

Copiar y recrear

La transformación social del exvoto pintado

*Patricia Arias**

Una de las principales funciones del artista es la de ayudar al hombre corriente a ordenar su universo cultural.

EDWARD T. HALL

Desde hace mucho tiempo los exvotos han sido reconocidos y valorados por sus cualidades y atractivos estéticos. La mirada propuesta aquí es diferente. Se busca entender al exvoto como un artefacto histórico, cultural, artístico y de comunicación en el que se manifiestan continuidades pero también se expresan importantes transiciones. De este modo, el artículo explora las semejanzas y diferencias de los exvotos en dos momentos históricos a partir de lo cual se sugiere que éstos experimentaron cambios estéticos, temáticos, de significado y formas de devoción, entre la época colonial y el siglo XIX; cambios que tuvieron que ver con las transiciones políticas y culturales de la sociedad entre esos dos siglos convulsionados y definitorios de la vida nacional.

Copying and re-creating. Social transformation of the painted ex-voto (votive offerings). From long ago religious offers called *ex-votos* have been recognized because of its qualities and aesthetic attractions. Here, the focus is different. The author seeks to understand the ex-voto as a historical, cultural, artistic and communicational device, in which we can see continuities but also salient transitions. The article explores the resemblances and differences of the ex-votos in two historical moments. The thesis is that these artifacts underwent changes in terms of devotional forms between the colonial period and the nineteenth century, as well as aesthetic, thematic, and meaningful changes. These displacements had to do with cultural and political transitions of society between those agitated centuries, a capital period in the definition of Mexican national life.

* Profesora-investigadora del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH), Universidad de Guadalajara.

HASTA LA DÉCADA DE 1980 el retablo pintado fue una de las expresiones votivas más tradicionales y características de la religiosidad popular mexicana. Ningún otro país de América Latina desarrolló y resignificó la antiquísima práctica europea del exvoto pintado para agradecer la concesión de favores como sucedió en México. Desde la época colonial, pero sobre todo durante los siglos XIX y XX, basílicas, iglesias, santuarios y capillas recibieron infinidad de pinturas de diferente formato y materiales donde los donantes, agradecidos, dejaron constancia del favor, concebido como milagro, que les había sido concedido al invocar a la imagen. La confección y colocación de un exvoto era parte indisoluble del compromiso contraído con la divinidad en el momento angustioso de pedirle el favor. Hasta los años veinte, constata Brenner (1929), el exvoto pintado era el recurso votivo favorito de la gente, mucho más que las fotografías, los exvotos anatómicos o las ofrendas de objetos como pelo, ropa, rosarios.

Así, el exvoto ha sido siempre testimonio de un milagro que es preciso hacer público, explícito y perdurable para que, de esa manera, se reconozca e incremente la fama de la imagen. Como sintetizaba muy bien don Hermenegildo Bustos, afamado pintor y hacedor de exvotos: “para aumento de su veneración”. Puede decirse que el exvoto pintado es un artefacto cargado de sentidos que contiene un sinnúmero de códigos compartidos y profundamente enraizados en la cultura religiosa católica. Para poder “ver” y pintar un exvoto la gente debe ser capaz de reconocer la combinación de elementos que contiene (Brenner, 1929). Pero se trata también de un artefacto que, aunque ha persistido a través del tiempo y ha arraigado en múltiples espacios, ha experimentado cambios profundos.

Sin embargo, hasta ahora y salvo excepciones (Durand y Massey, 1990, 1995; Arias y Durand, 2002) existen escasas investigaciones de índole socio-cultural acerca del retablo. En el mundo del arte, en cambio, ha sido desde hace mucho tiempo ampliamente conocido y apreciado como expresión original de la cultura y el arte populares en México. Pintores como el Dr. Atl, Gabriel Fernández Ledesma, Roberto Montenegro, David Alfaro Siqueiros,

Frida Kahlo, Jesús Reyes Ferreira y Diego Rivera fueron grandes admiradores y coleccionistas de exvotos. Como artistas, destacaron sus sentidos plásticos y valores estéticos que, desde su punto de vista, se habían desarrollado alejado de influencias artísticas y sociales (Montenegro, 1950).

Los estudios de Durand y Massey (1990, 1995, 2001) generaron una ola expansiva de publicaciones que ha dado cuenta de la existencia de exvotos en diferentes espacios religiosos: desde basílicas, iglesias, santuarios asociados a imágenes de difusión nacional o ámbito regional hasta pequeñas y alejadas capillas vinculadas a cultos muy locales (Bélard y Verrier, 1996; Escobar *et al.*, 1997; Gallegos Franco, 2001; Gámez y López, 2002; Luque y Beltrán, 2003; varios autores, 2001). Por lo regular, se trata de textos, acompañados de abundantes y bellas imágenes, que dan a conocer, mediante inventarios temáticos sencillos, la variedad de asuntos de que tratan los exvotos de cada repositorio. De ese modo han contribuido, sin duda, al rescate de las imágenes votivas y han ampliado el ámbito espacio-temporal, y en cierta medida también temático, del retablo en México.

Hoy en día contamos con más evidencia para realizar estudios que exploren acerca de un asunto sugerido por diversos autores: la transformación social del exvoto pintado entre los siglos coloniales y el siglo XIX (Arias y Durand, 2002; Brenner, 1929; Giffords, 2000). Se trata entonces de conocer la conjunción de condiciones que en la centuria decimonónica permitieron que grupos sociales populares, las “clases más desprotegidas”, las llama Giffords (2000) se apropiaran del exvoto como expresión votiva.

Nuestra hipótesis es que durante el siglo XIX, tiempo de incertidumbre y cambio, las élites políticas y religiosas tradicionales perdieron, en cierta medida, el control de los dispositivos socioculturales que habían construido a lo largo del periodo colonial, entre ellos, los cánones de la expresión votiva. Esta pérdida de control parecería haber permitido un proceso de apropiación y resignificación de las prácticas pictóricas por parte de los sectores populares que dio lugar, entonces sí, a un verdadero arte popular, en el sentido de expresar las preocupaciones de los sectores populares que fueron emergiendo y cobrando fuerza durante el siglo XIX. En ese proceso de apropiación y resignificación el exvoto experimentó cambios importantes de forma y contenido que es posible rastrear y documentar en sus diferentes elementos: materiales, estructura formal, textos, autores, donantes, temas, tipo de exvotos, imágenes votivas.

Se puede decir entonces que los pintores del siglo XIX aprovecharon su habilidad ya no sólo para “copiar” sino para “recrear” las expresiones votivas de acuerdo con temas y sentidos que correspondían a los problemas, viejos pero sobre todo nuevos, que enmarcaban e impactaban la vida de los grupos sociales populares del convulsionado siglo XIX. Como nunca antes, nos parece, el exvoto se convirtió en un dispositivo abierto y disponible capaz de recuperar y expresar a nuevos actores, temas, espacios.

Con todo, hay que señalar una cuestión metodológica. Al parecer siempre existirá una fuerte desproporción entre los exvotos de la época colonial y del siglo XIX. Los exvotos coloniales que se conservan son escasos en relación con la profusión de láminas que corresponden al siglo XIX. Muchos, desde luego, fueron destruidos o, si se quiere, no fueron conservados, al menos en sus depositarios originales. Pero tiene que ver quizá también con algo señalado por Gloria Giffords (2000): que la edad de oro del retablo santo, es decir, de láminas de metal con imágenes sagradas de pequeño formato de carácter doméstico, fue el siglo XIX; época que coincide, sin duda, con el auge del exvoto pintado.

El exvoto colonial

De esta Imagen milagros retratados
En grandes lienzos de sublime alteza
Canto a la Virgen de los Remedios

Iglesia de los Remedios, Ciudad de México

TOUSSAINT (1990)

En el transcurso del siglo XVI la Iglesia católica logró establecer y consolidar un amplio espectro de imágenes sagradas en su flamante grey de la Nueva España. En el Concilio de Trento se había aceptado que los santos podían interceder ante Dios y que los creyentes podían invocarlos en busca de la ayuda divina (Ruiz Gomar, 1993). Así, a las antiquísimas devociones a Cristo y la Virgen María se habían sumado infinidad de santos y santas a los que se les asignaban signos y atributos que ayudaban a identificarlos y facilitaban, además de especializar, las devociones de los creyentes. A esas devociones se sumaron las beatificaciones y canonizaciones de santos españoles, tan abundantes en el

siglo XVII, que fueron recibidas y celebradas con “ruidosas fiestas” en la Nueva España. Las órdenes religiosas —agustinos, carmelitas, dominicos, franciscanos, jesuitas—, además de exaltar a sus santos fundadores, tenían que promover la devoción a aquellos de sus miembros que eran promovidos a la santidad.

La creación de devociones a personajes viejos y nuevos requería, sin duda, de dispositivos que apoyaran su difusión, convirtieran sus virtudes en modelos de vida y comunicaran los contenidos doctrinales que buscaba la iglesia. Ella sabía cómo hacerlo: construcción de iglesias y conventos, instauración de fechas conmemorativas, declaración de patronazgos, confección de esculturas y, muy especialmente, de lienzos y pinturas que representaran algún pasaje ejemplar de la vida de la imagen sagrada o bien en actitud convencional en compañía de los elementos que lo hacían inmediatamente reconocible: animales, estigmas, flores, frutas, poses. Las virtudes atribuidas a los santos y santas, que se reconocían en el lenguaje plástico, estimulaban y facilitaban su apropiación por parte de diferentes grupos sociales y particulares, así como por instituciones, corporaciones y cofradías gremiales. En la época colonial, señala Ruiz Gomar, había “modelos y abogados para todos y para todo” (1993:7), aunque también, hay que decirlo, la devoción a muchas imágenes sufrió altibajos y hasta olvidos irremediables.

Como quiera, los artistas, para este caso los pintores, no se daban abasto. Ellos eran continuamente solicitados para realizar grandes y pequeñas obras: imágenes y lienzos que daban cuenta de la vida de los santos, altares, claustros, murales, retablos, imágenes de santos patronos, ornamentos, arcos de bienvenida de autoridades civiles y eclesiástica, además de retratos de personajes eclesiásticos y civiles. En el siglo XVII era “una obligación tener imágenes, signo exterior del culto [...] Quien no tenía imágenes se exponía a ser delatado a la Inquisición como poco fervoroso; de ahí que no hubiera casa en que no se contaran por docenas los cuadros con santos” (Toussaint, 1990:84).

