



HERMENÉUTICA PARA EL ANÁLISIS DEL ESPACIO INTERIOR REPRESENTADO: EL EXVOTO PERES MALDONADO (1777)

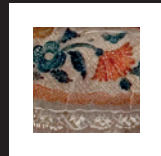
Blanca Ruiz Esparza Díaz de León
Héctor Omar González Romo
Clara Ruiz Esparza Díaz de León

Este monumento de su gratitud ofrece D. Josef Peres Maldonado al SSmo. Christo del Encino, Venerado en su Yo de Triana, y á la SS.ª Virgen Maria de el Pueblo, para perpetua memoria del Beneficio, que reconose á suplicidad, en la operacion, que se le hizo el dia 25 de abril de 1777, por el Cirujano D.º Pedro Maule, cortandole el pecho con seis tumores de Cancer, que lema en el, en presencia de los S.ºs y S.ºs, que se manifiestan en este baxo.

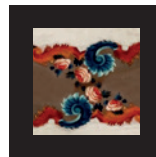


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

HERMENÉUTICA PARA EL ANÁLISIS
DEL ESPACIO INTERIOR REPRESENTADO:
EL EXVOTO PERES MALDONADO (1777)



HERMENÉUTICA PARA EL ANÁLISIS
DEL ESPACIO INTERIOR REPRESENTADO:
EL EXVOTO PERES MALDONADO (1777)



Blanca Ruiz Esparza Díaz de León
Héctor Omar González Romo
Clara Ruiz Esparza Díaz de León



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

HERMENÉUTICA PARA EL ANÁLISIS DEL ESPACIO INTERIOR REPRESENTADO: EL EXVOTO PERES MALDONADO (1777)

Primera edición 2026 (versión electrónica)

Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria,
Aguascalientes, Ags., C.P. 20100

Blanca Ruiz Esparza Díaz de León
Héctor Omar González Romo
Clara Ruiz Esparza Díaz de León
Édgar García Valencia (Prologuista)

ISBN 978-968-9752-10-3

Hecho en México / *Made in Mexico*



editorial.uaa.mx



libros.uaa.mx



revistas.uaa.mx



libreriavirtual.uaa.mx

Agradecimientos

Agradecemos al Davis Museum and Wellesley College, EUA, por la colaboración para proporcionar los derechos de uso de imagen.

Agradecemos al doctor Víctor Manuel González Esparza, miembro de la Academia Mexicana de la Historia, por la amable revisión histórica del documento.

Agradecemos la colaboración de la maestra en Arquitectura Nadia Andrea Medrano Pantoja, por la elaboración del glosario especializado que acompaña a esta obra.

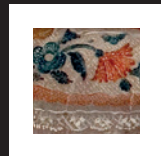
De igual manera externamos nuestra gratitud a:

David Covarrubias y Josejuan Pablo Mercado Collazo, por el acompañamiento gráfico desde el inicio de la investigación. Mariana Torres Martínez y Juan Pablo Carranza Salas, por el apoyo en la recopilación de información. Fátima Álvarez Castillo, Lorelei Cristina Chávez Méndez y a Andrea Bravo Ramírez, por su tiempo en la elaboración de gráficos y esquemas; a Eber Orlando Gaytán Martínez, Hannia Santana González y Diego Armando Benítez Rodríguez, por su dedicación en la búsqueda de datos en el Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes como instructores beca y de servicio social.

En memoria de

El arquitecto Miguel Ricardo Martín del Campo B. Medina, cuya vocación y compromiso fomentaron profundamente el amor por la cultura, el diseño y la investigación. Su entusiasmo por el pensamiento crítico y su convicción en la importancia del conocimiento como herramienta de transformación dejaron una huella perdurable en nuestra formación. Su influencia se refleja en la mirada y en la sensibilidad con la que abordamos esta investigación. De alguna manera, estas páginas dan testimonio de su generosidad intelectual y de la pasión que supo transmitirnos.

ÍNDICE



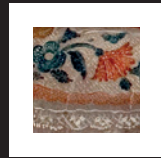
PRÓLOGO. UNA OFRENDA PARA UN MILAGRO	17
INTRODUCCIÓN	23
FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	33
Apuntes para comprender el espacio en Henri Lefebvre	35
<i>La trialéctica del espacio</i>	38
Espacio mental. Representaciones del espacio (espacio concebido)	41
Espacio físico. Espacios de representación (espacio vivido)	43
Espacio social. Práctica espacial (espacio percibido)	44
<i>Los sistemas espaciales vivenciales y su relación con Lefebvre</i>	47
Postura de la disciplina del Diseño de Espacios Interiores	48
Estructura organizacional del entorno habitable	50
Espacio mental. Espacio hombre/cuerpo-mente	56
Espacio físico	57
Espacio vestuario/Cuerpo-indumentaria	58
Espacio objeto/Cuerpo-objetos	58
Espacio social. Espacio-envolvente/Cuerpo-envolvente interior/ exterior	60
ICONOLOGÍA DEL EXVOTO PERES MALDONADO	63
Panorama general de la pintura novohispana	65
<i>El Concilio de Trento, la función de la imagen y el barroco</i>	74
<i>Los siglos XVII-XVIII: el barroco en la Nueva España</i>	82
El exvoto pictórico	91

El exvoto <i>Peres Maldonado</i>	107
<i>Estructura visual e identificación de los personajes</i>	110
Espacio mental. Cuerpo-mente en la representación femenina en el exvoto 1777	126
<i>Concepción del ser femenino novohispano</i>	126
Educación	132
Religiosidad	136
Sexualidad	145
Vida familiar y matrimonio	148
<i>La representación de la mujer en el espacio simulado</i>	152
<i>La corporalidad femenina representada desde las nociones religiosas</i>	161
<i>El cuerpo de la figura femenina principal en el exvoto</i>	172
Espacio físico. Cuerpo físico en el exvoto <i>Peres Maldonado</i>	185
<i>Cuerpo-indumentaria de los personajes</i>	185
La interculturalidad textil	189
Los textiles como ornamento interior en la Nueva España	195
La indumentaria femenina en el exvoto	201
La indumentaria masculina en el exvoto	220
<i>Cuerpo-objetos en el espacio interior representado</i>	234
Objetos manuales	238
Textiles (almohada y sábanas): la suntuosidad personal	238
Bisturí y tenazas: panorama de la medicina novohispana	240
Pañuelo: la atención afectiva y personal	244
Rosario: un instrumento para la religiosidad	245
Objetos cercanos	247
La cama y la cabecera	247

Objetos lejanos	261
El biombo	261
El altar-oratorio	268
El altar-oratorio novohispano	275
<i>Características y elementos del altar-oratorio privado</i>	278
El altar en el exvoto 1777	289
Las figuras religiosas en el altar del exvoto	295
<i>El Cristo negro de El Encino y la Virgen del Pueblo en Aguascalientes</i>	315
Espacio social. El cuerpo-envolvente interior del exvoto <i>Peres Maldonado</i>	320
<i>La casa y la recámara</i>	320
<i>Elementos arquitectónicos de la recámara</i>	327
ANÁLISIS HERMENÉUTICO DEL ESPACIO INTERIOR DEL EXVOTO	
PERES MALDONADO	331
Hacia una hermenéutica basada en la producción del espacio de Lefebvre	333
El estudio hermenéutico del exvoto 1777	339
<i>Espacio mental (espacio concebido)</i>	339
Aspectos lógico-matemáticos	340
Dimensiones aproximadas de acuerdo con las proporciones del exvoto	340
Aspectos filosófico-simbólicos	348
Aspectos ideológicos	355
<i>Espacio físico (espacio vivido)</i>	364
El exvoto como espacio de representación	366

La corporalidad y los gestos	370
El cuerpo y la indumentaria	380
Dimensión mental-simbólica de la indumentaria	382
Dimensión física-funcional de la indumentaria	388
El cuerpo y los objetos cercanos y lejanos	393
Gradación física de los objetos	399
Gradación mental de los objetos	401
<i>Espacio social (espacio percibido)</i>	407
Interacciones sociales dentro del exvoto	408
La distancia entre los personajes (cuerpos y conciencias)	410
Cercanía espiritual	411
Cercanía afectiva	412
Las dificultades entre los intercambios	413
CONCLUSIONES	417
GLOSARIO	427
FUENTES DE CONSULTA	447

PRÓLOGO. UNA OFRENDA
PARA UN MILAGRO



Otorgamos significados a los objetos que creamos. En ocasiones hay cosas o frases que ciframos bajo capas de sentido; por el contrario, aquello que dejamos descubierto lo asumimos como algo transparente. En cualquiera de los dos casos, el velo del tiempo y su cauda de transformaciones se encargan de alejarnos de aquellos significados primarios. Si esto ocurre en los objetos creados por la humanidad, incluso hasta en los más prácticos, qué será de aquellos donde el significado es parte fundamental de su creación, especialmente en las obras artísticas, ya sean gráficas o escritas. No en pocos ejemplos observamos que los objetos transmutan; de ser figuras de devoción o artefactos de uso cotidiano pasan a ser piezas de arte y acaban teniendo su sitio, ya sea de perfección matemática o de ingenuidad emotiva, ya sea por características únicas en su tipo o por ser representantes de una manera de pensar o de cómo se vivía en el pasado, en un museo.

Así ha pasado con los exvotos. En un tránsito de lo sagrado a lo profano, inicialmente fueron objetos de agradecimiento por favores celestiales recibidos; sin embargo, posteriormente pasaron a ser objetos con distintos tránsitos, como, por ejemplo, piezas de recuerdo *naïf*; así, en el mercadillo de antigüedades de Los Sapos, en Puebla, el turista puede encontrar económicas imitaciones de exvotos hechos en óleo sobre láminas avejentadas donde figuran personajes populares del cine y la televisión conviviendo con otros estereotipos de la cultura popular: extraterrestres o luchadores que buscaban hacer mal al personaje agradecido que se salva milagrosamente de la desgracia. Otra vertiente la encontramos en ese cruce entre lo devocional y lo museístico, con piezas originales que son exhibidas para su lucimiento artístico. Pero hay un recorrido, o valdría decir tres, que en este caso han sabido leer quienes escriben las páginas de este libro, sobre uno de los exvotos más significativos creados en lo que fue la Nueva España, el exvoto *Peres Maldonado* de 1777.

No hace más de un lustro sus autores publicaron un estudio muy detallado de la pieza, en el más estricto sentido del estudio iconográfico, con una minuciosa lectura, detalle a detalle, capa a capa, que analizaba y rastreaba cada elemento de la imagen. Una de las primeras aportaciones de aquel estudio fue evidenciar la variedad de lecturas que este objeto puede tener. Los autores nos mostraron que el interés por el exvoto puede extenderse en diversas disciplinas y tendencias: la arquitectura, el interiorismo, incluso la historia de la medicina, el feminismo, además de los historiadores de arte, quienes han sido los primeros interesados en su documentación.

Para ese asedio los autores utilizaron diversas herramientas, pero principalmente una proveniente de la historia del arte, que es la que se encuentra detallada en la introducción del célebre libro *Estudios sobre iconología*, de Erwin

Panofsky. Ahí se nos habla de tres niveles de profundidad en la lectura de una obra pictórica, uno primero, que sería la descripción; uno segundo, que abarcaría el análisis –ya con un conocimiento de las fuentes de la época–, y finalmente un nivel más profundo, que es el de la interpretación, donde entran en juego todos los elementos descritos y luego analizados.

Con esta forma de abordar una obra, los autores nos ayudaron a entender en qué consistía cada uno de los elementos presentes en el exvoto, y de esta manera contextualizar la pintura en su tiempo. Sin duda estamos ante una pieza barroca, en la Nueva España. Dicho periodo del arte concluye hacia 1781, con la inauguración de la Academia de San Carlos, como nos lo señaló el célebre Francisco de la Maza. Así que nos encontramos todavía en la cauda de esa influencia artística. El exvoto, con un detalle que implica el trazo de un pintor con oficio más que de un pariente agradecido, se aleja de las ingenuas pinceladas para dar con precisión todos los elementos de la composición: colores, gestos, personajes protagónicos, secundarios, adornos, así como un cuadro de San Felipe Neri arriba de la puerta –incluso ese fue analizado y detallado por los autores–. Ese primer texto nos mostró, además, una didáctica en la aplicación de un método originado en los estudios de historia de arte, pero que sirve para muchos de los campos de estudio de la imagen, por su insistencia en la descripción y análisis de sus elementos.

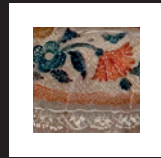
Ahora, con estas páginas, tenemos una hermenéutica. La interpretación de los elementos del exvoto y cómo se relacionan entre sí, qué significan; hacia dónde se inclina la posible lectura más oportuna, pues no hay que olvidar que toda interpretación es hija de su tiempo y sus circunstancias (en eso descansa su valía y pertinencia). Los autores nos ayudan a entender el carácter casi poliédrico del exvoto, apoyados en dos referentes teóricos: la hermenéutica de Hans-George Gadamer y la teoría de la producción del espacio de Henri Lefebvre. De ese modo,

los autores nos guían por el espacio interior representado, primero atendiendo al círculo hermenéutico, donde se parte de una comprensión inicial y a través del cual encontramos todos esos ricos detalles y elementos de la imagen. Posteriormente, llegan a una explicación por medio de la pregunta, ¿cómo interactúan los elementos del exvoto? Finalmente, los autores arriban a una comprensión, lo que llamamos una lectura, que ordena esa posible combinación de significados. Aquí es donde Lefebvre entra en juego, pues ayuda a ordenar esa lectura en tres elementos de representación: el espacio mental, el espacio físico y el espacio social; cómo se concebía, de qué manera se vivía y cuáles eran las interacciones en esa obra.

Aplicar una herramienta metodológica como la hermenéutica, lo cual implica que el texto no siempre coincide con lo que el autor quiso decir, es guiarnos de una manera didáctica y ordenada a través de esta pieza singular: el exvoto *Peres Maldonado*. La obra, esa urdimbre de sentido, va más allá de un simple mensaje directo, ha entrado en el espacio de lo simbólico, ha trascendido al ámbito artístico. Así lo han sabido leer los autores, pero primero han organizado y detallado los elementos formales y compositivos del exvoto, para después encontrar sus planos simbólicos y representativos, y de ese modo compartírnoslo en las páginas siguientes.

Édgar García Valencia

INTRODUCCIÓN



El presente libro es el resultado de un proyecto de investigación originado por el interés en el estudio del espacio interior arquitectónico,^{**1} en lo referente a la representación de la espacialidad** en las diferentes modalidades artísticas como la arquitectura, la literatura y la pintura, las cuales han abordado de forma teórica y sensible concepciones en torno a la construcción de la habitación** como concepto. Lo anterior ha conducido a indagar sobre los elementos que se encuentran dentro de los recintos interiores,** los cuales dan coherencia a la representación del espacio mostrado, tales como los textiles,** los objetos, el mobiliario,** los ornamentos** y los elementos arquitectónicos.

Lo anterior se basa en una postura en torno al diseño de interiores** como un sistema totalitario, el cual está constituido por una compleja interrelación de elementos; además de los objetos presentes en el interior arquitectónico, cargados de significados ideológicos y culturales, se suman a la estructuración espacial los ges-

1 A lo largo del texto, dos asteriscos (**) aparecerán después de algunas palabras y frases. Esto corresponde con los términos que conforman el glosario, mismo que se ubica en la parte final del libro.

tos, actitudes y acciones de las personas, producto de los comportamientos de una actividad específica en relación con los objetos. A lo anterior se añade la vestimenta** de las personas que, aparte de definir la identidad del individuo, también determina el carácter del lugar. La indumentaria,** en correlación con los objetos, facilita una performatividad** que genera otros espacios, lo que permite identificar la tipología del lugar.** Todos los elementos anteriores están reunidos bajo un envolvente** definido por superficies y volúmenes que los limitan, y que, en conjunto, configuran una interioridad arquitectónica-espacial** que aloja una forma de vida.

Cabe señalar que el presente libro no se restringió al estudio de los objetos desde un enfoque meramente decorativo, ya que resultaría una lectura corta y unilateral, y dejaría de lado la interrelación estética, funcional y simbólica de todos los factores, componentes y elementos de un sistema de vida que se desarrolla en una interioridad espacial. Al mismo tiempo, se mantiene una visión que busca revalorizar los elementos que comúnmente se les denomina como ornamentales, dejando de lado la ambigüedad de este término y rescatando su significado desde el entendimiento de que los ornamentos contienen una carga simbólica y cultural que ordena la existencia dentro del ambiente interior.

Dentro de las manifestaciones artísticas que forman parte del patrimonio cultural sobresalen los exvotos** pictóricos, los cuales se encuentran dentro de los diferentes tipos de ofrendas que los seres humanos han entregado a sus deidades, en agradecimiento tras haber sido librados de una calamidad. Bajo esta noción, el exvoto pictórico se insertó dentro de la tradición católica bajo la premisa de que los devotos expresaran por medio de estas piezas su agradecimiento tras haber obtenido un milagro. Al encontrar una solución ante la petición, era deber del favorecido llevar una ofrenda, que, en el caso de la pintura devociona-

ria, se recreaba y se simulaba el hecho, con la finalidad de colocarlo en el altar de la figura religiosa a la que se recurrió y así mostrar a los feligreses su capacidad intercesora.

Los exvotos pictóricos, al retratar en su mayoría espacios interiores, brindan información fundamental sobre la interioridad representada. Así, son referentes para el estudio del espacio interior arquitectónico, ya que ofrecen información significativa para comprender el sentido de los componentes que estructuran y dan sentido a la espacialidad, ayudando a vislumbrar las formas de vida de las personas en su contexto cultural e histórico, permitiendo, a su vez, identificar las características de los personajes retratados y de los artefactos que forman parte de la escena.

Precisamente el objeto de estudio para la investigación que dio como resultado este libro es un exvoto de tipo pictórico denominado *Exvoto Peres Maldonado* o *Exvoto 1777*, dado el año en el que fue producido. Esta pieza, de autor anónimo, está dedicada al Señor del Encino y a la Virgen del Pueblo, advocaciones que forman parte de la religiosidad de la ciudad de Aguascalientes, México; fue elaborada bajo el encargo de doña Josefa Peres Maldonado, en agradecimiento tras ser sanada de una intervención quirúrgica practicada por el cirujano don Pedro Maillé, en la que se le extrajeron del seno seis tumores de cáncer. Pese a salir ilesa de la operación, murió el día 09 de septiembre de 1777.

Así pues, se parte de la complejidad compositiva que retrata una operación quirúrgica, dentro de una espacialidad interior que se estructura y despliega con distintos elementos, que en conjunto habitan el espacio interior. Por consiguiente, se tomó como objetivo principal el análisis de la configuración del espacio pictórico, lo que permitió desarrollar un método hermenéutico para interpretar los componentes presentes en el exvoto en cuestión. Se tomó como

base la dialéctica** propuesta por Henri Lefebvre y los sistemas espaciales vivenciales, desarrollados por los autores. En función de lo expuesto, la principal interrogante que condujo al planteamiento de este objetivo fue: ¿Qué variables e interrelaciones fueron necesarias para la construcción del discurso del espacio interior representado en el exvoto *Peres Maldonado*?

Para el cumplimiento de los objetivos planteados, la investigación se estructuró en dos fases. La primera tomó como referencia la etapa iconográfica propuesta por Erwin Panofsky, mientras que la segunda consistió en la etapa iconológica y en la aplicación de la hermenéutica** de Lefebvre y los sistemas espaciales vivenciales. Cabe señalar que la primera fase del estudio dio como resultado el libro *El exvoto Peres Maldonado* (1777), *Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico*, donde se realizó un despliegue de los símbolos que estructuran la composición de la ofrenda votiva, y se desentrañaron los temas y contenidos relacionados con las figuras u objetos representados. Así pues, se acudió a la tradición cultural, incluyendo fuentes icónicas y literarias, para identificar el asunto representado y establecer conexiones con las fuentes escritas.

La siguiente etapa de la investigación se encuentra desarrollada en el presente libro, el cual tuvo como fundamento teórico la obra de Henri Lefebvre, *La producción del Espacio*; este autor, lejos de separar las concepciones básicas del espacio, es decir, mental, físico y social, formula una teoría unitaria de la espacialidad, la cual engloba estas tres dimensiones en una dialéctica: la espacialidad concebida, la espacialidad vivida y la espacialidad percibida. La primera se refiere a cómo se planifica y se diseña el espacio desde las nociones mentales; por su parte, la segunda hace hincapié en cómo se utiliza y experimenta el espacio por medio de la corporalidad** física de los individuos; por último, la tercera señala la experiencia inmediata en un espacio y las interacciones sociales que se suscitan.

Lo anterior se integró con los sistemas espaciales vivenciales, un principio conceptual para estructurar e interrelacionar todas las unidades de un espacio individual, ordenándolas de forma significativa con la finalidad de que el espacio funcione de manera integral para habitarlo y vivirlo. Los niveles de organización de este sistema son: cuerpo-mente, cuerpo-gestos, cuerpo-indumentaria, cuerpo-objetos y cuerpo-envolvente interior/exterior.

Por otra parte, en la primera sección se retomaron los postulados de Panofsky, mediante el uso del análisis iconológico,** y se profundizó en los conceptos o ideas que subyacen a los temas representados en la obra de arte. Es relevante resaltar que esta sección no es de tinte histórico, sino que rescata el contexto cultural, religioso y social en el que se produjo el *exvoto Peres Maldonado* y muestra cómo estos factores permearon en la representación de la obra de arte en cuestión. Para llevar a cabo este análisis, se tomaron como base diversas fuentes bibliográficas que ayudaron a sustentar la representación del acontecimiento del exvoto. Cabe señalar que los tópicos del análisis iconológico se ordenaron con base en la estructuración del espacio desde la dialéctica de Lefebvre** y los sistemas espaciales vivenciales para una mayor comprensión conceptual.

Ahora bien, la sección más importante corresponde a un análisis hermenéutico de la espacialidad interior representada desde la teoría del diseño interior arquitectónico. Después de someter el exvoto a un análisis iconográfico e iconológico, se planteó una metodología hermenéutica, en el entendido de que esta disciplina filosófica se define como “arte y teoría de la interpretación que tiene por fin aclarar el sentido del texto partiendo de sus bases objetivas (significaciones gramaticales de los vocablos y sus variaciones históricamente condicionadas) y subjetivas (propósitos de los autores)” (Diccionario de filosofía, 2021). Aunque inicialmente esta área del conocimiento estaba enfocada al análisis de escritos, su

aplicación se extendió al estudio de las obras de arte a partir de los postulados de Martin Heidegger y la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer. A continuación, se muestran los niveles sobre los cuales se estructuró el análisis hermenéutico del exvoto en cuestión (Ilustración 1).

Ilustración 1. Fases para el análisis hermenéutico del exvoto Peres Maldonado



Fuente: Elaboración propia.

Respecto a la primera dimensión, en el espacio mental que comprende el cuerpo-mente se analizaron los aspectos lógico-matemáticos, es decir los detalles formales y técnicos en los que probablemente se concibió el espacio representado en el exvoto. Posteriormente se tomaron en cuenta los aspectos filosóficos y simbólicos intangibles,** como la cosmogonía** y el pensamiento que imperaba

en el contexto en el cual surgió la obra votiva; en esta parte se realizó una síntesis de los simbolismos de los objetos representados. Finalmente se revisaron los aspectos ideológicos y los valores intrínsecos provenientes de la religión y la política que dieron origen a la representación de la obra de arte.

Por otra parte, para el desarrollo de la segunda dimensión (espacio físico), se tomaron en cuenta los aspectos, parámetros y elementos que definen una obra como espacio de representación, el cual se define en varios ejes:

- Cuerpo-gestos
- Cuerpo-indumentaria
- Cuerpo-objetos
- Cuerpo-objetos cercanos
- Cuerpo-objetos lejanos

Respecto al primer eje se analizó a cada uno de los personajes, comprendidos como una corporalidad física que produce gestos, los cuales guardan ciertos simbolismos dentro del contexto en el que se elaboró la pieza. En el siguiente eje se estudió la indumentaria de cada personaje del exvoto, tomando en cuenta el simbolismo de cada prenda, su funcionalidad y su papel en la configuración plástica. De forma sucesiva se clasificaron los objetos a partir de la cercanía corporal con la figura central de doña Josefa Peres Maldonado y se desarrollaron las funciones tangibles de cada objeto.

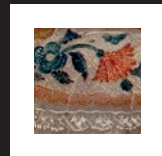
Para la estructuración de la última dimensión, el espacio-social que engloba el cuerpo-envolvente interior/externo, se identificaron los intercambios y las relaciones de los cuerpos retratados que se encuentran insertados en el envolven-

te arquitectónico de la obra. A partir de esas relaciones se estableció la distancia entre los personajes, definiendo así la cercanía espiritual y la cercanía afectiva.

Es preciso señalar que en la etapa hermenéutica se realizaron de manera interdisciplinaria tablas esquemáticas que permitieron la consolidación de la investigación y la mejor comprensión de la pieza pictórica. El carácter interdisciplinario de esta exploración permitió entender los referentes culturales y artísticos propios de las indagaciones estéticas, en vistas de encontrar las interrelaciones con el arte y el contexto social, político e histórico. Es así como se logró consolidar una nueva metodología que reúne tres áreas del conocimiento: Diseño de Interiores, Historia del Arte y Diseño Textil. Este enfoque propició la examinación de los fenómenos desde nuevas aristas y puntos de vista, esto aunado a un replanteamiento de los análisis tradicionales que abordan los objetos de estudio de forma aislada.

La ampliación teórica que el trabajo interdisciplinario generó ayudó a profundizar en las propuestas espaciales, tomando en cuenta lo simbólico, el contexto histórico y las interacciones humanas por medio de los gestos y la indumentaria. En definitiva, la metodología utilizada no sólo logró aplicar los sistemas espaciales vivenciales, sino que incluyó una reconfiguración de las propuestas tridimensionales arquitectónicas de Henri Lefebvre hacia un análisis del espacio interior representado en el arte, lo cual coadyuva en investigaciones propias de otras áreas del conocimiento. La valoración de las ofrendas votivas emerge como un elemento trascendental para la comprensión de la representación artística del espacio interior, pues toma a consideración cómo estas comunicaciones visuales estructuran una espacialidad que puede ser estudiada desde diferentes aristas, no sólo desde la dimensión estética, sino también desde la configuración de la espacialidad pictórica que tiene como base los diferentes niveles de interacción humana en el espacio.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA



Apuntes para comprender el espacio en Henri Lefebvre

Para comenzar este apartado, conviene traer a mención a una de las figuras más importantes del siglo xx en lo que se refiere a la filosofía del espacio: Henri Lefebvre, “uno de los autores considerado precursor de las transformaciones teóricas y metodológicas, que han permitido la valoración del espacio en las ciencias sociales” (Montoya Hernández, 2020). Sus reflexiones sobrepasaron su área de estudio para influir en otros campos como el urbanismo, la arquitectura y el interiorismo. Cabe señalar que algunos de sus postulados serán el punto de partida para la interpretación hermenéutica que se desarrollará en el presente texto, por lo que es oportuno resaltar sus principales aportaciones en torno a la comprensión de la espacialidad, para posteriormente exponer su propuesta conceptual.

Henri Lefebvre fue un filósofo de origen francés interesado en la sociología, la geografía y el materialismo histórico. Aunque influenciado por el pensamiento de Karl Marx, sus estudios se mantienen alejados del marxismo ortodoxo de la época, ya que presentan una crítica y otra interpretación del pensamiento del filósofo alemán, lo que enmarca fuertemente el conjunto de sus preocupaciones. Al realizar un acercamiento a sus textos se aprecia esta disociación, ya que, si bien hace múltiples referencias al autor mencionado, sus fundamentos se apoyan en áreas que van desde la política, la crítica de la modernidad, la historia, la ecología, el urbanismo, la psicología, el arte y la arquitectura, entre otras. Precisamente, la naturaleza de las investigaciones de Lefebvre tiende hacia la transdisciplina, de allí que mantengan universalidad y vigencia, por lo que la revisión de las mismas es imprescindible para apreciar los fenómenos espaciales contemporáneos desde diferentes aristas, logrando, a su vez, la integración de áreas que parecen tan lejanas entre sí.

En relación con los temas que abarca la presente investigación, la obra que será el principal sustento bibliográfico es *La producción del espacio*, un referente para la comprensión del espacio interior arquitectónico dentro del espacio como un producto social, bajo la premisa de que los seres humanos son quienes crean el espacio a través de las relaciones sociales, tal como lo rescata Ion Martínez Loera en el prólogo del mismo libro: “no hay relaciones sociales sin espacio, de igual modo que no hay espacio sin relaciones sociales” (Lefebvre, 2013, p. 14). Esta noción espacial empata de manera cercana con el interiorismo, en el sentido de que el espacio creado favorece las interacciones sociales de los individuos que viven en él, en medida de que lo habitan para ellos, lo cargan de objetos y significados, y lo comparten con los demás.

Dentro del pensamiento de Lefebvre existe un derrocamiento de las nociones de la espacialidad que presentan al espacio como un volumen vacío e inerte, o como un espacio geométrico y euclidiano,** en el cual se disponen los objetos y los sujetos. Se enfatiza de nuevo que el espacio no parte sólo de una materialidad preconcebida, sino que se crea conforme los individuos participan de una sociedad determinada: “cada sociedad (en consecuencia, cada modo de producción con las diversidades que engloba, las sociedades particulares donde se reconoce el concepto general) produce un espacio, su espacio” (Lefebvre, 2013, p. 90).

