

Dr Heric Flores

Wesleyan University-Holy Apostles College and Seminar

A través de la historia muchas personas han dado testimonio sobre la existencia de milagros, los cuales son definidos por la Real Academia Española como «hechos no explicables por las leyes naturales y que se atribuyen a intervención sobrenatural de origen divino». Para la ciencia es casi imposible llevar a cabo experimentos donde los milagros puedan ser corroborados. Una de las barreras que impiden este tipo de investigación es el método científico¹⁷, el cual es utilizado por todo investigador que desea establecer una reputación académica e investigativa.

De la definición de la palabra «milagro» se puede constatar la serias dificultades que se tendrían para poder llevar a cabo experimentos que involucren estos hechos. Por otro lado, si existiera la posibilidad de realizarlo, este evento dejaría de ser un milagro como tal y sería un hecho experimental, de acuerdo con su propia definición.

Una de las finalidades que tiene el presente ensayo es poder visualizar algunas de las cualidades de la oración y tratar de aplicar diferentes métodos para

¹⁷ El diccionario inglés Oxford define al método científico como: «un método o procedimiento que ha caracterizado a la ciencia natural desde el siglo XVII, que consiste en la observación sistemática, medición, experimentación, la formulación, análisis y modificación de las hipótesis».

tener una mejor comunicación con Dios en cada ocasión en que lo invocamos, además de incrementar la efectividad de la oración.

En algunos apartados se dará una interpretación desde el punto de vista de la física a los métodos sugeridos para orar; en otros, desde el punto de vista filosófico; además de analizar desde la física, si la efectividad de la oración tiene alguna explicación viable, o si es que los seres humanos que la han practicado por milenios como medio de comunicación con Dios, sólo han sido partícipes de un mito, o si la oración es simplemente una creencia fuertemente arraigada dentro de la cultura de los diferentes pueblos que habitan el planeta.

Todo ser humano tiene el potencial mental de transformación y la oración sirve como un medio de comunicación con Dios, pero además, como un medio de retroalimentación con nuestro subconsciente. Es mediante esa retroalimentación como podemos aumentar la autoestima y, por lo tanto, nuestro potencial creativo y de transformación.

La Oración

Las personas que han orado tienen una idea del significado de la palabra oración, que de acuerdo a la Real Academia Española, significa: *súplica, deprecación, ruego que se hace a Dios o a los santos*. Otro significado expresado en el mismo diccionario es: *elevación de la mente a Dios para alabarlo o pedirle mercedes*. Curiosamente usamos la oración para alabar o pedir algo, y la respuesta que esperamos debe ser tangible.

Lo interesante de la oración es que le hablamos a algo (ser o ente) divino que no conocemos, desconocemos su forma o género, pero que nos es tan familiar que le llegamos a asignar el género masculino (judíos o musulmanes). Aunque en algunas culturas existe una gran variedad de seres divinos que corresponden a deidades del género femenino, como es el caso de los hindúes. Para los católicos Dios es uno, pero se manifiesta en tres formas: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo (Divina Trinidad).

A pesar de que no sabemos gran cosa acerca de Dios, suponemos que nos escucha, además de que nos entiende. Las formas como oramos son diversas. Por ejemplo, oramos mentalmente, lo que suele ser llamada «la oración en silencio». La Biblia hace referencia a que Dios conoce nuestros pensamientos¹⁸: «Escudríñame, oh Dios, y conoce mi corazón; pruébame y conoce mis pensamientos» (Salmos 139:23).

Hasta el momento no existe tecnología alguna que pueda leer el pensamiento de las personas, así suponemos que Dios posee poderes sobrenaturales y debe ser capaz de poder leer o escuchar nuestros pensamientos, por tanto, debe haber una fuerza o campo mental¹⁹ capaz de radiar nuestros pensamientos y estos, a su vez, ser escuchados por alguien con una especie de antena.

Un gran número de personas creen poder comunicarse mediante la mente. Durante milenios se ha creído en la existencia de la telepatía pero hasta el momento no ha sido posible estudiar este fenómeno de manera sistemática para corroborarlo. En general, todo lo que vemos, tocamos, sentimos, olemos, saboreamos, son sensaciones creadas por nuestra mente, así es que podemos llegar a la conclusión que todo tiene su origen en la mente.

