

Narrativa barroca: teatralidad devocional a La Virgen de la Caridad en Chiapas, México

Claudia Adelaida Gil Corredor

Facultad de Artes de la Universidad de Ciencias y Arte de Chiapas.

UNICACH.

Sistema Nacional de Investigadores (SNI) CONACYT. México

Resumen

El presente artículo expone algunas de las condiciones históricas y sociales que fueron parte del surgimiento y expansión del arte barroco durante el siglo XVII europeo. La intención es mostrar los rasgos de una concepción artística que se desarrolló tanto en Europa como en las colonias españolas de América y que, aún hoy, es observable en diferentes regiones de México. A través del caso particular de lo que ocurre en torno al culto a La Virgen de la Caridad en la ciudad de San Cristóbal de las Casas, al suroeste mexicano, se busca exponer cómo las artes de la representación de origen barroco constituyeron una cultura escénica en la población mestiza e indígena de esta región. Cultura teatral que hace parte de la escenificación del vivir y desde la que se han conformado narrativas que ponen en escena la existencia social de sus habitantes.

Palabras clave:

barroco, escenificación, escultura, memoria corporal, narrativa

Narrativa barroca: teatralidad devocional a La Virgen de la Caridad en Chiapas, México
Claudia Adelaida Gil Corredor
Facultad de Artes de la Universidad de Ciencias y Arte de Chiapas. UNICACH.
Sistema Nacional de Investigadores (SNI) CONACYT. México
DOI: 10.14409/culturas.2022.16.e0001

Baroque narrative: devotional theatricality of Virgen de la Caridad in Chiapas, Mexico

Abstract

The present article exposes some of the historical and social conditions which took part in the emergence and expansion of baroque art over the seventeenth Century in Europe. It aims at showing the features of an artistic conception that developed both in Europe and all over the Spanish colonies of America and, still observable today in different regions of Mexico. Through the particular case of what occurs around the cult of La Virgen de la Caridad in the city of San Cristóbal de las Casas, in Southeast Mexico, it is aimed to expose how the arts of performance from baroque origins constituted a scenic culture in the indigenous and half-blood population of this region. A theatrical culture that takes part in the staging of living and from which new narratives have been shaped to bring out to scene their people's social existence.

Keywords:

baroque, dramatism, staging, sculpture, corporal memory, narrative

Narrativa barroca: teatralidade devocional a Nossa Senhora da Caridade, em Chiapas, México. Resumo

Este artigo expõe algumas das condições históricas e sociais que levaram ao surgimento e expansão da arte barroca perante o século XVII europeu. O artigo objetiva mostrar as características de uma concepção artística que se desenvolveu tanto na Europa quanto nas colônias espanholas da América e, que ainda hoje, ressalta em diferentes regiões do México. Através da análise do culto a Nossa Senhora da Caridade em *San Cristóbal de Las Casas*, —no sudeste do México— procura-se expor como as artes de representação de origem barroca constituíram uma cultura cênica na população mestiça e indígena desta região. Cultura teatral que faz parte da encenação do viver e da qual se desenvolveram narrativas que encenam a existência social de seus habitantes.

Palavras-chave:

barroco; encenação; escultura; memória corporal; narrativa.

Introducción

Basado en una investigación de corte historiográfico sobre la cultura barroca de origen europeo que se desarrolló en la región del Estado de Chiapas, México, el presente artículo muestra algunos resultados del estudio. Durante la investigación se realizó el análisis de los elementos plásticos y visuales del arte barroco de la zona, así como de los escenarios devocionales en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, entidad del mismo Estado mexicano, para identificar aspectos de una cultura barroca local. Aquí se expone el caso particular de lo que ocurre hoy por hoy en torno a la puesta en escena del culto a La Virgen de la Caridad en esta región.

La iglesia de Caridad es una de las más antiguas e importantes de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, el mayor centro urbano de la región de Los Altos de Chiapas, ubicada al suroeste mexicano. Este templo hace parte de un complejo arquitectónico conformado por el ex convento y la iglesia de Santo Domingo, además por la plaza que las circunda y articula. Su relevancia radica tanto en su arquitectura como en su ornamentación, pero principalmente radica en la cultura escénica de origen barroco que se observa en las acciones devocionales de los creyentes desde mediados del siglo XVII hasta la actualidad.

Para este artículo se analiza la escultura de la virgen patrona de la iglesia hecha en el siglo XVII, en la cual se encuentran

los rasgos característicos del arte barroco europeo. Es decir, en ella se observa un sentido de composición profunda y realista enriquecida por un trabajo delicado de pintura en su piel y por el estofado y policromía en su vestido. Su presencia, tan finamente decorada, se materializa ante el altar configurando un típico espacio escénico barroco en el que la imagen se desenvuelve a partir de una estructura narrativa que se apoya en la escenografía y la puesta en escena que los devotos erigen.

Estos rasgos muestran la presencia de una retórica visual usada desde el siglo XVII por la Iglesia Católica de Contrarreforma como estrategia para persuadir mediante escenificaciones dramáticas y esplendorosas que sometían a los devotos al enfrentarlos a un espectáculo en el que la realidad se integraba a las representaciones preciosistas del arte barroco. Desde entonces esta retórica conformó un complejo sistema simbólico que permitió guiar el comportamiento de una sociedad sacralizada que se orientaba por sentimientos religiosos y políticos. Sentimientos que, como se demuestra a lo largo de este artículo, desarrollaron conductas teatralizadas en los devotos y que aún hoy son observables.

Se pretende mostrar que existe una cultura escénica integrada a las prácticas sociales de diversos pueblos de regiones de México, como es el caso de Chiapas, desde las que se pueden plantear futuros

estudios sobre estética barroca integrada al diario vivir, que resulten un aporte a los estudios artísticos en Latinoamérica. Más aún si se aborda el análisis de la relación entre las artes plásticas y las artes escénicas como medios para configurar representaciones devocionales.