Según el autor, el espacio es una creación y una consecuencia de estas interacciones, interviene en la producción y es simultáneamente un producto que se consume y que organiza aspectos de la vida cotidiana, tales como la propiedad, el trabajo, las materias primas, las energías, las relaciones y las experiencias. Parafraseando el análisis que realiza David Baringo Ezquerro (2013) de esta noción, el espacio como producto social forma parte de un proceso histórico en el que se materializa una determinada forma espacio-territorial, que se superpone al producido en otros procesos históricos que acontecieron en el mismo lugar, ello dentro de una compleja secuencia que puede resultar contradictoria y que muchas veces se sobrepone, dentro de una dialéctica que entremezcla y engloba aspectos como las ideologías, las prácticas espaciales, las representaciones simbólicas y el lenguaje. A continuación, se desarrollará más a detalle esta propuesta conceptual.

La dialéctica del espacio

Lejos de separar las concepciones básicas del espacio, es decir, mental, física y social, Lefebvre formula una teoría unitaria de la espacialidad, la cual engloba estas tres dimensiones en una dialéctica. El autor lo afirma de la siguiente manera: “el proyecto que se esboza aquí no tiene por objetivo producir un (el) discurso sobre el espacio, sino mostrar la producción del espacio mediante la reunión en una teoría de los diversos tipos de espacios y las modalidades de su génesis” (2013, p. 77). Esta concepción se oponía al pensamiento filosófico que se formulaba a partir de la dialéctica** o las dualidades y que consideraba que los fenómenos estaban sujetos a un perpetuo movimiento y cambio, en una lucha de contradicciones u oposiciones que daban como resultado una transformación continua. El filósofo francés rompe con esta forma de concebir el mundo al postular que el espacio es un producto social en el cual las dimensiones física, mental y social interactúan entre sí como una unidad, como producto de una sociedad urbana que se sobrepone a la naturaleza.

Para apoyar lo anterior se cita al autor, quien menciona que, “todo espacio social resulta de un proceso de múltiples aspectos y movimientos: lo significativo y lo no-significativo, lo percibido y lo vivido, la práctica y la teórica” (Lefebvre, 2013, p. 164). El espacio surge a partir de una base inicial que es la naturaleza, la cual está dotada de características específicas como el territorio y el clima; en ella se crean momentos que construyen la historia, y se inserta la triplicidad espacial (lo mental, lo físico y lo social), “interactúa continuamente, entremezclándose a su vez con capas de otros momentos históricos pasados con los que puede convivir de múltiples formas” (Baringo Ezquerro, 2013, p. 114). Asimismo, para Lefebvre, esta operación no se plantea como un mero hecho de la naturaleza modificada, ni

como resultado de una cultura, sino de un producto de una segunda naturaleza (la sociedad urbana) donde se insertan un conjunto de relaciones simultáneas, resultado de una intrincada sucesión:

El concepto de espacio liga lo mental y lo cultural, lo social y lo histórico. Reconstruye un proceso complejo: descubrimiento (de nuevos espacios, desconocidos, de continentes, del cosmos) –producción (de la organización espacial propia de cada sociedad) –creación (de obras: el paisaje, la ciudad con su monumentalidad y decorado). Se trata de una reconstrucción evolutiva, genética (con una génesis) pero de acuerdo a una lógica: la forma general de la simultaneidad. Y esto porque todo dispositivo espacial reposa sobre la yuxtaposición en la inteligencia y sobre el montaje material de elementos a partir de los cuales se produce la simultaneidad. (Lefebvre, 2013, p. 57)

Por otra parte, Baringo Ezquerro (2013) señala que estos tres ámbitos de la realidad espacial suelen ser analizados por separado por parte de diferentes disciplinas como la sociología, el urbanismo, la geografía o la arquitectura. Contrario a estos enfoques, Lefebvre creó un sistema de pensamiento en el cual, “orientó metodológicamente sus análisis al constituir un parámetro para concebir una forma de pensar basada en tríadas, las cuales permiten componer un universo de infinitas totalidades” (Lencioni, 2015, p. 58, como se citó en Castro-Martínez, 2021b, p. 7) y que tuvo como fin primordial exponer y decodificar el espacio y sus múltiples aristas. Derivado de lo anterior, los tres componentes del espacio ya mencionados abarcan distintos aspectos de la realidad, los cuales Lefebvre (2013) explica de la siguiente manera:

En primer lugar, del físico, la naturaleza, el Cosmos; a continuación, del mental (incluida la abstracción formal y la lógica); y, por último, del social. En otros términos, la investigación concierne al espacio lógico-epistemológico, al espacio de la práctica social, al espacio ocupado por los fenómenos sensibles, sin excluir lo imaginario, los proyectos y proyecciones, los símbolos y las utopías. (p. 72)

Al respecto, Tatiana Cabrera (2021) refiere la crítica que hace Lefebvre a las escuelas arquitectónicas, las cuales distan de entender el espacio de verdad, es decir, el espacio en su complejidad, aquél que abarca los aspectos tanto formales como todos los espacios posibles, reales y abstractos, mentales y sociales, más allá de la comprensión de la realidad cartesiana que separaba el espacio de la teoría y la práctica del espacio. No obstante, según el autor, esta unificación, lejos de lograr una integración armónica, conduce hacia la problemática de designar una división entre lo mental, lo físico y lo social, “¿Acaso podemos usar el término de distorsión? ¿O bien los de desfase, ruptura, corte?” (Lefebvre, 2013, p. 75). El filósofo prefiere no indagar al respecto, pero deja claro que lo importante es comprender la distancia que separa el espacio ideal, que corresponde a las categorías mentales (lógico-matemáticas), del espacio real, que concierne a la práctica social, “cada uno de esos espacios implica, sostiene y presupone al otro” (Lefebvre, 2013, p. 75).

Una alternativa para explicar todo este sistema fue formulada por Christian Schmid, la cual se rescató en uno de los textos de Enrique de Jesús Castro Martínez (2021a). Al respecto, se hace hincapié en que la teoría unitaria del espacio de Lefebvre se estructura en una dialéctica tridimensional en la que emergen tres momentos que están interconectados a los pensamientos de tres filósofos que influyeron considerablemente en sus razonamientos: práctica social (Marx);

lenguaje y pensamiento (Hegel); y el acto creativo y poético (Nietzsche); en su relación, estos tres pensamientos permiten explicar la práctica social (práctica espacial, representación del espacio y espacio de representación) y el papel central que tiene el cuerpo humano (lo percibido, lo concebido y lo vivido).

Ciertamente, a cada una de las dimensiones espaciales (mental, física y social) le corresponde un elemento de la tríada propuesta por el filósofo francés. Cada uno de ellos constituye un momento del espacio social: las representaciones del espacio, los espacios de representación y las prácticas espaciales. A su vez, a cada una de estas partes le corresponde un tipo de espacio, respectivamente: el espacio concebido, el espacio vivido y el espacio percibido. A continuación, se hará un despliegue general de esta teoría.

Espacio mental. Representaciones del espacio (espacio concebido)

En el prólogo de *La producción del espacio*, Ion Martínez Loera (2013) señala que éste es el espacio de los expertos, los científicos, los planificadores. El espacio de los signos, de los códigos de ordenación, fragmentación y restricción. Al respecto, Lefebvre (2013) puntualiza que las representaciones del espacio se vinculan a las relaciones de producción y el orden que éstas imponen, lo cual abarca “los conocimientos, signos, códigos y relaciones frontales” (p. 92). Además, esta dimensión espacial es el campo de acción de los urbanistas, tecnócratas, ingenieros sociales y hasta cierto tipo de artistas próximos a la científicidad, los cuales identifican lo vivido con lo percibido y lo percibido con lo concebido. El espacio mental en cuanto a los espacios de representación es el verdadero, y éste les concierne a los matemáticos y los filósofos. Para Lefebvre es el espacio dominante de cualquier sociedad, es la base sobre la cual se elaboran los otros espacios de manera

intelectual, “está compuesto por signos, códigos y jergas específicas usadas y producidas por estos especialistas” (Baringo Ezquerra, 2013, p. 115), los cuales dominan y someten para la creación de otras formas espaciales.

Según la interpretación de Castro Martínez (2021b), este espacio se construye a partir de la lógica formalizada e instrumental que deriva del método científico, haciendo referencia a la influencia que tuvo el pensamiento cartesiano al situar a la mente como el sitio de la eficacia, el orden, la medida y la cuantificación, la lógica matemática. En contraparte se enfatiza el papel del Estado como el configurador de esta dimensión espacial en lo que concierne a la planificación de los conocimientos y las técnicas para la conformación y control de una sociedad. También aquí entra en juego la política y las diferentes ideologías, las cuales determinan la forma en que se estructura el espacio físico y social.

En atención a lo expuesto, las representaciones del espacio se sitúan en lo concebido y lo abstracto, un espacio que suele presentarse en forma de “mapas, planos técnicos, memorias, discursos”(Baringo Ezquerra, 2013 p. 115). Éstos son conceptualizados por los especialistas ya mencionados para la creación de relaciones de producción en las sociedades. Javier Correa Román (2021) enfatiza el papel de estos concedores espaciales, al recalcar que son ellos quienes crean un espacio que produce y reproduce las relaciones de dominación: “lo importante es que, para Lefebvre, el espacio concebido es un reflejo de las relaciones de poder, refuerza una hegemonía** de clase y reproduce estas relaciones por medio de discursos técnicos y abstractos sobre un lugar determinado”.

Espacio físico. Espacios de representación (espacio vivido)

Esta dimensión del espacio comprende el mundo de lo sensible en el cual suceden los fenómenos de la naturaleza, pero, de igual modo, “es el espacio de la imaginación y de lo simbólico dentro de una existencia material. Es el espacio de usuarios y habitantes, donde se profundiza en la búsqueda de nuevas posibilidades de la realidad espacial” (Lefebvre, 2013, pp. 15-16). Por sus características, los espacios de representación incluyen simbolismos complejos que están ligados a la vida social, a la cultura y al arte. Es en este último en el que se sitúan algunos códigos y formas que surgen a partir del espacio mental. Para el pensador francés esta dimensión es habitada por los artistas y filósofos que describen y aspiran a describir, ello mediante la imaginación, la cual es la herramienta que domina y permite la experimentación con lo tangible. Si bien, todo esto se manifiesta en el espacio físico, la imaginación lo recubre utilizando los objetos por medio de símbolos y signos no verbales.

Para Baringo (2013) “es el espacio experimentado directamente por sus habitantes y usuarios a través de una compleja amalgama de símbolos e imágenes. Es un espacio que supera al espacio físico, ya que la gente hace un uso simbólico de los objetos que lo componen” (p. 115). Por tal motivo, Lefebvre apunta que los espacios de representación son espacios hechos para ser vividos, explorando en ellos sus múltiples posibilidades que le otorgan un sentido a su propia existencia. En este mismo punto, Correa (2021) puntualiza que el espacio vivido es un espacio de resistencia ante las concepciones e ideologías que son impuestas por los creadores de las representaciones espaciales; de igual forma lo vivido es una fuente infinita de experiencias y se escapa de estas imposiciones. En este mismo orden

de ideas, el cuerpo material-sensorial es quien experimenta este espacio en conjunción con las nociones mentales expuestas anteriormente.

Espacio social. Práctica espacial (espacio percibido)

En palabras de Henri Lefebvre (2013), “la práctica espacial de una sociedad decreta su espacio; lo postula y lo supone en una interacción dialéctica; lo produce lenta y serenamente dominándolo y apropiándose de él” (p. 97). La práctica espacial de una sociedad descifra y descubre su espacio, un espacio que es producto de la experiencia material que comprende dos elementos primordiales: “realidad cotidiana (uso del tiempo) y realidad urbana (redes y flujos de personas, mercancías o dinero que se asientan en –y transitan– el espacio), englobando tanto la producción como la reproducción social” (Lefebvre, 2013, p. 15). A su vez, según Lefebvre, engloba la producción y reproducción de lugares específicos de cada formación social, los cuales aseguran su permanencia y su cohesión, de modo que los seres humanos que los habitan puedan sentirse parte de ellos. Por demás, ello hace alusión a los límites entre los espacios destinados para la intimidad (la casa y los sitios de descanso) y aquellos en los que se distribuye la colectividad, tales como las calles, los caminos, o los lugares para el culto religioso y político.

Ilustración 2. Dialéctica del espacio de Henri Lefebvre en su "Producción del espacio"



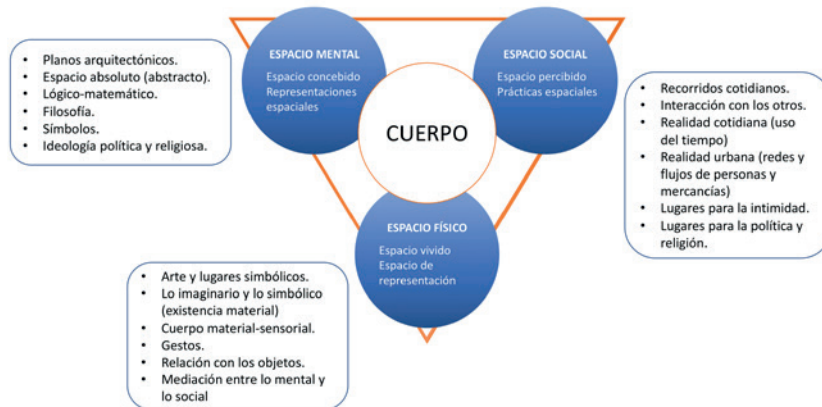
Fuente: Diagrama elaborado por David Baringo Ezquerro, p. 125.

Baringo (2013) destaca las relaciones sociales de producción y reproducción que surgen en este espacio percibido, en especial la división del trabajo, la interacción entre gente de diferentes grupos de edad y género, la procreación biológica de la familia y la provisión de la futura fuerza de trabajo. Asimismo, resalta que este espacio incluye la producción material de las necesidades de la vida cotidiana y el conocimiento acumulado que utilizan las sociedades para transformar su ambiente construido. Principalmente, cada sociedad modifica su entorno

por medio de la urbanización y la creación de espacios aptos para ser habitados y para resolver sus necesidades.

Para cerrar esta sección, vale la pena traer a mención el diagrama elaborado por Baringo (Ilustración 2) quien muestra los principales elementos de la dialéctica del espacio propuesta por Lefebvre. En este esquema se observan los tres tipos de espacios –representaciones del espacio, espacios de representación y práctica espacial–, junto con cada uno de sus respectivos momentos del espacio social –espacio concebido, espacio vivido y espacio percibido–. Además, cada dimensión espacial incluye un ejemplo que permite entender con mayor claridad lo planteado por el autor.

Ilustración 3. Dialéctica de Lefebvre



Fuente: Elaboración propia con base en los principales postulados de Lefebvre.

Como una forma de enriquecer el conocimiento en torno a Lefebvre y su espacialidad, se ha elaborado un diagrama basado en el anterior (Ilustración 3), pero se ha decidido colocar al cuerpo humano en el centro de la tríada, bajo la premisa que propone el filósofo: “para comprender los tres momentos del espacio social, podemos remitirnos al *cuerpo*. Aún más dado que la relación con el espacio de un ‘sujeto’ miembro de un grupo o de una sociedad implica su relación con su propio cuerpo y viceversa” (Lefebvre, 2013, p. 98). De igual modo, se han agregado otros conceptos y palabras clave que sin duda ayudarán a comprender la dialéctica lefebvriana; se trata, pues, de un preámbulo para comprender la relación de lo propuesto por el filósofo y los sistemas vivenciales espaciales, los cuales se expondrán en el siguiente apartado textual.

Los sistemas espaciales vivenciales y su relación con Lefebvre

Al habitar el mundo, el individuo reconoce y se apropia de espacios para asentarse y desplegar su existencia, en un territorio que posibilita su supervivencia y la evolución de su dimensión humana. Constantemente, el ser humano establece delimitaciones sobre territorios naturales preexistentes, configurándolos según sus principios antrópicos** y transformando el entorno mediante la proyección de su cosmovisión existencial.

Las diferentes demarcaciones construidas que el individuo genera en este mundo para el desarrollo de su vida son vastas: zonas agrícolas, áreas de retención acuíferas, centros de desarrollo de energía, regiones urbanas, etcétera; todo un conjunto de sistemas creados para facilitar el progreso económico, político, cultural, religioso, educativo y recreativo de una sociedad.

La transformación del espacio, entendida como el acondicionamiento del medio geográfico por intervención de la acción humana, demanda el dominio especializado de tres campos interrelacionados que, en su interacción, constituyen un *continuum* en la configuración del entorno habitable. Estas disciplinas profesionales son el Diseño Urbano, el Diseño Arquitectónico y el Diseño del Interior Arquitectónico.

Postura de la disciplina del Diseño de Espacios Interiores

La última disciplina mencionada es la encargada del diseño del espacio individual del ser humano en toda su dimensión existencial, en relación con sus objetos y entornos más próximos, necesarios para la realización de sus actividades íntimas, privadas, individuales o colectivas.

Para ello resulta indispensable la existencia de un lugar específico en el que el individuo despliegue las prácticas que constituyen su vida individual. Este espacio puede ser de carácter individual-íntimo, individual-privado o individual-colectivo, con la característica de estar insertado en entornos urbanos o interiores arquitectónicos.

El diseño interior arquitectónico no se limita al acomodo de elementos prefabricados existentes de algún espacio ya construido, asumirlo así implicaría presuponer que el individuo carece de toda capacidad de raciocinio para plantear nuevas formas de residir y le resta toda su lógica inventiva, creativa y, sobre todo, imaginativa, necesaria para la evolución cultural del habitar. En su lugar, la configuración del espacio interior arquitectónico diseña las actividades necesarias para la mejor eficacia de sus objetivos y crea las experiencias esperadas que conllevan al uso de ciertos objetos,

los cuales pueden realizarse desde su origen por el profesional del espacio interior o a partir de la incorporación de elementos ya existentes.

El diseño del interior arquitectónico no sólo atiende la dimensión material y tectónica de la construcción del espacio o de su uso, sino que abarca otras necesidades y deseos del ser humano, como el deleite, el agrado, la satisfacción y los sueños; tal y como lo comenta Mercado Segoviano (1994), al abordar a Heidegger, el individuo no se reduce a un mero "estar en el espacio", cual objeto inerte arrojado al vacío, sino que se comprende como "ser en el espacio", una condición existencial más compleja.

Con base en lo anteriormente expuesto, el espacio no puede ser abstracto, ya que tendrá que poseer un sentido de ser, creado en relación con el cosmos** subjetivo del individuo que habita, vive y disfruta de ese ámbito espacial para su existencia humana. Para ello es imprescindible que el sujeto transforme una realidad a otra, conformando el espacio ambiguo en un "sistema de lugares significativos". Otra de las condiciones para habitar el espacio, además de dotarlo de significado, consiste en experimentarlo en la plenitud de la dimensión humana, por ello, Mercado Segoviano (1994) afirma que "el espacio vivencial puede entenderse como la superposición de la propia vivencia subjetiva del hombre sobre el espacio objetivo y preexistente" (p. 74).

Por consiguiente, el diseño interior arquitectónico articula las relaciones entre el mundo natural y el entorno construido, al tiempo que configura la percepción que el ser humano tiene de esa interacción, incidiendo en la experiencia y en la dimensión emocional del habitar.

El individuo configura un microcosmos a su escala para vivirlo y actuar sobre él, en coherencia con su comprensión de su propio ser y su relación con la

sociedad articulada en una trama espacial; en consecuencia, construye “un sistema de lugares significativos vivenciales”.

Estructura organizacional del entorno habitable

Si bien para el ámbito del diseño urbano es necesario analizar las zonas, áreas y masas para el uso del suelo, la arquitectura genera las edificaciones de diversas tipologías para su utilización, y el diseño interior arquitectónico define los usos específicos dentro de esas tipologías espaciales arquitectónicas.

Para ello se requiere de una estructura conceptual que articule el sistema de significados del entorno habitable –urbano, arquitectónico y de pequeña escala–, funcionando como un conjunto integral de conceptos, componentes y materiales, siempre en relación con el espacio individual.

Bajo este sentido, han sido varios los autores que han racionalizado sobre los diferentes sistemas del diseño del espacio configurado para el habitar. Uno de ellos es Mercado Segoviano (1994), que los define como “niveles topológicos del espacio vivencial” (p. 7), y que clasifica las áreas de actuación, rescatando lo planteado por Moles y a Rohmer (1994), en: “El propio cuerpo, el gesto inmediato, el dominio visual, la casa, el barrio o la aldea, la ciudad, la región y el vasto mundo” (p. 78). Es importante subrayar el término “topológico”,** pues con él se alude a un espacio definido por características y cualidades específicas. Es un lugar, en última instancia, porque el ser humano lo ha dotado de significación.

Norberg-Schulz (1977) propone una articulación de los niveles existenciales del espacio: el paisaje, el nivel urbano, la casa con sus consideraciones de espacios interiores y las cosas, y concluye su planteamiento con el tema del nivel de interacción, concepto que involucra las relaciones superpuestas de los distin-

tos niveles y en donde cada uno tiene diferentes modalidades de existencia, por lo que las formas de experimentarlos y vivirlos también varían.

Acercándose a la dimensión de los sistemas espaciales existenciales y vivenciales más pequeños se puede citar a Sully (2012) y a Weinthal (2011). Similar a Mercado Segoviano, ambos autores mencionan el cuerpo y su percepción del entorno, y enfatizan en el espacio que el primero ocupa, así como en el gesto inmediato, el cual engloba los movimientos pequeños, es decir, las expresiones corporales que realiza el ser humano al mínimo pronunciamiento. Los autores continúan con el vestuario como la otra capa existencial que protege al cuerpo y que a la vez ocupa un espacio en el cual expresa una identidad; aunado a ello, explican las relaciones microespaciales entre el vestuario y el espacio interior. La capa siguiente para Sully (2012) y Weinthal (2011) son los objetos y el mobiliario dentro de un contenedor, considerado como el espacio interior arquitectónico, y su relación con el cuerpo físico.

Otra forma de organizar los entornos habitables es a través del espacio del sistema de ámbitos,² integrado por los conceptos del sistema corporal, unicatividad, microambiente, ámbito, sistema de ámbitos y conjunto de ámbitos. Dentro de este eje estructural espacial se encuentran las cuatro esferas de diseño del espacio personal. La primera esfera espacial integral es el microambiente, (Ilustración 4), pues contiene todos los elementos y componentes existenciales y vivenciales para la realización de una actividad individual-personal. A su vez, este

2 El concepto se ha trabajado como objeto de estudio en la investigación: PID1 14-1: "El taller de Interiorismo: temas, problemas y debates del proceso de enseñanza- aprendizaje en el diseño de interiores. Una experiencia compartida", Universidad Autónoma de Aguascalientes, con los colaboradores: M. D. I. Blanca Ruiz Esparza Díaz de León, M.S.I.T Miguel Martín del Campo B. Medina, M. en Arte Elisa Marcela García Casillas y M. en Arte Wendy Martínez López. Tal investigación arroja las bases para el cuerpo de conocimientos para el diseñador de interiores.

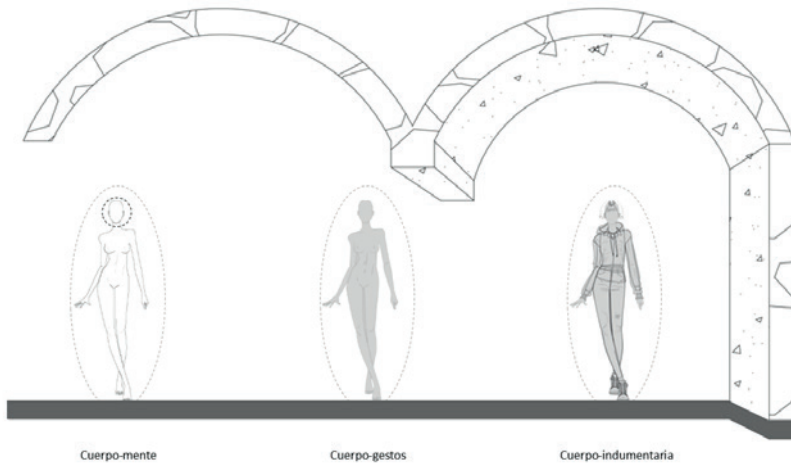
microambiente se desglosa en otros microespacios vivenciales, con lo cual suma los conceptos anteriores de Sully y Weinthal, siendo éstos: “Espacio-hombre, espacio-vestuario, espacio objeto, espacio-envolvente” (Ruiz Esparza y García Casillas, 2021, p. 349).

Otra de las características importantes de las cuatro esferas mencionadas es la interrelación existente entre cada una de ellas, la cual funciona como una “cadena de inclusiones funcionales” en un infinito *continuum*. Para Ruiz Esparza (2016), ninguna de las esferas es hermética ni se encuentra excluida de las demás; al mismo tiempo, todas se superponen y necesitan una de la otra para su operatividad.

Los cuatro conceptos antes mencionados serán los que estructuren y organicen el análisis de los componentes y elementos constituidos en el espacio interior representado en el exvoto en cuestión, y que en conjunto se denominan como sistemas espaciales vivenciales (ilustraciones 4 y 5).

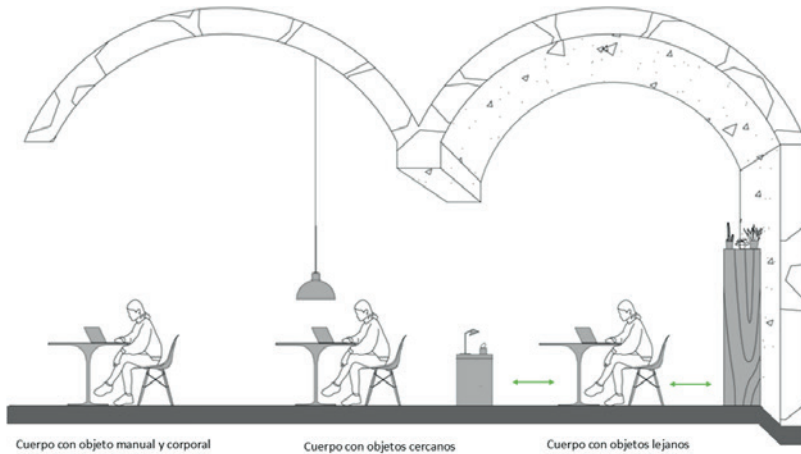
Ahora bien, se dará a conocer la definición de sistema espacial vivencial dentro del diseño interior arquitectónico. Éste conforma un principio conceptual que estructura e interrelaciona todos los elementos de un espacio individual para el usuario, ordenándolos de forma significativa con el objetivo de que dicho espacio funcione de manera integral para habitarlo y vivirlo.

Ilustración 4. Sistemas espaciales vivenciales



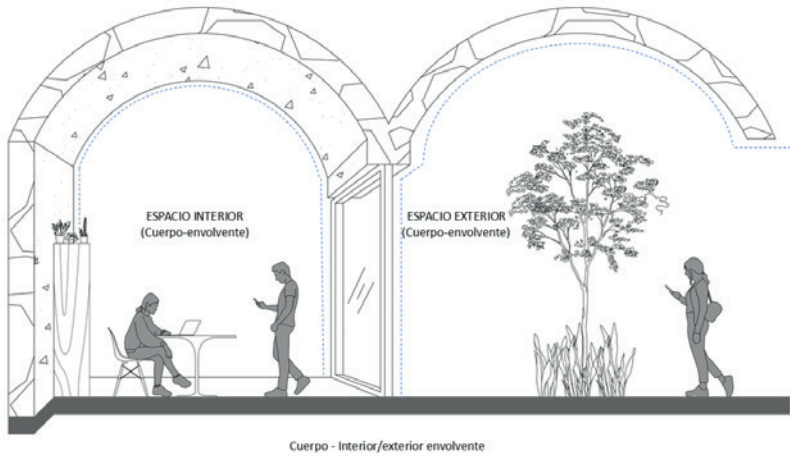
Fuente: Elaboración propia.

Ilustración 5. Sistemas espaciales vivenciales



Fuente: Elaboración propia.

Ilustración 6. Sistemas espaciales vivenciales



Fuente: Elaboración propia.

Espacio mental. Espacio hombre/cuerpo-mente

La mente es el espacio donde se aloja y se origina el pensamiento, donde se llevan a cabo integralmente los procesos psíquicos de la percepción, la memoria y la imaginación, siendo una actividad mental necesaria para codificar los sentidos y las significaciones.

Por esta razón se considera la mente como el primer espacio, pues es el lugar de donde parten las acciones pensadas del ser humano, proyectadas hacia un exterior físico y basadas en una comprensión del ser en el mundo. El proceder y entendimiento de una persona emergen de filosofías e ideologías creadas y razonadas en su mente, para así desenvolverse de forma individual o colectiva, lo cual sirve como una herramienta de interacción entre los individuos dentro de los aparatos sociales y culturales.

Es así que, dentro de las enseñanzas académicas y los ejercicios profesionales en el ámbito del diseño del interior arquitectónico, son primordiales los estudios sobre las personas que habitarán los espacios. Por ello, se analiza el contexto cultural, social, político y religioso de los individuos, a la par de que se estudian sus creencias, formas de vida y deseos futuros, de tal manera que el profesionalista del diseño del entorno habitable cuente con la información para transformar los espacios existentes en lugares vivibles. Aunado al entorno construido, el espacio mismo debe ser la potencia intelectual del alma.

En el campo de lo psicología, Mercado Segoviano (1994) menciona que “una buena característica de un buen entorno estriba en el hecho de que nos proporcione suficientemente información sobre sentidos y significaciones” (p. 171), es decir, el espacio debe de expresar el sentido de las cosas, por medio de la significación del lenguaje y los significados que el sujeto otorgó al mundo de los

objetos. Estos contenidos son recibidos a través del cuerpo y procesados consciente o inconscientemente, a la par de que se encuentran cargados de memoria y de imaginación.

Espacio físico

La mente se aloja en un cuerpo físico, el cual está constituido por un conjunto de sistemas orgánicos y de partes interiores y exteriores, y se caracteriza por tener una masa, un peso y un volumen. La anatomía del ser humano le faculta moverse y sus órganos le permiten vivir. La corporeidad existencial, física, psicológica e intelectual del individuo están presentes en el cuerpo, con ellas percibe todo lo que le rodea y así se involucra y relaciona con un mundo físico, social y afectivo.