En algún momento se sumó, además, la confección de exvotos. ¿Cómo llegó y se difundió esa práctica votiva en México? Porque no cabe duda de que el exvoto mexicano recuperó claves estéticas y de sentido de los viejos retablos europeos, tradición que se inició en el siglo XIV en Italia y se expandió por toda la Europa mediterránea. Allí se acuñó una forma peculiar de retablo que se repitió durante siglos. La pintura del lienzo, por lo general de tela, se dividía en tres campos horizontales: una, por lo regular, la más elevada, donde aparece

la imagen invocada, que solía estar resaltada con nubes o haces de luces; dos, la parte central, donde se ofrece la representación gráfica del suceso y tres, la parte de abajo, conocida como cartera, donde se hace la explicación escrita del suceso milagroso (Durand y Massey, 2001:21). A pesar de la insistencia en que el exvoto se desarrolló al margen de influencias artísticas y sociales (Montenegro, 1950), los exvotos más antiguos sugieren una intervención decidida y decisiva de la iglesia en la enseñanza de sus usos, estética y sentidos entre su grey colonial.



Pinturas con exvotos

En verdad, una revisión cuidadosa de las pinturas sugiere que es posible distinguir y separar dos tipos de exvoto colonial que, hasta ahora, se han confundido. Por una parte están los exvotos que fueron encomendados por la iglesia, es decir, solicitados por autoridades eclesiásticas: obispos, superiores, abades. Los exvotos, en ese caso, eran representaciones de milagros que acompañaban el cuadro de la imagen. Es decir, no se trataba de exvotos que hubieran

sido colocados por donantes verdaderos de milagros recientes efectivamente sucedidos, sino de una representación de milagros para dar a conocer y resaltar los atributos y, de ese modo, promover las posibilidades votivas de una imagen. La iglesia, en Europa, ya había recurrido a esa modalidad. Una pintura de 1570 del Ticiano muestra una imagen rodeada de pinturas votivas (Cuzin, citado en Durand y Massey, 2001).

Quizá el ejemplar más antiguo de esa modalidad de exvoto en México sea de 1615. En ese año, Samuel Stradanus, artista belga, realizó una serie de grabados de la Virgen de Guadalupe, cuya venta sirvió para apoyar la construcción de su santuario (Sánchez, 1990). La sección central de la lámina, dice la misma autora, “está enmarcada por sendos laterales, divididos simétricamente cada uno en cuatro recuadros que suman ocho, en cada uno de ellos (se) representa un exvoto relativo a otros tantos milagros o favores obrados por



la intercesión de Nuestra Señora” (Sánchez, 1990:29). Entre los donantes había eclesiásticos y gente cercana a la iglesia (fraile, sacerdote, sacristán), una autoridad civil (alcalde mayor) y trataban de los dos temas más tradicionales de promesa votiva: cinco eran de enfermedad y tres de accidentes.

Al parecer, varios grandes óleos de ese tipo fueron realizados durante el siglo XVI y XVII; algunos, de pintores anónimos, otros, de artistas reconocidos. Toussaint (1990) señala que Alonso de Villasana, pintor importante de fines del siglo XVI, decoró la iglesia de los Remedios en la ciudad de México por encargo del Vicario, el doctor don José López. Se trataba de diez cuadros, hoy desaparecidos, “pintados al óleo, y se encontraban repartidos a los lados del templo, cinco de un lado y cinco del otro, representan milagros de la Virgen de los Remedios” (Toussaint, 1990:67). Entre ellos había uno que “representaba un naufragio, es decir, un exvoto por alguien que se había salvado de un naufragio invocando a la Virgen de los Remedios; otro un despeñado, posiblemente era algo semejante; otro, uno que se llama el Milagro de la Columna, no sabemos que milagro haya sido”.

Un retablo en talla de madera de fines del siglo XVI de San Diego de Alcalá del Santuario de Cuauhtinchán, Puebla, presenta al santo rodeado de cuatro óleos que representan escenas votivas [Fundación Cultural Televisa (en lo sucesivo FCT), 1996:53]. Años más tarde, en 1633, el Provincial de los padres Bernardos de Puebla le encomendó a Juan de Arrúe, reconocido pintor nacido en Colima, un lienzo que “representaría un milagro del ángel San Rafael y el beato San Juan de Dios, al óleo de siete varas de ancho y cuatro de alto para el Refitorio del convento de San Bernardo” (Toussaint, 1990:72). No se sabe si la obra se realizó ni si se conserva.

Lejos de allí, en el convento de Izamal, en Yucatán, dice Toussaint citando la *Historia de Yucatán* de Lizana (1633), “existían pintados los milagros de la Virgen, aunque no nos dice si formaba la decoración de los muros, como entonces se usaba, o eran cuadros como los que más tarde fueron llamados ‘retablos’” (1990:130).

Un retablo de San Jacinto, de 1692, de la parroquia de Oaxtepec, Morelos, muestra la imagen del santo, rodeado por seis paneles que representan exvotos (FCT, 1996:52). A pesar del respaldo de lienzos y láminas, señala Gonzalbo (1996), hubo imágenes, como las de San Diego de Alcalá y San Jacinto, que no arraigaron en la grey novohispana. Un exvoto peculiar, porque carece de



figura central (también de fecha y lugar), muestra cuatro curaciones milagrosas del Arcángel San Miguel. Uno de esos exvotos refiere que los indios de Huejotzingo (Guaxosingo) habían sanado de una gran peste (FCT, 1996:51).

De José de la Mota, pintor “secundario” según Toussaint, existe un cuadro de 1707 en la Capilla de la Concepción de Coyoacán. Se trata de “un gran crucifijo [...] interesante por cierto aspecto de arte popular que revela; tiene botellas cuadradas con flores de papel cortado, lo mismo que el gran sendal; un exvoto de cera en forma de mujer” (1990:154). Pero quizá el ejemplo más impresionante de ese estilo sea el retablo, fechado en 1752, del Traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe a la primera ermita y primer milagro, donde el mártir Juan Nepomuceno, hizo el milagro de que, a pesar de la lluvia, continuara la procesión (FCT, 1996:60).

Con base en Toussaint (1990) y el Catálogo de la Exposición *Dones y promesas* (FCT, 1996), la producción de exvotos encargados por la iglesia para

acompañar imágenes sagradas e instruir en sus posibles usos votivos pudo haber prosperado entre fines del siglo XVI y mediados del siglo XVII.

Exvotos de donantes

Al mismo tiempo, según Orendáin (1960), desde el siglo XVI empezaron a aparecer exvotos —que le parecían “ingenuos e intrascendentes pero interesantes”— en los cuales las personas agradecían los favores y milagros que las imágenes, efectivamente, les habían concedido, pero no ofrece ejemplos ni mayores detalles de ellos. El Catálogo de la Exposición *Dones y Promesas* da cuenta de 26 exvotos de ese tipo ofrecidos en época tardía, es decir, para el siglo XVII: entre 1677 y 1799.¹ Roberto Montenegro, por su parte, reprodujo 12 exvotos (uno de ellos se publicó también en el Catálogo *Dones y promesas* y dos carecen de fecha) producidos más tardíamente aún: entre 1743 y 1784. Los exvotos presentados por Montenegro fueron seleccionados por él, sin que se conozcan los criterios que utilizó para escogerlos, de colecciones “existentes en México y aun en el extranjero” (1960:8).

De acuerdo con ambas fuentes, los exvotos coloniales de donantes comenzaron a producirse a partir de la segunda mitad del siglo XVII. La confección de esos retablos parece haber sido encomendada a pintores, aunque no estén firmados, lo cual no era extraño ya que durante el siglo XVIII abundaban las pinturas anónimas, incluso los retratos de personajes importantes (Orendáin, 1960). Según Montenegro, pero esto podría estar influido por su selección, los autores habrían sido “aficionados a la pintura, artistas anónimos (que) se desligan totalmente de la visión real” (1950:8). La mayor parte de los exvotos de la Exposición *Dones y promesas* son de autor anónimo. Salvo tres: uno, de 1700, de Manuel de Arellano, “maestro examinado” (Toussaint, 1990:145); otro de 1710, identificado como de Cristóbal de Villalpando hijo (Gonzalvo, 1996), y uno de 1742 de Tomás Javier de Peralta, presbítero y pintor queretano. Ese “retablo” o exvoto, dice Toussaint, se encontraba “en el coro bajo de Santa Rosa” (1990:272). Toussaint menciona otro exvoto, de años más tarde, elaborado por Mariano Cano, pintor tlaxcalteca descendiente de una familia

¹ Uno de ellos es un exvoto del siglo XVIII, pero que agradece un suceso milagroso ocurrido en 1555, es decir, dos siglos antes (FCT, 1996).

de artistas nacido en la segunda mitad del siglo XVIII, que “representa a un militar ante una imagen de Nuestra Señora (quizá la de Ocotlán) firmado por él en 1805” (1990:193). Es el único trabajo que le conoce Toussaint y lo considera una “obra agradable de no mucho vuelo”.

Manuel Payno nos ofrece una referencia más tardía. En *Los bandidos de Río Frío* hace referencia, en dos ocasiones, a que la gente de la ciudad de México y sus alrededores acudía a la Academia de San Carlos, fundada en 1783, en busca de pintores cuando necesitaban la confección de un exvoto por algún favor recibido (Arias y Durand, 2002:24).

La belleza, complejidad y maestría de muchos exvotos coloniales sugiere que aunque pueden haber quedado como anónimos, no eran, necesariamente, confeccionados por gente que no sabía pintar. Podría convenirse entonces que los retablos eran realizados por aficionados a la pintura, quizá con alguna formación y, en menor medida, por pintores de mayor o menor renombre. De cualquier modo, en la mayor parte de los exvotos coloniales que se conservan parece existir un pintor, más o menos diestro, que operaba como un intermediario entre el donante y la divinidad. El exvoto era el resultado de un diálogo entre el pintor y el donante.

Comoquiera, ya no se trataba sólo de pintores españoles o criollos. Para el siglo XVII, afirma Toussaint (1990), los pintores indígenas estaban ya asimilados con los españoles. Más tarde, a mediados del siglo XVIII, comenzó el movimiento artístico que se denomina “pintura popular” (1990:131) a cargo de pintores indígenas que produjeron “una de las más interesantes manifestaciones del arte de Nueva España” (1990:135).