Agradezco por la importante aportación brindada a Ricardo López Crocker, estudiante del doctorado en Ciencias Sociales y Humanísticas de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, y que adelanta la tesis titulada: Los escenarios hierofánicos barrocos del catolicismo en San Cristóbal de Las Casas.

El arte barroco como escenificación

El Barroco es un periodo de la cultura europea que se desarrolló principalmente por la vía del arte. Con factores de orden no solo pictórico o teatral sino también teológico, económico, bélico y político surgieron coincidencias que determinaron una situación histórica considerada como una cultura nueva y posrenacentista. La cultura barroca definió una

época enmarcada en el siglo XVII que se extendió a los diversos sectores de la sociedad europea en los países por los que se desarrolló. Monarquías como la inglesa, ciudades de Centroeuropa, repúblicas al modo de las de los Países Bajos, principados alemanes, regímenes absolutistas como los de España y Francia o señoríos y estados de Italia. También pueblos católicos y protestantes quedan enmarcados dentro de esta cultura.

Caracterizada por un estilo artístico efectista que conservó desde su origen el ideal grecolatino y la Poética de Aristóteles, la cultura barroca estableció conexión con circunstancias históricas específicas. Es el caso de la renovación contrarreformista de la Iglesia, el fortalecimiento de la autoridad del papado, la expansión de la Compañía de Jesús en Europa y en las colonias americanas.¹ La cultura barroca definió una nueva mentalidad de época basada en la economía mercantil naciente, el surgimiento de estructuras políticas del Estado nacional y en las concepciones mecánicas de la física.² Al tiempo que desarrolló una cultura de masas que

¹ La llamada renovación contrarreformista o La Contrarreforma hace alusión a la respuesta católica ante el embate protestante. Es un término que empezó a utilizarse en Alemania desde 1776. No obstante, en 1946 el sacerdote Hubert Jedin planteó sustituirlo por el de Reforma católica al considerar que la reforma de la Iglesia católica no fue únicamente la reacción a la Reforma protestante dado que sus inicios se dieron antes del mismo Lutero. Para este artículo se hace referencia a la Contrarreforma en alusión a su vínculo con el Concilio de Trento, el cual resultó ser definitivo para el arte barroco del siglo XVII. Ver: Balderas, G. (2017). *La Reforma y la Contrarreforma. Dos expresiones del ser cristiano en la modernidad*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

² Lewis Mumford en su amplio estudio sobre la ciudad en la historia plantea que desde el siglo

agrupaba a los individuos para ejercer control de su voluntad a través del uso de una retórica predominantemente visual que pretendía conmover los sentidos persuadiéndolos y deleitándolos.

Estas circunstancias conformaron una categoría de época que tenía en su centro a un proceder artístico denominado Barroco. Se trató de un arte que no solo se puede explicar a partir de su perspectiva estilística sino que, tal como lo menciona Antonio Maravall, «el Barroco ha dejado de ser un concepto de estilo que pueda repetirse y que de hecho se ha repetido en múltiples fases de la historia humana; ha venido a ser [...] un mero concepto de época» (Maravall, 2012:21). Este historiador lo define como una estructura histórica basada en un conjunto de hechos articulados internamente mediante una compleja red de relaciones.

Dentro de estos elementos que establecieron una relación recíproca en la cultura barroca existen tres que resultan ser predominantes. El primero es la búsqueda constante por sacralizar a la sociedad mediante la instauración de una estética ornamental y artificiosa que invadía momentos y espacios de la vida doméstica y la ritual para reproducir en

ellos el discurso contrarreformista de la iglesia católica. El segundo es el uso de una retórica didáctica que pretendía la persuasión de los sentidos a través de la conmoción producida por los efectos de un complejo sistema simbólico que circulaba en templos, plazas y en un gran número de ceremonias con los que se garantizaba un alto grado de control del comportamiento de las masas. El tercero es su carácter festivo y teatral.

Esta última, la de la teatralidad, se usó como un mecanismo articulador entre las diferentes disciplinas del arte convirtiéndolas en medios para la escenificación. Es el caso de la arquitectura, la cual se empleó como un recurso para configurar espacios en virtud de la acción dramática, o el caso de las artes plásticas que se utilizaron como una continua proyección de la expresividad escénica. De igual manera la danza indagaba en el movimiento vivo y extracotidiano de los personajes, al mismo tiempo que la poesía y la música se hicieron fundamentales en virtud de su sonoridad en la sucesión del tiempo dramático y su sentido en el acontecer (Echeverría, 2019:38).

Todo este sistema se encontraba regulado por los lineamientos del Concilio de

XVI en Europa se generaron nuevos y complejos rasgos culturales que alteraron radicalmente la vida urbana. Plantea que se trata de un nuevo modelo de existencia que surgió de una economía también naciente, la del capitalismo mercantil; además de un sistema político oligarca o uno despótico centralizado, así como una nueva forma ideológica centrada en la física mecánica que se originó en los monasterios y en el ejército (Mumford,1979: 248).

Trento que demandaba a los sacerdotes, y a los creyentes mismos, que favorecieran la narrativa de historias de fe y devoción mediante el uso de relatos o imágenes. Esto implicó un proceso continuo en el que la relación entre las representaciones visuales y los relatos lograban instaurarse en la memoria del creyente como huella mnémica o memoria corporal. Maravall menciona que el Barroco se perfiló como un conjunto de medios culturales que conducían e integraban a los individuos a su sistema social.³

Esta relación recíproca entre relato e imagen hizo que la dimensión iconográfica se enfocara en la producción de escenificaciones dramatizadas que pasaban por la imagen visual hasta extenderse a la voz, el rostro y el cuerpo de predicadores y devotos mediante el uso de gesticulaciones tan exaltadas que se convertían en improntas mnémicas. Por su parte el sentido lumínico, la dimensión espacial y coreográfica también se integraron a esta intención de enfatizar el carácter trágico, sufriente y estremecedor en representaciones que se disponían para deslumbrar.