Para fines de esta investigación, el espacio del sujeto se comprende como una simbiosis** integral cuerpo-mente que constituye un espacio propio del individuo y que es, por ende, íntimo e individual. De él surgen los primeros gestos inmediatos.

Con los pequeños impulsos y los gestos inmediatos, el sujeto se desplaza de un lugar a otro, o está de forma pasiva realizando pequeños movimientos ya sea del rostro, del torso, o de los miembros superiores o inferiores, de tal manera que con ello expresa y ejecuta actividades dentro de su espacio vital. Este primer conjunto de microespacios es el espacio personal y Mercado Segoviano lo considera como el primer recinto dentro los niveles topológicos del espacio vivencial.

Espacio vestuario/Cuerpo-indumentaria

El siguiente espacio es el del cuerpo con su atuendo. El vestido protege la piel de las personas, otorga una mejor temperatura corporal, provee una mayor seguridad y bienestar, pero también condiciona para la realización de una actividad con una mejor eficacia. Aparte de la utilidad de la vestimenta, el ser humano expresa con ella su persona, de forma individual o colectiva.

El sujeto se mueve en el espacio con esta segunda capa, cargando una doble percepción, una íntima, ya que el ropaje toca la piel, y la otra colectiva, ya que la parte expuesta de los ropajes es la que mantiene contacto con el exterior exterior, incluyendo personas y otros objetos. Al mismo tiempo, el cuerpo genera con la indumentaria una ocupación mayor en el espacio, según el dimensionamiento de la vestimenta; este nuevo volumen cambia las expresiones gestuales al moverse, altera las formas de accionar y de expresarse, pero también modifica el alrededor más inmediato de la persona, y desarrolla otros microespacios. La indumentaria es, pues, parte del funcionamiento integral del espacio y de la identidad que se quiere comunicar.

Espacio objeto/Cuerpo-objetos

Dentro de las esferas espaciales vivenciales, la del cuerpo-objeto refiere al espacio de actuación operativa de la persona en relación con algún artefacto, para así ejecutar una actividad. En relación con la cercanía del cuerpo, esta esfera se desglosa en otras más.

La primera capa sería aquella que tiene contacto directo con el cuerpo, como por ejemplo los anteojos o los objetos empleados por la mano; Norberg-Schulz (1971) mencionó este nivel espacial, "puesto que los tamaños y formas de los objetos de uso están relacionados con las funciones y actuaciones

manuales” (p. 81). A este nivel le siguen el del mobiliario y la casa, después se encuentran los que soportan el cuerpo completo, en su totalidad, es decir, los vestuarios y componentes circundantes que están en estrecha relación con la persona, ya sea por contacto íntimo o por funcionalidad –volviéndose ambos, ser humano y objeto, casi uno solo–.

La segunda capa son todos los componentes, elementos, objetos u artefactos que se ordenan y estructuran de acuerdo con el alcance de los miembros superiores o inferiores, ya sea que la persona realice alguna tarea estando parada de forma fija, en movimiento o sentada. La mayoría de estos estudios se basan en análisis ergonómicos con relación al objeto manual, corporal y ambiental.

La última esfera la conforman los objetos que se encuentran distanciados de las personas, pero que son necesarios para completar una actividad o para desempeñar una función ambiental. Sully (2012) ejemplifica esta idea usando el término de “gradación de uso” (p. 188), el cual explica la ubicación de los artefactos en relación con la frecuencia de su utillaje, pero siempre circundando un entorno inmediato al individuo. Para fines de la investigación, esta noción se ha dividido en dos categorías: cuerpo-objetos cercanos y cuerpo-objetos lejanos.

Con lo anteriormente expuesto, la esfera del cuerpo-objeto, en cualquiera de sus capas menores, constituye un campo de actuación espacial a nivel operativo-funcional, siendo el que conforma todos los alcances corporales, tanto horizontales y verticales. Sin embargo, la disposición de los artefactos no sólo ocurre por sus atributos físicos y sus características para complementar una tarea, sino que, además, conlleva una actitud significativa para el ser humano; cada objeto se ordena bajo cualidades físicas, funcionales, estéticas y de acuerdo con las apreciaciones afectivas que tenga el sujeto respecto a ello, siempre bajo un sistema que describe y expresa el cosmos del usuario. Como resultado del conjun-

to de las capas, se origina y desarrolla una interrelación de escalas que funciona como un sistema cocoordinado. Ya bien lo menciona Norberg-Schulz (1965), que, de acuerdo con Jorgensen, se puede hablar de niveles de objetos, y un objeto cultural (código cultural) se encuentra en un puesto más arriba que uno físico (p. 30).

Espacio social. Espacio-envolvente/Cuerpo-envolvente interior/externo

La última esfera se considera como el contenedor que aloja al individuo y todos los elementos y componentes necesarios para habitar un espacio. El concepto de envolvente, por su parte, refiere generalmente a los límites físicos interiores de un volumen exterior y, asimismo, es el espacio que rodea al sujeto y a cada uno de los objetos para poder llevar a cabo una actividad con eficacia, satisfacción y agrado, generando así un determinado ambiente, percibido sensorialmente por la existencia humana.

La dimensión y escala del contenedor pueden fluctuar, desde un espacio acotado para la acción individual, hasta un ámbito de mayor amplitud que integra a múltiples personas que desarrollan distintas actividades en una misma configuración espacial.

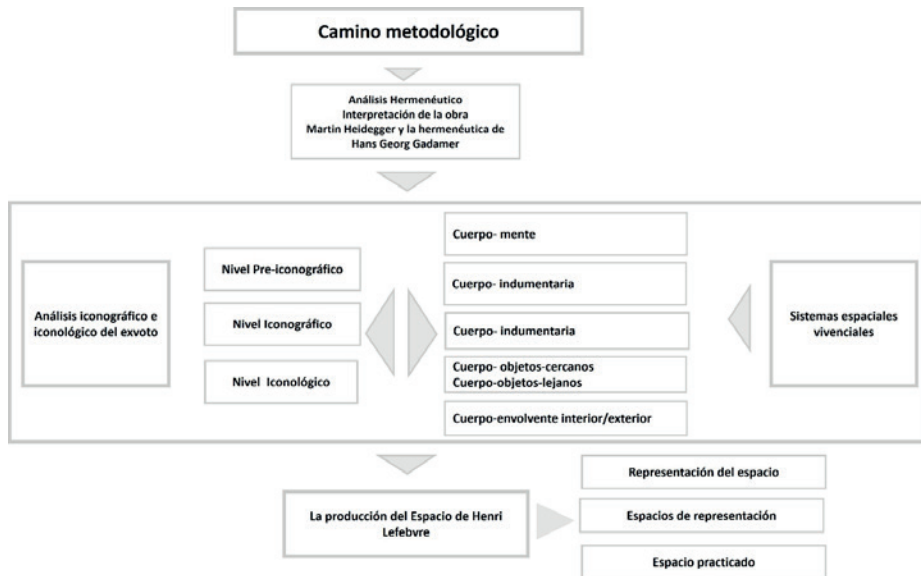
Las tipologías de estos espacios interiores también varían en relación con el carácter social o privado, íntimo o colectivo, que está diseñando acorde a los elementos que limitan el espacio de forma tangible e intangible, o de forma mixta. Estas limitaciones arquitectónicas no sólo son funcionales, sino que también son significativas porque expresan un sentido de la forma de vivir a través de valores simbólicos relacionados al contexto cultural del individuo y dan como resultado un lenguaje no verbal, por lo que para Pigatari, mencionado por Mercado Segoviano, “el signo arquitectónico es un signo icónico tridimensional habitable, en el que se puede vivir mediante relaciones inter-intra-espaciales” (p. 173).

Todos los conceptos expuestos son dirigidos para siempre atender las necesidades individuales y específicas del usuario, por lo que la dimensión del espacio interior a diseñar se concentra en el estudio de la esfera íntima de la persona y su espacio más próximo.

Esta metodología brinda un panorama general que permite reflexiones más certeras en torno a las aplicaciones del diseño del espacio interior arquitectónico, situándolo dentro de nociones más conscientes sobre el diseño del contexto espacial más pequeño y próximo, es decir, el espacio vital de la persona. Ello se convierte en un objetivo y necesidad primordial para el desarrollo de actividades particulares y específicas.

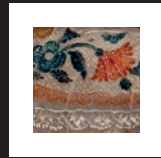
En cuanto a la estructura del texto, los objetos y personajes, tales como la figura femenina principal, los sujetos secundarios, los gestos y posturas, la vestimenta, el mobiliario, el ajuar, el equipamiento e imaginería** religiosa, junto con el espacio interior arquitectónico, se ubicaron en una aproximación ordenada de acuerdo a los sistemas espaciales vivenciales desarrollados por los autores para la investigación: cuerpo-mente, cuerpo-indumentaria, cuerpo-objetos cercanos, cuerpo-objetos lejanos, cuerpo-envolvente interior/externo; esto bajo la influencia de los niveles espaciales propuestos por Henri Lefebvre (espacio mental, físico y social). El siguiente esquema muestra el camino metodológico y la compilación de las diversas teorías y conceptos que estructuran el desarrollo del análisis hermenéutico (Ilustración 7).

Ilustración 7. Camino metodológico para el estudio hermenéutico del exvoto *Peres Maldonado*



Fuente: Elaboración propia.

ICONOLOGÍA DEL EXVOTO
PERES MALDONADO



Panorama general de la pintura novohispana

Anterior al surgimiento del Concilio de Trento y la Contrarreforma, la Europa del siglo XVI estuvo marcada por enfrentamientos religiosos, causados por la división entre católicos y reformistas, lo que desencadenó conflictos por todo el continente. Por otra parte, bajo la bandera del catolicismo, España se posicionó como el país más poderoso tras el descubrimiento de América y se configuró como un imperio gigantesco que sometió a los pueblos de las nuevas tierras descubiertas, además de que abrió paso a la exploración marítima de África y Asia. Como consecuencia directa, el descubrimiento del Nuevo Mundo supuso la posibilidad para la Iglesia católica de expandir sus dominios. Bajo esta premisa se insertó una conquista espiritual y artística con el objetivo de crear una comunidad cristiana fiel a

las sagradas escrituras, alejada de los cultos paganos que los conquistadores se empeñaron en destruir.

Tal como se ahondará posteriormente, el uso de la imagen fue crucial para la conquista espiritual de los pueblos indígenas en las tierras colonizadas. La pintura, con tendencias manieristas, adquirió protagonismo ante las demás artes: "la imagen se convirtió en el medio ideal para salvar las dificultades de la comunicación verbal y para transmitir dogmas, historias y símbolos" (Rubial García, 2002, p. 50). Aunque ya existía un conocimiento de esta manifestación por parte de los naturales, ya que la utilizaban en murales y códices, con la llegada de las formas artísticas españolas la pintura adquirió otras dimensiones, "en el proceso mismo de aculturación estaba implícita la conciencia de que los modelos españoles serían los únicos eficaces. Idealmente, el único modelo posible era el español" (Manrique, 1968, p. 572), pero terminó fusionándose con las convenciones locales para dar origen a un arte con características propias; ejemplo de estas manifestaciones artísticas son los cuadros religiosos elaborados con arte plumario (ilustraciones 8 y 9) y el denominado arte *tequitqui*** (ilustraciones 10, 11, 12), en los que se muestra el proceso de transculturación** entre las técnicas y modelos indígenas y europeos.

Ilustración 8. *Tota Pulchra*, anónimo novohispano. Colección particular, México . Castello Yturbide, Teresa et al. (1993). *El arte plumario en México*. Fomento cultural Banamex, 1993. Proyecto Arte Colonial Americano.



Fuente: Tomada de Borja Gómez, J. H. (s.f.), Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/20768>

Ilustración 9. *San Juan Bautista*, anónimo novohispano. Catedral de Puebla, México. Castello Yturbide, Teresa et al. (1993). *El arte plumaria en México*. Fomento cultural Banamex, 1993. Proyecto Arte Colonial Americano.



Fuente: Tomada de Borja Gómez, J. H. (s.f.), Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/20765>

Ilustración 10. Dibujo de mural del convento de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan, reprografía



Fuente: Fototeca Nacional, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Ilustración 11. Cruz del Tepeyac, siglo XVI



Fuente: Fotografía: Dolores Dahlhaus. Tomada de Maquívar, M. C. (2017). Esculturas novohispanas al aire libre. Las cruces atriales. *Gaceta de museos*, 65, 4-11. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Ilustración 12. Cruz atrial de Acolman, siglo XVI, Estado de México, México



Fuente: Fotografía: Dolores Dahlhaus. Tomada de Maquívar, M. C. (2017). Esculturas novohispanas al aire libre. Las cruces atriales. *Gaceta de museos*, 65, 4-11. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Parafraseando a Jorge Alberto Manrique (1968), los modelos que influyeron en la plástica virreinal fueron apuntalados a partir de aspectos tangibles e intangibles que “pueden ir desde los simples recuerdos, más o menos fieles, más o menos cuidadosos, que traía el español pasado a América; él proponía esos recuerdos para ser materializados en la Nueva España” (p. 573). En esta encomienda los libros, estampas y grabados provenientes de Europa, que llegaron a las nuevas tierras a través del comercio, fueron una determinante: “estas reproducciones fueron utilizadas en la concepción de obras pictóricas, escultóricas, arquitectónicas y de orfebrería” (Rodríguez Miranda y Peinado Guzmán, 2017, p. 597) que los frailes y otras autoridades religiosas emplearon para instruir a los pueblos originarios.

Esto ayudó a crear una ideología que estableció a la imagen como ícono** sacro, en la que “los temas fueron cuidadosamente seleccionados y codificados por las autoridades eclesiásticas buscando modelar las acciones de los creyentes” (Rodríguez Miranda y Peinado Guzmán, 2017, p. 471). Al respecto, Antonio Rubial García (2002) señala la importancia que tuvieron los órdenes seculares en el uso de la imagen como un elemento de catequesis, ya que “se esforzaron en instruir a los indígenas en el aprendizaje casi memorístico del catecismo que se complementaba con la enseñanza de los preceptos básicos de la fe católica bajo sistemas audiovisuales, junto con cultos y devociones” (p. 26).

Esta nueva forma de expresión artística ligada a temas cristianos fue adoptada por los creadores indígenas, quienes mostraron una excelente habilidad para reproducir las imágenes, “pero como su sensibilidad era distinta a la propia de los españoles, experimentaron cierta incomodidad ante los rígidos moldes que les imponía la pintura académica europea y muy pronto mostraron el deseo de no seguir de cerca esos cánones” (García Huidobro, 2018, p. 183). En lo referente a las características de las obras elaboradas por manos nativas, mostraron un

desinterés por las proporciones: “si el cuadro gira alrededor de un santo o la Virgen, sus figuras aparecerán mucho más grandes que aquellas que representan a otros personajes, porque lo importante no es la impresión de realidad sino el mensaje que se quiere transmitir” (García Huidobro, 2018, p. 184). Por lo tanto, con la conquista espiritual y artística del Nuevo Mundo, ocurrió un sincretismo** en las formas plásticas que unió la cosmovisión** europea y la indígena o, en palabras de Antonio Rubial (2002):

Los fenómenos de asimilación entre cristianismo y paganismo fueron posibles gracias a la existencia de paralelismos entre las dos religiones, y a que el cristianismo presentaba a los indios una gran variedad de imágenes de niños, mujeres, hombres, ancianos, seres alados y demonios con los que pudieron realizarse las superposiciones necesarias con sus antiguos dioses. (p. 38)

Recapitulando, desde las labores de evangelización en las tierras conquistadas y ya lejos de los primeros años de conquista, las formas artísticas de la Nueva España adquirieron mayor madurez, en un fenómeno que partió de la asimilación de los estilos europeos por medio de la conquista espiritual y artística hasta la adopción del barroco ya entrado el siglo xvii, como consecuencia del Concilio de Trento y la Contrarreforma. Fue importante toda la carga ideológica que trajo consigo el uso de la imagen, como el instrumento principal para demostrar el poderío de la Iglesia católica frente al protestantismo. Ello indudablemente acarrió consecuencias significativas para la sociedad novohispana de los siglos xvii y xviii, configurando un cuerpo social en el que no se separó la imagen de lo espiritual, y en el que la cultura criolla se instauró como la principal configuradora de las formas artísticas barrocas.

El Concilio de Trento, la función de la imagen y el barroco

No se pueden comprender las particularidades y características que gestaron a la pintura barroca sin hacer referencia a uno de los episodios históricos que más cambios trajeron en la reestructuración de la Iglesia católica: el concilio celebrado en la ciudad italiana de Trento entre los años de 1545 y 1563. Este conjunto de reuniones se convocó para discutir asuntos doctrinales frente al avance del protestantismo en Europa, el cual se impulsó fervientemente por los seguidores de los ideales de Martín Lutero, un teólogo y fraile alemán, creador de la Reforma protestante, que puso a tambalear al catolicismo.

Así pues, dicha reforma surgió a partir de las propuestas y críticas que varios teólogos, religiosos, pensadores y políticos lanzaron hacia los usos y costumbres de la Iglesia católica, además de que negaba la figura del papa como representante divino y promovía así un cambio profundo y radical en los aspectos dogmáticos y administrativos. De esta manera, “La Reforma Protestante llegó a revelar en toda su amplitud la profundidad de esta crisis de la vida religiosa y la necesidad de responder a las exigencias del cambio” (Tánacs, 2002, p. 123).

Por consecuencia directa, el Concilio de Trento floreció en oposición y respuesta de la amenazada Iglesia católica contra la avanzada protestante. Ante la pérdida de adeptos, era justa una reestructuración que fue convocada por el papa, como el principal representante de la cristiandad. Dentro de los temas que se abordaron destacaron asuntos relacionados con la ética y la doctrina de las sagradas escrituras, “el Concilio definió y delimitó los dogmas y verdades de la fe católica frente a los principios protestantes, y sancionó un programa de reforma destinado a eliminar a los abusos más graves de la Iglesia” (Tánacs, 2002, p. 129).

Asimismo, se incluyeron aspectos que rechazaban los protestantes, entre ellos, la veneración de las reliquias y el uso de las imágenes. Precisamente, en la última sesión de dicho concilio, celebrada el 2 de diciembre de 1563, se trazaron las pautas para la invocación y veneración de las reliquias de los santos y las sagradas imágenes, las cuales cambiarían por completo el uso del arte pictórico en lo referente a la representación y su utilización como instrumento de rito y devoción por parte de la feligresía. De lo anterior, puede leerse lo siguiente en dichas cláusulas:

Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, ó virtud alguna por la que merezcan el culto o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, [...] sino porque el honor que se da á las imágenes, se refiere á los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos á Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos á los santos. (Concilio de Trento, 1847, p. 330)

Como puede comprobarse, el papel que las imágenes tuvieron en la renovada Iglesia católica fue trascendental debido a que se convirtieron en el medio principal en el cual estuvo cimentada la fe de los devotos y el sentido de pertenencia. Surgió así un complejo sistema de signos y símbolos propios que reflejaron ese macrouniverso llamado catolicismo, el cual quedó reflejado en las iconografías** que ayudaron "a reconstruir la comunidad sagrada, o sea, a crear una nueva

realidad, imaginada por los padres conciliares, pero vigente para todos los miembros de la comunidad católica” (Tánacs, 2002, p. 130).

Esta realidad vino cargada por una preocupación constante por el uso de la imagen. Aunque en el Concilio de Trento se manifestaba esa inquietud, éste sólo vino a ser la culminación de la tradidística cristiana que valoraba el buen uso de lo pictórico para la adecuada representación de los conceptos y valores religiosos. A primera instancia se rastrea como antecedente el arte de la simulación, concepto que surgió desde el Renacimiento a partir de diversos tratados, como los de León Battista Alberti, en su texto *De Pictura* (1435), quien señaló la relevancia que tiene la adecuada representación del relato por medio del cuerpo pintado: “La historia conmovirá las almas de los espectadores cuando los hombres que allí estén pintados manifiestan muy visiblemente el movimiento de su alma [...] y estos movimientos del alma son revelados por los movimientos del cuerpo” (como se citó en Farga, 2013, p. 171).

Por consecuente, el Concilio de Trento vino a reforzar la representación de la buena simulación, en la que tanto el relato pensado como el cuerpo representado tuvieran una unidad que fuera entendida incluso por las personas que no tenían una formación intelectual. En las pautas del concilio se lee lo siguiente al respecto:

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención; espesadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordando los artículos de la fe y recapacitándoles continuamente ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los hendidos y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se esponen á los ojos de los fieles los salu-

dables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos.
(Concilio de Trento, 1847, pp. 330-331)

La labor pedagógica de la imagen se estableció como un elemento primordial para que las enseñanzas de las escrituras llegaran a los creyentes de una manera adecuada y, por consiguiente, aseguraran el triunfo de la Contrarreforma católica. Para ello era necesario “representar lo irrepresentable, los valores por ejemplo, necesitaban entonces de símbolos mediante los cuales se pudiera narrar el discurso: las acciones, los trajes, los gestos y las fisonomías transmitían actitudes” (Borja Gómez, 2009, p. 162). Preciso es señalar que las formas plásticas debían despertar sentimientos en los creyentes, para que, al observarlas, fueran de la representación física hacia la revelación de aquella realidad que mostraba otras maneras de entender el mundo. Jaime Humberto Borja Gómez define esto como la persuasión de los sentidos y señala que este recurso se ajustó a las necesidades de la Contrarreforma a partir de tres elementos clave: enseñar, deleitar y conmover:

Estos principios se aplicaban al discurso visual o narrativo: debían enseñar, porque este era el camino intelectual de la persuasión; al deleitar se captaba la simpatía del público hacia el discurso; y al conmover se pretendía crear una conmoción psíquica, afectar los sentidos, literalmente excitar el pathos. (Borja Gómez, 2010, p. 5)

El control del cuerpo permaneció constante por medio de un conjunto de alegorías que constituyeron valores determinados y que tuvieron como culmen la estructuración del lenguaje en las obras pictóricas. Éstas mostraban temas dogmáticos, tales como las experiencias místicas, las vidas de los santos, los pasajes

bíblicos y los milagros recibidos. Todos ellos se representaron en un ambiente cotidiano en el cual había una identificación por parte del devoto y, también, la incitación a la imaginación que traspasaba los sentidos y que negaba lo terrenal, que, desde la mística cristiana, era el causante del pecado.

Así, ocurría un fenómeno al que Borja Gómez (2010) denomina conformación afectiva, en el que “el proceso pasional de apropiación de la imagen lograra los efectos piadosos requeridos, la identificación con lo representado o con los modelos que se proponían” (p. 8). Con base en lo anterior, se mencionan las aportaciones de San Ignacio de Loyola en lo que se denomina el método de la composición, un conjunto de ejercicios espirituales que partían de un proceso de interiorización en el que se creaban imágenes sensibles, como olores, visiones y sonidos, para la asimilación espiritual del contenido y el goce los sentidos. Borja Gómez (2010) resume este proceso a partir de dos momentos:

En el primero se ejecutaban estas realistas descripciones que se han visto, con las cuales se pretendía impactar los sentidos de manera concreta y emotiva; el segundo correspondía a la interiorización del asunto, una meditación visible, que debía sugerir la meditación invisible. El cuerpo se alojaba irremediamente en esta experiencia de interiorización, cuya conciencia se asumía a través de los sentidos, en la medida en que éstos espiritualizaban el cuerpo. (p. 9)

La imagen pictórica, de la que ya se ha comentado a lo largo del texto, junto con los ideales del Concilio de Trento, la Contrarreforma, la amplia tradición de la mística hispana y la tratadística europea sobre el uso de la imagen se sumaron al estandarte de la cultura barroca española: el dominio del cuerpo y los sentidos

para la demostración del poder eclesiástico. Por ende, el barroco surgió como un movimiento artístico que se opuso al clasicismo renacentista, haciendo énfasis en la representación de las pasiones internas y las sensaciones, la búsqueda de la espiritualidad, el dualismo y la contradicción. Cabe resaltar que al principio se le catalogó como un arte oscuro y peyorativo, ya que se alejó de la idealización y las búsquedas armónicas del Renacimiento, “centrándose en la representación de la vida misma, dio un paso hacia un nuevo gusto donde la plasmación** de lo feo deja en un segundo plano la anterior preocupación por representar la belleza” (Rodríguez Miranda y Peinado Guzmán, 2017, p. 374).

Ilustración 13. Vista de la Plaza de Armas de la Ciudad de México, Cristóbal de Villalpando, 1695



Fuente: Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vista_de_la_Plaza_Mayor_de_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico_-_Cristobal_de_Villalpando.jpg

Otra característica distintiva de esta corriente es que “para la espiritualidad barroca, el cuerpo estaba concebido como un espacio teatral, y como tal, tenía un aparato escénico y un lugar de representación” (Borja Gómez, 2009, p. 162) en el que cada miembro de ese corpus** tenía un papel determinado que debía de personificar de una manera adecuada (Ilustración 13). Ante esta nueva perspectiva del mundo, la pintura se enclavó en los espacios arquitectónicos como un dispositivo detonador de reflexiones y sensaciones, que aunado a la música y los olores, era parte de un espectáculo sin precedentes que causaba la fascinación de los participantes.

Para apoyar lo anterior, se rescata lo mencionado por Claudia Gil Corredor (2018), quien alude que la cultura barroca se centró en un discurso visual basado en tres aspectos fundamentales: “su disposición naturalista, su capacidad de inseparabilidad y su cualidad temporal” (pp. 5-6). El naturalismo se manifestó en el manejo de las condiciones atmosféricas espaciales de la pintura y la escultura insertadas en el espacio arquitectónico, y se incorporó a la tendencia realista en la representación de los cuerpos y los seres divinizados, con pasiones interiores y exteriores que los acercaba al plano de lo mundano. La inseparabilidad se reflejó en la idea de que el barroco “se convierte en una experiencia de fe en el tiempo que persuade y genera acciones de culto” y además “este arte es un espacio social en tanto despliega vivencias colectivas e individuales sacralizadas” (Gil Corredor, 2018, p. 6), de tal manera que permanece impenetrable y suspendido en el tiempo.

Sin duda alguna, el surgimiento de este pensamiento, que fue más allá de lo estético, marcó de manera considerable el siglo xvii, en el llamado Siglo de Oro español. El barroco llegó para quedarse, e influyó de manera considerable en la expansión colonial en América de la mano de la Corona española, “lo hicieron un instrumento cristianizador a tal grado que se convirtió en un *ethos*,** es decir,

en una forma de ser y comprender al mundo” (Gil Corredor, 2018, p. 8). Como se verá más adelante, el barroco fue el parteaguas que ayudó a configurar la sociedad virreinal y sus espacios de fe, ya que ofreció la posibilidad de la experiencia, una posibilidad que permitió que el espectador se conectara con la divinidad, al mismo tiempo que participaba de ella a partir del drama que movía su interior. Desde el ejercicio del poder y el dominio, las formas pictóricas barrocas eran las representantes de Dios en la tierra, por lo que se utilizaron por las autoridades eclesiásticas como un instrumento de adoctrinamiento que permitió la conversión de los naturales y el establecimiento del catolicismo como una de las instituciones más importantes en la América colonial.

Los siglos xvii-xviii: el barroco en la Nueva España

El barroco surgió en el siglo xvi en Italia, pero con el paso de la centuria se expandió por el continente europeo, en gran medida por las necesidades de la Contrarreforma y porque la aristocracia se identificó con la grandeza y opulencia de este nuevo estilo. Con ello, el arte lo dirigieron la Corona y la Iglesia, “destinado a legitimar el orden tradicional, la monarquía absoluta, y los valores contrarreformistas” (Rodríguez Miranda y Peinado Guzmán, 2017, p. 595). En España, la llegada del barroco ocurrió bajo este sistema, teniendo a la Iglesia y al rey como los principales difusores de las nuevas convenciones. Tal fue dicho interés que “Felipe II para llevar a cabo una labor que se concebía como divina [...] promovió la aplicación del movimiento católico conocido como Contrarreforma y de los principios propugnados por el concilio de Trento” (Rubial García, 2002, p. 43).

Por lo que sigue, el siglo xvii en España se consolidó como el Siglo de Oro, ya que ocurrió un florecimiento de las artes, pues “todas las grandes disciplinas ar-

tísticas (arquitectura, escultura, pintura, literatura, música, poesía, orfebrería...) contaron con grandes creadores entre sus filas, que recogieron en sus obras todas las vivencias y la cotidianeidad de esos años" (Rodríguez Miranda u Peinado Guzmán, 2017, p. 594). Ello supuso que este nuevo pensamiento se expandiera a los territorios de la Nueva España, que recibió un gran impulso "gracias a la Compañía de Jesús y al Tribunal del Santo Oficio, instituciones que llegaron a estas tierras entre 1571 y 1572" (Rubial García, 2002, p. 43), y que fueron organismos que ayudaron a controlar la religiosidad popular, al mismo tiempo que estructuraron un espacio para el culto de las reliquias e imágenes.

Además del intercambio de estampas y grabados que ocurrió desde el siglo XVI en el virreinato, la introducción de las formas barrocas se dio de otras dos maneras:

La segunda de las vías es la llegada de pinturas a Nueva España procedentes de Sevilla, la puerta europea hacia América, las cuales conformaron un auténtico mercado artístico, existiendo pintores que se dedicaban en exclusiva a trabajar para el Nuevo Mundo, como Juan de Luzón, o pintores que compaginaron estos encargos con los que tenían en la Península, como Francisco de Zurbarán.