Los retablos coloniales son óleos pintados sobre tela de diferentes formatos, algunos muy grandes. Como ya se ha mencionado, la estructura formal del exvoto continuó, en principio, la tradición europea de dividir la pintura en tres campos: la representación gráfica, la imagen milagrosa y el relato escrito del suceso (Durand y Massey, 2001). Sin embargo, hubo un cambio importante: en el exvoto mexicano la parte escrita ganó mucho espacio, se afinó y detalló la descripción del relato milagroso respecto del exvoto europeo. Para poblaciones, en Europa y América, que muy poco sabían leer, era imprescindible pero suficiente la imagen. De allí que en el exvoto europeo la narrativa votiva sea muy escueta: apenas la palabra “exvoto”, la fecha y el nombre o las iniciales del donante (2001:36). La profusión escrita del exvoto mexicano sugiere que estaban destinados, primordialmente, al consumo de la élite que podía leerlos.

De hecho, las representaciones de los exvotos muestran que los donantes formaban parte de los diferentes segmentos de la élite colonial: militares de alto rango (general, almirante, capitán, alférez, mayor), religiosos (prior, religiosas, frailes), civiles cuyos nombres están precedidos de don y doña.



Son muy impresionantes los exvotos de religiosos o militares donde se pinta al enfermo rodeado de compañeros y médicos. La representación del milagro y de los personajes reiteraba la pertenencia a la élite: las casas y lugares eran lujosos, limpios, con columnas y pisos, había biombos, alguna alfombra, candelabros de metal, abundaban los cortinajes y drapeados, las camas tenían sábanas, colchas, cortinas y doseles. Otros dos elementos ratifican esa impresión: por una parte, la ropa de los donantes. Las mujeres eran representadas con faldas elegantes y sin rebozo. Los hombres, también bien vestidos y sin sombrero. Ellos solían aparecer con pañuelos blancos en la cabeza. Por otra parte, en algunos exvotos aparecen sirvientas con rebozo oscuro, acompañando a los donantes en el momento del

correspondían, de manera casi absoluta, a enfermedades de ellas o sus familiares cercanos: hijos, hermanos. Todos los exvotos femeninos eran representados en interiores. Incluso uno que trata de una madre e hija accidentadas en un temblor fue figurado en el interior de la casa (FCT, 1996, 78:49).

El espectro temático del exvoto masculino era un poco más amplio: incluía enfermedades y también accidentes, estos últimos sucedidos en el mar, pero sobre todo en el campo, aunque no en labores propiamente campesinas ni con animales de trabajo agrícola. Los exvotos dan cuenta de una gran diferencia entre hombres y mujeres respecto de la movilidad. La movilidad era un atributo de los hombres y eso contribuía a ampliar el espectro temático del exvoto masculino. Eran ellos los que viajaban y estaban expuestos a peligros que, en los exvotos, tenían que ver con travesías accidentadas en el mar y percances en los desplazamientos por tierra: caídas de caballo, de carros de mulas, cornadas de toros, atropellos, situaciones de violencia por cuestiones de trabajo o juego (FCT, 1996, 93:73; Montenegro, 1950).



En general, los exvotos coloniales pueden ser clasificados en dos tipos: los de aposento, que correspondían a las enfermedades, y los de acción, que se relacionaban con los accidentes, aunque hay que decir que en esa época solían combinarse. Los exvotos de aposento eran muy socorridos. Allí, el enfermo se representaba acostado en la cama, rodeado de personas, alguna de las cuales podía ser el donante. En los exvotos de acción se figuraba, de manera dramática, el momento del incidente que había catapultado la súplica y la oferta votiva. Algunos exvotos de aposento incluían, además, una representación de la acción de gracias, es decir, aparecían personas arrodilladas frente a la imagen que concedió el milagro.

Llama la atención la dispersión espacial y la variedad de las imágenes votivas en esa época. Los exvotos se dirigían a imágenes que se ubicaban en lugares muy distintos y distantes de la geografía novohispana. La selección tenía que ver, al parecer, más con devociones regionales que con los atributos asignados a las distintas imágenes como había sido en los primeros tiempos de la conquista. En general, parecería que eran más las imágenes femeninas de la Virgen María, aunque de diferentes advocaciones y lugares: Virgen de la Soledad de Oaxaca, Virgen de la Salud de Páztcuaro, María Santísima, Madre de Dios de San Juan de los Lagos, Nuestra Señora del Rosario, Nuestra Señora de Tulantongo, Nuestra Señora de Loreto, Nuestra Señora de los Remedios, Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocan (FCT, 1996; Montenegro, 1950). La Virgen de los Remedios, “La Conquistadora”, señala Zerón Medina (1995), era una advocación antigua muy socorrida antes de la Virgen de Guadalupe. De hecho, aunque hay exvotos a la Virgen de Guadalupe, no se puede decir que se tratara de la advocación más socorrida de ese tiempo. Y eso a pesar del enorme dispositivo desplegado por la iglesia para promover su devoción desde el primer tercio del siglo XVIII: Patrona de la Ciudad de México, después, de toda la Nueva España, aprobación de su patronato, fiesta, misa y oficios propios (Zerón Medina, 1995). Las imágenes masculinas eran también distintas y de diferentes lugares: imágenes de Cristo, pero también de santos, en especial, de San Miguel. En muy pocos casos aparecen representadas dos imágenes.

La variedad y dispersión de imágenes votivas sugiere que la segunda mitad del siglo XVIII pudo haber sido un periodo de transición entre la fe y las imágenes de la primera fase de la conquista espiritual, y el siglo XIX donde se afianzaron nuevos espacios de devoción y surgieron nuevas imágenes votivas.

El siglo XIX

Copiar y recrear

Ni abismos de miseria
ni [...] prosperidad espectacular.

RAQUEL TIBOL

Hace varios años Gloria Giffords llamó la atención hacia un arte religioso peculiar: el “retablo santo” o “láminas”, como se les conoce comúnmente, que prosperó en México, como nunca antes, durante el siglo XIX, en especial a mediados de esa centuria. Se trata de pinturas devocionales de pequeño formato, elaboradas sobre hojalata, para ser colocadas en altares domésticos, que reproducen alguna imagen mariana, algún Cristo, alguna santa o santo. Eran pinturas destinadas a la gente común, confeccionadas por pintores populares que recibían encargos —y dinero— por la hechura de alguna lámina en especial; se vendían de puerta en puerta y durante las fiestas religiosas. Giffords, que ha revisado más de 12 mil retablos santos, considera que varios pintores de láminas fueron también autores de exvotos.

Giffords atribuye esa impresionante proliferación de láminas devocionales a dos hechos relacionados con el proceso de industrialización: por una parte, la fabricación masiva —y barata— de lámina de hojalata que permitió desplazar al lienzo y el cobre —sin duda más costosos— como materias primas para la elaboración de pinturas. La lámina ofrecía además ventajas técnicas: una superficie fácil de pintar, durable y luminosa que podía ser cortada en diferentes medidas y de ese modo confeccionar pinturas de diversos tamaños [...] y precios. Por otra parte, la difusión de litografías europeas que amplió el universo iconográfico y ofreció nuevos elementos de inspiración que fueron incorporados por los pintores locales a sus láminas. La autora menciona, pero deja en ciernes, otro argumento: que el proceso revolucionario de 1810 habría dado independencia y animado la producción de artistas provincianos (1992:2).

Los maestros campesinos del sur andino

Pablo Macera (1979), estudioso del arte popular peruano, ha desarrollado una explicación diferente para una expresión pictórica muy particular y acotada

en términos de espacio y tiempo que prosperó en Perú durante el siglo XIX. En el sur andino, en las cercanías del Cusco, estuvieron activos, entre 1830-1840² y 1920, un grupo de pintores anónimos, provenientes del mundo rural, a los que Macera ha denominado “maestros campesinos”. Ellos realizaron trabajos pictóricos muy distintos a la pintura cusqueña, más conocida y reconocida de la época virreinal en el Perú. Los cuadros de los “maestros campesinos” eran de pequeño formato (ninguno de más de un metro de altura) y fueron confeccionados con recursos técnicos originales: el bastidor era de bayeta (tela de lana de oveja) o de piel de animal al que se añadían abundantes capas de yeso y se pintaba con pigmentos minerales y vegetales. Y, como en el caso de las láminas mexicanas, se trataba de pinturas pequeñas para ser colocadas —y veneradas— en altares domésticos.



² Kelemen (1951) plantea que los “villages artist”, como los llama, surgieron a fines de la época colonial en las cercanías del Cusco. Pero ninguno de los dos autores ofrece más argumentos para sustentar sus afirmaciones. Lo que se puede decir es que Kelemen conoció, en la Lima de los años cuarenta, a los principales coleccionistas de arte colonial peruano en general y, al parecer también, a los que ya conocían y coleccionaban los cuadros de los maestros campesinos.

Para Macera, los “maestros campesinos” fueron un fenómeno cultural que hay que entender asociado a los cambios suscitados con la Independencia del Perú (1821), momento en que la gente del campo pudo elaborar “un universo estético a su medida” (1979:XXXVIII). Esto por varias razones. Los avatares de la Guerra de Independencia habrían interrumpido el flujo de modelos, técnicas y materiales provenientes de la ciudad. Al mismo tiempo se habría reforzado el aislamiento de las comunidades campesinas; aislamiento que, gracias a la supresión de las cargas impositivas coloniales, habría dado lugar a un mejoramiento de la vida rural que habría favorecido la producción de “artesanas artísticas”. Es decir, la gente del campo habría tenido recursos y tiempo para dedicarse a “inventar muchas nuevas clases de ornamentos y decorados” (Kubler, citado en Macera, 1979).

Pero, en general, el proceso de Independencia había dejado al Perú empobrecido. La escasez de dinero en las ciudades disminuyó la demanda de obras y pintores por parte de la iglesia y los particulares. Las iglesias ya estaban profusamente pintadas y las restauraciones no eran suficientes para mantener a los pintores. No sólo eso. Los particulares, en el remoto caso de poder hacer pedidos, eran una clientela capturada por los gremios urbanos.