Este uso de la condición escénica se fue generalizando hasta llegar a

comprometer el comportamiento de los creyentes durante las ceremonias, fiestas y procesiones. Por ello durante las celebraciones se hacía uso de un gran despliegue de recursos visuales, sonoros y performativos que afirmaban su carácter teatral y suntuoso. Las oraciones, rezos y toda acción de culto implicaba un montaje performático artificioso, al grado que los límites entre ficción y realidad se fueron borrando entre coreografías, gestos y exclamaciones. Fingimos lo que somos / seamos lo que fingimos, escribió Calderón de la Barca quien en su obra siempre dejó ver la intención didáctica propia del Barroco.⁴

Para que esta estrategia teatralizante de las conductas se hiciera aún más efectiva se buscó formalizar el sentido de *continuidad espacial*—también llamado *perspectivismo*— tanto en las celebraciones devocionales como en los montajes de teatro. El historiador del arte H. Tintinot al referirse a la fiesta teatral barroca dice, «los confines entre el espacio destinado a la acción y la decoración, entre el actor que recita y el espectador, entre el mundo cotidiano y el mundo de la ilusión se han hecho totalmente fluidos de

³ Este historiador vincula dicho efecto con la política, al tiempo que explica cómo el arte resultó eficaz para estas intenciones pues tal como él lo dice, “en cierto modo, lo que el teólogo o el artista hacen responde a un planteamiento político, sino en cuanto a su contenido, sí estratégicamente” (Maravall, 2012:109).

⁴ Una intención que se puede explicar si se considera la formación en la escuela jesuítica que Calderón tuvo desde temprana edad.

conformidad con la aspiración de aquella época teatral» (Tintelnot, 1955:236).

Este sentido de continuidad del espacio escenográfico —o de profundidad espacial— recurrió a los efectos del ilusionismo de la pintura, las técnicas de la estereotomía de la cantería y las leyes de la óptica. Efectos que redefinieron la visualidad escénica y el sentido de decoración teatral al asumir al escenario como un nuevo espacio para llevar a cabo la recreación de realidades ficticias, similares a las que se hacían en la pintura.⁵ La imagen escénica se desplegó mediante el uso de recursos que pretendían crear impacto en el espectador al enfrentarlo con efectos en los que lo inimaginable se hacía una realidad.

Así, la espectacularidad escenográfica se fue integrando a una dinámica en la que la realidad se fundía con la apariencia representada en los escenarios. Este efectismo finalmente se convirtió en uno de los mecanismos más idóneos para sacralizar la vida social y así ejercer control en las conductas. Fue tal su efectividad que llegó a ser un medio para que el vivir del día a día se convirtiera también en una escenificación en tanto las conductas fueron reguladas por esta estética teatralizante de los cuerpos, sus ademanes y expresiones.

La tramoya, como ingeniería de artificios e invenciones extraordinarias, fue

alentada por el gusto barroco hacia lo extraordinario y novedoso. Un gusto que, aunque se inició en el Renacimiento, se desarrolló ampliamente durante el siglo XVII bajo la influencia de la física mecánica de la época. Influencia que favoreció el sentido de innovación asociado al teatro para darle a las escenas la apariencia de lo sorprendente o asombroso y así refinar su escenotecnia.

Este sentido centrado en la innovación en el que el efecto ilusionista de profundidad y de elevación espacial logrado a través de la tramoya —en la que los personajes subían y descendían hasta parecer que volaban— favoreció el gusto tan creciente hacia la conducta espectacular. Es por ello que se promovía la expresión pública de los sentimientos mediante ademanes y gesticulaciones que buscaban hacer evidente un diseño dramático en las conductas para hacerlas llamativas o, mejor aún, persuasivas.

El dibujo de la figura 1 muestra el ademán de un personaje retratado con un estilo típicamente barroco. En él se captura el movimiento y gestos que remiten a una actitud benevolente mediante trazos suaves que hacen que el Santo se nos presente afable e indulgente. Bajo un ritmo ondulante, las líneas se desenvuelven en el espacio del papel como si fueran los hilos que permiten al personaje caminar

⁵ Ver: Arregui, J. (2002). Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en la España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. *Castilla. Estudios de Literatura*(27), 31–62.



Figura 1. Claudio Coello. *El redentor*. Segunda mitad del siglo XVII. Agua parda, pluma y preparado a lápiz en papel amarillento; Alto 253 mm, ancho 190 mm; Procedencia: Colección Real. Museo del Prado. Madrid.

entre nubes. Pareciera que él se desplaza a paso ligero impulsado por un soplido divino al que no le ofrece resistencia, por el contrario, su cuerpo flota dócilmente. Su pesado manto aquí se muestra etéreo por el volumen que el artista le imprimió a través del juego de luces que lo convierten en un danzante que está a punto de girar. Gesto moralizante que se desenvuelve en una atmósfera celestial.

Grandilocuencia de los comportamientos que imitaban el sentido aparatoso que la tramoya de una puesta en escena teatral tenía, o la de los festejos y las ceremonias que se efectuaban en plazas, calles o templos. Las celebraciones festivas requerían cada vez más contar con una estructura que garantizara su sentido de magnificencia para mantener vigente la cultura de escenificación de la vida. La fiesta celebrada en Valladolid por la llegada del Rey Felipe IV en 1660 es un claro ejemplo de la gran tenacidad y empeño con el que ejecutaban los eventos teatrales en la época.