La tercera vía son las obras que fueron ejecutadas en tierras mexicanas por artistas españoles, ya que una buena nómina de ellos, ante la mala situación económica y las dificultades de vivir de su arte, decidieron emigrar hacia el Nuevo Mundo. Las pinturas que allí realizaron artistas como Alonso Vázquez, Gaspar de Angulo, Alonso López de Herrera, Sebastián López de Arteaga o Pedro García Ferrer. (Rodríguez Miranda y Peinado Guzmán, 2017, p. 597)

Estos pintores fueron la primera generación que marcó el nuevo estilo pictórico en la Nueva España, caracterizado por un amplio uso del claroscuro, con una gran fuerza visual y un profundo misticismo (ilustraciones 14, 15, 16 y 17). Por este motivo “la cultura virreinal no tuvo un carácter primordialmente letrado, sino que se fundó en el predominio de la imagen. De ahí la importancia que revistió la pintura, que en un primer momento fue transmitida por maestros europeos, pero luego adquirió vida propia” (García Huidobro, 2018, p. 191). Por lo anterior, la pintura barroca novohispana fue meramente religiosa, ocupándose apenas de los temas seculares. No es de extrañarse que las obras pictóricas de este periodo estuvieran adaptadas de manera inseparable con los espacios dedicados para el culto, existiendo una integración plástica con la arquitectura y las artes aplicadas.

Ilustración 14. *Cristo de la columna*, Gaspar de Angulo, 1620-1630. Iglesia de San Juan Evangelista, Ciudad de México, México



Fuente: Tovar De Teresa, G. (1992). *Pintura y escultura en la Nueva España (1557-1640)*. Azabache.
Tomada de Borja Gómez, J. H. (s. f.), Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/3829>

Ilustración 15. *Asunción de la Virgen*, Alonso López de Herrera, 1625. Museo Nacional de Arte (Antigua Pinacoteca de San Diego), Ciudad de México, México



Fuente: Ruiz, Rogelio y Jaime Cuadriello. (2004). *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, Tomo II. conaculta. Tomada de Borja Gómez, J. H. (s.f.), Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/1472>

Ilustración 16. San Miguel derribando la rebelión de los ángeles, Sebastián López de Arteaga, entre 1650-1652. Galería de Pintura Virreinal de San Diego, Estados Unidos. Hispanic Society of America, Nueva York, Estados Unidos



Fuente: Wikipedia. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sebasti%C3%A1n_L%C3%B3pez_de_Arteaga_-_Saint_Michael_Striking_Down_the_Rebellious_Angels_-_LA2401_-_Hispanic_Society_of_America.jpg

Ilustración 17. *Virgen de los Ángeles*, Pedro García Ferrer, 1603-1660. Catedral de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción, Puebla, México



Fuente: Maquivar, M. C. (1993). *Ángeles y arcángeles*. Mexial Banpais. Tomada de Borja Gómez, J. H. (s.f.), Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/800>

Ya en el siglo xvii, tras una exhaustiva conquista espiritual, surgió una establecida cultura criolla, en la cual ya existía un sentido de pertenencia y se comenzaba a gestar una compleja sociedad. En este núcleo, la obra barroca se configuró como un dispositivo de fe, en el cual la imagen, que contenía temas cuidadosamente seleccionados, pretendió despertar en los feligreses la devoción y la piedad. En contrapunto, hubo una necesidad de control social, en el que el arte se insertó como un aparato de poder donde participaban dos grupos: "(iglesia, ricos hacendados, comerciantes, miembros de las profesiones liberales, clero, prestamistas) con fines de dominación sobre los sectores sociales subalternos (campesino, blanco pobre, indio, trabajador del campo, negro, arriero, la mujer, el niño y el bajo clero)" (Gil Corredor, 2018, p. 2). Es clara una instrumentalización del arte con fines políticos y sociales por parte de los sectores hegemónicos hacia las clases menos favorecidas, las cuales conformaban la mayoría del extenso abanico racial de la Nueva España.

En este contexto, la plástica barroca evolucionó a partir de la introducción de lo ajeno, por medio de la absorción consecutiva de las manifestaciones externas. Tal como lo señala Jorge Alberto Manrique (1968), las novedosas formas fueron adaptándose, lo que favoreció el surgimiento de escuelas artísticas con características locales, junto con algunos artistas peninsulares que florecieron en el Nuevo Mundo. Así pues, "en arte México no inventó formas propias: desde luego nunca hubo la conciencia de inventar algo diferente" (Manrique, 1968, p. 6), sino que los artistas tomaron las expresiones externas como suyas; primero ante un rechazo imperante, pero después, "una vez entradas al seno de la vida artística novohispana se reconocen como propias, [...] según el cual el mexicano se aferra a ellas furiosamente, con una pasión delirante" (p. 7). Esto condujo a que los lienzos virreinales adquirieran características distintivas dentro de la modalidad del

barroco español. Manuel Toussaint (1940) resalta estas particularidades de una manera más poética:

Las figuras, no vigorosamente construidas pero sí llenas de gracia y movimiento, parecen moverse en ese fondo dorado como espíritus verdaderamente celestes. Los fondos son paisajes otoñales, dorados o azules, de países fantásticos, como si la imaginación quisiera presentarnos un mundo mejor. (p. 72)

El avance de la pintura novohispana fue paralelo al desarrollo ocurrido en la península ibérica, desde la evolución del barroco hasta la introducción del academicismo y el estilo neoclásico, los cuales llegaron como parte de las reformas impuestas por la dinastía de los Borbón, a partir de una serie de cambios administrativos impuestos en el siglo XVIII. Entre otras cosas, estas corrientes, inspiradas principalmente en los ideales de la Ilustración, pretendían resaltar el poder de la Corona sobre lo religioso. En el caso del arte, el suceso definitivo que abrió la cultura novohispana hacia nuevos horizontes fue la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, aprobada por el rey en 1783, y oficialmente inaugurada en 1785; se trató de la institución oficial para la enseñanza y el control de la producción tanto artística como artesanal. Pese a la imposición de nuevas convenciones artísticas, existió un proceso de resistencia y el barroco perduró como el estilo dominante en las pequeñas ciudades del virreinato hasta bien entrado el siglo XIX.

El exvoto pictórico

En cuanto a los subgéneros pertenecientes a la pintura barroca, el exvoto llama la atención dadas las características que presenta tanto en el campo de lo conceptual como en lo pictórico. Los exvotos como promesas tienen una larga tradición en algunas civilizaciones, como una ofrenda o tributo que se le entrega a una deidad en agradecimiento por un favor recibido (de tal forma afirma Eulalia Castellote Herrero, autora en la cual se fundamentó parte de esta sección). En el caso de Nueva España, estas piezas se importaron desde la península ibérica y adquirieron en las nuevas tierras una presencia relevante que se llenó de vitalidad y que obtuvo protagonismo en la plástica barroca, siendo abrazadas tanto por las élites poderosas como por la religiosidad popular. Su manifestación tuvo un desarrollo importante, desde su introducción en el siglo XVI hasta principios del siglo XX, sin presentar mucha evolución en los temas y las formas (ilustraciones 18 y 19).

Ilustración 18. *Exvoto a San Miguel*, anónimo novohispano. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/exvoto%3A101>

Ilustración 19. Exvoto del milagro realizado a Eusebio Rubio, anónimo, 1899. Museo Nacional de las Intervenciones, Ciudad de México, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/exvoto%3A84>

Como características generales, según lo planteado por Castellote Herrero (2015), se rescata que un exvoto “es la manifestación, a través de un objeto, del agradecimiento por el favor recibido, de la reciprocidad (no hay exvoto si no se produce el milagro)” (p. 10). Tiene como funciones primordiales el aspecto propagandístico, ya que su objetivo es mostrar la credibilidad y la capacidad de la imagen, a la cual se le dedica el mismo objetivo de interceder ante la divinidad:

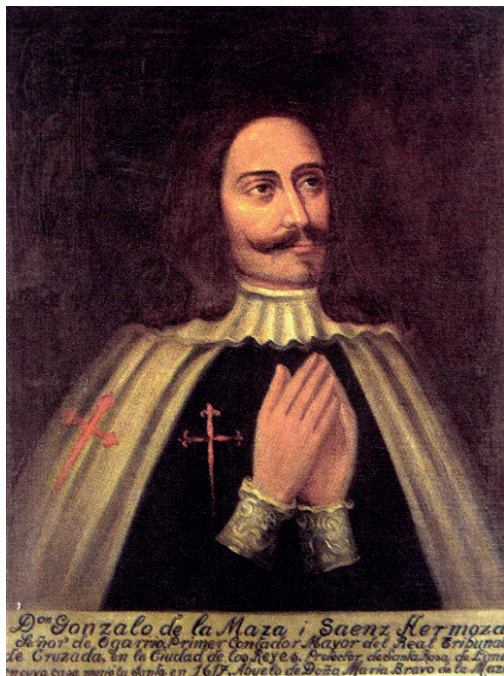
El exvoto es, por tanto, consecuencia de una promesa, materializada en un objeto, sirve para dar gracias, ha de ser público, debe contar la historia de un milagro y contener los datos precisos de la persona, el lugar y la causa, como una prueba verificable del hecho y un testimonio de devoción y potencia intercesora. (Castellote Herrero, 2015, pp. 10,11)

La tradición del exvoto pintado en la Nueva España provino del culto mariano introducido por las primeras órdenes evangelizadoras, quienes impulsaron en los naturales la necesidad de pedir milagros y favores a los nuevos entes divinos. Con el establecimiento de una sociedad estructurada, el impulso del retablo votivo como parte de la religiosidad popular fue una creciente, ya que se convirtió en una experiencia de fe, al mismo tiempo que generaba acciones de culto en la congregación. Por ende, los beneficiarios tenían el compromiso de dar a conocer las proezas de lo pedido por medio de un objeto o una composición pictórica, la cual muchas veces era pintada por encargo en talleres, en donde la autoría del artista quedaba en el anonimato. Ciertamente, la ofrenda votiva ofreció la posibilidad de representación de los sectores más altos de la sociedad, “en especial los retratos virreinales que solían incluir largas esquelas biográficas acerca del personaje representado” (Gutiérrez Viñuales, 2004, p. 3) (ilustraciones 20 y 21),

pero también fue un elemento al que recurrieron las clases menos favorecidas. Ello supuso que el exvoto fuera un referente relevante de la cultura novohispana:

Los miles de sermones impresos en los siglos XVII y XVIII celebran dedicatorias de templos, festividades y hasta milagros: estos fueron manifestaciones de la omnipotencia divina y por ello diversos cultos fueron proclamados como notables intercesores a favor de los desvalidos o ante cualquier situación límite de miembros de la Iglesia o de la sociedad civil. (Rodríguez Miranda y Peinado Guzmán, 2017, p. 485)

Ilustración 20. *Retrato devocional de Gonzalo de la Maza*, anónimo novohispano, 1620-1650



Fuente: Amerlinck, M. C. y Ramos Medina, M. (1995). *Conventos de monjas: fundaciones en el México virreinal*. Grupo Condumex. Tomada de Borja Gómez, J. H. (s.f.), Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/10132>

Ilustración 21. *Retrato de Sebastiana Inés Josefa de San Agustín. India cacique, anónimo novohispano, 1757. Museo Franz Mayer, Ciudad de México, México*



Fuente: Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/asset/retrato-de-sebastiana-in%C3%A9s-josefa-de-san-agust%C3%ADn-ind%C3%ADgena-cacica-unknown/yAEFFfmebYQpPw?hl=es-419>

A lo largo del siglo XVII, en la plástica española existió una evolución desde el carácter divino de la representación de las figuras humanas hacia representaciones más mundanas. Ello vino dado con la influencia de la pintura de Caravaggio, lo que propició una nueva noción de la imagen pictórica “centrándose en la representación de la vida misma, dio un paso hacia un nuevo gusto a la plasmación de ‘lo feo’, dejando en un segundo plano la anterior preocupación por representar la belleza” (Rodríguez Miranda y Peinado Guzmán, 2017, p. 374). Así pues, en la obra del pintor mencionado, y después en la obra de Zurbarán, existió la divinización de mendigos y otros personajes marginados, que fueron representados con dignidad, pasando a ser personificaciones de Jesucristo, la Virgen María y los santos (ilustraciones 22 y 23).

Ilustración 22. *La Virgen y el Niño de la manzana*, Francisco de Zurbarán, entre 1660-1664. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, La Habana, Cuba



Fuente: Wikipedia. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Virgen_y_el_Ni%C3%B1o_de_la_manzana,_por_Francisco_de_Zurbar%C3%A1n.jpg

Ilustración 23. *San Juan Bautista*, Francisco de Zurbarán, ca.1640. Sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla, España



Fuente: Wikipedia. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Juan_Bautista,_de_Francisco_de_Zurbar%C3%A1n._\(Catedral_de_Sevilla\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Juan_Bautista,_de_Francisco_de_Zurbar%C3%A1n._(Catedral_de_Sevilla).jpg)

A este respecto, en los lienzos novohispanos se perpetuó la búsqueda de un naturalismo cargado de un fuerte simbolismo sagrado.** Se enmascaró y se exaltó la realidad de manera simultánea, se buscó la belleza, se dulcificó la enfermedad, e incluso los hechos dolorosos se glorificaron; el cuerpo se transformó en objeto místico. Aunque en la plástica novohispana no existió una representación de temas mundanos, ya que, en su mayoría, se enfocó en temas meramente religiosos, en el exvoto se presentó una exaltación del individuo –al igual que se venían esgrimiendo estas búsquedas en el retrato europeo–, y la enfermedad se convirtió en la protagonista de la obra de arte (Ilustración 24). Esto muestra que no se abandonaron las influencias de la representación europea, sino que éstas continuaron vigentes en los retratos votivos, ennobleciendo el sufrimiento para convertirlo en dignidad. En vistas de ello, Leticia Galdeano Olmedo (2017) rescata la importancia de la representación de la enfermedad en las composiciones barrocas:

La plasmación en el arte de las enfermedades, así como de las anomalías, además de constituir un gran interés por la novedad que suponía en la época, ha sido objeto de gran ayuda para la investigación y para la ciencia a lo largo de la historia. Con ellas, se ha dejado constancia de la existencia de una serie de fenómenos, conformando a día de hoy, una poderosa fuente de información del estado y evolución de algunos de los mismos. (p. 381)

Ilustración 24. *Exvoto con cuatro milagros de san Miguel*, anónimo novohispano, entre 1600-1699.

Colección particular, Ciudad de México, México



Fuente: Curiel, G., Fausto Ramírez, A. R. y Velázquez, A. (2002). *Pintura y vida cotidiana en México: siglos xvii-xx*. Fomento Cultural Banamex. Tomada de Borja Gómez, J. H. (s.f.), Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/1124>

Dicho lo anterior, el exvoto es un referente no sólo para entender la vivencia de la enfermedad –junto con el protagonismo de la ciencia y la medicina en el contexto novohispano–, sino que permite conocer las características de los personajes que se encarnan en la composición, así como la disposición de los espacios. Por esta razón, el exvoto ofrece información trascendental sobre la vida de la época: “la decoración, el mobiliario, la ropa de cama, la indumentaria, el trabajo, el ocio, las prácticas médicas y religiosas, el papel de la mujer (siempre en actitud de servicio), las clases sociales, etc.” (Catellote Herrero, 2015, p. 23); aunque se muestran algunas ofrendas en las que la mujer adquiere el protagonismo en la composición.

Los exvotos de alcoba son de los más característicos de este periodo, los cuales muestran a detalle el ajuar doméstico, tales como sábanas, colchas, almohadas, y otros enseres, además “va un amplio imaginario** que indica la moda y la situación social del enfermo, marcada también en la decoración de la estancia, su atuendo, su tratamiento de respeto y en la calidad del cuadro” (Catellote Herrero, 2015, p. 23). Igualmente, este tipo de ofrendas muestran el poder adquisitivo del creyente, algo que condicionaba si la realización del exvoto se encargaba a artistas de renombre o si se recurría a pintores novatos de mediana formación (Ilustración 25).

A propósito de la configuración plástica del espacio, parafraseando a Eulalia Castellote (2015), hay una clara división entre el plano de lo divino y el mundo terrenal. El primero corresponde a la parte superior en la que aparece la advocación, mientras que en la parte inferior se presenta la escena o entorno en el que sucede el milagro. Debajo de la composición puede leerse una relación del suceso. En vistas de ello, las dos escenas complementan el suceso, son retratos a lo divino en los que se muestra la enfermedad, desde la perspectiva mundana y terrenal, pero, además, desde la intercesión divina. El hecho es una divinización de la vida cotidiana, en el que lo celestial se manifiesta en lo inexplicable, en aquello que el ser humano no puede comprender. No hay una comunicación directa entre humano y deidad, muchas veces ni siquiera existe un contacto visual, pero en la disposición del cuerpo barroco sucede lo paranormal. Tanto el creyente que entrega la ofrenda votiva, como el espectador de la misma, logran vislumbrar la experiencia mística que va más allá de lo real, y justamente esto era uno de los estatutos de las obras pictóricas de este periodo.

La ofrenda votiva se arraigó de manera considerable en la cultura popular del virreinato, logrando sobrevivir con mucha fuerza hasta la consumación del México independiente; a pesar de que no sobrevive en demasía, fue una de las representaciones de la cosmovisión barroca mexicana que continúa aún sin ser superada. Es imprescindible citar lo dicho por Roberto Montenegro (1940):

Los pintores de retablos son maestros anónimos que, por un precio módico, pintan el acontecimiento que dio oportunidad a la intervención divina. La relación que del caso hace el donante, la interpreta el pintor con fe religiosa y, sobre todo, con una encantadora ingenuidad de primitivo; sin preocupaciones por las leyes de la perspectiva presenta los personajes, el lugar y

el suceso en una forma directa y candorosa, y logra con frecuencia, tanto por el color cuanto por la composición y la intención dramática, pequeñas obras maestras. Nuestros grandes pintores modernos han encontrado que los retablos son una de las ramas del árbol de la pintura mexicana. (p. 112)

Analizar el legado de las formas plásticas barrocas, en lo que respecta a sus representaciones, búsquedas e ideologías, es una determinante para comprender el contexto de la sociedad virreinal: sus usos y costumbres, sus maneras de entender el mundo y, por supuesto, el rol del cuerpo como un órgano que se estructura a partir de la religión; es comprender la función de la imagen junto con el simbolismo que conlleva cada composición. Los exvotos son inseparables de este amplio universo, ya que son una materialización de todo el pensamiento que se gestó desde la Contrarreforma hasta el brote de los primeros rasgos de un nacionalismo. Representan la encarnación de los favores recibidos, el corpus barroco que brinda una experiencia hacia los sentidos, que niega la materialidad de lo mundano y que se expande hacia la divinidad, en una reafirmación de la caducidad del cuerpo material, pero que apuesta a la trascendencia y a la salvación del alma por medio de la fe y la contemplación.

El exvoto *Peres Maldonado*

El exvoto *Peres Maldonado* es una pieza única en su tipo dada su composición y estilo. Su peculiar historia se remonta al año 1777 en la ciudad de Aguascalientes, México. Esta ofrenda, dedicada al señor del Encino y a la Virgen del Pueblo, fue creada por un autor anónimo bajo el encargo de la señora Josefa Peres Maldonado, en agradecimiento tras ser sanada de una intervención quirúrgica practicada por el cirujano don Pedro Maillé, en la que se le extrajeron del seno seis tumores de cáncer. Pese a salir ilesa de la operación, ella murió el día 09 de septiembre de 1777. Estos datos se pueden leer claramente en la cartela del ofrecimiento votivo, el cual se muestra a continuación (Ilustración 26).

Hermenéutica para el análisis del espacio interior representado: el exvoto *Peres Maldonado* (1777)

Ilustración 26. Exvoto *Peres Maldonado*, anónimo novohispano, 1777. Óleo sobre lienzo, 69,2 × 97,8 cm. Davis Museum and Wellesley College, Wellesley, Massachusetts, Estados Unidos



Fuente: Davis Museum and Wellesley College.

Este monumento de su gratitud ofrece Da. Josefa Peres Maldonado al SSmo. Christo de el Encino, Venerado en su Iga. de Triana. y ala SSma. Virgen María de el Pueblo, para perpetua memoria del Beneficio, que reconoce a su piedad, en la operacion, que se le hizo el día 25 de Abril de 1777 as. por el Sirujano Dn. Pedro Maillé; cortandole el pecho con seis tumores de Cancro, que tenía en el, enprecencia delos Sres. y Sras. que se manifiestan en este lienso. Haviendo cerrado perfectamte. la llaga el día 25 de Julio de 77 as. le sobrevinieron otros accidentes de los que murio el día 9 de 7bre Biernes alas tres de la tarde con señales claras del Patrocinio de esta Sagrada imagen y de su Salvacion.³

Es relevante mencionar que la obra se encuentra actualmente en el Davis Museum College, en Massachusetts, Estados Unidos, y comenzó a ser valorada a nivel local gracias al descubrimiento hecho por César Darío Menchaca de la Torre, quien en su momento fungía como director del Museo Regional de Historia de Aguascalientes. Tal como menciona James Oles (2024), el exvoto probablemente se encontraba en el templo del Señor del Encino, en el barrio de Triana, Aguascalientes, pero fue retirado por un sacerdote ante su deplorable estado y, posteriormente, lo adquirió el poeta surrealista de origen francés André Breton en 1938, durante su estadía en México. Otras versiones apuntan a que formaba parte del acervo de Frida Kahlo y Diego Rivera (López y de la Peña, 2014). Tras el regreso de Breton a París, en 1939, la pieza formó parte de una exposición titulada *Mexique*, junto con pinturas de Kahlo y fotografías de Manuel Álvarez Bravo.

3 Transcripción hecha por los autores.

Permaneció en la colección de Breton hasta su fallecimiento y finalmente fue su-
bastada en 2003 y adquirida por el sitio que actualmente la resguarda.

Estructura visual e identificación de los personajes

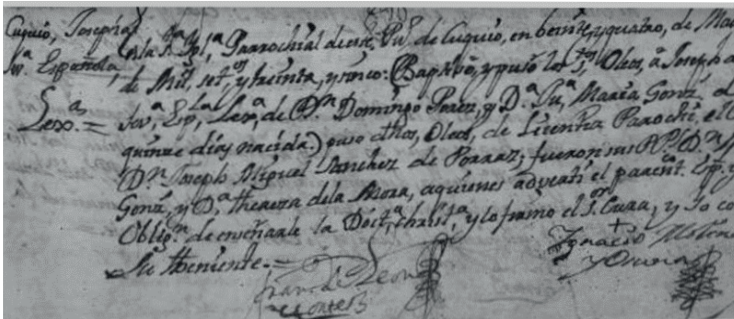
Si la estructura visual se secciona de forma vertical, se obtienen dos partes que albergan a personajes de clase distinta: del lado izquierdo, lo mundano; a la derecha, lo sagrado. En esa parte simbólicamente terrenal se observa a la enferma, auxiliada por su médico y el ayudante, junto a tres frailes y cuatro mujeres que presencian la operación. Del lado representativo a lo celestial, se encuentra un altar doméstico sobre el que se sitúan siete figuras religiosas: al centro un cristo crucificado y, a lo largo, tres vírgenes y tres santos. A estas figuras se suman otras tres colgadas hacia ambos lados del altar, sobre la puerta y el muro. Del lado izquierdo de la escena, entre el grupo de espectadores y la protagonista, puede contarse un total de diez individuos, cinco de ellos mujeres, la otra mitad, hombres. Sobre la cama, yace la protagonista que, apoyada por uno de los frailes, mantiene una rígida postura durante la sangrienta extirpación de su seno izquierdo. A su alrededor, se congrega el resto de la multitud que observa el procedimiento al que se somete la enferma.

La mujer protagonista es identificada como doña María Josefa Peres Maldonado. Nació el 9 de marzo de 1735 en la localidad de Cuquío, situada en el estado de Jalisco, México. Hija de Domingo Peres Maldonado y Juana María González de Hermosillo y Flores de la Torre, su llegada al mundo se produjo en un contexto familiar que reflejaba las costumbres y tradiciones de la época colonial. En aquellos tiempos, la religiosidad era un pilar fundamental de la vida cotidiana, no sólo en lo personal, sino también en lo social y cultural. La Iglesia católica desempeñaba

un rol central en la organización de la vida comunitaria, y cada uno de los eventos importantes de la vida de los individuos, como el nacimiento, el bautizo, el matrimonio y la muerte, se veía fuertemente marcado por el rito religioso.

Pocos días después de su nacimiento, el 24 de marzo de 1735, Josefa fue bautizada en la iglesia de El Divino Salvador, ubicada en Autlán de Navarro. Este importante rito no sólo marcó su incorporación a la fe católica, sino que también simbolizó su conexión con la comunidad y la cultura que la rodeaba. En una sociedad profundamente religiosa, el bautismo representaba un acto esencial que, además de vincular a la persona con la Iglesia, la integraba de manera plena en la estructura social y moral de la época. La ceremonia de bautizo, realizada en un ambiente de celebración, fue un hito relevante en la vida de Josefa, y puso de manifiesto las prácticas religiosas que eran fundamentales en la sociedad del siglo XVIII. La siguiente ilustración muestra el Acta de Bautismo.

Ilustración 27. Acta de bautismo de doña Josefa Peres Maldonado



Fuente: Archivo Diocesano de Guadalajara, Jal. (1963) "Bautismos 1726-1747". México, Jalisco, registros parroquiales, 1590-1979. Foja 83f. FamilySearch (<https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:9392-FQYC-3?cc=1874591&wc=3JHS-BZ9%3A171936401%62C171936402%62C171961801>)

A medida que crecía, doña Josefa se convirtió en un miembro activo de su comunidad, participando en las diversas festividades religiosas que marcaban el ritmo de la vida en el virreinato.

Doña Josefa Peres Maldonado contrajo matrimonio bajo el sagrado sacramento con don Nicolás Fernando Flores de la Torre, el 23 de abril de 1752, a la edad de 17 años, en su lugar de origen, Cuquíó. Este enlace matrimonial no sólo marcó un hito personal para Josefa, sino que también tuvo un fuerte impacto social, pues reflejaba el cumplimiento de las normas y valores de la sociedad colonial, donde el matrimonio era considerado un acto fundamental de integración y estabilidad familiar. A partir de este matrimonio, se formó una nueva unidad familiar que sería clave en la consolidación del legado de doña Josefa (Ilustración 28).

En su acta se menciona que los padres de Josefa Peres, don Domingo Peres Maldonado y doña Juana María González de Hermosillo, no fueron notificados del matrimonio con suficiente tiempo. Se desconoce la circunstancia de tal aclaración y si era de su conocimiento el compromiso de Josefa Peres con Nicolás de la Torre. A continuación, se muestra la transcripción de este fragmento:

[...] casse e infatcuecleci/ade y vale al Don Nicolas Fernando Flores de la Torre/ vecino de los feligreses de Xalpa, hijo legítimo de Don Nico-/las Flores de la Torre, y de Doña Barbara Gonzáles de/ Hermosillo, ya que junta, con Doña Jossepha Peres Mal-/donado, originaria y vecina de este pueblo. Hija legitima de Don/ Domingo Peres Maldonado, y de Doña Juana Ma-/ría Fon-zález de Hermosillo, a quienes no les Avi-/so, al tiempo de la celebración dicho Matrimonio [...].⁴

De esta unión, procrearon cinco hijos legítimos: María Josefa Flores Alatorre y Peres Maldonado, nacida en 1756; Cosme Damián Flores Alatorre y Peres Maldonado, quien vivió entre 1758 y 1837; María Josefa de los Dolores Flores Alatorre y Peres Maldonado, nacida en 1761; José Félix Flores Alatorre y Peres Maldonado, quien vivió entre 1764 y 1824; y Juan José Flores Alatorre y Peres Maldonado, nacido en 1766 y fallecido en 1854. Cada uno de estos hijos desempeñó un papel en la expansión del linaje familiar, y reflejó la importancia de la descendencia y la continuidad de los apellidos en un contexto donde el honor y la posición social dependían en gran medida de la familia.

4 Archivo de la Parroquia de Cuquío, Jalisco. Diócesis de Guadalajara. Matrimonios. Vol. 3. Años 1744-1762. Foja 47of. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:9392-F49M-MK?wc=3JHC-GPD%3A171936401%2C171936402%2C174712801%26cc%3D1874591&cc=1874591&i=469>

A través de esta numerosa descendencia, doña Josefa, más allá de contribuir con la perpetuidad de su linaje, dejó una huella perdurable en la historia de su familia y en la comunidad de Aguascalientes. Doña Josefa ejerció una influencia significativa dentro de su entorno familiar y social; su vida, marcada por los valores tradicionales de la época, fue un reflejo del papel primordial de las mujeres en la organización familiar y en la preservación de la estructura social colonial.

Doña Josefa Peres Maldonado falleció en la Villa de Aguascalientes el 5 de septiembre de 1777, a la temprana edad de 42 años.⁵ A continuación se inserta una imagen del Acta de Defunción (Ilustración 29).

5 Archivos de la Parroquia del Sagrario antes de la asunción Aguascalientes, Ags. Defunciones. Volumen No. 11. Años 1772-1779. Foja 283. Family Search. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HT-XK5W-JMN?wc=M6QX-Y29%3A64894501%2C64894502%2C69134101&cc=1502404&i=282>

En un gesto final de devoción y fe, doña Josefa solicitó ser enterrada en hábito, lo que reflejó su deseo de ser acogida en la vida eterna bajo la protección de la Iglesia.⁶ Este deseo, común entre las mujeres de la época que se dedicaban a la vida espiritual y religiosa, subraya su devoción y su entrega a Dios. Así, su testamento no sólo documenta sus deseos materiales, sino que también resalta su compromiso con la fe, la familia y las tradiciones que definían su vida. Su última voluntad es un testimonio de los valores que sustentaban su vida y su familia, mostrando cómo las mujeres de su tiempo buscaban asegurar la salvación de su alma y la estabilidad espiritual de sus seres queridos, incluso después de su muerte (ilustraciones 30 y 31).

6 Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes, Poder Ejecutivo, Protocolos Notariales, Caja 25, Expediente 4, Fojas 278f-280f.