Los “maestros campesinos”, entonces, encontraron en la clientela rural un mercado para un producto estético novedoso: las pinturas portátiles, a escala doméstica, de pequeño formato y más baratas que el lienzo que se acomodaron a los gustos y recursos de la gente del campo, con un lenguaje plástico de pinturas planas, fácilmente identificables, sin ambigüedades estéticas ni religiosas que se sitúan entre el arte religioso y el arte secularizado. Se trata de un arte no realista, que tiene que ver con lo que el pintor siente y sabe, más que con lo que ve (Kelemen, 1951), lo que los hacía copartícipes de estéticas y sentidos con sus clientes. Aunque se trata de un arte con deficiencias en cuanto a recursos técnicos y de composición, “la calidad de la historia que se cuenta en esas pinturas es tan única como el trasfondo psicológico que las produjo” (1951:199).

De ese modo y desde luego sin pretenderlo, esos pintores andinos produjeron “piezas expresionistas de extraordinaria calidad”, que recuerdan, señala Kelemen, a los maestros italianos del 1300, pero de asuntos netamente locales y rurales en sus temas y composiciones. Los “maestros campesinos”, presumiblemente indígenas, de los cuales no se sabe nada, ni siquiera cuántos eran, pueden haber sido parte de grupos familiares o de talleres. En varios casos se reconoce —por la

manera de pintar, los colores, las imágenes— a un mismo pintor, lo que sugiere que se trataba de una producción de algún modo estandarizada.

En las pinturas de los “maestros campesinos” las imágenes santas están rodeadas de escenas de los “trabajos del campo”, es decir, de representaciones de prácticas agrícolas y ganaderas de la población indígena andina que aluden a la abundancia y la fertilidad. En ellas se superponen los mundos de arriba —el espacio andino de lo sagrado— y abajo, que era donde la gente vivía. De alguna manera, muchas de ellas evocan a la Santísima Trinidad (Kelemen, 1951) o a la representación tradicional de San Isidro Labrador: la imagen santa enorme y al centro, rodeada de escenas de campo y animales pequeños.

El espectro de imágenes se redujo mucho respecto a la época colonial y las imágenes adquirieron rasgos mestizos: caras ovales, “ojos asirios”, piernas cortas, tórax ancho, es decir, quechuas como sus clientes. Sus imágenes favoritas fueron los evangelistas Lucas y Marcos y otras relacionadas con el mundo del campo y las devociones americanas: Lucas (patrono de los pintores, tiene como emblema el toro), Marcos (patrono del ganado mayor, toro y vaca), San Juan Bautista (pastor), San Isidro Labrador (campesino-hacendado), Santiago (guerrero), Santa Rosa de Lima, el Señor de la Caña, Taytacha Temblores (asociado a una antigua divinidad andina) (Leonardini y Borda, 1996).



Para Kelemen (1951), hasta la década de 1870, con la llegada del ferrocarril a Cusco, se habrían preservado las habilidades, el estilo, la gran herencia, a fin de cuentas, de los pintores de esa región andina.

Pintores rurales del siglo XIX mexicano

¿Puede pensarse algo similar para las láminas y, sobre todo, para los exvotos pintados del siglo XIX en México? Se puede intentar, al menos como una primera aproximación sujeta a discusión. Sobre todo porque el exvoto, en tanto testimonio público, podía expresar las angustias, miedos y demandas de la gente; podía ser un texto abierto y flexible, más abierto y maleable que las pinturas de imágenes santas para las cuales se recurría mucho a la copia de pinturas previas, en muchos casos, europeas y estaban destinadas a la devoción privada.

Para Giffords, es indudable que el retablo santo del siglo XIX proliferó fuera de las ciudades de México y Puebla, epicentros del arte culto y popular durante el virreinato (Toussaint, 1990). La zona de gran producción de retablo santo se ubicó en el centro y el occidente de México, es decir, en los estados de Guanajuato, Jalisco, Michoacán, Querétaro, San Luis Potosí y Zacatecas; área que coincide con la producción de exvoto pintado. En ese sentido, el ámbito espacial del retablo santo y de los exvotos parecería haberse reducido y especializado respecto de la época colonial.

¿Qué tenían en común esos estados? Como bien señala Giffords, en los casos de Guanajuato, San Luis Potosí, Zacatecas y, en menor medida, Jalisco, se trataba de antiguas zonas mineras, donde, con sus altas y bajas, había existido una gran prosperidad que había permeado hacia diferentes sectores sociales. En los centros mineros había menos pobreza, si se quiere, que en muchas otras regiones de México. No sólo eso. El Bajío colonial, integrado por poblaciones de Querétaro, Guanajuato, Jalisco y Michoacán asociadas a la bonanza minera, se conformó como un enorme espacio de economía próspera y pujante donde se desarrollaron, además, prácticas culturales comunes y articulaciones sociales múltiples entre el campo y la ciudad (González, 1980). Ahí, hubo más, mucho más mestizaje, más aulas y educación, más actividades culturales, una vida religiosa y conventual más intensa que en otras regiones de México, pero también más contacto con las ideas ilustradas del exterior y menos respeto a

las viejas costumbres; todo lo cual explica, en buena medida, la decidida participación de ese mundo y su gente en la Guerra de Independencia. A fines del siglo XVIII, dice don Luis González (1980), el Bajío se había convertido en un nido de conspiradores que de inmediato se sumaron a la insurgencia.

Eso explica también lo que sucedió más tarde. Después de la Independencia y durante el siglo XIX la vida urbana en la región estuvo en un “trís [...] de desaparecer por lo doloroso del parto de la Independencia”. Para Moreno Toscano (1972), el Bajío, como parte medular del sistema colonial, sufrió más que cualquier otra región mexicana la desarticulación de la sociedad y economía novohispanas, situación que habría dado lugar a una ruralización de la vida y los quehaceres durante casi todo el siglo XIX. Al mismo tiempo, la Independencia interrumpió, aunque fuera por un tiempo al menos, el monopolio de la iglesia como ordenadora de las conciencias y como principal demandante de obras de arte.

Aunque de manera distinta, en el sur andino y en el mundo del Bajío, se suscitó un proceso de ruralización de la vida social y empobrecimiento de la sociedad en general, pero también de cierta libertad que habría favorecido la aparición de nuevas formas de manifestación religiosa y expresión votiva que expresaban vivencias y necesidades particulares a cargo de artistas también novedosos. Porque hay que decir que prácticamente todos los pintores de ese periodo fueron, hasta donde se sabe, gente del campo, que vivía y trabajaba en poblaciones rurales pequeñas. Algunos, pocos, parecen haber tenido alguna formación artística más o menos profesional, otros claramente no.

En general, dice Giffords (1992), el pintor de láminas aprendía el oficio mirando y copiando otras láminas y procuraba representar imágenes santas que resultaran familiares, atractivas, significativas para sus clientes, es decir, para gente del campo con la que compartían gustos y referentes simbólicos. Los pintores, profesionales y aficionados, conocían, dice Tibol (1999), las estampas religiosas y profanas que llegaban de Europa, sobre todo de Bélgica. En sus obras, hacían hincapié en los efectos decorativos y resaltaban aquellos elementos con que se solía identificar, fácilmente, a cada imagen. Los pintores que realizaron exvotos habían sido formados en una matriz católica y sin duda conocían ejemplos de esa tradición votiva y estaban familiarizados con sus códigos estéticos y simbólicos. Aunque los pintores mantenían el viejo estilo barroco de la época, muchos desarrollaron expresiones propias que los hacían identificables, quizá también más o menos cotizados.

Con base en el análisis de estilos, motivos y colores, Giffords (1992) ha identificado tres grandes áreas de producción de láminas en el siglo XIX: alrededor de Guadalajara, alrededor de Zacatecas y en el Bajío, en especial, en el estado de Guanajuato. Desde ahí, dice, las láminas se desplazaban y vendían en otros lugares de la República. Las coincidencias estéticas y la abundancia de láminas sugieren, para Giffords, que se trataba de producción en talleres, quizá familiares, quizá donde participaban también mujeres, donde se elaboraban pinturas más o menos en serie. Por lo regular, la pintura de láminas, así como la de los exvotos, no se firmaba y las piezas han quedado en calidad de anónimas. Con todo, poco a poco han sido identificados algunos pintores. Uno de ellos es el que Giffords denomina el Grupo del tinte rojo, quizá un taller, al que atribuye a lo menos 27 hermosas láminas. Pero no dice más al respecto.

Pero hubo pintores bien reconocidos que hacían láminas devocionales, bodegones, retratos y también exvotos. Todos fueron de origen y vida rurales y estuvieron activos durante la segunda mitad del siglo XIX. El más famoso es, sin duda, don Hermenegildo Bustos, originario y vecino de la pequeña población de Purísima del Rincón, un espacio originalmente indígena de frontera entre las tierras fértiles del Bajío de Guanajuato y las tierras flacas de los Altos de Jalisco, cerca de San Francisco del Rincón y de la ciudad de León. Ahí, el fraccionamiento de las haciendas había hecho crecer el número de ranchos y rancheros independientes dedicados a actividades agropecuarias de pequeña y mediana escala (Arias, 1992).

Hacia 1860, las 16 mil almas que reunía el curato, que incluía a Purísima y San Francisco del Rincón, vivían con el alma en un hilo ante el sinfín de noticias de desgracias naturales, fechorías locales y cataclismos políticos que se sucedían en la región (Arias, 1992; Tibol, 1999). Ahí vivió toda su vida, hasta los 75 años (1832-1907), don Hermenegildo, dedicado a los oficios de nevero y hacedor de conservas, pequeño comerciante y prestamista, a los quehaceres agrícolas, a actividades manuales, a su afición a la música, a su fascinación con las celebraciones religiosas (en especial la Semana Santa y el 3 de mayo), pero sobre todo a lo que era su verdadera pasión: pintar a sus vecinos, actividad a la que dedicaba todas las tardes, todos sus ratos libres (Aceves Barajas, s.f.; Westheim, 1951; Tibol, 1999).

También hizo láminas devocionales de diferentes imágenes: San Camilo, San Miguel Arcángel, San Francisco de Paula, San Francisco de Asís, San Pascual

Bailón, la Virgen de la Soledad, el Santo Niño de Atocha de Fresnillo, Zacatecas, el Señor de la Columna que se venera en la iglesia de Purísima del Rincón, además de numerosas telas y láminas de Inmaculadas y Purísimas (Aceves, s.f; Aceves, 1993; Conaculta, 1993, Tibol, 1999). No hay evidencia de que haya tenido formación más o menos profesional como pintor y tampoco gustaba de tener discípulos.