Por supuesto, nuestro instinto propio nos dice que todos nuestros sentidos son locales, es decir, que si toco algo con mi mano la sensación la sentiré en mi mano. No nos damos cuenta de que es el propio cerebro que se encarga de crear nuestros sentidos y también que le da el sentido de localidad. Cuando damos un saludo de mano lo sentimos en nuestras manos, sin embargo, la sensación del saludo es creada por el cerebro, en el cerebro. Lo más intrigante de todo esto, es que podemos crear la misma sensación del saludo de mano

18 Incluso Jesús conocía los pensamientos de los fariseos: «Mas los fariseos, al oírle, decían: Éste no echa fuera los demonios sino por Belcebú, príncipe de los demonios. Y Jesús, sabiendo los pensamientos de ellos, les dijo: Todo reino dividido contra sí mismo es asolado; y toda ciudad o casa dividida contra sí misma no permanecerá» (Mateo 12:24-25).

19 No existe evidencia experimental de este campo o fuerza mental, pero eso no significa que no exista.

cuando soñamos como lo señala Chris Frith²⁰. Es por ello que es difícil distinguir entre la realidad física y la realidad creada por nuestro cerebro. Éste ha sido un tema que ha intrigado a filósofos y científicos por siglos y que sigue sin resolverse del todo. Y aunque la ciencia ha ido descifrando poco a poco el enigma del cerebro humano, la solución está probablemente a muchos milenios de distancia.

Con base en las ideas anteriores sería interesante preguntarse si vivimos en un mundo que está sólo en nuestra mente y si todo es creado por un consciente global. Como seres humanos que somos, parte de nuestro cerebro está dedicado al funcionamiento de nuestro consciente (ya lo citaba Descartes: *Pienso luego existo*). Por lo tanto, si existe un consciente universal, nosotros somos partícipes de ese consciente. Así es que existen personas que pueden comunicarse mediante ese consciente con otras personas.

Un ejemplo de comunicación mental remota, es el de personas que llegan a pensar en alguien con quien no han tenido contacto por mucho tiempo, y la primera intención sería llamar a esta persona, pero de la nada y de manera simultánea, reciben una llamada de ésta. El psicólogo Carl Jung acuñó el nombre de sincronicidad en un ensayo publicado en 1952, para poder definir este tipo de coincidencias y la definió como «dos o más acontecimientos, no relacionados entre sí causalmente, cuyo contenido significativo es idéntico o semejante». Nuestra primera impresión de este hecho, es que en el momento en que pusimos ese pensamiento en nuestra mente, éste se materializó. Esto es precisamente la oración en silencio, pedimos algo a Dios mentalmente y, en algunas de esas ocasiones, lo que pedimos se nos llega a materializar después de cierto tiempo.

Desde el punto de vista de la física, este principio podría ser explicado usando la mecánica cuántica. Una de las grandes controversias de esta teoría es la interacción del observador con el experimento. El hecho de observar crea

20 Makind Up the Mind.

una especie de interferencia y por lo tanto cambia el resultado de lo que se observa.

En un experimento a nivel atómico, el comportamiento de las partículas elementales cambia dependiendo de la forma de observar el experimento. Esto es, cuando el observador trata de mirar el experimento (usando luz u otro tipo de radiación), los objetos a observar se comportan como partículas; cuando los mismos objetos no son observados, estos se comportan como ondas. Es como si la conciencia del observador modificara el resultado del experimento. Por lo tanto, cuando interaccionamos con nuestro alrededor, estamos observando y a la vez midiendo. Ese acto de medir es el que crea nuestra propia realidad y este concepto de realidad ha fascinado a muchos filósofos y estudiosos en general.