Según lo refiere el pintor e historiador José Martí y Monsó (1898) el Rey visitó esta, su ciudad natal, después de la ceremonia de coronación de la infanta María Teresa como reina de Francia. Narra que

para recibirlo se hizo el despliegue de la suntuosidad característica de la fiesta barroca, la cual fue documentada mediante la celebración de contratos o encargos a pintores, tramoyistas, carpinteros, decoradores y cuanto artífice se requirió para agasajar al Rey.⁶ Fuegos artificiales, cañas, carros triunfales, toros, luminarias y, algo fundamental, la comedia en el Palacio Real se desenvolvían ostentosamente.

Tal era la magnificencia de la fiesta que inicialmente se pretendió contratar al mismo Calderón de la Barca para que escribiera la comedia que se ejecutaría en el Salón Real. Finalmente la realizó otro escritor no menos importante, el cual se acompañó de grandes pintores de la época para que hicieran las obras de adorno del salón y la escenografía.⁷ Martí (1898) cita un documento del Archivo Provincial de Valladolid en el que se describen las muchas varas y lienzos de tafetán que se usaron para confeccionar la escenografía; así como el pago que se dio para dorar la corona que llevaría una figura que representaría al rey durante la escena o el gasto en la madera de fresno para hacer el bastón de este mismo personaje. Menciona también la cabritilla

⁶ Para organizar tan aparatosa fiesta se formaban gremios, con sus respectivos comisarios, que dirigirían y realizarían los contratos y gestión necesaria. Desde encargar la limpieza de la Plaza Mayor hasta realizar costuras o crear los mecanismos para los efectos de las comedias o dirigir a los encargados de las llamadas *apariencias de la comedia*.

⁷ Ver: Fernández, A. (1993). Fiesta en Valladolid a la venida de Felipe IV en 1660. *Boletín del Seminario de Estudios del Arte y Arqueología*(59), 379–392.

para las estrellas del manto y el pago para el director de la compañía.⁸

Otro ejemplo se encuentra en la remodelación que el mismo Felipe IV solicitó se hiciera en algunos espacios de *El Palacio del Buen Retiro* ya que consideraba que este edificio no tenía un lugar adecuado para las representaciones teatrales. En 1633 encargó al Conde-Duque de Olivares que construyera un sitio real nuevo para este fin, hasta que en 1640 se terminaron los trabajos. El nuevo lugar se llamó *Salón de Reinos* y llegó a ser el más largo del palacio (34 metros de largo, 10 metros de ancho y 8 metros de altura); también se le llamó *Salón Dorado*, por el color de la decoración de los frescos de las bóvedas y mobiliario. Aunque el nombre más recordado es el de *Salón de Comedia*, pues era allí donde los espectadores observaban las representaciones teatrales desde una balconada de hierro que se encontraba de extremo a extremo del salón.⁹

El festejo y el artificio conformaron una cultura que se autorrepresentaba como una pieza teatral festiva. Así lo describe Richard Alewyn en su libro titulado *El gran teatro mundial: la época de las fiestas cortesanas*, donde narra que:

Por las calles pasan caballeros o bailarines, exhibiendo valiosas joyas, o ataviados con

extraños disfraces; en esta batahola se balancean cuadros colosales; allá un río, un estanque queda cubierto de flotillas de naves multicolores o raros seres fabulosos. Algunos dioses descienden y forman un coro maravilloso. La noche se vuelve en un día artificial [...] Unos encapuchados desfilan, irrumpen en las casas y se mezclan entre quienes bailan, fundan su propio reino en un escenario elevado (Alewyn, 1989: 7).

La detallada elaboración y cuidado asociada a la teatralidad intentaba estar a la altura del sentido de innovación de la época. La originalidad se asociaba con la idea de progreso que también el arte, la literatura, la poesía y el teatro exaltaban; además era un medio ideal para atraer y cautivar el gusto, lo que también favorecía el control de las voluntades. Atrapado por el asombro y deslumbrado, el espectador de las representaciones escénicas se hacía cautivo de un mundo maravilloso (o mágico) que le hacía olvidar o encubrir las profundas crisis de la época. Al respecto dice Maravall, «es una manera de hacer tragar, endulzadamente, deleitosamente todo un sistema de reforzamiento de la tradición monárquico-señorial. [...] Sirviéndose de esas novedades como vehículo, se introduce más fácilmente la propaganda persuasiva a favor de lo establecido.» (Maravall, 2012: 360).

⁸ A.R.CH., Documentación Municipal. Leg. 37. Caja 1.

⁹ Ver: Fernández, T. Z. (2016). *La corte de Felipe IV se viste de fiesta*. Valencia: Universidad de Valencia.

Esta estrategia pedagógica propia del Barroco le dio un vigoroso impulso al trabajo de los tramoyistas encargados de las apariencias de la comedia. Es el caso del florentino Cosme Lotti, al que se lo contrató como escenógrafo, jardinero y *fontanero* encargado de la maquinaria teatral del Palacio del Buen Retiro de Felipe IV. Lotti hizo uso de las más aparatosas y modernas *comedias de tramoyas* apoyado por rápidas máquinas, por autómatas o por cuanto efecto de ingenioso ilusionismo le permitiera exaltar el lujo escénico al mismo tiempo que exaltaba la apariencia de magnificencia del monarca.¹⁰ En la figura 2 se observa una de las escenografías hechas por Lotti, en ella se ve el carácter ilusionista de sus efectos escénicos.