Aunque fue y es reconocido por sus retratos realistas insuperables de la gente de los pueblos del Rincón, también produjo —o se conservan— alrededor de setenta exvotos que le encomendaron sus vecinos de Purísima, de San Francisco del Rincón, de ranchos, rancherías y haciendas cercanas como California, San Roque de Torres, Ojo de Agua, San Bernardo, El Mezquitillo, el Palenque, el Sauz de Armenta, las haciendas de Santiago, El Comedero, el Tanque. También tuvo clientes de Unión de San Antonio en los Altos de Jalisco, Silao, en el Bajío de Guanajuato y Abasolo en las cercanías de Pénjamo, Guanajuato (Durand, 2000:50-51). Como es sabido, la maestría de Bustos estaba en su increíble capacidad y armonía para el retrato, de ahí que sus exvotos son, en muchos casos, retratos en miniatura de los donantes (Aceves, 1993; Durand, 2000; Tibol, 1999). Las poses de los donantes y la representación de los sucesos, en cambio, son menos frecuentes y están menos resueltos en términos estéticos. De hecho, quizá por eso mismo, don Hermenegildo prefería hacer exvotos de acción de gracias, donde los donantes están arrodillados en un piso con líneas que marca la transición entre la gráfica y el texto del exvoto (Durand, 2000).

En el otro extremo de Jalisco “sobre la carretera que une a Zacatecas con el en otro tiempo riquísimo mineral de Bolaños” (Baños Urquijo, 1996), otro campesino, que al parecer era aficionado también a la poesía, practicaba el oficio de pintor de láminas y exvotos: don Gerónimo de León. Hasta ahora su biografía está menos trazada que la de Bustos. Nacido a mediados del siglo XIX en la localidad de Valparaíso, Zacatecas, estuvo activo entre 1885 y 1915. Don Jerónimo vivía en el poblado de Totatiche, pero su producción de exvotos estuvo destinada, primordialmente, a sus clientes que eran devotos del Señor de los Rayos de Temastían, un antiguo asentamiento indígena, a 10 kilómetros de distancia de Totatiche, donde desde el siglo XVIII hay evidencia del culto a esa imagen de factura michoacana. Baños Urquijo señala que don Gerónimo habría fabricado un exvoto por mes, aunque en el Santuario sólo se conservan

300; de ellos, 100 fueron escogidos para el libro *Gerónimo de León... pintor de milagros*, primera publicación que dio cuenta del hallazgo de ese magnífico pintor. Don Gerónimo, a diferencia de don Hermenegildo, era sobre todo un excelente recreador de escenas votivas, a las que dotaba de infinidad de detalles y de armonioso y gran colorido.

Además de exvotos, don Gerónimo elaboraba láminas, las más conocidas son las de San Isidro Labrador que, se dice, copiaba de litografías europeas. Las láminas de San Isidro Labrador, con el santuario de Temastlán como trasfondo, eran muy bien recibidas entre los rancheros pobres de esas empobrecidas y alejadas tierras del norte de Jalisco y el estado de Zacatecas (Juárez Frías, 1991). La clientela de don Gerónimo eran sobre todo pequeños rancheros que vivían en un radio de no más de 40 kilómetros: Acapulquo, Agua Zarca, Charco Hondo, Charco Verde, Culteros, Juantón, Las Liebres, La Sementera, Los Sauces, Los Zotoles, Pilas, Ojo de Agua de los Cardos, Rancho del Mocho, Rancho del Toro, San Rafael, Santa Cruz, Santa Gertrudis, Santa María de Gracia, Talpa; gente de las pequeñas poblaciones de Bolaños, Momás, Temastlán, Tlaltenango, Totatiche. Es decir, se trata de una imagen, un pintor y unos clientes muy locales, donde muchos de ellos seguramente se conocían y reconocían. Los lugares más alejados que mencionan los retablos son la hacienda el Venadero de Aguascalientes y El Orito, un lugar a la salida de la ciudad de Zacatecas.

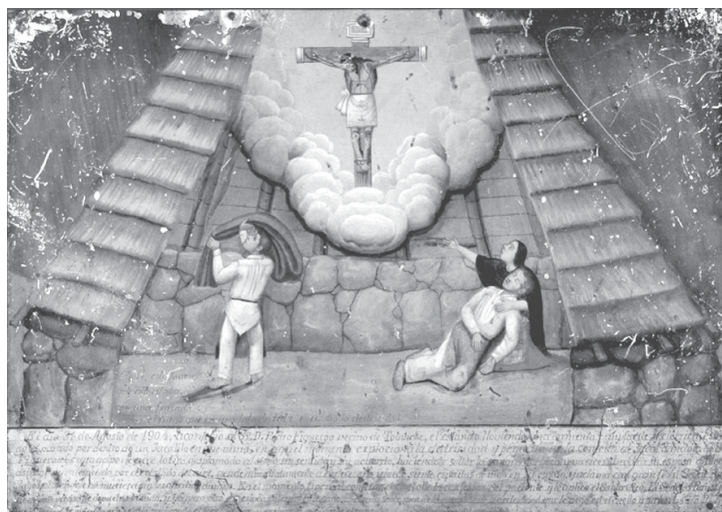
Hacia 1839, en Tepatitlán, otra pequeña población ranchera de tierras flacas y “vida espartana” de los Altos de Jalisco, comenzó la devoción a una imagen que muy pronto se volvió milagrosa y se convirtió en un importante recurso votivo: el Señor de la Misericordia (Gallegos Franco, 2001). En la década de 1920 Orendáin contó 1 052 exvotos en ese santuario, sin duda pequeño de los Altos (citado en Durand y Massey, 2001). Ahí estuvo activo, entre 1850 y 1870 al menos, un pintor que contribuyó, sin duda, a difundir la calidad votiva de ese Cristo crucificado. Ese pintor de Tepatitlán elaboró numerosas obras de “gran valor artístico y documental” que, afortunadamente, se han conservado aunque se siga sin saber nada de su autor (Durand y Massey, 1995). El pintor de Tepatitlán gustaba mucho del color verde, de dibujar a las personas en posición de tres cuartos de perfil, con abundantes drapeados, ya fuese en cama o en actitud de acción de gracias. En el Santuario hay exvotos de otros buenos pintores anónimos, salvo uno: de don Manuel Ibáñez existe un único

retablo firmado, sin fecha, pero Gallegos Franco (2001) ha identificado más exvotos suyos ahí, aunque sin firma. En verdad, muchos pintores de los exvotos que se encuentran en ese santuario fueron influidos por el estilo del pintor de Tepatitlán.

Los pintores mencionados formaban parte del mundo rural, pero no eran única, ni quizá primordialmente campesinos, al menos, don Hermenegildo y don Gerónimo. Sabían leer y escribir y solían poner una nota de humor en los largos y detallados textos que acompañaban las imágenes y gráfica de sus exvotos. Conocían las expresiones artísticas de la época: cromos, daguerrotipos, estampas, fotografías, láminas, litografías, reproducciones de libros (Aceves, 1993; Juárez Frías, 1991). Vivían en pueblos —no en rancherías ni ranchos— es decir, donde existía alguna actividad comercial, religiosa, cultural, tránsito de gente y productos. En los casos de Temastlán y Tepatitlán se trataba de localidades que tenían santuarios microrregionales importantes. Don Hermenegildo vivía en una de las rutas que llevaban al santuario de San Juan de los Lagos, donde se venera una imagen de la Virgen que es de gran devoción entre la gente de los pueblos del Rincón de Guanajuato.

Don Hermenegildo, don Gerónimo, el pintor de Tepatitlán compartían las creencias, el universo simbólico y festivo de sus vecinos y paisanos y formaban parte del entramado social y las redes de relaciones de sus clientes que acudían en busca de exvotos para agradecer favores milagrosos, es decir, ellos conocían y daban a conocer sucesos de los que quizá ya se sabía. En cualquier caso, el exvoto no podía mentir. Era un artefacto público, para ser conocido en público que iba, queriéndolo o no, más allá del objetivo votivo de la “eterna gratitud” y “el aumento de su honra y devoción” como dice el exvoto de don Ruperto Herrera.

Un exvoto de don Hermenegildo es un testimonio impresionante de veracidad histórica, una auténtica joya etnográfica. En 1862, dice el retablo, dos vecinos, identificados con sus nombres aunque no se sabe si eran de Purísima o de San Francisco del Rincón, fueron a Teocaltiche a comprar sombrero y allí tuvieron un pleito del que salieron bien librados. Efectivamente, en esos años, en esos dos pueblos, comenzó a desarrollarse un importante comercio regional de sombreros que más tarde se convirtió en una de las actividades laborales y de negocios más importante y precedera de toda esa microrregión (Arias, 1992).



En general, los exvotos de ese tiempo, de esos pintores, eran muy explícitos y precisos en cuanto a la fecha, el lugar, la identificación de los personajes —víctimas y donantes— y la descripción del suceso, lo que los convierte en crónica y testimonio de las tribulaciones, desgracias, temores, pero también alegrías de esas sociedades rancheras emergentes de la segunda mitad del siglo XIX. Los exvotos, dice Aceves, le permitían a Bustos “entretejer los dos tipos de pintura que realiza (imaginería religiosa y retrato) y la inclinación a documentar por escrito los sucesos que considera interesantes” (1993:24).

Imágenes, donantes y agenda votiva

La mayor parte de los exvotos de don Hermenegildo Bustos estuvieron dedicados a imágenes de devoción muy local, es decir, de las cercanías de la microrregión de los pueblos del Rincón. De hecho, varias eran del mismo pueblo de Purísima: el Señor de la Columna, María Santísima de la Purísima Concepción, el Señor de Esquipulas, el Señor del Sacromonte. Vecinos del barrio de Guadalupe, de la población cercana de San Francisco del Rincón, le solicitaban exvotos para la imagen guadalupana que allí se veneraba. Hay exvotos

a imágenes muy particulares como los de la Santísima Virgen de la Capilla de la Hacienda de El Comedero, en los Altos de Jalisco. Don Hermenegildo elaboró exvotos para dos santuarios muy importantes de la región: uno para el Santo Niño de Atocha (1872), que se localiza en Fresnillo, Zacatecas y varios para la Virgen de San Juan de los Lagos, en los Altos de Jalisco (Ib. y Aceves Barajas, s.f).