Ilustración 30. Fragmento del testamento de doña Josefa Peres Maldonado

1a
=
cuma, Vea en mi testamento, en la forma, y manera
siguiente = Primeramente encomiendo mi Alma a Dios
Nro Señor, que la hizo, Crió, y Redimio, con el Precioso
Theoro de su Preciosísima Sangre, y le suplico me la quexa
perdonar, y llevar entre sus Escogidos a la Gloria, y el Cuerpo
a la tierra de que fui formado, e Igual modo, y en mi
Voluntad, que quando la de Dios Nuestro Señor fuere ser
vido de llevarme de esta presente vida, sea Amortafado
con Abito de Nuestro Seraphim, Padre Señor San Xuan,
y Sepultado en la Iglesia Parrochial, en la parte, y lugar que
mis Abasças quisieren, a cuya Voluntad de la disposición
de mi Entierro = Vtt. Mando se de a la m

Fuente: Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes, Poder Ejecutivo, Protocolos Notariales, Caja
25, Expediente 4, Fojas 278f-280f.

En su testamento, doña Josefa dejó claramente establecidos sus deseos, designando como albaceas a su esposo, don Nicolás Flores de la Torre, y a su hijo, José Félix Flores Alatorre, asegurando así que su legado fuera gestionado con responsabilidad y en consonancia con sus principios.

Ilustración 31. Fragmento del testamento de doña Josefa Peres Maldonado

Ca
 neficio de mi Alma = y para el descargo de mi Conciencia, be
 nimento Manda, y legado, en el contenido, nombre por
 mis Albaceas testamentarias, fidey Comisarios, y tenedores
 de bienes, adho mi Esposo, y citado mi hijo D. D. José The
 lis, Flores, Alatorre, para que despues de mi fallecimiento
 entren en mis bienes, y los vendan en Almoneda, ô fuera de ella
 y de su proredido lo cumplan, y executen dentro del año fa
 tal que dispone la ley, y si necesitaren mas tpo, selo proxe

Fuente: Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes, Poder Ejecutivo, Protocolos Notariales, Caja
 25, Expediente 4, Fojas 278f-280f.

Asimismo, en el documento testamentario, Josefa estipuló que, con un capital de 200 pesos, se fundaría una finca segura que generaría un rédito anual de 10 pesos. De esta cantidad, ordenó que se destinaran fondos para la celebración de 10 misas rezadas, las cuales serían ofrecidas en beneficio de su alma, la de su esposo y la de sus hijos:

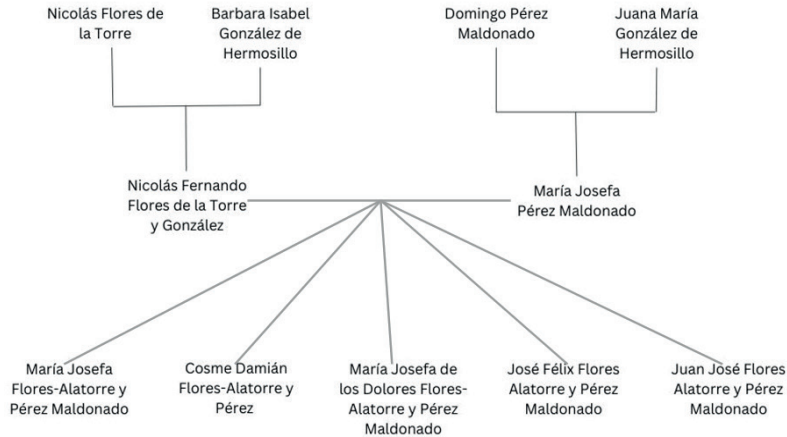
Declaro dejar al susodicho don Nicolas un comunicado para el descargo de su conciencia siendo este el que con el principal de 200 pesos impuestos a su satisfacción finca segura se funde con su anual redito de 10 pesos un legado de 10 misas rezadas a beneficio de su alma, de la de su esposo y la de sus hijos.⁷

Por un lado, esta disposición revela la preocupación de doña Josefa por el bienestar espiritual de su familia y, por otro, también muestra su firme deseo de dejar un legado que perdurara en la memoria de sus seres queridos y en la comunidad. De esta manera, doña Josefa reafirmó su compromiso con las tradiciones religiosas de la época, especialmente con el culto a la memoria de los difuntos, una práctica profundamente arraigada en la sociedad colonial.

A continuación, se presenta el árbol genealógico de María Josefa Péres Maldonado (Ilustración 32), ello como resultado de las investigaciones hechas en el Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes. Los nombres y apellidos pueden variar dependiendo la fuente consultada, pero se han colocado aquellos que más se repiten; por ejemplo, en algunos documentos se encuentra tanto el apellido Alatorre como De la Torre para referirse a Nicolás (esposo de María Josefa Peres Maldonado). Además, aunque Bárbara Isabel González de Hermosillo (madre de Nicolás Fernando Flores de la Torre y González) y Juana María González de Hermosillo (madre de María Josefa Peres Maldonado) comparten apellidos, no se ha encontrado ningún parentesco.

7 Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes, Poder Ejecutivo, Protocolos Notariales, Caja 26, Expediente 4, Fojas 272v-274f.

Ilustración 32. Árbol genealógico de Josefa Peres Maldonado



Fuente: Elaboración propia.

Otro personaje con gran peso en la escena es el cirujano Pedro Maillé, nombre que incluso viene referido en el texto del exvoto junto al de la señora Peres; estos dos son los únicos personajes mencionados y, por ello, pasan a tener mayor relevancia individual que el resto. En la imagen puede observarse al médico inclinado hacia el frente, cortando determinadamente el seno de la paciente. De la herida brota un caudal de sangre que mancha las blancas telas que visten a la mujer y su lecho. Sobre el cirujano, López y de la Peña (2014) afirma que:

[...] en realidad era un médico y cirujano de origen francés, que presentó su tesis en Montpellier (Francia), en 1750, [...] se identificaba como maestro cirujano de Aix-en-Provence, también al sur de Francia. Su presencia en México quedó registrada en el siguiente documento fechado en 1771, que da cuenta de un litigio que este médico enderezó contra una persona que atendió y curó en el estado de Guanajuato, demandando el pago de sus honorarios [...] Es posible pues que el referido médico cirujano residiera en Guanajuato y, debido a su sapiencia y destreza tanto en el terreno médico como en el quirúrgico, hubiera sido llamado para atender a la señora Peres Maldonado en su casa de la villa de Aguascalientes. (pp. 473-474)

Respecto al instrumentista que aparece retratado auxiliando al cirujano, López y de la Peña (2014) se apoya del compendio onomástico que registra la medicina en Aguascalientes durante los años del 1671 al 1900, para proponer que la figura del enfermero puede ser “un auxiliar personal del propio médico, o alguno de los cirujanos que en esos tiempos ejercían en la villa de Aguascalientes, a saber: José Alejandro Ballín (cirujano), Juan Ponce de León (médico cirujano) o José Ruiz (cirujano)” (p. 473).

Además de la participación médica, también se ve implicada la colaboración religiosa. En el lienzo se representa a tres frailes presenciando la operación, los cuales se distinguen del resto por los hábitos que visten, característica princi-

pal para asociarles a la vida monástica. Dos de ellos llevan puesto hábitos negros, mientras que el fraile restante, quien fija la mirada hacia el espectador, porta un hábito franciscano. Citando nuevamente a López y de la Peña (2014), existen amplias probabilidades de que el par de frailes uniformados en negro hayan sido juaninos dedicados a los ámbitos de la medicina y la cirugía práctica, pertenecientes al convento, que también fuese hospital de San Juan de Dios, el cual ya desempeñaba labores para el año 1777. Algunos nombres registrados en esa época son “fray Bernardino Juan de Dios Cabrera, fray Miguel Moscoso y fray Toribio Pérez” (López y de la Peña, 2014, p. 473).

El resto del grupo lo conforman cuatro mujeres que, por sus alturas y facciones, se infiere que se encuentran en distintas etapas de la vida. Todas ellas de pie y con el cabello recogido hacia atrás, visten sayas ricamente ornamentadas con motivos florales, así como jubones encotillados en tela blanca. Comenzando de izquierda a derecha, y de atrás hacia adelante, la primera mujer, quien luce como la más grande de las cuatro, se encuentra mirando directamente la operación; algunos signos que dan idea de su edad avanzada son la canicie que presenta en el cabello y las líneas de expresión marcadas en su frente y alrededor de los ojos. Detrás de ella, se retrata a otra mujer más joven, que igualmente fija la mirada en el procedimiento quirúrgico.

Las dos mujeres restantes, ubicadas del lado opuesto de la cama, son las más jóvenes, una de ellas incluso con el aspecto de infante. Respecto a sus identidades, la interrogante que surge con naturalidad es si se pudiera tratar de la madre e hijas de doña Josefa, pues, de acuerdo con López y de la Peña (2014), del matrimonio de Josefa y Nicolás nacieron seis hijos, de los cuales dos eran mujeres, ambas nombradas María Josefa, nacidas en 1756 y 1761 respectivamente.

Si bien, no se ha podido identificar como tal a las cuatro damas, según Álvarez Fernández (2015), se cree que podría tratarse de Juana González de Hermosillo y Flores Alatorre (la madre) y las dos hijas de Josefa Peres, quienes, según los cálculos, para 1777 “fecha de la operación” contarían con 16 y 21 años, aproximadamente. Finalmente, la dama colocada a espaldas de la madre podría ser alguna de las mujeres que viviera con la enferma, a saberse: María Dolores, Rosalía, Gertrudis, Josefa, Lorenza, Manuela o María Manuela (López y de la Peña, 2014).

El esquema anterior (Ilustración 33) muestra la enumeración de los personajes que aparecen en la escena; cabe señalar que los que no fueron identificados a partir de fuentes escritas, se les asignó un nombre de acuerdo a las características de su atuendo o profesión. Asimismo, se muestran los artefactos que están presentes en la obra votiva.

Espacio mental. Cuerpo-mente en la representación femenina en el exvoto 1777

Concepción del ser femenino novohispano

Ante un gran cúmulo de acontecimientos que sucedían a la par entre España y sus colonias en América, entre los siglos XVII y XVIII, Nueva España y su sociedad se consolidaron de una manera compleja, en la que este territorio se convirtió en la colonia más rica y poderosa para la corona española, se incrementó el comercio interno, se fundaron una gran cantidad de pueblos y ciudades en los que se concentraron las riquezas y las actividades culturales, y se crearon caminos que permitieron acortar las distancias. La producción agrícola y ganadera permitió el sustento de la creciente población, la cual se conformaba por un amplio abanico étnico que surgió a partir de las mezclas raciales entre españoles, indígenas y africanos.

Ello no sólo enriqueció la diversidad cultural en la configuración de la nueva sociedad, sino que marcó una división de clases sociales a partir del origen racial de las personas; para designar esta jerarquía se utilizó el término de castas (Ilustración 34), a partir de una serie de nombres que se utilizaron para encasillar el complejo sistema social, en el que no sólo existió una diferencia a partir de los sexos, sino que la estratificación social encasilló a las mujeres de la siguiente manera: las mujeres españolas ocuparían lugar superior a las demás, indias y mestizas, con las negras y mulatas en el nivel inferior (Gonzalbo Aizpuru, 2009).

Bajo este panorama, las funciones sociales de los individuos también se condicionaron a partir de su sexo biológico, en una sociedad contradictoria que perpetuaba los sistemas de dominación: "es un mundo de conquistadores y con-

quistados, en donde el grupo minoritario blanco domina y explota a la mayoría de la población en rápido crecimiento por la mezcla entre las razas coincidentes en la Nueva España” (Mendoza Pérez, 2004, p. 58). El mundo masculino que surge a partir de los mencionados mecanismos de dominación es el mismo que suprime y controla a la mujer, cuya importancia y las garantías que pudiese gozar dependían por mucho de su estatus social.

Ilustración 34. *Cuadro de castas*, anónimo novohispano, siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2123

El mundo barroco virreinal era masculino y patriarcal; en él, la mayor parte de las mujeres vivía inmersa en la ignorancia y el sometimiento, sus funciones estaban condicionadas a partir del grupo racial al que pertenecían. De manera general, “La mujer fue un elemento imprescindible para la transmisión de los valores culturales en la sociedad novohispana, pues le correspondieron las labores domésticas, la procreación y la formación de la familia” (Carreño Velázquez, 2021, párr. 1). Cabe resaltar que en esta sociedad megadiversa existieron muchas maneras de ser mujer, a partir de distintos estatutos, “[...] –con base en el color de su piel, la mezcla de su sangre y su posición económica– hubo mujeres peninsulares, criollas, indias, mestizas, negras, mulatas y zambas” (Carreño Velázquez, 2021, párr. 1). Un común denominador en todas ellas es que su posición legal, salvo algunas excepciones, siempre estuvo subordinada a la autoridad de una figura masculina; la mujer “estuvo bajo la tutela paterna, si era soltera, o marital, si estaba casada; no podía organizar negocios, comprometerse contractualmente, intervenir como testigo en un testamento, aceptar o rechazar herencias sin licencia de su tutor ni ejercer algún cargo público” (Carreño Velázquez, 2021, párr. 1).

Hermenéutica para el análisis del espacio interior representado: el exvoto *Peres Maldonado* (1777)

Ilustración 35. *De castizo y española, español*, anónimo novohispano, 1775-1800. Fotografía: Joaquín Otero Ubeda. Museo de América, Madrid, España. Ministerio de Cultura de España



Fuente: Gobierno de España. Ministerio de Cultura (s.f.), Ceres. <https://ceres.mcu.es/pages/Main>

Las mujeres blancas eran un complemento del género masculino, a su vez, eran las que mayor control tenían, ya que una de sus funciones era el mantenimiento del orden social a través de la trasmisión de los valores que la sociedad novohispana esperaba de las figuras femeninas (Ilustración 35). Sumado a lo anterior, tenían como noble misión, “reproducir las costumbres ibéricas y la fe cristiana, principio fundamental en su enseñanza” (Mendoza Pérez, 2004, p. 64). De igual manera, las mujeres de las clases novohispanas cumplían funciones de estabilidad ideológica y doctrinal, tal como lo afirma Manuel Pérez (2019) “marcaban las reglas de etiqueta y dictaban el estilo de vida señorial, encontrando incluso en el monopolio del decoro un arma defensiva capaz de suavizar su inferioridad jurídica” (p. 228). En contrapunto, las mujeres procedentes de castas inferiores gozaron de mayor libertad al respecto, ya que no tenían funciones tan delimitadas, si no que éstas dependían de las costumbres de sus propios grupos raciales, por lo que “cada grupo socio-económico de mujeres realizó su inferioridad y sujeción de modos distintos y con distintos grados de participación en la cultura masculina” (Pérez, 2019, p. 229).

Es necesario resaltar la conciliación cultural que sucedió a partir de interacciones meramente femeninas entre los diversos grupos sociales y raciales del virreinato; los aspectos del sincretismo étnico y cultural se estructuraron a partir de los elementos y secretos de la cotidianidad doméstica y del espacio compartido, tal como lo señala Pilar Gonzalbo Aizpuru (1987) en su libro *Las mujeres en la Nueva España. Educación y vida cotidiana*:

El empleo de las plantas medicinales locales, las alhajas de las mujeres criollas, las flores que adornaban sus cabellos, la decoración de sus salones y las vasijas de sus cocinas, fueron testimonio del contacto entre ambas cultu-

ras, como también lo fueron los bordados y chales de las mujeres indias, los bailes populares, las devociones y peregrinaciones, etc. [...] Entre los elementos de la cultura material, como los objetos de ornato e ingredientes de cocina, no puede olvidarse la influencia oriental, manifestada festivamente con ocasión de cada arribo de la nao de la China al puerto de Acapulco. Los exóticos productos que transportaba se destinaban, en gran parte, al consumo local. (pp. 16-17)

Todo lo anterior ayudó al enriquecimiento cultural de una sociedad cambiante, en la que la figura patriarcal dominaba. La mujer encontró un lugar e identidad por medio del intercambio cultural mencionado, pero, además, en la fascinación por magnificar las diferencias formales e ideológicas que le permitían ser diferentes a las otras.

Como se pudo observar, la Nueva España “es el punto geográfico donde coinciden una diversidad de razas en pleno proceso de amalgamiento, en el punto temporal de cosmovisiones pasadas, presentes y futuras, en el centro de pensamientos y comportamientos contradictorios” (Mendoza Pérez, 2004, p. 64). Los grupos sociales se resistían a la mezcla y a la pérdida de sus rasgos culturales, pero en una inevitable interacción, la condensación ocurrió dentro de un contexto en el que lo masculino dominaba sobre lo femenino, controlando cada una de las esferas de su vida en sociedad: educación, religiosidad, vida familiar y sexualidad.

Educación

En lo que respecta a la educación, se tenía como principal objetivo el control de las vidas de las mujeres y la perpetuación de los sistemas patriarcales de dominio

que se basaban en los preceptos medievales y en la cristiandad. De esta manera, “la educación, de acuerdo con el sistema virreinal y monacal, tenía la finalidad de entrenarlas para reproducir las costumbres, el pensamiento y la fe cristiana de los iberos en la Nueva España” (Mendoza Pérez, 2004, p. 58).

Cabe señalar que, por parte de las mujeres, no existía una conciencia sobre su nivel de sometimiento, ya que el propio sistema social era el responsable de colocarlas en vistas de la dominación y la ignorancia: “[...] su educación esmerada no incluye la lectura ni la escritura por ser innecesarias” (Mendoza Pérez, 2004, p. 62), aunque otras fuentes indican, como se verá a continuación, que las hijas de familias acaudaladas recibieron una amplia educación humanista.

En primera instancia, la educación femenina apostaba por la formación para las labores del hogar y el ejercicio pleno de la religión cristiana, pero la instrucción también estaba condicionada por el estrato social al que perteneciera la mujer, “Las niñas acomodadas reciben instrucción en casa con maestros y particulares, las de mediana economía con las ‘Amigas’ y las pobres o huérfanas en algún colegio destinado para ello” (Mendoza Pérez, 2004, p. 62). Pese a las diferencias étnicas y de clase, las mujeres en el virreinato estaban sosegadas dentro del mismo sistema social que las controlaba y las mantenía cautivas:

La educación que recibían las mujeres, según su origen, era tan diferente como diverso su destino previsible: tanto las futuras monjas o señoras hasta las sirvientas, obrajeras, vendedoras de los mercados o habitantes de las comunidades rurales. Lo único esencialmente igual eran los principios religiosos y morales, puesto que todas compartían la sumisión a la jerarquía y la creencia en preceptos indiscutibles en la teoría, aunque frecuentemente transgredidos en la práctica. (Gonzalbo Aizpuru, 1987, pp. 52-53)

Desde la infancia, la mayor parte de las mujeres de clase media recibía una educación que las preparaba para su vida futura. Alrededor de los tres años, se les enviaba a las escuelas "Amiga", establecimientos educativos en los que se impartían conocimientos tanto a varones como a mujeres, aunque "La inmensa mayoría de los novohispanos que aprendieron a leer y escribir entre 1574 y 1767, lo hicieron con los jesuitas" (Gonzalbo Aizpuru, 2009, p. 120), quizás porque ofrecían educación gratuita. Las principales enseñanzas para ambos sexos, entre los tres y los seis años, consistían en la memorización del catecismo y "[...] entrenarse en la disciplina escolar, el silencio, la obediencia y la quietud" (Gonzalbo Aizpuru, 2009, p. 120).

Ahora bien, la formación religiosa era imprescindible, en mayor medida en la educación de las niñas, quienes desde muy pequeñas aprendían los preceptos básicos de la religiosidad católica, debido a que dentro de este pensamiento la mujer debía aspirar a una vida espiritual y de santidad que garantizara la salvación de su familia:

Los fundamentos de la doctrina, que era la enseñanza elemental en las escuelas, consistían, como en las catequesis parroquiales, en el Pater noster, el Ave María y el Credo, los mandamientos, sacramentos, artículos de la fe y obras de misericordia. Otras oraciones y jaculatorias, explicación de algunos pasajes del Evangelio y relatos de las vidas de los santos. (Gonzalbo Aizpuru, 1987, pp. 92-93)

Siguiendo con la instrucción temprana, Gonzalbo Aizpuru (2009) menciona que a partir de los seis años las niñas continuaban asistiendo a la "Amiga", donde aprendían a realizar las labores propias de su género, tales como la costura, el

tejido y el bordado, que se complementaban con la enseñanza de la lectura, pero rara vez de la escritura. Cuando las niñas se acercaban a la pubertad, era impropio que asistieran a la escuela, por lo que su educación se complementaba en casa, apoyada por las mujeres de la familia, quienes les ayudarían y aconsejarían para llevar una vida ejemplar y ser buenas consortes.

No obstante, gran parte de las mujeres novohispanas no tuvieron una educación formal, pero sí una educación cotidiana, “en el hogar, recibían una instrucción esmerada para hacer de ellas unas buenas esposas y buenas madres de familia, en el recogimiento y la fe cristiana” (Mendoza Pérez, 2004, p. 64). Hay que tener en cuenta el planteamiento que ofrece Gonzalbo Aizpuru (1987) al respecto, ya que menciona que, dentro de la educación que tenían las mujeres novohispanas, se les otorgaban las herramientas adecuadas para su actuar natural en su vida cotidiana, las cuales eran una respuesta de patrones adquiridos por mimetismo o emulación, en un proceso que les exigía adaptarse a las exigencias de la sociedad.

En gran medida, la conservación del honor y las costumbres familiares dependía de ellas, ya que la castidad era el medio que garantizaba el estatus; los dos únicos caminos que poseían las damas de las clases favorecidas eran el matrimonio y el convento, sin la posibilidad de poder ocupar cargos en el gobierno. En contraste, fuera del entorno aristócrata, “el recato y la laboriosidad eran las virtudes esenciales que debía inculcarse a las doncellas” (Gonzalbo Aizpuru, 1987, p. 28), por lo que era muy valorado que las féminas fueran hacendosas, sumisas y decorosas; se desempeñaban en distintos oficios que respondían a las necesidades de la época, tales como sirvientas, cocineras, vendedoras, artesanas, damas de compañía o, en el peor de los casos, como trabajadoras sexuales. Todas ellas, tanto las mujeres de las clases altas como de los estratos más bajos, carecieron de libertad como sujetos capaces de tomar sus propias decisiones y vivieron cautivas en el tó-

rrido ambiente social y cultural de la Nueva España, en el que la educación estaba dominada de manera inconsciente por la polaridad masculina.

Religiosidad

El mundo barroco era uno enteramente patriarcal. En la cuestión religiosa esto se reflejaba de manera evidente, ya que la fuente de las representaciones en las que se muestra a la mujer como un ser inferior causante del pecado parten de los escritos bíblicos; esta mentalidad se acrecentó en la Edad Media, pero se heredó de generación en generación hasta permear en la mentalidad novohispana, la cual estructuró una percepción contrarreformista, basada en el pensamiento escolástico. Tomando en cuenta lo anterior, se le asignaron a la mujer una serie de atributos negativos que la percibían como débil, desamparada, sin poder de decisión y más propensa a caer en las tentaciones del demonio. Estas nociones pueden apreciarse, por ejemplo, en las palabras de fray Andrés de Olmos encontradas en el *Tratado de hechicería y sortilegios*, rescatadas por Manuel Pérez (2019): “el Diablo engaña muy fácilmente a las mujeres: es así porque la primera fue engañada nuestra primera madre [sic], porque no fue el varón que él engañó primero, y porque él sedujo fácilmente a la mujer con falsas palabras” (p. 219).

Ilustración 36. *El árbol de la vida*, Cristóbal de Villalpando, 1706. Museo de Guadalupe, Zacatecas, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3443

Sabido es que “la cosmogonía cristiana incorpora otros aspectos que justifican su discriminación, para conformar con todo ello su esencia social opresiva” (Lagarde, 2005, p. 322). Como se revisó anteriormente, dentro de la mentalidad barroca, el cuerpo es el causante del pecado, por lo cual debe ocultarse y mortificarse para alcanzar la salvación, pero esta noción se proyectó con mayor fuerza en la figura femenina, “por ser la encarnación de Eva, seductora del hombre, por cometer el pecado original: la desobediencia” (Mendoza Pérez, 2004, p. 60). Ello es lo que no agrada a Dios y eso es justamente lo que la condena y subordina al dominio masculino. En la personificación de la mujer como la descendiente de Eva (Ilustración 36), el mayor pecado que podía tener era la lujuria, puesto que “resultaban desórdenes del apetito que una constitución débil y moralmente defectuosa como la femenina era incapaz de resistir, siendo así el punto flaco de la debida resistencia humana al príncipe del mundo” (Pérez, 2019, p. 220).

La antítesis de esta representación era la Virgen María (Ilustración 37), personificación de la nobleza y la obediencia a los designios divinos, la madre de Jesucristo que acepta encarnar a Dios hecho hombre y negar su cuerpo. Esta figura, “contiene un conjunto de atributos de comportamiento, de relación con los hombres y de la definición de su ser que, como en todas las vírgenes, se concreta en un cuerpo intocado, sólo materno, al que se asemejan con la naturaleza” (Lagarde, 2005, p. 336). Estas son las virtudes a las que las mujeres novohispanas debían aspirar, un cuerpo que tenía como función fundamental la propagación de la raza humana y la negación de la propia sexualidad, dado que esta sólo servía a ojos de Dios para tal labor; ello permitiría lograr una unión santa con el creador, ya fuese mediante una vida ejemplar en matrimonio o por la consagración divina bajo la reclusión en un convento.

Ilustración 37. *Sagrada Familia*, Miguel Cabrera, 1759. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A2694>

Consecuentemente, se le concedió a la mujer una importante misión espiritual que se desencadenó en una actitud devocional por medio de penitencias y fervores, pero también a través de la mortificación corporal que incluía cilicios, ayunos y negación de los placeres mundanos (Ilustraciones 38 y 39). Por ende, imperó una negación del cuerpo propio por medio del control masculino que utilizó como arma la religión. El celibato era la virtud más transcendental que podían cultivar las mujeres, esto a partir de la práctica de la religiosidad que les ayudaba a alcanzar la perfección; algunas se mantenían célibes de por vida, otras tantas vivían imitando la disciplina, el rigor espiritual y corporal de las monjas.

La iglesia controló con mucho ahínco la religiosidad femenina, de manera que las mujeres de la época tuvieron que buscar otras vías para mostrar su individualidad frente a un sistema que las sojuzgaba; estas particularidades se expresaron dentro de los ritos cotidianos de la religión católica por medio de la religiosidad colectiva meramente barroca: "jubileos y procesiones daban motivo para que las piadosas señoras exhibieran nuevos atuendos y tocados, pero no sólo ellas incurrieran en tales vanidades, sino que también las imágenes de los santos se vestían, peinaban y acicalaban" (Gonzalbo Aizpuru, 1993, p. 3).

Ilustración 38. *Santa Teresa penitente*, Cristóbal de Villalpando, entre 1665-1700. Museo del Carmen, Ciudad de México, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3415

Ilustración 39. *San Juan de la Cruz y el Cristo de Segovia*, Cristóbal de Villalpando, entre 1665-1700.
Museo del Carmen, Ciudad de México, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura:3412

El cristianismo inculcó en las mujeres un sentimiento de culpa e inferioridad con el objetivo de enmendar sus vidas y procurar en ellas el cultivo de las virtudes que las conducirían al camino de la santidad y a la conservación de las buenas costumbres. El arma utilizada para tal la labor fue la retórica, la cual se estructuró en sermones o recomendaciones que los sacerdotes y confesores dictaban en torno a la vida femenina. En consecuencia, el sermón fue un instrumento de persuasión, una especie de control moral que incluía amplios castigos hacia las mujeres que desacataban el orden social, el cual, señala Elvia Carreño (2021), se impuso con las normas sociales y fue impulsado por varios escritores que censuraban diversos aspectos del universo femenino, tales como el entorno familiar y religioso, los lugares públicos a los que acudían las mujeres, su alimentación, su vestido y arreglo.

Varios son los ejemplos de este tipo de sermones, los cuales tenían en común señalar que la principal obligación de las mujeres era casarse o consagrarse a Dios, cuidar el hogar, al marido o a los hijos, o bien, cultivar una vida santa llena de sacrificios y mortificaciones corporales dentro del convento. La mujer en sí misma era la principal portadora del pecado y la presa más fácil para caer en las tentaciones del demonio, por lo que tenía que hacer uso de diversos elementos para liberarse o purificarse de la carga que conllevaba ser el “sexo débil”:

En el hogar o en el claustro, la oración y el trabajo constituían la mejor defensa contra las tentaciones; medallas, escapularios, rosarios, jaculatorias, agnus Dei, relicarios, imágenes, lienzos y láminas religiosas, se convertían en testimonios visibles de piedad. La religiosidad barroca de las velas y el agua bendita, los altares domésticos, las promesas, las visiones celestiales, las penitencias desmesuradas y los milagros cotidianos, la que fue compatible con desórdenes familiares, voluptuosidad y galantería, violencia y

venganzas, identificaba la práctica de ingenuas devociones con el ejercicio de la virtud. (Gonzalbo Aizpuru, 1993, p. 6)

Por ejemplo, Palafox, una importante autoridad religiosa que desempeñó numerosos cargos en la Nueva España, elaboró una serie de sermones en los que la actitud misógina es evidente, ya que consideraba, entre otras cosas, que la mujer siempre debía estar subordinada a la figura masculina y se le percibía como un objeto que con los años se corrompe, por lo que era primordial que cultivara su alma para encarar este desfallecer; Josep-Ignasi Saranyana (2004) rescata un fragmento de uno de estos sermones:

Porque si esto es así [poner sólo atención en la cara y el talle], ningún casado puede vivir apenas contento diez años, porque rara es la hermosura que dura tanto, quebrantada por los partos, hollada con las enfermedades, afeada y deshecha con los afeites, despreciada en la mismísima comunicación con los maridos, sujeta al ultraje de mil accidentes ligerísimos, a la falta del cabello y de los dientes, al corrimiento de los ojos, expuesta a enfermedades, que con suma facilidad deshacen la simetría del rostro, que es en lo que consiste la perfección. Ya la abundancia de sangre [menstruación] amancilla la hermosura con hisípulas [?] continuas, ya la corrupción le quita la gracia del color y la blancura del rostro. Si engorda, afea las facciones con la sobrada carne; si enflaquece, está manifestando con fealdad los huesos; y como los cuatro humores andan siempre combatiendo la salud, no hay flor delicada, no hay soplo tan leve, que así se pase y perezca, como la hermosura de la mujer". (p. 4)

Todos los prejuicios en torno a la mujer, que la religión se empeñó tanto en promover, fueron impulsados también por las mujeres mayores, quienes sembraban en las menores un cúmulo de deberes y comportamientos morales que se perpetuaron durante todo el periodo colonial, bajo la misma mirada: “la mujer es un animal instintivo y, por tanto, se le debe domar con castigos o con regalos, se le debe tratar como áspid peligrosa si no ha tenido el refinamiento de la cultura y, si lo ha tenido, entonces debe tratársele como un relicario de virtudes inverosímiles” (Pérez, 2019, p. 229).