Esta cultura del teatro que se extendió al comportamiento generalizado de la vida social hizo parte de la concepción más íntima del vivir de los individuos, al tiempo que se convirtió en un instrumento político para instalar el discurso de la ideología de la época tanto en España como en sus colonias americanas. En estas la cultura escénica desarrolló sus propias particularidades, las cuales no

solo se encaminaron a la puesta en escena de representaciones teatrales, sino que principalmente conformaron comportamientos sociales asociados a las prácticas devocionales tal como se describe en el apartado siguiente.

Artilugio de La Virgen de la Caridad en San Cristóbal de Las Casas

La ciudad de San Cristóbal de Las Casas, ubicada en la zona denominada como Los Altos de Chiapas, fue fundada como Ciudad Real por el conquistador Diego de Mazariegos en 1528 después de que la primera embestida ordenada directamente por Hernán Cortez, hecha en 1524 por Luis Marín, fracasara dada la vigorosa resistencia de la población originaria.¹¹ Actualmente esta ciudad es sede de los poderes administrativos del municipio que lleva su mismo nombre, es el mayor centro urbano de la región y el tercero más poblado del Estado de Chiapas.

Originalmente nombrada como *Chiapa de los Españoles*, la Ciudad Real hizo parte de la Provincia de San Vicente de Chiapa bajo la dirección de la orden dominica desde el año 1544. Empezó como una villa

¹⁰ Ver: Martínez, G. (2003). En torno a Cosme Lotti: Nuevas aportaciones documentales. *Madrid. Revista de arte, geografía e historia* (3), 323–354.

¹¹ La región de Chiapas tomó su nombre de la población nativa que habitaba esta zona a la llegada de los conquistadores españoles. Los Chiapa y posteriormente los de Zinacantán, los de Copanaguastla, Pinola, Güenguistlán y Chamula —hablantes de lenguas mayenses— enfrentan a Luis Marín y a Mazariegos en sus intentos por conquistar la región.



Figura 2. Ilustración de escenografía. *Andrómeda y Perseo*. Fábula presentada en el Coliseo del Real Palacio del Buen Retiro a obediencia de la Serenissima Señora Doña Maria Teresa de Austria Infanta de Castilla en festivo parabién que felices años goze la siempre Aususta Magestad de la Reyna Nuestra señora Doña Mariana de Austria(sic): manuscrito, [ca . 1653]. Universidad de Harvard, Houghton Library.

española poblada en el centro por españoles y rodeada por los barrios llamados de los *indios amigos* —en referencia a los grupos indígenas de México, Oaxaca, Tlaxcala o Guatemala que acompañaron a los conquistadores españoles—. Los pobladores originarios del lugar ocuparon la

zona circundante de la villa, así como lo hicieron los esclavos negros y mulatos traídos por los españoles. Desde el año 1538 esta pequeña ciudad fue sede episcopal y el lugar de residencia de un alcalde mayor, además llegó a tener un seminario, cuatro conventos, un hospital y un colegio.

Después de la llegada de los dominicos a Chiapas y su consolidación como la principal orden religiosa en el siglo XVI, San Cristóbal de Las Casas tuvo como su imagen sagrada femenina más importante a la Virgen del Rosario, patrona de este orden. No obstante es a partir del año de 1712 que surge la devoción a La Virgen de la Caridad como protectora de la ciudad, hecho que se vincula con la construcción de la actual iglesia en su nombre y con el estallido de la llamada rebelión de Los Zendales.¹²

Fue después de estos hechos sucedidos en 1712 que, por iniciativa de Fray Juan Bautista Álvarez de Toledo, se construyó una iglesia pequeña para esta Virgen, que había sido la santa tutelar de las tropas españolas durante la rebelión.¹³ La construcción de la iglesia, según lo describe el historiador Jan de Vos, «fue también causa indirecta de la sublevación pues para financiar la construcción de la ermita y su anexo, un hospital de pobres, el obispo abrumó al pueblo con frecuentes colectas que colmaron a una población indígena

ya increíblemente explotada» (DeVos, 1986: 49). Ante la rebelión el cabildo declaró a esta Virgen como protectora especial de la ciudad y la diócesis, por lo cual se la consideró como *Patrona de Armas de la Provincia de Chiapa*.

La advocación a la Señora de la Caridad no fue exclusiva de la actual iglesia sino que, según lo explica Andrés Aubry, hubo una primera ermita que se le erigió desde 1630 bajo la iniciativa de un obispo que nunca pisó el territorio de Chiapas, el Señor Ugarte (Aubry, 2017: 197). Aunque la primera capilla ya no existe, estos hechos muestran la importancia que ha tenido esta Virgen desde los primeros años del siglo XVII en la región y el por qué de la refinada estética barroca de la escultura y el retablo que aún hoy se encuentran en esta pequeña iglesia de la que es patrona. Un cuidado estético que era requerido para una imagen que pasó de ser la protectora de la obra hospitalaria a ser el símbolo de una victoria española en la región.

A pesar de que el autor que la elaboró se desconoce, la escultura tiene registrado el

12 La provincia de Los Zendales formaba parte de la jurisdicción de la alcaldía mayor de Chiapa, la cual estaba sujeta a la Audiencia de Guatemala. El enfrentamiento entre los indígenas de la región y las tropas españolas ocurrió en el poblado de Cancún.