Hasta ahora, los retablos de Bustos se restringen a nueve imágenes de devoción microrregional: el Señor de la Buena Muerte, el Señor de la Columna, el Señor de Esquipulas, el Señor del Sacromonte, el Señor de las Tres Caídas, la Virgen de La Concepción en Purísima del Rincón; la Virgen de Guadalupe en San Francisco del Rincón; la Santísima Virgen en la Capilla de la hacienda de El Comedero; el Señor Santiago en la hacienda de Santiago.

Los exvotos de don Gerónimo de León fueron realizados al Señor de los Rayos de Temastlán. No se conocen, hasta ahora, exvotos de don Gerónimo para otras imágenes votivas. El pintor de Tepatitlán parece haber producido exvotos sólo para el Señor de la Misericordia, quizá para la Virgen de San Juan de los Lagos, el santuario cercano de mayor importancia regional.

Llama la atención la presencia y persistencia de advocaciones votivas microrregionales. Como se sabe, desde la época colonial la iglesia desplegó un fuerte dispositivo para impulsar la devoción popular a la Virgen de Guadalupe (Zerón, 1995). Y logró mucho. Pero después de las Guerras de Independencia en América Latina y los grandes cambios ideológicos en Europa la iglesia se enfrentó a un escenario de secularización que amenazaba su monopolio de la fe y la salvación. En especial de los hombres (Michaud, 2000). De hecho, en la región centro-occidental de México, la tradición católica había sido fuertemente confrontada con las ideas de la Ilustración que generaron oleadas de liberales (González, 1980). A lo largo del siglo XIX y al calor de la lucha cada día más enconada entre liberales y conservadores se llegó a la separación definitiva entre ambos estamentos, lo que trajo como consecuencia la confiscación de los bienes del clero; la implantación del registro y matrimonio civiles; la secularización de las instituciones de caridad; la expansión, más lenta de lo querido, de la instrucción secular y pública; la libertad de enseñanza, más tarde, mucho más tarde, la preocupación por la educación de la mujer. Medidas, todas, que afectaban no sólo el patrimonio de la iglesia, todavía cuantioso, sino además algo mucho más crucial: su control sobre la información y formación de la sociedad y el monopolio de la salvación.

Durante el siglo XIX la iglesia reorientó su discurso y centró su interés en una figura femenina: la Virgen María. Reorientación que alcanzó un punto culminante a mediados de la centuria, cuando el papa Pío IX instauró el dogma de la Inmaculada Concepción. La proclamación del dogma tuvo un evidente propósito de reconquista eclesíastica en un momento político crucial de cambio político y cultural (Michaud, 2000). La definición dogmática puso en marcha un amplio y variado dispositivo para destacar y erigir a la Virgen María en el modelo indiscutible e insustituible para la mujer católica. Pero se trataba de un modelo que sesgaba la imagen hacia un único aspecto de la condición femenina: la maternidad. Esto es evidente en la representación visual decimonónica que muestra, una y otra vez, a la Virgen María haciendo pública e inequívoca, pero también unívoca, su actitud de madre.

Este dispositivo eclesíastico se reflejó en el arte religioso popular del siglo XIX. Se incrementó como nunca antes la cantidad y variedad de láminas devocionales de advocaciones marianas donde aparece la Virgen María con el Niño Jesús. De acuerdo con el recuento efectuado por Giffords en la década de 1960 a la Virgen del Refugio (La Refugiana) fue la imagen femenina más popular del retablo santo durante el siglo XIX: 17.1 por ciento en la colección



del Taylor Museum of Art, alrededor del 25 por ciento en la Colección Fisher y 18.48 por ciento de una selección revisada en Nogales, Sonora. En general, dice Giffords (1991), una tercera parte del retablo santo corresponde a la Virgen del Refugio. Dice Juárez Frías (1991) que en cada hogar zacatecano había una lámina de la Refugiana, muy popular también en los Altos de Jalisco.

Otra imagen muy popular fue la Mater Dolorosa, que abarca entre el diez y el quince por ciento del retablo santo en las colecciones mencionadas (Giffords, 1992). Por contraste, la Virgen de Guadalupe aparece menos representada: 6.2 por ciento en la

colección del Taylor Museum, entre 5 y 10 por ciento en la Colección Fisher y 3.51 por ciento en la muestra de Nogales. En ese tiempo, de la Virgen de Guadalupe se hacían láminas en cantidad semejante al Santo Niño de Atocha, que se puso muy de moda como imagen devocional en toda la amplia región productora de láminas y exvotos.

La notable persistencia de imágenes devocionales y votivas microrregionales puede tener que ver entonces con ese fenómeno de ruralización de la sociedad en el siglo XIX; ruralización que significó la posibilidad de mantener, en alguna medida, cierta distancia e independencia respecto de los propósitos y los dispositivos de la jerarquía eclesiástica. En un mundo donde la comunicación era escasa y los desplazamientos de la población eran difíciles y muy peligrosos era crucial poder contar con imágenes —devocionales y votivas— cercanas que dotaran de identidad y dieran sentido a las prácticas locales y parroquiales de la gente en un determinado espacio. O, dicho de otro modo, la vida separada y aislada en pequeños ranchos y rancherías, aunada a la viejísima tradición de acudir a imágenes religiosas en busca de consuelo, pueden haber contribuido a mantener la vigencia de devociones y expresiones votivas a imágenes a las cuales se podía, efectivamente, conocer, visitar, agradecer. La Virgen de Guadalupe, aunque milagrosa, quedaba muy lejos como para hacerle promesas votivas y poderlas efectivamente cumplir.

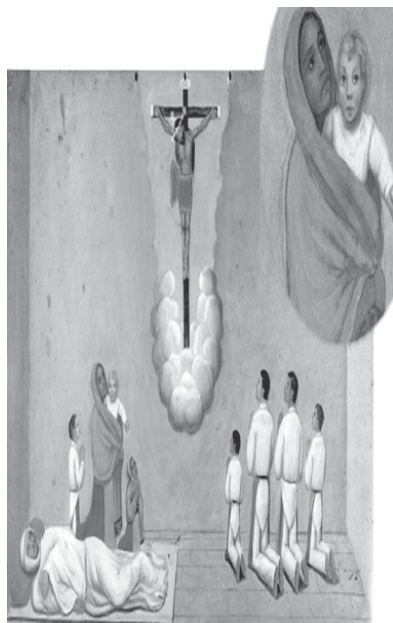
Hay que tener en cuenta que en la vida de hombres y mujeres, ricos y pobres, a pesar de los ritmos conocidos y las rutinas reiteradas de la vida rural (“lo mismo, otra vez lo mismo”, decía don Hermenegildo) (Tibol, 1999:14), siempre había sorpresas y complicaciones, problemas y temores que se convertían en dramas irresolubles “en lo humano” que disparaban la promesa votiva. No sólo eso. Los “dolorosos acontecimientos que iban dando forma a la nación proporcionaban a la gente múltiples e infinitas razones para pedir y agradecer milagros” (Chorpenning, 1994).

Como muestra la estética de los retablos el espectro social de solicitantes y donantes se modificó respecto de la etapa colonial. Los demandantes de una sociedad ruralizada, empobrecida, convulsionada eran, ahora, gente del campo de diversos grupos sociales afectada por muy distintos problemas. La parte gráfica de los exvotos da muy bien cuenta de ese cambio. Los aposentos y vestimentas lujosos de los exvotos coloniales dieron paso a indumentarias sencillas, a muchas escenas al aire libre, a imágenes del campo y sus quehaceres cotidianos. Llama la atención la cantidad de hombres barbados, de barbas

largas incluso, que aparecen en los exvotos, algo que era muy usual en las poblaciones mestizas del centro-occidente de México.

Los elementos visuales de los exvotos de don Hermenegildo muestran el nivel social de los donantes aunque buscan también destacar el respeto a la imagen. A los hombres los representaba con traje oscuro, a veces con corbata, pero sin lujos; a otros con pantalón o camisa de manta; algunos con pantalón y camisa de manta. Como corresponde a una escena de acción de gracias, ellos están sin sombrero y con la vista hacia abajo. A las mujeres, adultas y niñas, les cubría la cabeza con un rebozo, por lo regular negro; las niñas, blanco; todas vestían faldas de diferentes colores, a veces coloridas y con algún dibujo, a veces de severo negro. La cama de los enfermos es muy sencilla, está siempre en el piso y el enfermo yace ahí, envuelto en una sábana blanca. El pintor de Tepatlán da cuenta del mismo mundo social de rancheros de mediano pasar, aunque detalla mejor las camas y las sábanas que cubren a los enfermos. En ocasiones, sitúa al enfermo en una especie de sofá verde y a las mujeres las prefiere de blanco con rebozo negro.

El que ofrece una verdadera etnografía visual de su época y su gente es don Gerónimo de León, quien usa una paleta de múltiples colores para representar y colorear personas y hechos que corresponden a la gente común de su micro-región. Los hombres están vestidos con traje negro, a veces con corbata, pero los más están representados con calzón blanco y hermosísimos y detallados sarapes de Saltillo, prenda que al parecer le fascinaba a don Gerónimo. Muchos visten además un delantal de cuero —“pechera”— y por atrás una tela de manta doblada de manera triangular para cubrir el trasero —“cotense”— (Baños Urquijo, 1996). A las mujeres las representa con faldas de diferentes colores y rebozos, por lo regular, negros o azules. En ocasiones detalla hasta el empuntado, es decir, la parte final, la más presumible, de los rebozos feme-





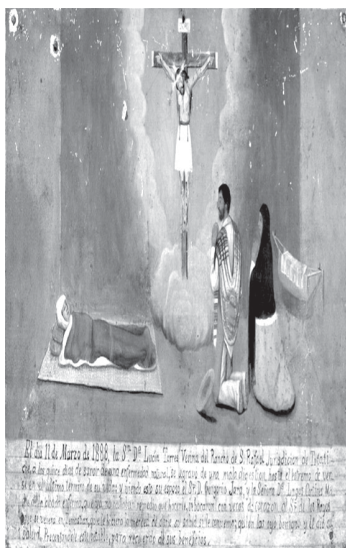
niños. Las camas de los enfermos suelen ser petates en el piso, burros con petates o camas bajas siempre bien adornadas con olanes y bordados. Los enfermos están siempre arrojados en hermosos sarapes de Saltillo.