Para cerrar, Leticia Mendoza (2004) cita a Fernando Benítez y señala que las sociedades monacales producen demonios, y en la Nueva España esto no fue la excepción; la doble moral imperaba en la época. Aunque en el púlpito los sacerdotes recomendaban castidad y obediencia, y señalaban a las mujeres como las principales presas del maligno, las figuras masculinas hacían caso omiso de lo que predicaban o de los ideales que profesaban, por lo que no era de extrañarse que algunos clérigos llevaran una vida marital y tuvieran hijos y esposas, o que muchos hombres casados fueran partícipes de actos de adulterio o desatendieran a sus hijos.

Sexualidad

Como puede constatarse a partir de lo mencionado en el apartado anterior, las mujeres novohispanas no gozaron de una libertad sexual. Bajo la bandera del catolicismo y los preceptos que predicaban, el erotismo y la sexualidad eran meras tentaciones del maligno, mientras que el cuerpo femenino sólo era un espacio sagrado que permitía la reproducción humana. Varios son los pasajes bíblicos que condenan el ejercicio libre del sexo, y éstos sirvieron para condicionar el compor-

tamiento y deber ser femenino, a la par de que, como ya se ha dicho, ayudaron a mantener a la mujer en cautiverio de su propia corporalidad y deseo.

Pero cabe resaltar que, de manera general, existió una represión de la sexualidad; la iglesia católica, de la mano de la inquisición, condenaba las conductas sexuales que iban contra natura, o las denominadas sexuales ilícitas. Al respecto, Juan Miguel Sarricolea (2016) menciona que estas prácticas eran consideradas antinaturales o transgresoras en el marco del discurso teológico; ejemplo de ellas eran el adulterio, estupro, raptó, incesto, amancebamiento, la sodomía o pecado nefando y la fornicación sacrílega, aunque también eran mal vistas todas aquellas prácticas que tenían como objetivo la obtención de placer, como los tocamientos indebidos y la masturbación.

Fueron varias las medidas que la Iglesia puso en práctica para la regulación de los individuos, “la Iglesia católica se había concedido atribuciones para vigilar esta parte de la vida privada de los sujetos y, con métodos de persuasión, prescripción y coerción física, hacía lo posible por evitar prácticas sexuales proscritas” (Rivera, 2008, p. 32). Por tanto, tal como lo afirma Rivera, nadie estaba exento de caer en este tipo de inclinaciones, por lo que la Iglesia y el Estado utilizaron el órgano del Tribunal de la Santa Inquisición o el Tribunal del Estado, instituciones que actuaban para regular la vida sexual por medio de leyes, discursos y normas religiosas. Los castigos por las faltas de los pecadores eran penosos escarmientos físicos o incluso la muerte, dependiendo de la gravedad de lo cometido.

Es preciso hacer énfasis en que se ponía mayor atención en las mujeres, al ser consideradas como seres inferiores que podían caer más fácilmente en las sexualidades ilícitas, y se recomendaba mantenerlas cautivas en la casa o el convento, y ocupadas con las labores domésticas, para no caer en el ocio, ya que se pensaba que era el origen de todos los males, “con el pretexto de proteger de los

peligros y las tentaciones que acechaban a las mujeres, los padres mantenían a sus hijas aisladas del mundo exterior recluyéndolas en su casa” (Rivera, 2008, p. 45).

Retomando los postulados de Lagarde (2005) las mujeres vivían en un cautiverio que estaba dado por la maternidad-conyugalidad, en el que existía una supresión de la sexualidad erótica y se presentaba una desavenencia en la sexualidad femenina, ya que el erotismo era negado y quedaba al servicio de la procreación. A este respecto, las mujeres renunciaban a su cuerpo y placer para darse a los otros: a Dios, al padre, al marido y a los hijos. La autora mencionada propone, además, que la sociedad patriarcal encasillaba a las mujeres en un cuerpo que generaba una sexualidad maternal y una vida reproductora. Ambos aspectos condicionaron gran parte de sus vidas y su éxito como mujeres.

Dentro de la función social de la sexualidad, resulta interesante cómo esta mentalidad se impregnó dentro del discurso barroco católico, el cual condenaba a la mujer y suprimía sus apetitos sexuales e identidad. Como se revisó anteriormente, el ideal femenino al que debían aspirar las mujeres era la Virgen María, por lo que la virginidad era uno de los tesoros más preciados para ellas.

Parafraseando las palabras de Alma Cecilia Rivera (2008), lo más importante para las mujeres novohispanas era la virginidad, que se adentraba en torno a los conceptos de matrimonio y castidad, ya que la virginidad era considerada símbolo de pureza y un requisito para acceder a un buen matrimonio. Además, era un símbolo de estatus, y perderla antes del matrimonio significaba una ofensa para la familia. No obstante, las exigencias del deber ser femenino no terminaban cuando contraían nupcias, ya que las mujeres “hacían infelices a los que contraían matrimonio, porque perdían la preciosa joya de la pureza y castidad” (Gonzalbo Aizpuru, 1993, p. 4), e incluso era mal visto el arreglo personal o el uso de ropas

y tocados suntuosos, ya que corrompían su alma con vanidades terrenas e incitaban a que los varones cayeran en pecado.

Innegablemente “el rechazo de las demás expresiones sexuales en el pensamiento cristiano tiene como propósito favorecer la institución del matrimonio” (Rivera, 2008, p. 42). Conviene cerrar esta sección citando a Lagarde (2005), para recalcar que la mujer novohispana vivía en una constante lucha interna que la subordinaba ante una sociedad que sólo la valoraba a medida que cumpliera con altos los estándares en lo concerniente a la moral y sus virtudes:

El cuerpo y el erotismo de la mujer (su deseo), se convierten en el espacio de una batalla permanente y eterna, que libran para siempre el Dios del bien –hecho presente por la oración, la eucaristía, la penitencia y la abstinencia–, y la divinidad del mal que tienta, pone a prueba y trata de conquistar para sí. (p. 454)

Vida familiar y matrimonio

La familia era el centro de los ideales novohispanos, su estabilidad como órgano social aseguraba la permanencia del virreinato y la perdurabilidad de los ideales católicos. La mujer de la época atendía a dos aristas: la vida familiar y el matrimonio, aunque una tercera opción era dedicarse a la vida religiosa: “fue mayormente para las criollas de quienes se esperaba fueran buenas esposas y madres, criadas con un acentuado sentimiento de la piedad, la devoción y el amor cristianos” (Chávez Carbajal, 2002, p. 8). En cambio, tal como lo menciona Gonzalbo Aizpuru (1987), las mujeres de clases inferiores, las campesinas, mozas y sirvientas, gozaron de mayor libertad respecto a su comportamiento y a lo que la sociedad

esperaba de ellas, mientras que las señoras vivían aprisionadas en sus hogares y su único contacto con el exterior eran las visitas a familiares, las salidas a la iglesia o los momentos de contacto con la servidumbre. Es un hecho que las mujeres más privilegiadas tenían mayores exigencias por parte de la sociedad en turno, las casadas, por ser las responsables del hogar, y las doncellas, porque su comportamiento determinaría el tener un matrimonio favorable.

En consecuencia, como se revisó anteriormente, la educación de las mujeres de las clases más favorecidas tuvo como objetivo enseñarles a ser buenas madres y esposas, es por eso que ellas debían atender y estar en el hogar, alejadas de aquellas situaciones que las acercaran al pecado. Al respecto, parafraseando de nuevo las palabras de Gonzalbo Aizpuru (1987), todas las mujeres, sin importar su clase social, recibían en sus hogares la formación de aquellas tareas y actitudes que la sociedad esperaba en su vida futura. Gozaran o no de una educación formal, asimilaban una serie de prejuicios que absorbían de las mujeres de su casa, tales como el modo de cocinar o de vestirse, o algunas cuestiones relacionadas con el matrimonio y la crianza de los hijos; respondían a patrones de mimetismo o emulación de sus contemporáneas.

Por si esto no fuera suficiente, los discursos religiosos amedrentaban el buen comportamiento de las mujeres casadas, ya que ellas eran el complemento de su marido y tenían la noble misión de ayudar a la salvación de su alma. De igual manera, se recomendaba que las mujeres equilibraran sus tareas domésticas con los actos piadosos sugeridos por la iglesia, tales como el ayuno y la oración. Además, se tenía la percepción de que las labores del hogar ayudaban a que mantuvieran una vida alejada del pecado, “las doncellas y esposas tenían que mantenerse ocupadas y evitar el ocio, que estaba directamente relacionado con el tiempo invertido en sus obligaciones y tareas propias de su sexo y condición”

(Carreño Velázquez, 2021); las tareas domésticas, pues, distraían a las mujeres y las ayudaban a luchar contra su naturaleza, debido a que era un ser débil y proclive a caer en tentación. El siguiente enunciado resume claramente este pensamiento:

Es la mujer de casa [...] porque debe estar al pendiente de toda la familia. Para eso, puso Dios al lado de Adán a Eva [...] no sólo para compañera sino para ayuda [...] y como buena hija obedezca, calle y ame a su familia. Ese es el cargo de la mujer, en que ha de emplear sus cuidados todos y toda su atención [...] son guardas de la casa de modo que no atendiendo ni más esplendor, ni más hermosura han de emplear su caudal todo y su solicitud hacia la casa y la familia. (Juan Martínez de la Parra, 1798, como se citó en Carreño Velázquez, 2021)

Con este breve texto se comprueba la función que tenían las mujeres dentro de la sociedad novohispana: ellas guardaban en sus hombros la responsabilidad moral de sostener a toda su familia. La figura de la madresposa, propuesta por Lagarde (2005), encaja perfectamente dentro de esta visión. Cautiva en la maternidad y en la conyugalidad, la conciencia de la mujer se estructuraba a partir del deber ser para los demás, según su relación con los hombres y el poder; ella era materia para recibir y estaba para ser moldeada y ocupada por los otros. Su tiempo era circular y cíclico, su espacio era interior.

Por otro lado, el matrimonio tenía como objetivo una función meramente económica, un contrato social que aseguraba la vida futura de la mujer y que perpetuaba los privilegios de las clases más favorecidas. Los progenitores resolvían el matrimonio a las doncellas, buscándoles un pretendiente que estuviera a su altura y asignándoles una dote, “eran los bienes en metálico, ganado, joyas o inmuebles

que el padre de familia asignaba, de acuerdo a sus posibilidades económicas, a cada una de las hijas para que llegaran al matrimonio con una solidez material” (Chávez Carbajal, 2002, p. 3). Este conjunto de bienes materiales era entregado al marido, quien se encargaría de administrarlos de manera adecuada y asegurar que estos fueran heredados a sus hijos, “en caso de que el marido se hallase dilapidando su fortuna, la mujer tenía el derecho de acudir a la justicia para exigir retirarle el control de sus propiedades y recuperar el valor de su dote” (Kicza, 1986, como se citó en Povea, 2022, p. 68).

En caso de que la esposa quedara viuda, podía disponer de estos bienes para mantener su estatus social y el de sus progenitores. De acuerdo con Isabel M. Povea (2022), esta condición, junto con el poder general o especial otorgado por el marido, permitió que las mujeres pudieran participar en los negocios y hacerse cargo del patrimonio familiar; la viudez le confería a la mujer un control que comúnmente no le era otorgado, permitiéndole actuar sin la necesidad de un tutor masculino. Asimismo, le permitía acceder a posiciones u oficios que comúnmente resultaban imposibles: “Así ocurría, por ejemplo, en el caso de los gremios artesanales, donde el estado de viudez era lo que permitía a las mujeres el acceso a un mundo del que estaban formalmente excluidas” (Povea, 2022, pp. 65-66).

El valor que las mujeres daban a los objetos que las acompañarían en su vida de casadas era innegable, por lo que las doncellas ponían especial atención en el ajuar que las acompañaría para su vida en matrimonio. Así pues, entre estos objetos de valor se encontraban:

Basquiñas guarnecidas de pasamanería, que se habían cosido en el colegio, jubones, sábanas y manteles bordados que se iniciaron en la amiga, cubrecamas de seda trabajados en las largas veladas familiares, cojines,

pañuelos, y a veces también ramos de flores artificiales, y caprichosos repujados en finas labores, se mostraban orgullosamente a las amistades, pero, sobre todo, al esposo, que así podría apreciar las habilidades de su compañera y la dedicación al trabajo, que también era indicio de su recogimiento. (Gonzalbo Aizpuru, 1987, p. 204)

Aunque también ponían amplia atención en los vestuarios que, dado su elevado precio, no desechaban, sino que eran heredados de generación en generación, por lo que el ajuar contenía varios vestidos que las mujeres complementaban con otros accesorios como el maquillaje y la joyería. Lo que es notorio es la amplia capacidad que tenían las mujeres para el trabajo artesanal, ya que esto les aseguraba ser buenas esposas y mantener los espacios domésticos ornamentados y acorde a su posición económica, pero este tipo de reflexiones conviene revisarlas en otros apartados para poder desglosarlas con mayor apertura. En definitiva, el matrimonio y la vida familiar daban a la mujer novohispana unas posibilidades limitadas de ser, no obstante, a partir de sus condiciones, éstas fueron explotadas al máximo y las mujeres lograron adquirir cierto grado de libertad por medio de la expresión de su identidad a través del autocuidado y la configuración de su espacio vital doméstico.

La representación de la mujer en el espacio simulado

Antes de entrar en un análisis de la representación de la mujer en el exvoto 1777, es preciso realizar un breve recorrido por las pinturas de la época y en la forma en que éstas plasmaron a las mujeres. La mayor parte de las representaciones femeninas eran de tinte religioso; la iconografía en la que está inmerso el exvoto forma

parte de las representaciones cristianas en las que el sufrimiento simbólico es el elemento plástico para transmitir los valores cristianos y el papel de las mujeres en el plan divino. Estas figuras, vírgenes y santas, personificaban el ideal femenino al que debían aspirar las novohispanas para poder llevar una vida ejemplar y consumir un feliz matrimonio o una vida monacal en santidad:

Este arte religioso, ya sea de temática bíblica, devocional, hagiográfica, etc., incorpora en ocasiones a la mujer americana, reconocible por los rasgos raciales o por la indumentaria indígena o colonial, que reemplaza físicamente a mujeres bíblicas o acompaña a los personajes evangélicos o del santoral. (Mínguez, 1995, p. 26)

Sin embargo, existen otras representaciones plásticas en las que la mujer se representó en ambientes más cotidianos: los retratos de las clases dominantes, la pintura de castas y algunas ofrendas votivas. Estas tres vertientes tienen como eje común haber captado de una manera más cercana lo real, es decir, la vida de las mujeres en sus espacios privados junto con sus ajuares, vestimentas y otros rasgos culturales que las distinguieron. En primera instancia, el retrato fue una de las manifestaciones más utilizadas, éste sirvió a las clases más favorecidas para demostrar su poderío y para reafirmar los discursos de la iglesia y el estado bajo la figura de mujeres poderosas y acaudaladas, pero sujetas a la devoción cristiana y sus mandatos.

Ejemplo de estas representaciones son *Retrato de dama*, de autor anónimo (Ilustración 40) y *Retrato de Doña María de la Luz Padilla y Gómez de Cervantes*, de Miguel Cabrera (Ilustración 41). Ambas piezas muestran a mujeres de la aristocracia novohispana bajo composiciones similares; se aprecia la nobleza que las envuelve,

aparecen orgullosas de su estirpe y sus valores, todo ello se refuerza con sus ricos accesorios y brocados que llenan de galanura la escena.

Ilustración 40. *Dama*, anónimo novohispano, 1770. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Ciudad de México, México. Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones © Secretaría de Cultura. Instituto Nacional de Antropología e Historia



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia. <https://repositorio.inah.gob.mx/node/7063>

Ilustración 41. *Doña María de la Luz Padilla y Gómez de Cervantes*, Miguel Cabrera, ca. 1760. Brooklyn Museum, Nueva York, Estados Unidos



Fuente: Brooklyn Museum, Estados Unidos. <https://www.brooklynmuseum.org/es-US/objects/2827>

Cabe resaltar que en estos retratos, a excepción de las monjas coronadas y los grupos familiares, abundan las representaciones masculinas que muestran a personajes importantes, tanto del Estado como del clero, en una actitud de osadía y poder, y si las mujeres aparecen, quedan subordinadas a la figura principal, por ejemplo, las obras pertenecientes al ya mencionado género de pintura de castas (ilustraciones 42 y 43). Una vez más, es digno de resaltar que, a partir de este tipo de piezas, se puede realizar una valoración de los elementos cotidianos que englobaban a las mujeres novohispanas: “la fisonomía, indumentaria y actitud de la mujer mexicana, ya sea mediante el modelo cortesano [...] ya sea el modelo popular” (Mínguez, 1995, p. 27).

Lo insólito de estas pinturas, tal como lo señala Víctor Mínguez (1995), es que, aparte del aspecto racial que pretendían mostrar, las soluciones plásticas apostaron por recurrir a una temática costumbrista y social, la cual revelaba –si bien no de forma explícita– las relaciones entre el hombre y la mujer y la construcción de lo familiar. De esa manera, las representaciones del ambiente cotidiano arrojan datos interesantes respecto a las actividades que las mujeres desempeñaban dependiendo de su grupo social, las ropas que vestían, y los objetos y ajueres que formaban parte de su vida diaria. Un ejemplo de este género pictórico es la serie *Cuadro de castas*, de autor anónimo, en la cual los personajes aparecen retratados de acuerdo a su posición social y visten trajes característicos de cada grupo social, de acuerdo con su posición económica y su categoría dentro de la jerarquía de aquella época. Debajo de cada recuadro aparece una leyenda con el nombre de la casta, acorde al origen étnico de los representados. No hay que dejar de lado que estas representaciones fueron creadas a partir de una visión masculina que engranaba perfectamente con las funciones sociales en torno a la mujer, dentro del discurso dominante de la Iglesia y el Estado:

Ilustración 42. *De español y morisca, albino*, anónimo novohispano, 1775-1800. Fotografía: Joaquín Otero Ubeda. Museo de América, Madrid, España. Ministerio de Cultura de España



Fuente: Gobierno de España. Ministerio de Cultura (s.f.), Ceres. <https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MAM&Ninv=00055>

Hermenéutica para el análisis del espacio interior representado: el exvoto *Peres Maldonado* (1777)

Ilustración 43. *De mestiza y español, castizo*, anónimo novohispano, 1775-1800. Fotografía: Joaquín Otero Ubeda. Museo de América, Madrid, España. Ministerio de Cultura de España



Fuente: Gobierno de España. Ministerio de Cultura (s.f.), Ceres. <https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MAM&Ninv=00051>

Al colocarlas en el concepto de familia se reconoce el papel de la mujer en su función reproductiva; a la vez se advierte la continuidad del objetivo por parte de las instituciones de promover el rol de la maternidad, por lo que es de esperarse que en las pinturas se observen expresiones y actitudes que refuercen la idea. (Guzmán Badillo, 2018, p. 56)

En este punto, es preciso retomar al exvoto como uno de los géneros en los que aparecen las figuras femeninas, y aunque ya se habló de él de manera general en una sección anterior, conviene revisarlo a partir de la representación femenina, bajo el pensamiento de María Elena Guzmán Badillo (2018), para resaltar el papel de las ofrendas votivas como un medio más para que los imaginarios femeninos se manifestaran dentro del contexto virreinal, como autorepresentaciones que permitiesen observar y ser observado. Las mujeres aparecen como sujetos de milagros y como ofertantes de exvotos, además de ser las donantes de piezas pictóricas de una calidad superior, contraria a los exvotos realizados por las clases populares.

Guzmán Badillo menciona que durante la época colonial existió una nula representación femenina, pero para el siglo XVIII fue más notable la participación de las mujeres en la representación.

No es de extrañar que las figuras femeninas fueran mostradas en los espacios designados para su género: la iglesia y el hogar; pese a ello, estas piezas muestran con maestría las características de esos espacios, así como los aspectos culturales de los cuales estas mujeres fueron parte. Si bien, se refuerza el rol maternal y la cultura de la sumisión, se muestra a mujeres que son portadoras de fe y religiosidad, mujeres que agradecen por lo favores recibidos y que reafirman el discurso en torno a lo femenino que imperó en la época, a través de la resignación,

la sumisión, el dolor, la domesticidad, la maternidad; mujeres que se procuran porque piden por ellas y por los otros.

Como se puede vislumbrar, el exvoto 1777 obedece a los estilos de la retratística europea; guarda una similitud respecto a las formas del retrato cortesano, en cuanto a la posición de las manos, los ropajes y la actitud de las féminas retratadas, aspectos que se aprecian en la figura principal y en las mujeres que la rodean alrededor de la cama. Este tipo de retratos era un medio informativo que utilizaba la imagen y los símbolos para comunicar poder y riqueza, junto con otras cualidades de los retratados. Esto es más que evidente en la ofrenda votiva en cuestión: se trata de un grupo familiar cuya vestimenta, por los modos de representación, permite conocer la posición social de los retratados, misma que se refuerza por medio del amplio lenguaje simbólico que rodea a la composición, así como por la expresión facial y la posición corporal; son, al final, instrumentos para comunicar el mensaje central del exvoto.

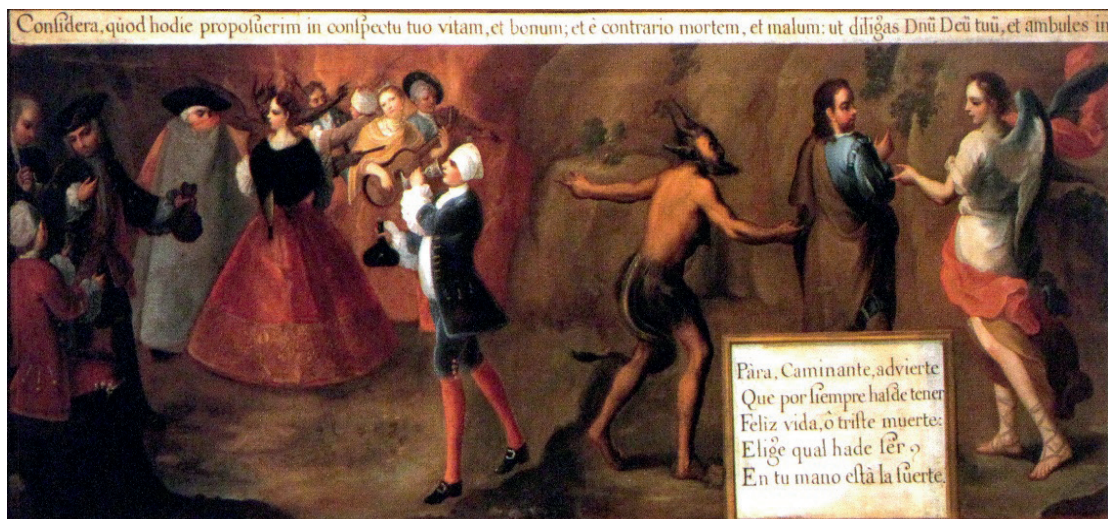
Estos mensajes están implícitos en toda la composición, en la cual predominan las concepciones novohispanas en torno a la mujer. Al mismo tiempo, el exvoto mantiene algunos rasgos de la pintura de castas al insertar a los personajes dentro de un entorno cotidiano; es una pintura que rescata un hecho social dentro de las formas costumbristas, debido a que responde al criterio de sistematización y de prejuicio racial que manejaba la elite criolla. No se trata de un simple ofrenda que fue utilizada por las clases desfavorecidas para agradecer por un milagro concebido, sino que es una ofrenda realizada por una clase dominante en la que se muestra el estatus de la mujer principal y de sus acompañantes; es una reafirmación de poder social (dada la finura de la escena y el entorno), pero también, un elemento que comunica la postura de Dios, quien se encuentra al lado de las clases más prominentes.

La corporalidad femenina representada desde las nociones religiosas

La representación del cuerpo en la plástica barroca fue un fenómeno bastante complejo, el cual mezcló los modelos formales e ideológicos traídos de Europa con las particularidades que comenzaron a surgir en Nueva España; a ello se sumaron algunos aspectos de la religiosidad popular que envolvían al complejo sistema social novohispano. En el seno de la pintura barroca novohispana, existieron estereotipos bien delimitados para la representación plástica, en los que la mística fue el recurso preferido para reforzar los dogmas cristianos, pero, también, para reflejar los valores que la sociedad aclamaba y que fueron difundidos por las autoridades eclesiásticas y la Corona.

Sabido es que en esta empresa existió un control sobre las imágenes religiosas que elaboraban los pintores, ya que desde las cláusulas del Concilio de Trento se estipulaba que las historias mostradas en los cuadros debían ser verosímiles y verídicas; todos los detalles expuestos en la composición debían de ser estudiados, de manera que el artista no podía caer en libertades creativas y conceptuales, sino que tenía que mostrar una coherencia entre la imagen visual y la imagen narrada.

Ilustración 44. *Peligros del alma*, anónimo novohispano, entre 1700-1799. Iglesia y Pinacoteca de San Felipe Neri, La Profesa, Ciudad de México, México



Fuente: Curiel, G., Fausto Ramírez, A. R. y Velázquez, A. (2002). *Pintura y vida cotidiana en México: siglos XVII-XX*. Fomento Cultural Banamex. Tomada de Borja Gómez, J. H. (s.f.), Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/1114>

A partir del control del carácter del artista y la subjetividad, se estructuró una noción en torno a la corporalidad mostrada en el lienzo, la cual reflejaba la postura del cuerpo representado ante Dios. Los pintores “creaban ambientes

espirituales y emotivos a través de representaciones realistas y detalladas que ejemplificaban los martirios, el éxtasis o los milagros de seres divinizados” (Gil Corredor, 2018, p. 5). Alma y cuerpo no se comprendían como entidades separadas, por lo que los personajes mostraban en sus cuerpos los sentimientos interiores y, a su vez, aspectos fisionómicos que exponían su mortalidad. Dicha representación “persigue envolver al personaje retratado en un ambiente en donde el realismo de sus facciones responda al empleo de nuevos recursos, que permitan subrayar tanto sus rasgos físicos como psicológicos” (Rodríguez Miranda y Peinado Guzmán, 2017, p. 373).

Tal como se mencionó anteriormente, la noción en torno al cuerpo en la Nueva España fue una herencia de la mística española, pues existió una nueva actitud hacia la corporalidad y los sentidos en la que se mostraba una teatralización del cuerpo en el mundo, y se pensaba en la existencia terrenal como la causante de la condenación del alma (ilustraciones 44 y 45). De ahí que se comprendiera al mundo como una ilusión, y el objetivo de la imagen fuese develar, por medio de la contemplación, “la posibilidad de ver lo que había detrás de lo que se representaba a los sentidos” (Borja Gómez, 2010, p. 5). Es importante recalcar las contribuciones del ya mencionado Ignacio de Loyola, con su método de la composición del lugar, respecto al pensamiento de que la contemplación de la obra pictórica conllevaba un proceso de interiorización. Los dos pasos de este proceso son los siguientes:

En el primero se ejecutaban estas realistas descripciones que se han visto, con las cuales se pretendía impactar los sentidos de manera concreta y emotiva; el segundo correspondía a la interiorización del asunto, una meditación visible, que debía sugerir la meditación invisible. El cuerpo se alojaba irremediamente en esta experiencia de interiorización, cuya conciencia

se asumía a través de los sentidos, en la medida en que éstos espiritualizaban el cuerpo. (Borja Gómez, 2010, p. 9)

Ilustración 45. *Alma guiada por Cristo*, Francisco Martínez, entre 1700-1799. Colección Daniel Liebsohn, Ciudad de México, México



Fuente: Rishel, J. J. y Stratton-Pruitt, S. (2007). *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*. Fondo de Cultura Económica. Tomada de Borja Gómez, J. H. (s.f.), Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/613>

Con esta manera de concebir el cuerpo y el mundo, sucedió una combinación de los valores cristianos con la plástica barroca (ilustraciones 46 y 47), lo que condujo a la presentación de temas pictóricos “como las hagiografías,** los martirios y los anacoretas, empleados para informar cómo debía ser tratado el cuerpo para obtener la gracia de Dios y la salvación a través del ejercicio de la penitencia” (Rodríguez Miranda y Peinado Guzmán, 2017, p. 471). Por ende, se creó un amplio imaginario en torno al comportamiento del cuerpo, el cual resaltaba algunos preceptos morales, como el decoro y la virtud. Al respecto “la imagen artística del cuerpo adquirió valor, en el campo de la cultura religiosa de los siglos XVII y XVIII, como un canal expresivo de aquellos discursos que exaltaban los valores del alma, ofreciendo apoyo a la expansión del dogma católico” (Rodríguez Miranda y Peinado Guzmán, 2017, p. 468).