13 Cada bando recurrió a una Virgen como estandarte de su lucha, los españoles a la de Caridad y los indígenas sublevados a la Virgen de Cancun —una niña indígena de 13 años llamada María Candelaria a quien, según cuenta el relato, se le apreció la Virgen y desde entonces se le consideró como la Virgen de Cancun—. Ver: Romero, J. R. (2011). Reseña. Jan de Vos, editor. La guerra de las dos vírgenes. La rebelión del Los Zendales (Chiapas, 1712), documentada, recordada, recreada. *Península*. [en línea] Consultado el 20 enero del 2022 en <https://www.elsevier.es/es-revista-peninsula-108-pdf-S1870576616000106>

año 1659 en la parte baja de su reverso.¹⁴ Por su tamaño se le podría considerar como una *pieza viajera* novohispana o europea, no obstante algunos de sus rasgos estilísticos también remiten a la obra de imagineros guatemaltecos.¹⁵ Las esculturas de Guatemala se caracterizan por el color y brillo de las encarnaciones, las cuales le dan un profundo realismo a los personajes al tiempo que los estofados se caracterizan por el uso de diseños vegetales con rameados y amplias retículas de hojas de flores, tal como lo menciona María Concepción García en su estudio sobre la escultura de Guatemala (García, 2002:147).

Se trata de una escultura de bulto redondo manufacturada en madera y decorada con un refinado trabajo de estofado, esgrafiado y policromía.¹⁶ En ella se observa el metódico tratamiento

de pintura de la piel —encarnado— de la Virgen y del niño que carga con su brazo izquierdo; igualmente se observa el minucioso trabajo del manto y vestidos que están decorados con flores, ramas y una ligera vegetación que simula los finos damascos de la época. En la figura 3 se observa la escultura y algunos detalles de la policromía con la que se decoran las telas de su vestido.

Es una obra en la que se percibe el trabajo de una atenta talla con la que se capturaron delicadas muecas en los rostros, las manos y los pies de los personajes, al igual que se capturó el movimiento de ademanes de los cuerpos y el volumen de los pliegues del manto o de los detalles de las faldas del vestido como puede verse en el nudo que lo ata. Los rostros guardan rasgos idealizados de gran serenidad con

14 Además cuenta con el registro de una intervención hecha en 1918, la cual fue precisada en la reciente restauración realizada en el año 2018 por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Por otro lado los frailes dominicos, quienes rigen actualmente este templo, señalan que es una escultura reconocida desde el año de 1626.

15 La escuela escultórica guatemalteca, particularmente la de Santiago de Guatemala, fue considerada como una de las más importantes en la producción de imaginería de las Indias. La ciudad de Santiago de Guatemala fue la más grande de la Capitanía General de Guatemala, la cual abarcaba de Chiapas hasta Costa Rica. Por esto se puede asumir que el artífice de la escultura actual muy probablemente era de Guatemala.

16 El estofado es una técnica de decoración que consiste en la aplicación de un color liso y uniforme sobre la superficie *dorada* (con oro o plata) sobre la que posteriormente se realizan incisiones con un punzante denominado grafió que permite dibujar flores, plantas, rombos, etc. Es una técnica que se usó mucho en España durante el siglo XVI, aunque su origen y uso se remonta a varios siglos atrás. En el caso de Guatemala esta técnica fue una característica que tuvo un alto desarrollo en la región hasta hacer del trabajo de sus artífices uno de los más influyentes en los Virreinos, principalmente por su policromía. Esta última se realiza sobre el estofado y, según lo explica Johann Melchor, en las imágenes de Guatemala se usaba con frecuencia el barniz y el óleo para pintar (Melchor, 2013:102).

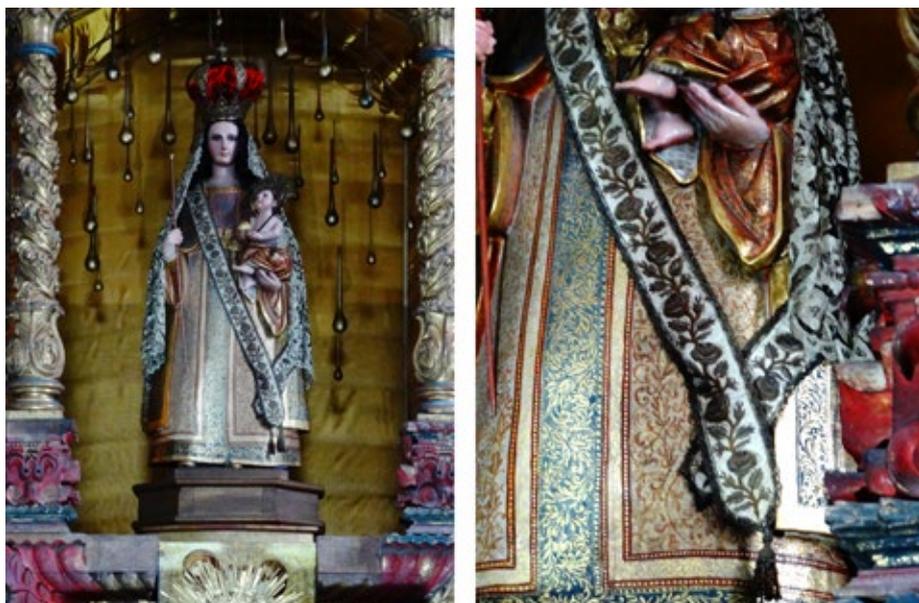


Figura 3. Escultura de La Virgen de la Caridad con detalles del estofado en vestido y manto. Talla en madera policromada. San Cristóbal de Las Casas. Fuente: Adelaida Gil, 2022.

gestos naturales elaborados con base en los criterios formales típicos del repertorio barroco.¹⁷

La escultura está integrada al retablo principal de la iglesia, del cual es la imagen predominante tal como se observa en la figura 4. La composición de la escena se conforma por un movimiento continuo entre las calles, las entrecalles y los cuerpos que conforman el retablo. Al interior del

nicho de concha abovedada del primer cuerpo, la imagen de la Virgen que lleva al niño presenta los códigos barrocos propios de estas representaciones: la expresión serena de sus ojos mira en calma al espectador mientras sus labios esbozan lo que podría ser una sonrisa. Son gestos con los que se dispone caritativa ante sus hijos.