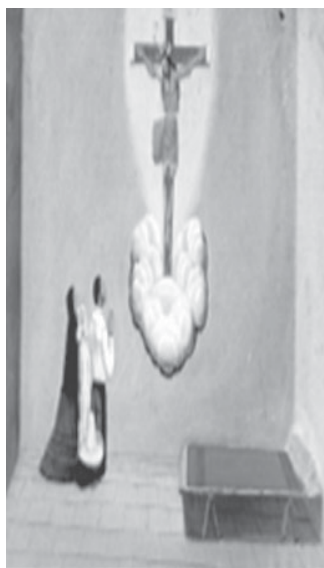
Salvo algún detalle —una banca huichola, un sombrero colgado en una pared, un jarro de barro, una cuna colgante de bebé— los cuartos están vacíos, son austeros, no hay adornos que distraigan de la imagen ni de la escena votiva. El Señor de los Rayos aparece casi siempre en el centro y como gran figura central, resaltado además por un haz de luz amarilla y muchas nubes blancas. La ropa del Cristo —el cendal— está representada de tres maneras diferentes, lo que correspondería,

señala Baños Urquijo (1996), a cambios de indumentaria en la propia imagen.

De don Gerónimo existen muchos exvotos de acción, es decir, que reproducen el incidente que dio lugar a la demanda votiva, donde es posible descubrir más aún el origen popular de los donantes: sombreros de paja y huaraches, escenas de trabajo agropecuario con plantas y animales, aperos e instrumentos de trabajo, casas humildes aunque, siempre, pulcras y austeras.

Los retablos de los tres pintores mencionados son abundantes y ejemplares respecto de los dos grandes problemas que han sido temas tradicionales e inacabables de los exvotos: las enfermedades y los accidentes. Lo expresaba muy bien don Hermenegildo en un viejo calendario al que ponía anotaciones: “por estos días mucha influenza y tos y catarro” (Tibol, 1994: 11). Hombres, mujeres y niños resentían enfermedades en forma de tumores e inflamaciones, pero sobre todo infecciosas y





muchas veces contagiosas: alfombrilla, disentería, escarlatinas, gangrena, lepra, llagas, influenza, pulmonía, tifoidea, tuberculosis, viruelas; padecimientos que daban “fuertes fríos” y elevadas “fiebres” de las que la gente sanaba o se iba de este mundo en muy poco tiempo. Muchas de esas enfermedades arrasaban con las familias o eran parte de epidemias que assolaban microrregiones enteras. En ese tiempo, la gente se sentía con libertad de expresar en un testimonio público que sufría enfermedades venéreas o mentales.

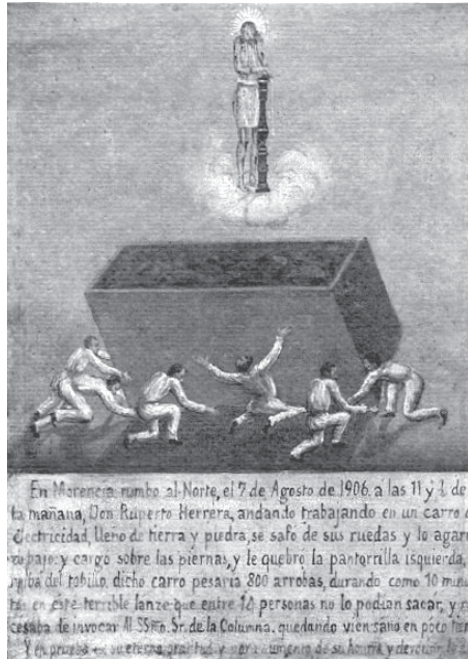
Poco a poco, las mujeres, solas o en compañía de sus esposos, empezaron a participar más como demandantes de milagros y donante de exvotos. La vida femenina, aunque restringida al hogar, era complicada

y lo empezaron a decir, aunque sólo pudieran hablar o poner sus tribulaciones en clave de enfermedad. Las mujeres padecían dolores, aflicciones y preocupaciones en todas las fases de sus infinitos embarazos, partos, malos nacimientos, niños que no nacían o lo hacían con problemas. La maternidad —“enfermedad natural” como la llamaban— era fuente inacabable de angustias, dolores y desgracias para ellas o sus vástagos. En ocasiones, ellas también se caían de animales cuando andaban de viaje o sufrían accidentes cuando realizaban tareas del hogar (Arias y Durand, 2000). Ellas sufrían además mucho por los percances, riñas y accidentes que les sucedían a sus hijos, maridos, hermanos en sus trabajos, diversiones y travesías. Las peleas entre conocidos y los asaltos de desconocidos estaban a la orden del día.

Pero además los exvotos del siglo XIX comenzaron a dar cuenta de nuevos temas y problemas en la vida social rural. Por una parte, el mundo del trabajo. Así como el exvoto colonial sugiere el mundo del trabajo a través de donantes que eran clérigos y monjas, militares y representantes del gobierno; el exvoto decimonónico comenzó a hacer explícito los quehaceres que desempeñaba la gente del campo, en especial los hombres. Ellos sufrían muchos accidentes que hoy llamaríamos de trabajo: se desplomaban de bardas de piedra, de casas y árboles donde andaban trabajando; se les caían los árboles encima cuando

los cortaban; se tropezaban en las yuntas; se cortaban cuando fabricaban o reparaban herramientas, cuando hacían leña; les robaban, se perdían, se enfermaban, se accidentaban animales de trabajo y engorda que eran fundamentales para la sobrevivencia de sus familias; se herían cuando andaban de cacería; los asaltaban o se caían de los animales cuando salían de viaje. Para un agricultor era motivo más que suficiente de un exvoto encontrar agua para poder trabajar un “terreno árido” (Bélard y Verrier, 1996).

Pero junto a los agricultores, había personas dedicadas a otras actividades a las que también asediaban peligros y eran afectados por contratiempos laborales: incendios en tiendas y talleres; jaboneros, comerciantes de sombreros, fabricantes de pólvora que sufrían accidentes en sus labores. Un exvoto de Bustos documentó un proceso laboral incipiente: la migración de gente de su microrregión a trabajar a Estados Unidos: en 1906, un vecino se accidentó en “Morencia, rumbo al norte [...] trabajando en un carro de electricidad” (Aceves Barajas, s.f.). También un exvoto de don Gerónimo, sin fecha, dio cuenta de que el mercado de trabajo de la gente de su región había comenzado a ampliarse a



Estados Unidos: un vecino del rancho de Talpa, “trabajando en un punto que se nombra Nuevo México, tuve la contingencia de haberseme quebrado la pantorrilla” (Baños Urquijo, 1996:33).

Por vía de los animales, las mujeres empezaron a ampliar, a incursionar en nuevos temas votivos: eran preocupaciones domésticas, pero también económicas que tienen que ver con lo que hoy llamaríamos el trabajo femenino rural. Ellas se preocupaban por animales que seguramente criaban en sus domicilios. Como doña Juana del Real a la que se le enfermaron dos borregos [...] y se los encomendé al Señor de los Rayos, prometiéndole un retablo si les daba la salud” (Baños Urquijo, 1996:64). Una temática votiva exclusivamente femenina es la que se refiere a las especies domésticas dañinas que acarrearán molestias en las casas y quebrantos en las economías familiares: hormigas y cucarachas que atacaban los jardines y destruían plantas que, como es sabido, solían formar parte importante de la dieta campesina; que llegaban hasta los cimientos, se metían en cocinas y graneros y se entrometían en los costales de maíz. Los cuatro exvotos que se conocen de esa temática fueron solicitados por señoras y señoritas a don Gerónimo de León (Baños Urquijo, 1996).

Pero fue sin duda la violencia social y política la que amplió, como nunca antes, la agenda votiva del siglo XIX, en especial, la de las mujeres. Desde 1830 y hasta el porfiriato la gente del campo supo de persecuciones, levantamientos, ataques; vio pasar ejércitos, gavillas y fue testigo de pronunciamientos, asonadas, escaramuzas militares de diverso signo ideológico. La violencia e inestabilidad se traducían, a los ojos de la gente, en robo de animales, tropelías de tropas, asaltos a particulares, arbitrariedades, acusaciones, falsos testimonios, reclutamientos y levadas forzosas que afectaban sobre todo a los hombres. La ausencia de hijos, padres, esposos que eran separados de sus familias y alejados de sus casas le dio a la gente un nuevo, poderoso y persistente motivo de preocupación. Hay que recordar que la ausencia de los hombres amenazaba de manera inmediata y directa la sobrevivencia de sus familias que dependían, en gran medida, de los recursos agropecuarios que ellos generaban.

Los exvotos del pintor de Tepatitlán recogen quizá mejor que cualquier otro santuario el impacto de la violencia social en las familias rurales. La salida forzosa de los hombres obligó a las mujeres —madres, esposas, hermanas— no sólo a aprender y arriesgarse a salir a buscarlos y, por lo tanto, a aventurarse a lugares desconocidos y peligrosos, sino también a apelar a todo lo que podían, como las demandas votivas, para lograr que regresaran pronto y vivos. En el

proceso, ellas aprendieron a expresar su enojo, a tomar decisiones y a fijar posiciones. Las mujeres se preocupaban por tres grandes asuntos. En primer lugar, la leva, el enrolamiento, sobre todo de jóvenes, para el ejército o alguna facción levantada en armas. En sociedades donde la gente se movía en espacios limitados que además eran peligrosos, cualquier traslado se convertía en un viaje a la incertidumbre y el miedo. En segundo lugar, les preocupaba mucho lo que les pudiera suceder en las escaramuzas bélicas en las que inevitablemente tenían que participar, por decisión o por mala suerte. En tercer lugar, las angustiaba también el clima de inestabilidad social general y cotidiano que había hecho proliferar bandidos, gavillas, salteadores, secuestradores que convertían en riesgosa, amenazante, muchas veces mortal cualquier travesía, cualquier desplazamiento por caminos y veredas.

En Tepatitlán existe un retablo, realmente único, donde se constata no sólo que las mujeres estaban enojadas sino también informadas y críticas y lo expresaron de manera pública. En 1859 doña Lugarda Banegas y su madre le llevaron un exvoto al Señor de la Misericordia en el que le contaban que se habían negado a seguir al marido de Lugarda que formaba parte de una gavilla que merodeaba la región porque ellas eran “sabedoras del partido que traía y que a ellas no les convenía ese partido”.