Hermenéutica para el análisis del espacio interior representado: el exvoto *Peres Maldonado (1777)*

Ilustración 46. *Arzobispo Juan Agustino*, anónimo novohispano, entre 1700-1799. Convento Dominicco de Santa Inés, Bogotá, Colombia



Fuente: Inventario Convento de Santa Inés. Proyecto Arte Colonial. Tomada de Borja Gómez, J. H. (s.f.), Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/18975>

Ilustración 47. *Silencio*, Cristóbal de Villalpando, entre 1765-1800. Museo Regional de Querétaro, Querétaro, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3773

Ante lo anterior, “dentro de la cultura barroca la enfermedad o el martirio eran considerados medios para perfeccionar el cuerpo y expiar los pecados” (Gil Corredor, 2018, pp. 8,9). Los sentidos eran las puertas para los pecados capitales o, en contraparte, las facultades otorgadas por Dios para la salvación. Precisamente, existía una correspondencia de los cinco sentidos (vista, tacto, olfato, oído y gusto) con los del alma, “A los sentidos externos corresponden otros cinco sentidos internos, asentados en los tres ventrículos del cerebro: el sentido común, la fantasía, la imaginación, la estimativa y la memoria” (Rubial García y Bieñko de Peralta, 2011, p. 156). Era deber del individuo encontrar un equilibrio entre ambos para alcanzar la salvación. Este ideario provenía de la amplia tradición cristiana de la negación del cuerpo terrenal:

En el cristianismo los cinco sentidos pueden ser utilizados por el demonio tanto para llevar al hombre al mal, como para torturarlo en el más allá. Sin embargo, empleados adecuadamente se convierten en sus aliados en el camino de la salvación y en metáforas de hombre interior que puede anticipar en esta tierra los deleites y gozos físico-espirituales que tendrá en el cielo. (Rubial García y Bieñko de Peralta, 2011, p. 156)

Aquí es donde se introdujeron ciertas prácticas ascéticas que fueron promovidas por la Iglesia católica, las cuales incluían las mortificaciones de los sentidos, en oposición a aquellas actividades que buscaban el placer. Al respecto, era común una postura de desconfianza de los sentidos que daba prioridad hacia aquellos valores que alejaban el alma del mundo material; la creencia era que por medio de las imágenes, tanto mentales como pictóricas, se podía penetrar en el mundo sobrenatural y divino (ilustraciones 48 y 49). No es de extrañarse que las

visiones de los místicos fueran una constante en la sociedad novohispana, y que muchas de ellas terminaran por inspirar algunas composiciones que posteriormente fueron difundidas para incitar la piedad y la religiosidad de los adeptos.

Para recapitular, se cita a Claudia Gil Corredor (2018), quien especifica que el arte barroco recorría múltiples dimensiones del ser y de la corporalidad, tales como el cuerpo agónico pintado o esculpido de un ser divino (o divinizado), el templo como envolvente de la experiencia de encuentro con lo sagrado, la oración como imagen mental que mantenía viva la acción de fe, y el propio cuerpo del practicante, un nuevo y múltiple espacio para la escenificación (p. 9). Bajo estas premisas el cuerpo barroco fue pintado y mostrado con una tendencia estoica en la que se asume el sacrificio y el sufrimiento, y se le aleja de lo mundano para buscar una conexión con lo espiritual. De esta manera, los gestos, las visiones, las posturas del cuerpo y todos los símbolos que lo rodean, muestran las vidas ejemplares de los personajes, las cuales el espectador debe de imitar para tener la gracia de Dios, el perdón por sus faltas o el cumplimiento de una petición.

Ilustración 48. *La lucha entre el bien y el mal*. Políptico, anónimo novohispano, 1775. Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, México



Fuente: Sebastián, S. (1992). *Iconografía e iconología en el arte novohispano*. Grupo Azabache. Proyecto de Arte Colonial. Tomada de Borja Gómez, J. H. (s.f.), Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/1254>

Ilustración 49. *Las tentaciones del corazón humano*, anónimo novohispano, siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2349

El cuerpo de la figura femenina principal en el exvoto

Para iniciar con este apartado es preciso retomar de manera general algunos hallazgos en torno a la concepción del cuerpo dentro del pensamiento católico. En este aspecto, es puntual trazar tres aristas en torno a las nociones de la corporalidad mostrada: la extirpación del seno, el descubrimiento del cuerpo y el sufrimiento simbólico.

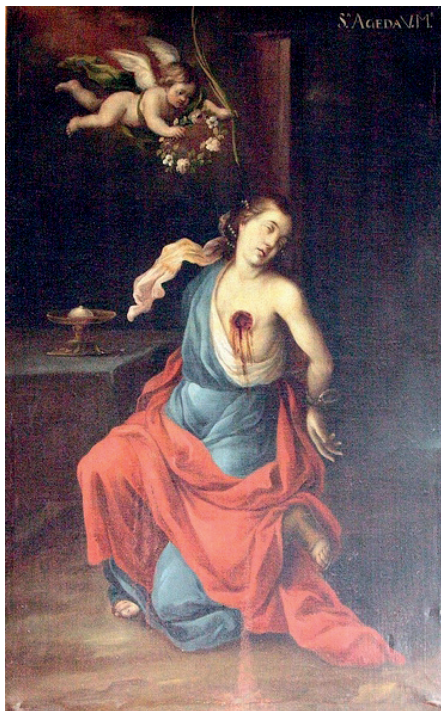
Primeramente, la extirpación del seno que aparece en la composición hace alusión al pecho como alimento vital, además, al ser uno de los elementos más representativos del erotismo y de la identidad femenina, el personaje principal se ve privada de la función que las mujeres tienen dentro de los preceptos cristianos: la posibilidad de ser madre y alimentar a su descendencia. Vale la pena mencionar que una de las representaciones más difundidas dentro del cristianismo es la de santa Águeda de Catania, personaje que funge como la santa patrona de las enfermedades de las glándulas mamarias, y que quizás fue el modelo de inspiración para la representación dentro de la ofrenda votiva en cuestión (ilustraciones 50 y 51).

Ilustración 50. *Santa Águeda, virgen y mártir*, grabado de Antonie Wierix (II), basado en dibujo de Jan van der Straet, entre 1565-1604. Rijksmuseum, Países Bajos



Fuente: Rijksmuseum. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Martelaarschap-van-de-H-Agatha--ff77120583b304036c4f6fc6a9e34fdc>

Ilustración 51. *Santa Águeda mártir*, Pascual Pérez, entre 1700-1799. Iglesia de San José, Puebla, México. Proyecto de Arte Colonial



Fuente: Borja Gómez, J. H. (s.f.), Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/7721>

En la configuración de la representación en el exvoto, el seno mantiene una relación directa con la sangre que brota de él, representando el instinto de vida, el vehículo que posterga la existencia, pero que dentro del concepto de sacrificio (muy utilizado dentro del pensamiento cristiano) es el alimento que sacia a las deidades ante el favor pedido. Asimismo, es parte del sacrificio, una renuncia de los lazos terrenales por amor a la divinidad o por la obtención de un milagro, dos aspectos en los que tanto la figura femenina principal como santa Águeda coinciden: la martirización por medio de la mortificación corporal para obtener una recompensa espiritual, lo que conlleva limpiar el cuerpo y el alma –ensuciados por el contacto con el mundo– para purgar sus penas y las de otros, y, por ende, alcanzar la tan anhelada salvación. Lo anterior fundamenta la presencia en el exvoto de los conceptos de martirización y milagro, y obedece a las representaciones cristianas en las que las personas sacrifican el cuerpo propio para defender sus ideales o para purgar sus culpas (ilustraciones 52 y 53).

Hermenéutica para el análisis del espacio interior representado: el exvoto *Peres Maldonado* (1777)

Ilustración 52. *Santa Lucía*, Domenico Beccafumi, 1521. Pinacoteca Nacional, Siena, Italia



Fuente: Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Saint_Lucia_by_Domenico_di_Pace_Beccafumi.jpg

Ilustración 53. *San Felipe de Jesús*, anónimo novohispano, entre 1700-1799. Brooklyn Museum, Nueva York, Estados Unidos



Fuente: Brooklyn Museum. <https://www.brooklynmuseum.org/es-MX/objects/2811>

En segunda instancia, es claro en la representación el descubrimiento del cuerpo y cómo éste es mostrado ante los otros. La figura femenina aparece en una media desnudez, a diferencia de los hombres y mujeres que la rodean. Dentro de la ideología católica, el cuerpo desnudo representa la virtud y la conexión con la divinidad; en el pensamiento tomista, que concibe al cuerpo y al alma como entidades que están unidas –uno es el reflejo del otro–, la desnudez puede adquirir connotaciones positivas o negativas, ya que expone lo verdadero. En este sentido un cuerpo dañado como el que aparece en el ofrecimiento pictórico muestra o intenta develar el alma corrompida por el pecado, que sólo puede ser aliviada por medio del dolor. Aunque, en contrapunto, en la persona sufriente la desnudez también engloba el concepto del mártir, ya que muestra un cuerpo expuesto que exhibe su alma ante el ejecutor (en el caso del exvoto, el cirujano que interviene su seno); el cuerpo es la única vía para la salvación y para la glorificación** de su existencia.

Como tercer aspecto, es relevante retomar el concepto de sufrimiento simbólico, bajo la noción de que la figura femenina principal, a pesar de padecer una terrible pesadumbre producto de la intervención en su seno, mantiene una actitud de serenidad y fortaleza; ésta es una solución plástica muy utilizada en el arte cristiano (ilustraciones 54 y 55). Por tanto, la representación se configuró de esa manera para ser mostrada a un público que, ante el recatado sistema que los dominaba, le parecería poco grato una pintura que retratara la apertura del cuerpo de manera natural y no como un símbolo de ofrecimiento. Consecuentemente, la imagen muestra a una mujer en una actitud inexpresiva e idealizada, que resalta y dignifica su cuerpo doloso ante la magnitud del evento. Se resalta una corporalidad que pretendía reflejar el alma, en cuanto a la representación de los valores cristianos de la negación del cuerpo sufriente y de la exaltación de las virtudes interiores.

Ilustración 54. *Fray Angelo Ferretti como San Pedro Mártir*, Lorenzo Lotto, 1549. Harvard Art Museums, Cambridge, Estados Unidos



Fuente: Harvard Art Museums, Estados Unidos. <https://hvrd.art/o/300021>

Ilustración 55. *Martirio de Santa Bárbara*, Baltasar Vargas de Figueroa, entre 1650-1680. Iglesia de Santa Bárbara, Bogotá, Colombia



Fuente: Wikipedia. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/Martirio_de_Santa_B%C3%A1rbara._%28c._116%29_Baltasar_Vargas_de_Figueroa._3.00_x_2.10._Iglesia_de_Santa_B%C3%A1rbara%2C_Bogot%C3%A1.jpg

De forma integral, el exvoto es una obra de arte que responde de manera fidedigna a toda la mentalidad barroca novohispana en lo que respecta al cuerpo y como éste debe de ser tratado para alcanzar la salvación o ser favorecido por un milagro.

Así pues, la representación del cuerpo de Josefa en la ofrenda pictórica forma parte del fenómeno cristiano que imperó en la Nueva España, en lo que respecta a los estereotipos que se utilizaron en la plástica barroca, los cuales estaban llenos de una carga simbólica que revelaba al cuerpo como el vehículo para alcanzar la salvación o para obtener un milagro. Igualmente, la mujer mutilada que se muestra se acerca al concepto de la verosimilitud, ya que la imagen ilustra de manera clara un suceso que ocurrió en un entorno real: la extirpación del seno y la observación del acto por parte de los presentes.

Del mismo modo, el cuerpo de Josefa está configurado dentro de un ambiente en el que impera una amplia espiritualidad, debido a que se materializa y se vive el milagro; se muestra el sufrimiento interior, la purgación del pecado. A su vez, se retratan tanto explícita como implícitamente los rasgos físicos y psicológicos, bajo la noción católica de que el cuerpo y el alma no son entes separados, sino que ambos se complementan.

Innegablemente, la composición en cuestión utiliza la teatralidad, muestra una escena cargada de un conjunto de símbolos que se configuraron para deleitar a los sentidos y provocar una experiencia espiritual en el espectador; crea, además, reflexiones sobre cómo debe de ser tratado el cuerpo, ello por medio de su martirización y penitencia, para obtener los favores divinos. Bajo estas premisas el cuerpo sirve como discurso para que el otro comprenda las bondades de Dios, las cuales requieren de un sacrificio y de una renuncia a las cosas del mundo.

Para continuar, es conveniente aproximar la noción del cuerpo de la figura principal con base en lo planteado por María Elena Guzmán Badillo (2018), quien afirma que el imaginario virreinal estuvo enfocado en controlar las formas de estar de lo femenino a través del precepto del cuerpo, ya que este determinaba los conceptos de lo puro o lo lascivo mediante la privación o la exhibición de éste.

Ahora, lo que vale la pena resaltar es que la corporalidad femenina planteada por Marcela Lagarde encaja perfectamente con la concepción barroca del cuerpo. Recapitulando los puntos más importantes de esta postura, las mujeres están cautivas de su cuerpo-para-otros, dispuestas a ser dominadas y ocupadas por el mundo patriarcal; la religión es uno de esos dominantes, tal como se apreció en este apartado, ya que dentro del pensamiento católico la mujer y su corporalidad sólo cumplen la función de ser madres y esposas, y su papel dentro del plan divino consiste invariablemente en ayudar a perpetuar la raza humana.

Del mismo modo, dentro de sus funciones se encuentra el padecer el sufrimiento propio y de los otros, siendo instrumentos divinos para la manifestación de los designios de Dios. Evidentemente la mujer mostrada en la ofrenda votiva cumple un papel determinante dentro de su círculo familiar cercano, el cuerpo para sí y para los otros, el ente que, bajo el sufrimiento, purga sus penas y las de su familia; su cuerpo es el medio para la manifestación de la presencia divina:

La mujer pide por su esposo y por sus hijos, por la existencia de uno y por la felicidad de los otros. Pero no pide por ella. Y no lo hace, porque ella no existe como ser autónomo, sino sólo mediante los otros. Al pedir por ellos, al pedir por sus funciones de esposa y madre, agota la petición indirecta por ella misma. (Lagarde, 2005, p. 367)

No es de extrañarse entonces que las representaciones pictóricas de los imaginarios femeninos novohispanos muestren esta concepción del deber ser; de nuevo, la figura del exvoto entra dentro de esta configuración simbólica, pues representa un modelo aspiracional en el que la mujer no puede actuar por sí misma, sino que es recipiente de una voluntad divina masculina.

Otro de los aspectos que llama la atención en la ofrenda pictórica a revisar es la mutilación del seno por parte de los cirujanos. Sin entrar mucho en detalles, ya que es un tema bastante extenso y complejo, este acto es uno de los ejes centrales en la composición, en vistas de que la intervención divina ocurre bajo la mano de la figura del cirujano, el cual tiene la misión de extirpar el pedazo de carne causante de los males que aquejan a la mujer. Por lo visto, su función en la obra mantiene una relación directa con el pensamiento barroco corporal que se abordó en esta sección; es un acto divino más que una intervención quirúrgica.

Retomando el aspecto iconográfico, la figura del médico, desde una visión ritual y religiosa, tiene en sus manos el destino de la paciente; de él depende su existencia física, pero de la voluntad divina depende la salvación de su alma. Además, el médico personifica la figura de Jesucristo como el ente capaz de curar las enfermedades por medio de su relación con Dios padre. Bajo esta configuración, llevando esta noción al pensamiento barroco cristiano, el médico intervenía en el cuerpo del paciente para sanar las enfermedades físicas que no eran más que la proyección del estado del alma de la persona. Justamente, el médico que aparece en la ofrenda pictórica responde a este imaginario, en el sentido de que éste es el instrumento de la voluntad divina y el encargado del sometimiento corporal de la figura femenina.

Todo lo expuesto en torno a la corporalidad y la relación con el médico se puede explicar de manera certera a partir del concepto de mutilación, el cual La-

garde (2005) resalta de manera puntual, al afirmar que uno de los medios que utiliza la masculinidad para mantener cautivo el cuerpo femenino es precisamente la extirpación de los órganos sexuales, los cuales engloban, "histerectomías, la extirpación de ovarios, de las glándulas mamarias o de los senos" (p. 385).

Quizás, revisando la representación del cuerpo femenino en el exvoto, existe el trasfondo de un dominio religioso sobre la corporalidad femenina, una represión ideológica que veía en las mujeres las causantes del pecado y las candidatas idóneas para purificar la humanidad por medio de la mutilación. Así pues, el médico retratado funge, también, como el representante del sistema virreinal que controlaba los cuerpos.

Concluyendo con esta sección, el cuerpo de la figura femenina principal se estructuró bajo los idearios imperantes en torno a la corporalidad, mismos que controló la Iglesia católica y que fueron, también, un referente trascendental de las concepciones sobre cómo tratar el cuerpo para alcanzar la salvación, con toda la carga ideológica que conllevaba y que englobaba la mortificación de los sentidos, el concepto del sacrificio y la martirización, el intercambio divino por medio de la petición y el milagro, la exaltación de la enfermedad por medio de la penitencia, el cuerpo desnudo, el cuerpo para los otros, el sufrimiento simbólico, la mutilación corporal y, por último, el control masculino sobre el cuerpo femenino.

Todo lo anterior comprueba indudablemente la complejidad simbólica y pictórica que abraza la representación del exvoto. El artista elegido para realizarlo pudo expresar de manera decisiva la mentalidad barroca y el contexto religioso que subyugaba los cuerpos; puso en evidencia los mecanismos más relevantes que controlaban tanto el ser interior como la corporalidad física, en aras de mantener una sociedad subordinada que siguiera reproduciendo el pensamiento cristiano, con todas las pautas, rituales e imaginarios de representación y dominio.

Espacio físico. Cuerpo físico en el exvoto *Peres Maldonado*

Cuerpo-indumentaria de los personajes

Para comenzar con esta sección es relevante mencionar que la siguiente ilustración será la guía para la descripción e identificación de la indumentaria que portan los personajes representados el exvoto *Peres Maldonado*.

Ilustración 56. Enumeración de personajes para el análisis de la indumentaria



Personajes

- ① Doña Josefa Peres Maldonado
- ② Cirujano Pedro Maillé
- ③ Instrumentista
- ④ Clero secular (fraile sentado en la cama)
- ⑤ Clero secular (fraile con paño)
- ⑥ Clero secular (fraile con rosario)
- ⑦ Figura femenina (mujer con rebozo)
- ⑧ Figura femenina (mujer con anillos)
- ⑨ Figura femenina (mujer con listón negro en cuello)
- ⑩ Figura femenina (mujer con collar)

Fuente: Elaboración propia.

A pesar de la fuerte tendencia europea y la influencia de España sobre las colonias del continente americano, la sociedad novohispana realizó adaptaciones e interpretaciones en la forma de vestir que comenzaron a diferenciarse de la moda de Europa. “En la sociedad virreinal, la apariencia sirvió de telón para organizar castas, distinguir rangos y definir estatutos, por lo que el refuerzo de los impulsos visuales señaló las diferencias impuestas políticamente. El medio más directo para expresarlo fue la moda” (Martins Torres, 2018, p. 153), ya que, “El uso de tejidos ornamentados ha sido siempre un elemento de distinción social. La conquista y dominio de la Nueva España puso esta verdad de nuevo sobre la mesa. Los dominadores debían mostrar sus diferencias ante los dominados” (Rodríguez Moya, 2015, p. 229).

La indumentaria, entre otros elementos, sirvió como instrumento para marcar esta distancia social y fue con prendas como el vestido, por ejemplo, que la división estamental de la Península se reprodujo en la sociedad novohispana. Como afirma Rodríguez Moya (2015), “el lujo y la ostentación mediante la indumentaria y el ajuar doméstico se convirtieron en una necesidad y no en simple vanidad” (p. 239). Asimismo,

La originalidad con que cada sector vistió o se representó con dichas piezas dependió de la norma instituida y, sobre todo, de su capacidad económica para violarla. En este ámbito, resalta la enorme repercusión de los textiles introducidos por la Nao de la China [o el Galeón de Manila] y que, al contrario de lo que se defendió durante mucho tiempo, no siempre fueron géneros de lujo. La mayoría no tuvo una calidad destacable, y su bajo precio relativamente a los congéneres europeos favoreció la generalización de ciertos consumos [...]. Eso sucedió en relación a la seda. (Martins Torres, 2018, p. 154)

Hermenéutica para el análisis del espacio interior representado: el exvoto *Peres Maldonado* (1777)

Ilustración 57. *De español y mestiza, castiza*. *Pintura de Castas*, Miguel Cabrera, 1763. Museo de América, Madrid, España. Ministerio de Cultura, España



Fuente: Gobierno de España, Ministerio de Cultura (s.f.), Museo de América. <https://www.cultura.gob.es/museodeamerica/coleccion/america-irreinal/castiza.html>

Sin embargo, las cortes vestían según la moda y usanza española, con prendas y textiles importados que denotaban gran poder adquisitivo y sesgaban su relación con los demás sectores poblacionales. La pintura de castas, pues, ejemplificó cómo debían de vestir las nuevas estratificaciones sociales novohispanas y marcó una ley social y cultural en la indumentaria del mestizaje (Ilustración 57). Si bien la influencia europea era marcada, se observan cambios y adaptaciones que surgieron debido a diversos factores como la influencia oriental, los usos y costumbres indígenas y las características propias y particulares de la Nueva España.

La interculturalidad textil

Desde 1565 y hasta 1815, se estableció una ruta comercial que comenzaba en el puerto de Manila e incluía zonas del sur, sureste, este de Asia, cruzaba el océano Pacífico y llegaba al puerto de Acapulco en la Nueva España, para posteriormente continuar el trayecto al continente europeo. La nave donde se transportaban todas las mercancías se denominó comúnmente como el galeón de Manila o Nao de China y, según Carrillo Martín (2015), durante su funcionamiento:

[...] entre 10.000 y 20.000 asiáticos cruzaron el Pacífico de Manila a Acapulco a bordo de él. A pesar de que provenían de un ámbito geográfico extenso que incluía zonas del sur, sureste y este de Asia; estos inmigrantes recibieron el nombre genérico de “chinos”. (p. 15)

Como parte del sincretismo de formas culturales y sociales, los asiáticos, “contribuyeron al mestizaje de formas artísticas [...] que dieron lugar a un lenguaje estético netamente mexicano” (Carrillo Martín, 2015, p. 17).

Aunque algunos inmigrantes alcanzaron notoriedad social, la mayor parte participó de manera forzada y contribuyó a la prosperidad económica del virreinato trabajando en obrajes textiles, plantaciones de palma y haciendas, y sirviendo en las casas de los grandes mercaderes (Ballesteros, 2008).

De acuerdo con Giráldez (2005), citado por Carrillo Martín (2015), “El establecimiento del galeón de Manila fue un evento trascendental de la historia mundial, puesto que ayudó a precipitar una interconectividad global cada vez mayor” (p.18). Asimismo, “el influjo de productos asiáticos de lujo creó una demanda constante de seda en bruto y trabajada y objetos de porcelana, laca y marfil” (Carrillo Martín, 2015, p. 19). Sumado a lo anterior,

[...] incentivó el surgimiento de un “lenguaje achinado” en la estética artesanal novohispana visible, no solamente entre los individuos más privilegiados o en los principales centros urbanos, sino también en gente perteneciente a estratos sociales intermedios y en poblaciones y misiones de la periferia. (Curiel, 2007, como se citó en Carrillo Martín, 2015, p. 19)

Martins (2018), menciona que

El Galeón fue durante varios siglos el mecanismo fundamental para garantizar una conexión entre Asia y América, pero también con Europa. Si bien durante los primeros años se hicieron algunos viajes a Perú, Nueva España fue durante mucho tiempo el principal centro redistribuidor de mercancías asiáticas. (p. 145)

Las rutas comerciales de la flota de las Indias, así como el Galeón de Manila, tenían como puntos estratégicos los puertos de Veracruz y Acapulco. Sobre los productos que se comerciaban vía marítima Ballesteros Flores (2008) narra:

El galeón de Manila transportó a la Nueva España todo tipo de sedas. A su vez, al Parián de Manila llegaban desde distintos puntos de Asia, como Japón y Siam, seda labrada en rasos, damascos negros y de colores y brocateles, lo mismo que algodones de la India.

Para el caso de los mercaderes, la adquisición de estas materias primas no fue la excepción. Abundan en sus inventarios de bienes enormes cantidades de telas traídas de Asia, destinadas a la confección de ropa y piezas de tela que adornaron los espacios interiores de sus residencias, o bien se destinaron a la venta local y externa. En los inventarios que se estudian se encuentran registradas principalmente piezas de damasco de seda. Esta rica tela de seda se obtuvo dando relieve a los lienzos en el telar para obtener el diseño deseado en diversas texturas de un mismo color.

Además del damasco, otros tipos de sedas fueron preferidas por los mercaderes novohispanos, entre ellas estuvo la seda torcida, el tafetán, el terciopelo, el raso de China, el chaúl y las pasamanerías de oro y seda. Ramírez dice que en menor medida se mencionan en los inventarios de bienes telilla de Japón, damasquillo, seda floja, capichola, elefante y brocado. Finalmente, en dicha documentación se hacen referencias aisladas a la sinabafa, mantellina de la India, seda cruda, fleco de oro y seda, hilo de oro, listones, bocadillos, holandillas, rengue, espumilla, saya, seda fina, lampacillo, chorreado. (pp. 75-76)

Si bien la importación era muy importante en la sociedad novohispana no era el único origen de las materias primas textiles. Castelló Iturbide (2008) enfatiza que,

Ya en el siglo XVII se fabricaban en Nueva España rasos a partir de la seda oriental o mexicana, conocidos como satín. También se tejían terciopelos de seda con diseños florales, terciopelos rasurados sencillos y terciopelos estampados con figuras de metal y pintura de hoja de oro. (p. 231)

Ilustración 58. *El triunfo de España en las Américas*, Siglo XVIII. Ejemplo de Algodón estampado novohispano. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos



Fuente: Wikipedia. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triunfa_Espa%C3%B1a_en_las_Americas_\(The_Triumph_of_Spain_in_the_Americas\)_MET_DP265678.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triunfa_Espa%C3%B1a_en_las_Americas_(The_Triumph_of_Spain_in_the_Americas)_MET_DP265678.jpg)

Por otro lado, Rodríguez Moya (2015) señala que, desde los primeros años del siglo XVI, comenzaron a establecerse talleres textiles en el territorio novohispano; sin embargo, su producción se concentró principalmente en tejidos de algodón y lana (Ilustración 58), ya que la manufactura de la seda estaba prohibida. De acuerdo con el autor, esta restricción respondía a la política de la Corona de utilizar a la Nueva España como proveedora de materias primas, con el objetivo de proteger la producción textil de la España peninsular. No obstante, también destaca que los textiles orientales, como damascos y brocados introducidos a través del Galeón de Manila, resultaban especialmente atractivos para los consumidores novohispanos, lo que provocó que una parte considerable de estas mercancías permaneciera en el virreinato sin completar su traslado hacia Europa. Esto dio pie al comercio informal e ilegal, así como al contrabando de mercancías finas.

El comercio con el continente asiático fue prolífico e intenso. Las mercancías que se comerciaban variaban en calidad y diseño, pese a ello, algo indudable fue el impacto en el gusto y la moda de las sociedades europeas y del continente americano. Debido a que, en un principio, las telas de importación asiática eran costosas y poco accesibles para la mayoría de la población, las falsificaciones e imitaciones de los motivos orientales se comenzaron a fabricar en territorio americano. Ante esta situación, Martins Torres (2018) indica que hacia finales del siglo XVIII comenzaron a producirse ejemplares de carácter “criollo” que lograron una amplia difusión entre la población. La autora explica que la creciente presencia de estas piezas en la documentación coincide con la liberalización de la manufactura de algodones pintados en 1772 y con la expansión del sector productivo. Asimismo, señala que algunas de estas telas –como la indianilla y la zaraza “criollas”– pudieron haberse elaborado en el territorio novohispano.

Los textiles como ornamento interior en la Nueva España

Además de atuendos, como Martins Torres (2018) menciona, las telas de indianillas** sirvieron para confeccionar ropa de casa, de igual manera que en Europa. Después de la llegada de estos textiles, en la Nueva España se les reconoció con las mismas utilidades que tenían en oriente: decoración arquitectónica y del interior de la casa. Así pues, retomando los planteamientos de Martins Torres, estos textiles se difundieron de manera significativa entre la población a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, al consolidarse como una alternativa frente a los tradicionales marcadores de distinción social. La autora subraya que su amplia disponibilidad y sus costos relativamente accesibles facilitaron su rápida adopción por parte de los grupos sociales intermedios, para quienes estos tejidos representaron una opción viable y cotidiana. En el exvoto, aparte de la indumentaria de los personajes, también se puede apreciar diversos textiles, entre ellos está el damasco de tonos rojizos que se encuentra detrás del altar, en la parte derecha de la composición de la obra.

Ilustración 59. Panel de damasco satinado en seda, entre 1700-1725. Art Institute Chicago, Estados Unidos



Fuente: Art Institute Chicago. <https://www.artic.edu/artworks/133403/panel>

Ilustración 6o. Detalle del exvoto *Peres Maldonado* en el que se muestra el tejido de damasco



Fuente: Elaboración propia.

Como señala Corrales (2018), un damasco se define como un tejido caracterizado por los efectos mates y brillantes que presenta entre los motivos decorativos (que casi siempre son vegetales) y el fondo (ilustración 59). El término hace referencia a la ciudad de Damasco y, suelen ser monocromos o simples, aunque hay diferentes tipologías dependiendo de la técnica y del colorido empleados, incluso llegando a ser bicolors. En los genuinos damascos, el diseño se logra con trama de tafetán y el fondo con urdimbre de raso, siendo el dibujo reversible, aunque en relieve como sucede en las brocatelas. Por lo general se empleaban para vestiduras ricas y colgadas, tal como en el exvoto en cuestión (Ilustración 60).