El pequeño niño que la mira, gira suavemente su cabeza y la levanta en

¹⁷ María Concepción García menciona que estas esculturas muy probablemente se inspiraban en la ternura de las tallas andaluzas. Además, menciona que el trabajo realizado por los estofadores y doradores frecuentemente se imponía sobre el del escultor ya que este se concentraba principalmente en detalles de rostros y manos usando, en ciertas ocasiones, otros materiales (García, 2002:147).



Figura 4. Virgen de la Caridad en su nicho de concha abovedada. Fuente: Adelaida Gil, 2022.

busca de la atención de su madre. Su torso ligeramente volteado sostiene las infantiles piernas que parecen balancearse mientras uno de sus pies rota en busca de sostén. Toda esta ondulación tiene como eje de equilibrio la mano de la Virgen que soporta con delicadeza al pequeño cuerpo. Por su parte, ella, erguida y firme, solo muestra ligeros movimientos en sus manos y su rostro como si el hieratismo de su cuerpo se hubiese pensado para dejar ver los damascos tan finamente po-

licromados. El predominio del color rojo —símbolo del mayor poder— lo tiene él en el manto que se percibe arrugado por sus propios movimientos.

Estos elementos visuales y toda la composición del espacio se encuentran sujetos a lineamientos barrocos, los cuales conforman la teatralización de las escenas allí dispuestas. Son escenificaciones que inician por el manejo de elementos plásticos cuidadosamente tratados durante el siglo xvii en los que participaron no

solo talladores sino también doradores, encarnadores, sastres y hasta peluqueros. Personajes y escenografías que dan paso a la puesta en escena ejecutada por los feligreses, quienes a partir de rezos, oraciones, ofrendas o festejos repiten modelos barrocos codificados en sus propios cuerpos.

Teatralidad devocional actual

El sentido escénico de las acciones de culto al interior de la iglesia de La Caridad se desenvuelve como una estética barroca viva. Es decir, es una estética observable continuamente al interior del templo en el transcurrir de los rezos, oraciones, ofrendas y toda práctica devocional que los feligreses realizan diariamente. En ellas se vinculan las pinturas, los relieves de los retablos o de los tabernáculos con las esculturas, al tiempo que estas se integran con la arquitectura para conformar un ambiente que invita a la puesta en escena devocional. Allí se configura el escenario para que el devoto en su interacción con las imágenes religiosas disponga su fe a través de representaciones teatrales. Entonces, es frecuente observar escenas como las que se registraron durante trabajo de campo:¹⁸

Frente al altar principal una mujer hincada llora. Sus manos unidas y su cabeza inclinada enmarcan su voz que entre susurros

implora ayuda: «¡Por favor ayúdame papá lindo, por favor, ayúdame... ayúdame!». «¿Madre Santa, por qué?!». «¡Haz que cambie Madre Mía, convéncelo!» Después de transcurrir una hora, ella sigue ahí sin que las lágrimas cesen al tiempo que se escucha que dice una y otra vez: «¡Ayúdame!»

A un costado del altar y frente a la mujer que llora se desplaza una madre que carga en su espalda a su hijo de aproximadamente 10 años. Él gime. Entonces ella desamarra el rebozo con el que los dos estaban envueltos, deja al niño en el piso frente a las veladoras que otros han encendido para iluminar el altar. Una vez que acomoda a su hijo ella se desplaza en busca de algunas velas que al parecer había dejado en un banco; una vez que regresa las enciende y comienza sus rezos que en lengua *tsotsil* parecen ser un canto.¹⁹ Sus oraciones duran media hora y entre rezo y rezo el niño duerme iluminado por la tenue luz que cae sobre él.

Otro día, un grupo de cinco personas se dispone a ofrendar sus cantos y oraciones ante la Virgen. Todos ellos sentados en forma circular son dirigidos por una mujer que parece ser la oradora que orienta la ofrenda. La voz de ella enfatiza algunas palabras: «¡Tu belleza Virgencita!». «¡Tu protección madre nuestra!».

El volumen de su voz a veces se hace alto, a veces bajo; otras veces mantiene

¹⁸ Observaciones participantes realizadas en enero del 2022. Aquí se presentan solo tres fragmentos de algunos de los registros realizados.

¹⁹ El *tsotsil* es una de las lenguas mayenses más hablada por los indígenas de la región Altos de Chiapas.

vibrando la última letra de las sílabas. Así, entre tonos que suben y bajan, su voz se escucha en todo el templo hasta que es suspendida por la guitarra que uno de los hombres toca para dar inicio al canto que todos emitirán. Al terminar, después de 45 minutos de oración, todos entregan un frondoso ramo de flores ante el altar.

Estos registros, y todos los que se hicieron durante el trabajo de campo, permitieron identificar cómo los sentimientos son expuestos con grandilocuencia. Es decir, las emociones se exaltan para hacerse visibles, para que se escuchen y sea posible su desenvolvimiento enfático en el espacio escenográfico que el templo dispone para tal fin. Se trata de una estética teatralizante de los cuerpos, de los espacios y la religiosidad de un pueblo que la representa. En su estudio sobre la teatralidad como determinante cultural, Antonio Biedma señala que, «esta búsqueda de efectos sorprendentes en las iglesias, que subyugan la emoción del fiel-espectador con la intención última de romper las barreras entre lo real y lo ilusorio, lo humano y lo divino, tienen su apoyo en diferentes disposiciones eclesíásticas» (Biedma, 1998:118).