La realidad es definida de acuerdo a la Real Academia Española como «existencia real y efectiva de algo», «lo que ocurre verdaderamente», o «lo que es efectivo o tiene valor práctico». Esta definición puede ser interpretada como un todo, como que la realidad es todo aquello que podemos ver, tocar, medir, tomar, comer, usar, jugar, manejar, disfrutar, etc. Sería poco práctico decir que la casa donde vivimos, la familia que tenemos, el coche que manejamos, la comida que disfrutamos, la televisión que nos entretiene y, en general, todo aquello que nos rodea, no existe. Pero lo que nos dice la mecánica cuántica es que esa realidad puede ser modificada por el observador.

Es así que, de acuerdo a la mecánica cuántica, existe la posibilidad de poder modificar nuestra realidad mediante la observación. Pero la observación está conectada con nuestro consciente, y éste está conectado con nuestros pensamientos, por lo tanto, nuestros pensamientos son los que modifican nuestra realidad. Siguiendo este argumento de la mecánica cuántica, podemos concluir que la oración, la cual es creada a través de nuestros pensamientos es capaz de modificar nuestra realidad. Si queremos cambiar la realidad alrededor nuestro, lo primero que debemos de hacer es orar por nuestros vecinos, nuestra comunidad, nuestra colonia, nuestro estado, nuestro país. Es así como llegaremos a cambiar nuestra propia realidad.

A nivel mundial se han llevado a cabo oraciones colectivas. James Twyman²¹ ha sido uno de los principales promotores de las oraciones colectivas. En 1994, reunió oraciones de paz de las 12 religiones más importantes del mundo y las musicalizó y empezó a viajar por el mundo como el trovador de paz.

El mensaje

La oración es el mensaje que le vamos a enviar a Dios, por lo tanto, es muy importante saber qué es lo que se quiere pedir, pero también es importante saber cómo pedir cuando se ora. Una de las oraciones más comunes dentro de los católicos es el *Padre Nuestro* (Mateo 6: 9-13). Las primeras palabras de la oración son para conectar y alabar a Dios, a quien nos estamos dirigiendo, «Padre Nuestro que estas en el cielo, santificado sea tu nombre». La segunda parte de la oración es para reconocer su poder, tanto material como espiritual, venga tu reino, hágase tu voluntad, tanto en el cielo, como en la tierra».

En la tercera parte de la oración le pedimos que nos provea de algo vital, por ejemplo nuestros alimentos diarios, debe quedar claro que no estamos pidiendo riqueza alguna, simplemente el alimento del día, «danos hoy nuestro pan de cada día». A continuación pedimos perdón por cualquier ofensa que hayamos cometido, además de que reafirmamos nuestra buena voluntad de perdonar a los demás, «Perdona nuestras ofensas (pecados), así como nosotros perdonamos a los que nos ofenden». En la última parte de la oración le pedimos que nos aleje de todos esos males que nos rodean, como puede ser la gula, la lujuria y el abuso personal o para los demás. Además de pedirle que nos proteja de todo mal, «No nos dejes caer en tentación, y líbranos de todo mal».

²¹ James Twyman tiene un website (<http://espanol.jamestwyman.com/>) dedicado a mostrar el poder de la oración. En él invita a la gente a unirse a oraciones masivas por la paz mundial, mediante estas invitaciones ha logrado reunir miles de personas a orar por la paz.

Esta oración muestra sencillez y armonía. Se alaba a Dios Padre y se le pide, pero no sólo cosas materiales, sino espirituales también. Si lo que pedimos nos es dado, esto nos permitirá llevar una vida sana, pero además, nos permitirá limpiar nuestro espíritu. No sólo estamos pidiendo por nosotros, sino por todos nosotros. La oración es en plural, sí que los beneficios de la oración serán en plural. Somos seres sociales, que vivimos en comunidades, por lo tanto el hecho de que nuestro prójimo reciba los beneficios de la oración, nos beneficia a nosotros también.

En el universo todo es como un espejo, lo que observamos como prójimo, no es otro que nosotros mismos. Bien dice la frase «haz el bien sin fijarte a quién», porque al final tarde o temprano, tú serás el que reciba el beneficio. Es así que debes estar consciente de lo que pides en toda oración y debes de pensar como lo pides, porque puede ser que recibas algo que no pediste. Cuando ores debes de ser justo y bien intencionado con todo a tu alrededor, pidiendo lo que es justo para todos. Para que exista beneficio colectivo en la oración debe haber justicia. Cuando pides sólo por ti, obtendrás una recompensa a corto plazo. Por lo tanto, aprende a pedir por tu comunidad.