En síntesis

Sólo para recapitular se puede decir que durante el siglo XIX se produjo, en México y Perú, las dos sociedades coloniales de América Latina donde hubo mayor desarrollo artístico, un proceso de apropiación popular, de carácter muy rural, de prácticas pictóricas que habían sido concebidas, diseñadas y usadas por la élite colonial. Proceso de apropiación que dio lugar a un auténtico arte popular que se salió de los templos, arraigó en espacios bien delimitados y vivió sus mejores momentos entre 1830 y 1900.

En Perú, fue el caso de las pequeñas pinturas devocionales, quizá incluso propiciatorias, confeccionadas por los maestros campesinos del sur andino, que respondían a las necesidades, materiales, simbólicas y estéticas de una clientela rural amplia, dispersa, con pocos recursos pero profundamente religiosa. En México, fueron las láminas devocionales a imágenes religiosas pero también los exvotos que se desarrollaron con particular intensidad en el centro-occidente de

México. En ambos contextos, los pintores eran aficionados —más o menos hábiles, algunos muy dotados— que formaban parte del mismo universo cultural, político y simbólico de sus clientes, que eran también sus paisanos y parientes.

Este proceso de apropiación de prácticas religiosas que llevó al surgimiento de un arte popular fue posible, en ambos casos, gracias a los vacíos, desconciertos, incertidumbre, cambios que se generaron con la Guerra de Independencia y su secuela. Sin duda, ayudó seguramente mucho a ese proceso, la pérdida —aunque fuera momentánea— de control a través de los dispositivos tradicionales de la iglesia sobre las almas de los creyentes, sus expresiones y prácticas religiosas en un momento crucial: cuando los cataclismos económicos y políticos que acompañaron la caída del añoso régimen colonial suponían desgracias inacabables, dramáticas —insuperables en lo humano, dicen los exvotos— para la gente que llegaban a los niveles más cotidianos de sus vidas. Tanto que, en el caso de México, fueron capaces de crear y hacer proliferar un arte fuera de las iglesias, que no sólo fue un arte privado, como las láminas devocionales, sino también un arte público, para ser visto, conocido, leído, difundido como son los exvotos.

En ese tiempo, por esas razones, a través de viejas y nuevas vías, las mujeres entraron a participar de manera mucho más activa y decidida como donantes de exvotos, de modo que puede decirse que en el siglo XIX el retablo comenzó a feminizarse, a convertirse en una práctica apropiada por las mujeres para la expresión, incluso pública, de sus problemas en clave votiva.

Al mismo tiempo, la ruralización de la sociedad, como resultado del complejo pero también terrible proceso de independencia en toda la región, permitió que prosperaran artistas y devociones microrregionales que resignificaron y ampliaron la agenda votiva tradicional que la iglesia había logrado mantener restringida, acotada y sofocada en dos temas: las enfermedades y los accidentes, con claras diferencias entre hombres y mujeres. Los pintores, como parte del entramado social donde vivían, recibieron, promovieron y difundieron los cambios —estéticos, temáticos— que les proponían sus clientes angustiados por los problemas de siempre, en los códigos permitidos, pero también aceptaron las tribulaciones nuevas, distintas, quizá contradictorias, pero que eran ampliamente compartidas y, desde luego, profundamente humanas y sinceras.

La ruralización de la sociedad en el siglo XIX permitió incluir las preocupaciones diversas de los campesinos y de la gente del campo:

agradecimiento por cuestiones relacionadas con las plantas, el agua; la salud, la reproducción, la recuperación de animales; los pleitos, desavenencias, accidentes entre paisanos y vecinos. Pero la agenda votiva, como producto abierto y flexible, comenzó a incluir las preocupaciones de otros trabajos y trabajadores —artesanos, obreros, migrantes— que, con el tiempo, cobraron cada vez más presencia en el escenario votivo.

En un siglo decimonónico caldeado y cargado de disturbios políticos, de malas y peligrosas comunicaciones, de ruralización de la vida y los quehaceres, de dificultades y peligros para desplazarse más allá de las microrregiones donde la gente conocía y se reconocía, las devociones de la gente se hicieron más locales e intimistas, la fe y las necesidades devocionales y votivas se preservaron en los hogares, se refugiaron en imágenes, cada vez más necesarias, cada día más abundantes que generaron o mantuvieron una fuerte identidad de la población con imágenes milagrosas microrregionales como el señor de los Rayos de Temastían y el Señor de la Misericordia; regionales como La Virgen de San Juan de los Lagos y el Santo Niño de Atocha.

Los pintores rurales del siglo XIX de México y Perú entendieron, atendieron, difundieron esa necesidad de la gente, su propia gente, y generaron láminas devocionales y votivas donde todos se identificaban. Donde las imágenes, el lenguaje plástico, las historias, los textos, las ironías eran parte de la historia donde muchos se reconocían, sin saberlo, como creadores y partícipes de una nueva tradición votiva.

¿Las prácticas devocionales, las expresiones artísticas, los espacios religiosos, empezaron a ser afectadas, como señala Kelemen para el caso del Cusco, por la llegada del ferrocarril y la entrada de nuevos productos a esos mundos rurales que durante el siglo XIX se habían dotado de lenguajes religiosos y artísticos propios y particulares?

Bibliografía

- Aceves Barajas, Pascual (s/f), *Hermenegildo Bustos. Su vida y su obra*, Guanajuato, Imprenta Universitaria.
- Aceves Piña, Gutierre (1993), “Hermenegildo Bustos: el deseo naturalista en la pintura”, en Conaculta, *Hermenegildo Bustos 1832-1907*, MUNAL-MARCO, México, pp. 13-31.

- Arias, Patricia (1992), *Nueva rusticidad mexicana*, Conaculta, México, 1992.
- y Jorge Durand (2002), *La enferma eterna. Mujer y exvoto femenino en México, siglos XIX y XX*, Universidad de Guadalajara-El Colegio de San Luis. Guadalajara, 2002.
- Baños Urquiza, Francisco (coord.), *Gerónimo de León... pintor de milagros*, C Aniversario de Laboratorios Roche 1896-1996, México.
- Bélard, Marianne y Philippe Verrier (1996), *Los exvotos del Occidente de México*, El Colegio de Michoacán-CEMCA, Zamora.
- Brenner, Anita (1929), *Idols behind Altars*, Payson & Clarke Ltd, Nueva York.
- Chorpenning, O.S.F.S. Joseph (1994), *Mexican Devotional Retablos from the Peters Collection*, Saint Joseph's University Press, Philadelphia.
- Conaculta (1993), *Hermenegildo Bustos. 1832-1907*, MUNAL-MARCO, México.
- Durand, Jorge (2000), "Los retablos de Hermenegildo Bustos", *Artes de México*, núm. 53, Artes de México, México, pp. 46-55.
- y Douglas S. Massey (1990), *Doy gracias. Iconografía de la emigración México-Estados Unidos*, Programa de Estudios Jaliscienses-Secretaría de Educación Pública-Universidad de Guadalajara-INAH, Guadalajara.
- y Douglas S. Massey (1995), *Miracles on the Border*, The University of Arizona Press, Arizona.
- y Douglas S. Massey (2001), *Milagros en la frontera. Retablos de migrantes mexicanos a Estados Unidos*, El Colegio de San Luis-CIESAS, México.
- Escobar, Agustín *et al.* (1997), *Gracias y desgracias. Religiosidad y arte popular en los exvotos de Querétaro*, Gobierno del Estado de Querétaro, Querétaro.
- Fundación Cultural Televisa (FCT) (1996), *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México.
- Gallegos Franco, Francisco (2001), *Los retablos del Señor de la Misericordia de Tepatlán*, Gobierno del Estado de Jalisco-Secretaría de Cultura-Conaculta, Guadalajara.
- Gámez, Moisés y Oresta López (2002), *Tesoros populares de la devoción. Los exvotos pintados en San Luis Potosí*, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto de Cultura de San Luis Potosí-El Colegio de San Luis, San Luis Potosí.
- Giffords, Gloria F. (1992), *Mexican Folk Retablos*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar (1996), "Lo prodigioso cotidiano en los exvotos novohispanos", Fundación Cultural Televisa (FCT), *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, pp. 47-63.
- González, Luis (1980), "Ciudades y villas del Bajío colonial", *Relaciones*, núm. 4, vol. 1, El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 100-111.

- Juárez Frías, Fernando (1991), *Retablos populares mexicanos. Iconografía religiosa del siglo XIX*, Inversora Bursátil, México.
- Kelemen, Pál (1951), *Baroque and Rococo in Latin America*, The Macmillan Company, Nueva York.
- Leonardini, Nanda y Patricia Borda (1996), *Diccionario iconográfico religioso peruano*, Rubican Editores, Perú.
- Macera, Pablo (1979), *Pintores populares andinos*, Fondo del Libro del Banco de los Andes, Lima.
- Michaud, Stéphane (2000), “Idolatrías: representaciones artísticas y literarias”, en Georges Duby y Michelle Perrot (dir.), *Historia de las mujeres*, vol. 4, El siglo XIX, Taurus Minor, Madrid, pp. 153-180.
- Montenegro, Roberto (1950), *Retablos de México*, Ediciones Mexicanas, México.
- Orendáin, Leopoldo I. (1960), *Pintura. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Jalisco en el Arte, Guadalajara.
- Moreno Toscano, Alejandra (1972), “Cambios en los patrones de urbanización en México, 1810-1910”, *Historia Mexicana* 86, vol. XXII, núm. 2, El Colegio de México, México, pp. 160-187.
- Ruiz Gomar, Rogelio (1993), “Los santos y su devoción en la Nueva España”, *Universidad de México*, núm. 514, noviembre, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 4-9.
- Sánchez Lara, Rosa María (1990), *Los retablos populares. Exvotos pintados*, UNAM, México, 1990.
- Tibol, Raquel (1999), *Hermenegildo Bustos. Pintor del pueblo*, Ediciones La Rana, Guanajuato.
- Toussaint, Manuel (1990), *Pintura colonial en México*, UNAM, México.
- Varios Autores (2000), *Fe, arte y cultura. Santo Niño de Atocha. Exvotos*, Conaculta-INBA-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-Mexic-Arte Museum-Diócesis de Zacatecas-Santuario de Plateros, México.
- Westheim, Paul (1951), *Hermenegildo Bustos. Catálogo de la Exposición*, Museo Nacional de Artes Plásticas, México.
- Zerón-Medina, (1995), *Fausto Felicidad de México*, Editorial Clío, México.