La puesta en escena se apoya en la iconografía y la liturgia del cristianismo católico que entre efectos preciosistas

hace que sus feligreses digan «ese bello templo de Caridad es tan hermoso que allí podemos dar testimonio de lo que cada uno sentimos».²⁰ Y que ellos en su fiesta patronal del 21 de noviembre se organicen año tras año para conmemorar a su Virgen. La celebración inicia con la Misa de Rompimiento —dentro de las disposiciones eclesíásticas esta hace referencia al rompimiento que permite al mundo espiritual entrar en el mundo real convirtiéndose en demostración visible y tangible de la provisión de Dios—. Después de esta misa se celebra la de Maitines, en la que se rezan solo salmos en compañía de música y cánticos tenues acompañados con el amanecer en donde «se comparte algo a toda la gente», según ellos mismos lo explican.

La liturgia se convierte en escenas para el relato barroco que permite a los devotos integrar la ilusión y la realidad a través de representaciones teatralizadas por ellos mismos. Son narraciones que se construyen mediante efectos y dramatizaciones conmovedoras en las que los sentimientos se enaltecen no solo para reproducir un sistema de creencias sino para configurar nuevos símbolos adaptables a las condiciones o características de la región. Esta es una capacidad posible en tanto las representaciones se van construyendo día a día a partir de la memoria corporal del feligrés

²⁰ Entrevista realizada en mayo de 2022 a una de las mujeres que integra la Junta de Mejoras y Festejos.

quien se inca ante la imagen de la Virgen para entregar una veladora encendida y ofrendar su espiritualidad. O el feligrés que toca al niño con tal cuidado y cariño que el agradecimiento por los favores recibidos queda sellado al persignarse.²¹

Son representaciones que ponen en juego todo un sistema de símbolos que pasa por las imágenes pictóricas y escultóricas, al igual que lo hace por los muros o las disposiciones corporales de las figuras y de los fieles. Todo ello es observable en el manejo formal de planos celestiales o terrenales visibles en las pinturas y en la composición de los altares barrocos. Son planos que orientan los cuerpos, la voz, las miradas o los ademanes de la misma manera que lo hizo la tramoya barroca del siglo xvii que, a partir de sus mecanismos, buscaba elevar a algunos personajes al espacio celeste o bajar a otros al espacio terrenal.

Símbolos que se desplazan de arriba abajo, de derecha a izquierda o de adelante hacia atrás para dar un efecto de profundidad que invite a transitar por espacios donde es posible poner en escena la devoción. Artificios barrocos que han configurado la ritualidad de lugares como el de la iglesia de la Virgen de La Caridad en Chiapas, México.

Consideraciones finales

El presente artículo puede asumirse como la exposición de resultados del estudio realizado a una práctica cultural desde la perspectiva del teatro en su relación con las artes plásticas. Esto permitió reconocer la potencialidad que tienen las artes como medio para comprender los fenómenos sociales y ser no solo un objeto de estudio de las ciencias sociales o humanas.

Se pudo comprender cómo el diario vivir de una sociedad de origen barroco tiene la posibilidad de escenificar permanentemente la cotidianidad humana: del dolor a la alegría, del drama a la fiesta, de lo ornamental a lo patético. En el caso de este estudio fue posible identificar la forma de vivir de una sociedad sacralizada que pone en escena la mentalidad de su propia existencia.

Es por esto que se hacen necesarios los estudios interdisciplinarios que amplíen las perspectivas de análisis de prácticas culturales que pueden ser abordadas desde la mirada de las artes plásticas o las artes de la representación. Estas perspectivas de estudio ampliarían el campo de referencia y las metodologías de investigación.

²¹ Estas interpretaciones están basadas en registros de observación y en las explicaciones dadas por las personas entrevistadas.

Bibliografía

- Alewyn, R. (1989). *El gran teatro mundial: la época de los festivales cortesanos*. München: Beck.
- Arregui, J. (2002). Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en la España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. *Castilla. Estudios de Literatura*(27), 31–62.
- Aubry, A. (2017). *San Cristóbal de Las Casas. Su historia urbana, demográfica y monumental 1528–1990*. San Cristóbal de Las Casas: Fray Bartolomé de Las Casas, A.C.
- Balderas, G. (2017). *La Reforma y la Contrarreforma. Dos expresiones del ser cristiano en la modernidad*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Biedma, A. (1998). La teatralidad como determinante cultural: ¿Una constante histórica? *Boletín Millares Carlo*(16), 113–128.
- Echeverría, B. (2019). *Vuelta de siglo*. México: Era.
- Fernández, A. (1993). Fiesta en Valladolid a la venida de Felipe IV en 1660. *Boletín del Seminario de Estudios del Arte y Arqueología*(59), 379–392.
- Fernández, T. Z. (2016). *La corte de Felipe IV se viste de fiesta*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Maravall, J. A. (2012). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel. Letras.
- Martínez, G. (2003). En torno a Cosme Lotti: Nuevas aportaciones documentales. *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*(3), 323–354.
- Melchor, J. (2013). Flores en estofados y textiles guatemaltecos en el periodo hispánico. En P. A. Díaz, *El tejido polícromo. La cultura novohispana y su vestimenta* (págs. 99–108). México D.F.: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Mumford, L. (1979). *La ciudad en la historia*. Buenos Aires: Infinito.
- Romero, J. R. (2011). Reseña. Jan de Vos, editor. La guerra de las dos vírgenes. La rebelión del Los Zendaes (Chiapas, 1712), documentada, recordada, recreada. *Península*. [en línea] Consultado el 20 enero del 2022 en <https://www.revistas.unam.mx/index.php/peninsula/article/view/54074>

- Skrine, P. (1978). *The baroque: Literature and Culture in the seventeenth Century Europe*. Londres: Methuen & Co.
- Tiltelnot, H. (1955). Anotazione sull' importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barocco. *Retórica e Baroco*. Roma: Atti dell III Congreso Internazionale de Studi Umanistici.
- Vos, J. d. (1986). *San Cristóbal. Ciudad colonial*. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.