Desde el punto de vista de la física, la idea de pedir por los demás y por ti, es como el efecto de *entrelazado* en la mecánica cuántica. Todo está interconectado. En un experimento hipotético, suponiendo que se tienen dos partículas entrelazadas mediante la rotación, una rota hacia la izquierda, la otra hacia la derecha. Por el hecho de estar entrelazados significa que rotación izquierda y rotación derecha son sólo una cosa, esto es, si cambiamos la dirección de rotación de una, automáticamente cambia la dirección de rotación de la otra. Por lo tanto, si separamos las dos partículas tanto como sea posible, y cambiamos la dirección de rotación de una ellas, la otra partícula cambia instantáneamente de dirección. Una es el espejo de la otra, y no importa la distancia a la que se encuentre, la reacción es instantánea.

Una de las conclusiones de esta idea es que todos estamos entrelazados de alguna manera, por lo tanto, lo que le desees a alguien se te va a regresar

como un *bumerang*. Piensa bien qué es lo que ofreces al momento de orar y lo que pides en cada mensaje de oración.

Los canales de comunicación

Las oraciones pueden ser en silencio, en voz baja o alta, además de los diferentes tonos de voz que pueden ser usados, pero también las oraciones pueden hacerse mediante cánticos. Estas últimas llegan a activar nuestras emociones y a su vez excitan nuestros sentimientos y sobresaltan nuestra pasión, son transmitidas a través del ritmo, la melodía y los sonidos de algún instrumento, o simplemente el sonido producido por las palmas de las manos o nuestros zapatos al golpear el piso, lo que produce grandes vibraciones en nuestro cuerpo, alma y espíritu.

Cuando oramos con cantos es posible transmitir el mensaje mediante una vibración musical, la cual sentimos que le va a gustar a ese ser supremo, debido a que este tipo de vibración de alabanza nos permite sentir que nuestro espíritu se eleva, hasta alcanzar un punto en que la presencia de este ser se manifiesta en nuestras emociones. Es importante darnos cuenta que esta forma de orar permite la conexión emocional colectiva de todos los que están siendo partícipes de la oración cantada.

No podemos minimizar el poder de la oración en silencio, porque muy probablemente la transmisión de nuestro mensaje mental sea mediante vibraciones, lo que significaría que existe un campo de fuerza mental. Esto es, que nosotros radiamos pensamientos y el ser supremo podría descifrar nuestros mensajes en forma de pensamientos.

Esos mensajes mentales pueden llevar tantos sentimientos y pasión como cualquier oración en forma de cánticos. Por supuesto, la oración en voz baja o alta también es transmitida mediante vibraciones. Por lo tanto, podemos concluir sin temor a equivocarnos que todas las oraciones son transmitidas mediante vibraciones.

Si la transmisión mental existe, esta debe ser diferente para cada ser humano, tal como lo es nuestra huella digital. Por lo tanto, cada ser humano tiene una frecuencia que lo identifica, pero además que lo caracteriza. Por otro lado, cada oración tiene su propia vibración, entonces cuando oramos, las dos vibraciones se unen para así alcanzar el fruto deseado, que es hacer llegar nuestro mensaje al ser supremo.

Es muy importante también escoger muy bien el lugar desde donde se va a enviar el mensaje. El lugar va a ser la caja de resonancia que debe vibrar a una frecuencia adecuada a la forma como vamos a transmitir la información u oración. Como la caja de madera de una guitarra que permite que pequeñas vibraciones sean amplificadas mediante la resonancia que produce, además de lograr combinar las diferentes frecuencias. El lugar desde donde se vaya a orar, debe de amplificar las vibraciones de nuestros pensamientos y de la oración, induciendo una resonancia natural, permitiendo así transmitir el mensaje.

En general, todo en el universo está lleno de vibraciones y por lo tanto todo está en movimiento. Es muy conocido desde la antigüedad que todo es energía, y que ésta se manifiesta en forma de vibraciones. Desde el punto de vista de la física experimental, hasta hace poco menos de un siglo se logra descubrir que toda la materia es sólo manifestaciones de las vibraciones, es decir, que todo en el universo es energía.

Max Planck, fundador de la mecánica cuántica, señaló en un discurso ofrecido en Florencia Italia en el año 1944:

Como hombre que ha dedicado su vida entera a la más clara y superior ciencia, al estudio de la materia, yo puedo decirles que como resultado de mi investigación acerca del átomo, lo siguiente: No existe la materia como tal. Toda la materia se origina y existe solo por la virtud de una fuerza la cual trae la partícula de un átomo a vibración y mantiene la más corta distancia del sistema solar del átomo junta. Debemos asumir que detrás de esta fuerza existe una mente consciente e inteligente. Esta mente es la matriz de toda la materia.

Es importante reconocer que todo en el universo son vibraciones y que para poder llegar a tener una comunicación efectiva con el ser supremo, se necesita aprender a encontrar las frecuencias o vibraciones adecuadas, esto sólo se logra orando de manera sistemática, con suficiente frecuencia para ir afinando poco a poco nuestras vibraciones, además de que fortificamos y purificamos nuestro espíritu, generando un mayor flujo de energía, la cual es el motor principal de nuestro cuerpo.

Balance y Armonía en la Oración

Todas las vibraciones humanas llevan consigo emociones que a su vez producen ciertos sentimientos, los cuales dependiendo de nuestro estado de ánimo, pueden llegar a tener ciertas características positivas o negativas. Debemos de tener cuidado con nuestro lenguaje cuando usemos palabras negativas. Lo mejor es tratar de crear nuestras oraciones en forma positiva, sin hacer referencia a palabras negativas o altisonantes.

Como ejemplo de ello analicemos dos palabras: paz y guerra, son totalmente opuestas, pero como se mencionó anteriormente, debemos de cuidar nuestro lenguaje, es así que al ser supremo no le pediremos que acabe con la guerra, porque probablemente y de manera mental estamos atrayendo la guerra. Lo que deseamos tener es paz, por lo tanto pedimos por la paz. Porque al pedir paz, no estamos reconociendo la existencia de la guerra, simplemente estamos pidiendo que continúe la paz.

El balance y la armonía siempre están presentes en los sentimientos. Por lo tanto, debemos ser cuidadosos de los sentimientos que tenemos al momento de orar, y procurar que estemos en un estado donde manifestemos de manera genuina, amor, alegría, admiración, simpatía, estima, emoción y un gran deseo de poder comunicarnos con el ser supremo en quien confiamos. Es importante estar conscientes que al orar bajo condiciones de odio, antipatía, repugnancia, fastidio, aversión, y tristeza, puede llegar a ser contraproducente de acuerdo a lo que se menciona en el mensaje. Así al orar debemos de tratar

primero de equilibrarnos y entrar en ese trance espiritual desde el equilibrio emocional. Si realmente queremos orar debemos prepararnos mentalmente, equilibrar y sintonizar nuestra mente con los sentimientos apropiados, como son el amor, la alegría, la admiración, la simpatía, la estima y otros sentimientos positivos, para así lograr esa comunicación. Además de manifestar nuestra buena intención y una gran devoción.

Desde el punto de vista de la física, el balance y la armonía en la oración se pueden ver no como un elemento negativo o positivo, sino más bien como una interferencia. Esto es, que al momento de orar, si usamos las palabras apropiadas, y nos preparamos para estar en la vibración ideal pero si los sentimientos no llegan a ser los adecuados, todo se frustra, porque uno contrarresta a los demás, produciéndose así una interferencia destructiva en lugar de ser constructiva.

En conclusión además de ser cuidadosos de nuestras palabras al momento de orar, se debe de tener cuidado con las emociones que conllevan nuestras palabras, porque éstas pueden dar una interpretación errónea de nuestras intenciones originales.

La oración como paz espiritual

Con lo visto hasta este punto, podemos concluir que todo aquel que desea estar en comunicación con su ser supremo, debe de prepararse, de lo contrario puede haber un retroceso que nos haga perder la fe y esperanza a ser escuchados. Siempre que la oración no tiene respuesta preguntamos a ese ser por qué no nos escucha, sin darnos cuenta que nosotros somos la razón por la cual nuestras oraciones no son escuchadas.

La paz espiritual es necesaria para poder entrar en contacto con el ser supremo. Este principio nos enseña que aun cuando todo lo que sube tenga que bajar, debemos de tratar de encontrar el punto de equilibrio, las cosas materiales nos interesan porque nos producen una gratificación inmediata, pero sólo

es eso, el tiempo que logra sobrevivir ese sentimiento de alegría y satisfacción es muy corto. Del mismo modo los excesos nos hacen enfermar, tanto física como mentalmente, por eso debemos evitar romper ese equilibrio.

El balance y la armonía nos ayudan a afinar nuestro cuerpo para poder alcanzar nuestra mejor vibración. Cada parte de nuestro cuerpo tiene una cierta vibración. Cuando esa parte del cuerpo se enferma, se rompe la armonía y, por lo tanto, el equilibrio. Es así, que es importante estar preparados no sólo mental y espiritualmente, sino físicamente. Un cuerpo enfermo no podrá tener las mismas vibraciones que un cuerpo sano y, por ende, no podrá estar preparado para la comunicación ideal con lo que considera como ser supremo.

Un equivalente de la oración como paz espiritual en el campo de la física, sería el movimiento pendular; este movimiento nos enseña que cuando el péndulo está en la parte superior toda su energía es potencial, en este minúsculo instante, el péndulo se encuentra estático. Pero cuando el péndulo está en la parte más baja (o su punto de equilibrio), toda su energía es cinética (o de movimiento), éste es el instante en que el péndulo alcanza su máxima velocidad o su mayor eficiencia.

Ahora imaginemos que los puntos más altos del péndulo son la felicidad y la tristeza (como podemos observar ambas emociones son complementarias), así que a la hora de orar no sería sano estar en el punto más alto de la felicidad, porque eso nos haría perder dirección o rumbo, además de la concentración adecuada. Tampoco nos gustaría estar en el punto más alto de la tristeza, porque ésta representa una vibración que nos producirá interferencia, por lo tanto, es no deseada. Para la oración debemos encontrar el punto de equilibrio, ese es el punto de gracia, donde se logran conjuntar todos los elementos: pasión, intensidad, intensión y devoción.

Los niños son las personas más balanceadas dentro de los seres humanos. Son alegres y sin preocupación alguna, poseen gran imaginación y son prácti-

camente inmunes al egoísmo, avaricia y otros sentimientos que nos aquejan como adultos.

La oración –su acción y su reacción–

Se debe de entender que el futuro no está escrito. Es decir, se tiene la gran oportunidad de escribirlo con pensamientos y acciones positivos, por lo tanto, el futuro por más pesimista que se vislumbre, puede ser cambiado con nuestras oraciones las cuales, como ya hemos visto, son ideas mentales que se convierten en vibraciones y que con los sentimientos adecuados en armonía se pueden llegar a materializar o convertir en realidad. Por lo tanto, debemos añadir un elemento más, la <paciencia>. Se debe orar y esperar la respuesta, pero debemos saber esperar. La oración es como la semilla que se siembra, no esperes a obtener frutos de un día para otro. Tienes que darle tiempo a la respuesta y día a día seguir orando, es así que la semilla se fortalece.

La física tiene un sinnúmero de ejemplos de acción y reacción. En la mecánica clásica se tiene la bien conocida tercera ley de Newton, la cual se expresa como «A toda acción se tiene una reacción». Esta misma ley nos enseña que nada es instantáneo, por lo tanto no esperemos que la oración funcione instantáneamente. La ley de inercia de Newton, nos dice que todos los cuerpos tienen la propiedad de permanecer en el estado que se encuentran (reposo o movimiento), mientras la fuerza sea igual a cero. Pero la segunda ley de Newton no enseña que la fuerza debe ser suficientemente grande para cambiar el estado de inercia en que se encuentra un objeto. Por ejemplo, si queremos mover con nuestra propia fuerza un automóvil, podemos aplicar toda la fuerza posible que genere nuestro cuerpo, pero si no es la mínima necesaria, el automóvil no se moverá. La oración puede ser usada para cambiar la inercia de ciertas cosas.

La oración, enseñanza de humildad

Hasta ahora la información expresada nos ha enseñado cómo poder mejorar nuestra relación con nuestro ser supremo a través de la oración, mediante el seguimiento de ciertas reglas y hábitos, para así poder alcanzar nuestra capacidad máxima espiritual y entrar en equilibrio.

En alguna ocasión alguien dijo: «Si quieres resultados distintos, no hagas siempre lo mismo». Esta frase nos enseña que si nuestras oraciones no nos dan los resultados esperados, debemos analizar el por qué y empezar a cambiar, ya sea radicalmente o poco a poco, para poder obtener resultados tangibles.

Como seres imperfectos que somos podríamos usar la oración para pedir una renovación total de nuestro cuerpo-mente, alma y espíritu, para así poder llegar a ser escuchados. Recordemos la frase de «renovarse o morir». Las oraciones deben de ser sencillas para que se conviertan en algo tangible en corto plazo.

Por lo anterior (y como recomendación personal), se sugiere que la oración sea practicada de manera experimental y sistemática, dando gracias y pidiendo al principio cosas muy sencillas. En el *website*²² de James Twyman se hace referencia a cómo el poder de las oraciones en grupos ha logrado atenuar conflictos bélicos en ciertos países con serias hostilidades.

Todo en el universo es energía que se transforma, nosotros somos la manifestación de esa energía. Por lo tanto, tenemos ese poder transformador, pero además tenemos el poder de generar energía a través de la oración, somos capaces de crear nuestro propio destino, además de ser capaces de materializar cosas.

²² <http://espanol.jamestwyman.com/>

Conclusión

Todo ser humano, creyente o no creyente, ha nacido con un poder sobrenatural de transformación, creatividad e inteligencia, que muchas veces es difícil cuantificar. Nacemos sin prejuicios y nuestra comunicación con Dios o el ser supremo en quien confiemos es muy natural y prácticamente sin traba alguna. Sin embargo, a través del tiempo, de nuestro entorno, cultura, lenguaje, es que vamos adquiriendo prejuicios, egoísmo, avaricia, que nos van alejando de este ser, incluso a quienes nos llegamos a definir ateos, porque no podemos creer en el poder de la oración, sin darnos cuenta que creyentes o no, todos necesitamos de la oración para poder hacer uso de ese potencial infinito que tenemos en nuestra mente.

Es importante aceptarnos como seres humanos, con un potencial infinito y vivir con una gran sencillez. No debemos de preocuparnos nada más por nuestra persona, sino por las personas de nuestro vecindario, de nuestra ciudad, de nuestro estado, de nuestro país, de nuestro planeta; todo el planeta está necesitado de la oración.

Por último, la oración puede servir para opacar pensamientos no deseados.

Referencias

Alonso, M., Finn, E. (1992). *Physics*. Pearson.

Biblia Católica. Disponible en: <http://www.bibliacatolica.com.br/es/#.VHNikVfF-2o>

Descartes, René. (2003) *Discurso del método; estudio preliminar, traducción y notas de Bello Reguera*, E. Madrid, Ed. Tecnos,

Diccionario de la Real Academia Española. Disponible en: <http://www.rae.es/>

Donald Frith, Christopher. (2013). Making up the Mind: How the Brain Creates Our Mental World.

Jung, C. Sincronicidad. Obra Completa de Carl Gustav Jung. Volumen 8. *La dinámica de lo inconsciente: Sincronicidad como principio de conexiones acausales. Sobre sincronicidad*. Madrid: Trotta. Página 436.

Oxford Dictionary. Disponible en: <http://www.oxforddictionaries.com/us>

Plank, M. (1944). *Das Wesen der Materie*.

Twyman, J. (s. f.) Disponible en <http://espanol.jamestwyman.com/>



Universidad Popular Autónoma del
Estado de Puebla, A. C.

21 Sur 1103, Barrio de Santiago, C. P. 72410, Puebla, México