En el siglo XVI se producían damascos en un color y a partir del siglo XVII proliferaron en dos o más colores en Toledo, Granada, Sevilla y Valencia; aunque también se comercializaban los que llegaban desde Oriente. De igual manera se importaban y vendían con diversas restricciones damascos franceses e italianos sobre todo en el siglo XVIII. Al respecto, Rodríguez Moya (2015) sostiene que:

Ya en el siglo XVII se fabricaron en Nueva España rasos a partir de la seda oriental o mexicana, conocidos como satín. También se tejían terciopelos de seda con diseños florales, terciopelos rasurados sencillos y terciopelos estampados con figuras de metal y pintura de hoja de oro. No obstante, los damascos y brocados orientales que llegaban en el galeón de Manila resultaban más atractivos para los novohispanos. (p. 231)

En la parte derecha del exvoto *Peres Maldonado* se observa un textil frente al altar, el cual presenta tonos rojizos y añil con un patrón en zigzag. Cabe señalar que este tejido se podría identificar como un petate debido al tejido de esterilla que presenta, sin embargo, por los flequillos de sus orillas se identifica como una

alfombra de lana cardada. Acerca del uso de estos textiles en la Nueva España, Curiel (2005) precisa que a los tapetes se les llamaba también alcatifas, cuyos precios y calidades eran menores que las de las alfombras que comúnmente se conocen; dichas alcatifas se usaban en estrados, altares y demás lugares de importancia igual que las alfombras, la mayoría traídas de Asia.

Las alfombras más caras fueron las de seda china, las turquesas y las cairinas que, aunque procedían de España, sus motivos eran de origen egipcio (Ballesteros, 2008); estos textiles eran apreciados por el colorido y la riqueza ornamental que brindaban a los espacios interiores. Por otra parte, en las casas de personas de pocos recursos y a falta de alfombras o alcatifas, “se colocaban ‘petates de estrado pintados’, que imitaban los ricos textiles de importación” (Curiel, 2005, p. 82).

Como ya se mencionó, tanto las alfombras como las alcatifas y petates eran designados a espacios domésticos muy precisos donde se exhibían estampas e imágenes religiosas. Dicha costumbre como narra Fray Bernardino de Sahagún en la *Historia General de las cosas de Nueva España*, procedía de comunidades indígenas desde el siglo XVI en las que, en vez de estrado, se utilizaban petates pintados llamados *alahuacapelatl*, lo cual señala una influencia prehispánica en el uso de textiles cerca de espacios de culto.

Se destacan asimismo las descripciones de las tinturas en los textiles tal como lo señala Roque (2003), en el virreinato las nomenclaturas y descripciones de los colores eran muy ricas y específicas, dependiendo del material que se utilizara:

Son frecuentes las descripciones de telas lujosas en las que se combina el nombre de un tono con alguna textura, por ejemplo, en la descripción de los tablados de la ciudad de México para la proclamación del rey Felipe V, se mencionan pilares y arcos “vestidos de tafetanes encarnados”; una guarni-

ción de “terciopelo con franjas de oro”; colgaduras de “damasco de grana” y el “terciopelo verde”. También hay descripciones más poéticas, como una de una tela “en cuyo argentado campo se brotaban menudas rosas. (p.217)

Los colores que se aprecian en los textiles novohispanos, así como en las mercaderías textiles europeas, son producto del proceso de teñido. Un color fuerte y firme sólo se conseguía gracias al desarrollo de una gran maestría en la técnica de tintura, por tal motivo las tonalidades de escarlata y azules ultramar, así como las blancas y negras, correspondieron con los sectores privilegiados de diferentes culturas. De igual modo, existieron distintas formas de obtenerlas.

Conviene agregar que las manufacturas textiles europeas fueron resultado de complejos procesos de teñido, muchos de los cuales derivaron de aportaciones provenientes de la Nueva España. Entre éstas, destaca uno de los tintes orgánicos más sobresalientes de la historia: la grana cochinilla, conocida localmente como *nocheztli*, obtenida de la hembra del insecto *Dactylopius coccus*, que habita como parásito en las pencas del nopal. La domesticación de este insecto se atribuye al ingenio y la creatividad del pueblo zapoteca en la región montañosa de Oaxaca. Durante la época colonial, la grana cochinilla se consolidó como un producto mercantil de gran relevancia, además, su impacto trascendió lo económico, ya que revolucionó la industria tintórea europea al descubrirse en Holanda que, al mezclarse con sales de estaño, se lograba un tono rojo escarlata, inédito hasta entonces (Roque, 2003, p. 40). Así, este fenómeno evidencia cómo los conocimientos y recursos de los grupos indígenas no sólo enriquecieron las prácticas locales, sino que también transformaron la industria y el gusto textil europeos.

Ahora bien, en concordancia con Carlos Marichal (2017), un aspecto adicional del comercio internacional de grana cochinilla mexicana —y que ha despertado

el interés de especialistas en historia del arte— es cómo los tintes requeridos para colorear telas de lujo también permitieron el desarrollo de la fabricación de pigmentos especiales para la pintura, siendo muy demandados por las artistas más reconocidos pese a sus altos costos (p. 114).

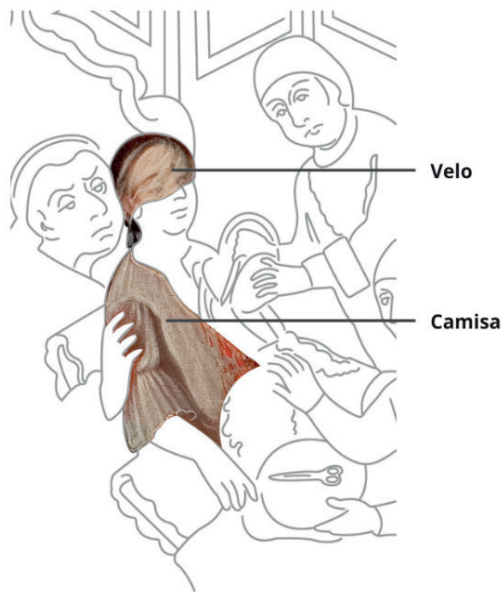
Sumando a la idea, Rocío Bruquetas (2017) indica que la documentación castellana de los siglos XVI y XVII utiliza una variedad de términos para referirse a las lacas rojas, como “carmín fino”, “carmín bajo”, “carmín ordinario”, “carmín de Venecia” y “carmín de Florencia”, entre otros. Estos nombres aludían al lugar de origen, al método de fabricación, a la vía de comercialización, a la presentación en el mercado o a las diferentes calidades del producto. “A partir de la década de 1560, surge una nueva denominación: carmín de Indias” (Bruquetas, 2017, p. 137), denominación que comúnmente fue utilizada para nombrar al color obtenido a partir del procesamiento de la grana cochinilla.

La indumentaria femenina en el exvoto

El personaje principal, doña Josefa Peres Maldonado, está representado con un camisón de algodón blanco con manchas rojas de sangre debido a la intervención quirúrgica (ilustraciones 61 y 62). Como afirma Bruce-Mitford (1996), el algodón es una fibra tradicional especialmente ligada a la clase obrera, pues es un símbolo de sencillez; sin embargo, entre los siglos XIV y XVIII, los colores blanco y negro en la indumentaria eran un símbolo de estatus y poder económico (Museo Franz Mayer, 2023). Antes de la aparición de los pigmentos sintéticos, conseguir esas coloraciones de forma natural era costoso y las telas de algodón, lana y lino, así como los encajes para cuellos y puños, eran artículos de lujo que demandaban cuidados especiales debido a los procesos para blanquearlos y, por lo tanto, su costo era elevado.

Igualmente, el borde de las mangas y la abertura del camión cuentan con terminados muy finos de pasamanería, es decir, “tejido o franja de tejido, larga y estrecha, que sirve para adornar cualquier cosa como vestimenta, mueble tapizado, colgadoras, etcétera” (Corrales, 2018). Esta técnica fue utilizada comúnmente en Europa para los acabados finos de tapicería y como ornamento en cojines, cortinas y textiles.

Ilustración 61. Indumentaria de doña Josefa Peres Maldonado



Fuente: Elaboración propia.

Ilustración 62. Camisón de algodón, entre 1825-1830. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos



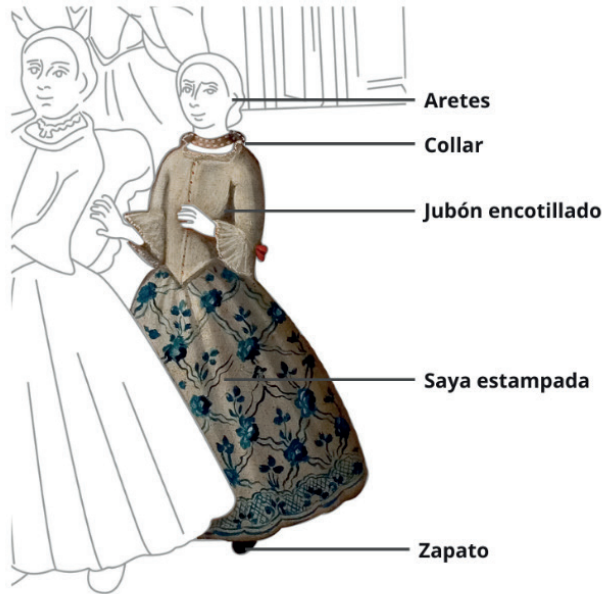
Fuente: Museo Metropolitano de Arte. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/86748>

Por su parte, el velo que cubre parte del rostro y la cabeza denota ser de muselina, la cual, según Corrales (2018), es un:

[...] tejido de algodón, seda o lana poco tupido, transparente, muy fino tacto, con ligamento de tafetán. La palabra puede provenir del término francés Mousseline, mientras que en otras fuentes consultadas se nos dice que proviene de la palabra árabe Muceli, de la ciudad de Mosul, en Irak. La muselina fue importada de Oriente a tierras americanas, hasta que en el siglo XVIII cuando Samuel Crompton, en 1779, inventó la máquina para su fabricación. En ciertas relaciones e inventarios se menciona su uso para cubrir camas, lo que hace suponer que se empleaba a modo de mosquitero. El comercio directo con la flota francesa, hacia finales del siglo XVIII, trajo consigo la importación de este género directamente desde los telares franceses, donde se realizaba. (p. 359)

Ya que la fabricación en máquina de este material comenzó hasta después del año de 1779, se puede deducir que la tela que usaban las figuras en el exvoto *Peres Maldonado* proviene de la importación directa de Europa u Oriente, tema del cual se profundizará más adelante. Las otras figuras femeninas usan en la parte superior del cuerpo un jubón** encotillado con vuelo en mangas largas tres cuartos de muselina, con terminados de pasamanería y escote cuadrado (ilustraciones 63, 64, 65 y 66). La mujer con anillos difiere debido a la forma del escote y el encaje que adorna la parte frontal del jubón (ilustraciones 67 y 68). A pesar de su parecido con un corsé, los jubones fueron prendas predecesoras, que permearon en la moda europea hasta el siglo XIX.

Ilustración 63. Detalle de vestimenta de mujer con collar



Fuente: Elaboración propia.

Hermenéutica para el análisis del espacio interior representado: el exvoto *Peres Maldonado* (1777)

Ilustración 64. Tela de algodón con estampado floral. 1799, Francia. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos



Fuente: Museo Metropolitano de Arte. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/221948>

El jubón, como menciona Prego de Lis (2018), es una prenda de origen árabe denominada *juba* o *al-juba*, que se usaba desde el siglo XVI y que se había convertido en una prenda popular; en España, por ejemplo, era usada por los majos y majas a modo de chaquetillas, moda que rápidamente fue imitada por las damas de la corte. Entre la moda varonil el jubón se consideró una prenda interior ya que “[...] tendía a aprisionar el cuerpo, reducir al mínimo los movimientos y mantener erguida la cabeza” (Museo del traje virtual, s.f.), por lo que daba una mejor postura y favorecía el porte. Normalmente se utilizaba bajo la camisa y llegaba hasta la cintura. Por otra parte, el jubón femenino se popularizó a partir de la segunda mitad del siglo XVI y se puede diferenciar del masculino por ser una prenda exterior y por su prolongación en forma de pico en el área del talle (Museo del traje virtual s.f.).

Ilustración 65. Detalle de vestimenta de mujer con listón negro



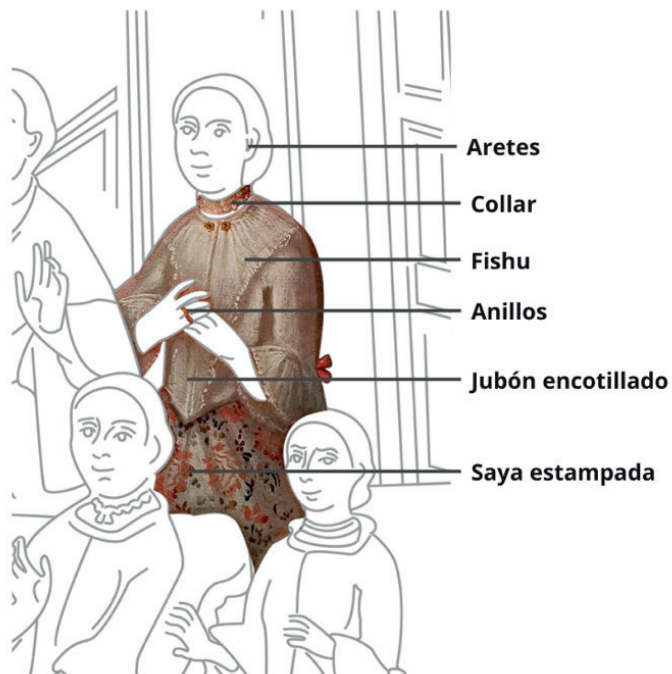
Fuente: Elaboración propia.

Ilustración 66. Ejemplo de encaje en mangas de vestido novohispano, siglo XVIII. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos



Fuente: Museo Metropolitano de Arte. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/87047>

Ilustración 67. Vestimenta y accesorios de mujer con anillos



Fuente: Museo Metropolitano de Arte. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/87047>

Ilustración 68. Ejemplo de fichú, entre 1790-1810. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos



Fuente: Museo Metropolitano de Arte. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/169817>

El modelo de jubón femenino que se puede apreciar en el exvoto es una variación que fusiona en una sola prenda el jubón exterior con la cotilla,** es decir, una prenda interior “[...] destinada a reducir el volumen del tórax, especialmente la cintura” (Museo del traje virtual, s.f.). La cotilla, como se aclara en la exposición *La moda que vino de Francia* del Museo del Traje de Madrid, solía dar:

[...] al torso la forma de cono invertido, acorde al ideal de belleza de la época, y enfatizaba la forma del busto mediante su amplio y curvado escote. Además, este armazón imponía una postura rígida, en la que los brazos eran impulsados hacia atrás. (Museo del traje virtual, s.f.)

A pesar de que la mayoría de los ejemplares europeos son de seda, el material del jubón del exvoto se puede identificar como algodón con muselina y, como lo muestran las pinturas de esta época, su uso en los puños de las mangas era habitual en la moda del viejo continente. En el *Retrato de Manuela Tolosa y Aviñón de Antonio González Velázquez*, finalizado en 1788 en España, se observan los puños del vestido adornados con muselina encañonada, donde resalta la transparencia del material y se aprecia la tendencia europea.

Asimismo, las mangas de las blusas de las mujeres en el exvoto tienen olanes de encaje holandés. En primer lugar, los encajes pueden producirse a partir de dos técnicas fundamentales: el bolillo y la aguja. El encaje de bolillo tuvo su origen en Italia durante el siglo xv y, de manera tradicional, se elaboraba con hilo de lino. Esta técnica requiere al menos cuatro hilos, aunque el número puede variar según el tamaño de la almohadilla, los cuales se enrollan en bolillos y se entrecruzan de forma gradual hasta conformar las estructuras del encaje. Una de sus caracte-

rísticas distintivas es la disposición de tallos ondulantes sobre una base de malla hexagonal (Jiménez Sanz *et al.*, 2024, p. 112).

Cabe destacar que, en el ofrecimiento pictórico, la vestimenta de las figuras femeninas se presenta de forma separada entre la parte superior e inferior del conjunto, contrario a la indumentaria de una sola prenda, como lo son los vestidos completos. La moda europea promovía la utilización de estos vestidos, atavíos que denotaban distinción y cuyo precio no era accesible para cualquier presupuesto y que, como explica Martins Torres (2018), debido a su costo elevado eran parte de la dote de las mujeres al casarse y muy difícilmente las clases populares podían adquirirlos.

En cambio, la moda americana utilizaba la individualización de las prendas, sobre todo después de mediados del siglo XVIII. Esta tendencia de separación de piezas se puede considerar como una idea revolucionaria para su época ya que, además de que iba en contra de la corriente dominante europea, presentó una medida para satisfacer las necesidades cotidianas de manera más relajada, sin perder la formalidad propia de los usos y costumbres.

Las figuras del exvoto *Peres Maldonado*, así como otras referencias pictográficas de la época –incluyendo las pinturas de castas, por ejemplo–, presentan esta tendencia de individualización de las prendas. En la moda novohispana, por lo tanto, se denota la nueva inclinación americana por el uso de prendas por separado como opción de vestimenta para presentarse con formalidad.

Como se aprecia en la ofrenda votiva, las figuras femeninas 15, 16, 17 y 14 portan faldas estampadas, amplias, largas y con un fondo color blanco, sobre el cual destacan ornamentos fitomorfos y geométricos, en su mayoría de color añil y encarnado, es decir, azul o rojo según la nomenclatura de la época.

La tela de las faldas se identifica como saya estampada,** la cual solía confeccionarse de lana o algodón. La difusión de la moda de las telas estampadas

fue un proceso de apropiación europea de las culturas de las Indias. Cabe aclarar que para los europeos los lienzos estampados venían del lejano Oriente, por lo que también se conocían con la denominación de *indianillas*. Las telas de indianillas eran más económicas que las de brocado o bordado y en la Nueva España se propagaron con el nombre de algodones pintados (Martins Torres, 2018).

Por otra parte,

[...] el aprecio por determinados patrones [textiles] de inspiración asiática resultó más una atracción por los motivos de los tejidos denominados como “chinos” o interpretaciones “achinadas” europeas que se sometieron a ligeras transformaciones para seguir gozando de un prestigio especial entre las élites del virreinato. (Martin Torres, 2018, p. 157)

Gracias al comercio, en Europa se propusieron readaptaciones de los motivos del árbol de la vida de la India y los florales chinos; estas adecuaciones culminaron en los boquetes naturalistas del siglo XVIII, por lo que también algunas telas de esta época fueron conocidas por algodones *chintz*.**

Las técnicas de estampación en los lienzos de tela fueron variadas, sin embargo, gracias a las nuevas tecnologías inglesas, se desarrolló la técnica del estampado mecánico y así, gradualmente, se fueron desplazando los métodos manuales orientales de estampación por bloques de madera. Lavín y Balassa (2001) destacan que, durante el siglo XVIII, el desarrollo de nuevas técnicas europeas de estampado textil –como el uso de láminas de cobre en Inglaterra y el estampado por marcos en Francia– permitió la expansión de una producción industrial que posteriormente se trasladó a España y a la Nueva España. Las autoras subrayan que estos avances coexistieron con métodos locales de impresión,

como los sellos de madera y el esténcil, lo que facilitó la reproducción y difusión de estas telas.

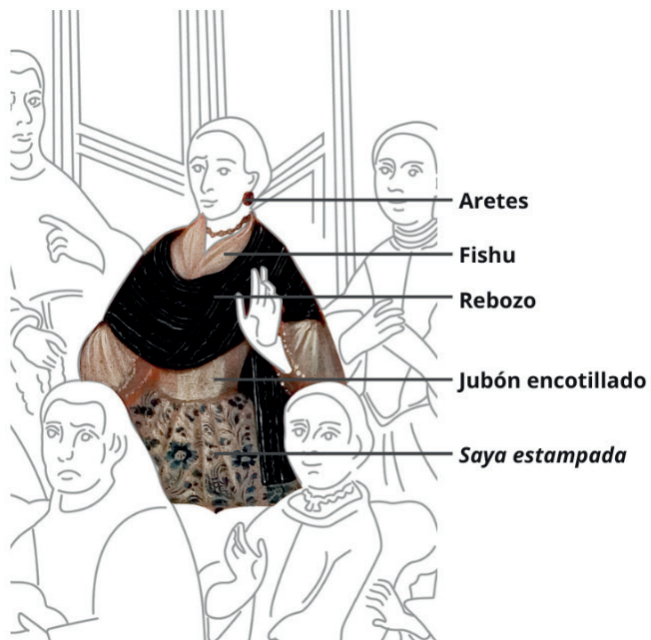
Asimismo, señalan que la incorporación de estas tecnologías posibilitó la fabricación de textiles más económicos, orientados al consumo popular de los sectores indígenas y de castas con menores recursos, especialmente ante la disminución de importaciones orientales. En este panorama, las telas estampadas, más accesibles que los brocados por su decoración aplicada y no estructural, se popularizaron rápidamente, en particular en la indumentaria femenina.

Es justo esta sencillez en la vestimenta la que se observa en los conjuntos que portan las figuras del exvoto *Peres Maldonado*. Si bien la ornamentación es variada y notoria, la complejidad de los motivos textiles no llega a ser barroca ni saturada.

Otro de los factores que impulsaron la popularidad de las telas estampadas en la Nueva España fue la implementación de fábricas y talleres donde, según Martins Torres (2018), a partir de finales del siglo XVIII se comenzaron a producir interpretaciones de las telas asiáticas y europeas, por ejemplo, la fábrica de indianillas de Francisco Iglesias que se creó en 1790. En estos talleres novohispanos, además de hilar mantas indígenas, usaban telas importadas de Asia, sobre las cuales, menciona Martins Torres (2018), se pintaban o estampaban interpretaciones de los motivos florales como los tejidos en la India. Si bien la implementación de estas fábricas comenzó ya entrado el final del siglo XVIII, se infiere que fue la alta demanda y una necesidad cotidiana en las décadas previas las que hicieron que la producción de estas telas tuviera que ser en grandes cantidades.

Como se observa en el exvoto, la mujer con rebozo (ilustraciones 69 y 70), al igual que las figuras anteriores, porta un jubón encotillado blanco con mangas tres cuartos y terminados de encaje y pasamanería. En la parte inferior lleva una falda amplia blanca, con tela saya estampada de ornamentos florales, en color añil.

Ilustración 69. Vestimenta de mujer con rebozo



Elaboración propia.

Ilustración 70. *Dama con rebozo* (detalle), Juan Rodríguez Juárez (atribuida), ca. 1720. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Ciudad de México, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Sobre el jubón blanco y los hombros lleva una tela larga negra rectangular con líneas de color, que se identifica como rebozo. Esta prenda, para algunos au-

tores como Armella, Castelló y Borja (1988), tiene sus orígenes en Filipinas; para otros, su procedencia es de origen árabe o de la India, debido a la influencia de prendas como el *sari*. Sin embargo, en la Nueva España y América, tejidos similares estuvieron presentes desde la época prehispánica. En el *Códice Boturini* del siglo XVI, se observan unos lienzos que los indígenas llevan sobre los hombros, los cuáles se consideran como predecesores a los rebozos y en su mayoría se tejían con la técnica del telar de cintura.

Como menciona Castelló Iturbide (2008), la manufactura de los rebozos, ya fueran para uso común o en ocasiones de lujo, dependía de los materiales y el evento en el que se usaría la prenda. Su uso refleja un largo proceso de adaptación, innovación y aprendizaje de las diferentes técnicas de hilado. Dicha habilidad técnica y creativa tiene su origen en las comunidades indígenas y al uso del telar de cintura prehispánico:

Entre las misiones franciscanas de la Sierra Gorda de Querétaro se encuentra la de Santiago de Jalpa, fundada por don José Escandón en 1744 y en donde fray Junípero Serra construyó la iglesia de 1751 a 1758. Según Jacques Soustelle, los misioneros introdujeron allí la cría del gusano de seda, con cuya fibra los otomíes de Tolimán, Querétaro, tejían *quechquémetl*,** ceñidores y otras prendas con técnica *ikat* o amarrado. (p. 13)

Ya en el siglo XVIII comenzaron a usarse los telares de pedales y rucas en los obrajes y talleres, sin embargo, la mano de obra estaba compuesta principalmente por indígenas, en su mayoría otomíes, que habían heredado el conocimiento por tradición familiar. Las técnicas más populares fueron el ametalado** y el *ikat*,** que consiste en amarrar partes del hilo que se quedarán sin teñir para pos-

teriormente sumergirlas en los colorantes; finalmente se desanudan los amarres, obteniendo un patrón (Tannes, 2008).

Un aspecto antes mencionado es el de la importancia del material de fabricación de los rebozos; mientras el algodón fue la tela usada regularmente, la seda constituyó un material de mayor calidad que se usó de forma habitual para ocasiones importantes. Al respecto, Turok (2008) afirma que no se ha logrado establecer si el uso de sedas silvestres⁸ comenzó desde la época prehispánica o si inició con la llegada de los españoles. Lo que sí se constata es que los gusanos de seda *Bombyx mori*,** así como su técnica de tratamiento e hilado, fueron introducidos desde la llegada de Hernán Cortés y su producción fue destacable en tierras americanas, hasta el punto de que, en 1679, la Corona española prohibió su cultivo en la Nueva España, como medida para proteger la producción europea y mantener el monopolio, “sin embargo, la seda siguió fluyendo a través del contrabando en las embarcaciones que llegaban de Asia, y la fabricación de rebozos de seda aumentaba en diferentes puntos del país” (Turok, 2008, p. 70). Dado lo anterior, se concluye que el rebozo que porta la dama en el exvoto *Peres Maldonado* puede ser de algodón o de seda importada de contrabando de Asia.

8 Así se le conoce al producto de gusanos que se crían en el madroño (*Bombyx madroño*) o el encino (*Glovaria psidu*).

La indumentaria masculina en el exvoto

El atuendo de la figura masculina identificada como el médico cirujano consiste en una casaca** de manga borbónica** clara con estampado floral en azules, verdes claros y naranjas (ilustraciones 71 y 72). Este tipo de casaca refleja las modas francesas de los caballeros de las cortes. Debajo de la casaca, en la parte de las mangas y el cuello, se observa otra prenda delgada de color blanco; según la moda de ese tiempo, es probable que haya sido un chaleco o una chorrera** de la época. Esta deducción se acompaña de la descripción que el Instituto de la Indumentaria de Kioto hace respecto al *habit à la française*** o vestimenta francesa del siglo XVIII que consistía en una casaca, un chaleco y un calzón. También incluía un par de medias de seda, una chorrera, una camisa de lino o algodón, con puños ornamentados y una corbata (Instituto de la Indumentaria de Kioto, 2004).

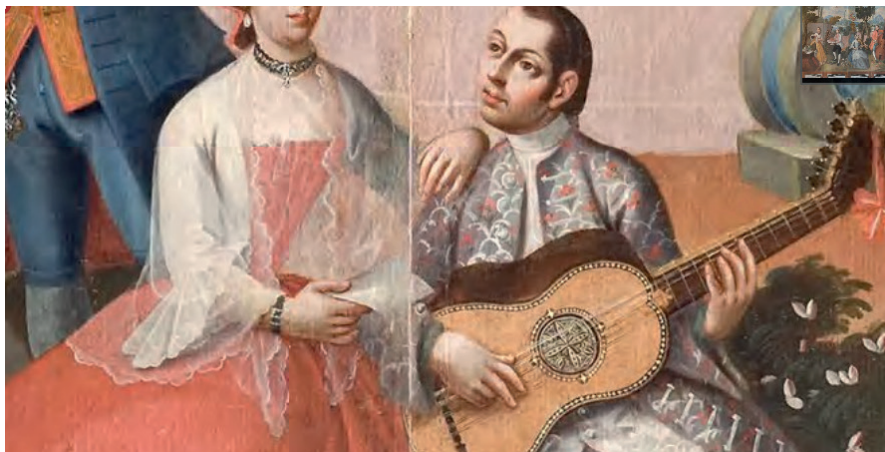
A partir de la segunda mitad del siglo, las casacas se convirtieron en una prenda más funcional y algunos cambios se implementaron; se volvió más entallada, se quitaron las mangas y se acortó el chaleco. Sin embargo, los colores vivos, los bordados exquisitos y los ornamentos de encaje siguieron siendo importantes en el atuendo masculino que tendía más al estilo rococó** (Instituto de la Indumentaria de Kioto, 2004).

Ilustración 71. Detalle de vestimenta del cirujano Pedro Maillé



Fuente: Elaboración propia.

Ilustración 72. *Biombo, Sarao en un jardín*, siglo XVII (acercamiento de hombre portando una casaca estampada). Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Ciudad de México, México



Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetohistorico%3A2286

La llegada de la moda francesa a la Nueva España fue propiciada, como explican Balassa y Lavin (2001), por el virrey de Albuquerque, quien, bajo los nuevos modelos afrancesados en la moda masculina, trajo consigo las tendencias europeas que mezclaban el refinamiento con la funcionalidad. De todo el conjunto masculino, la casaca con bordes endurecidos fue la prenda más característica;

debajo de ella solía usarse una chupa, cuya evolución a lo largo del siglo XVIII sufrió una simplificación hasta llegar a ser lo que hoy se conoce como chaleco.

Otra de las figuras masculinas sostiene una bandeja con sus manos, junto con lo que parecen ser aditamentos quirúrgicos, por lo que se puede deducir que es el instrumentista que asistió la cirugía (ilustraciones 73 y 74).

Ilustración 73. Detalles de vestimenta del instrumentista



Fuente: Elaboración propia.

Ilustración 74. Imagen elaborada por los autores, basada en el *Exvoto a Ntra. Sra. de los Dolores-Soledad* (detalle), anónimo novohispano, 1766. Parroquia de San Sebastián Atzacolco de México, Colección Rivera Lake, Ciudad de México, México



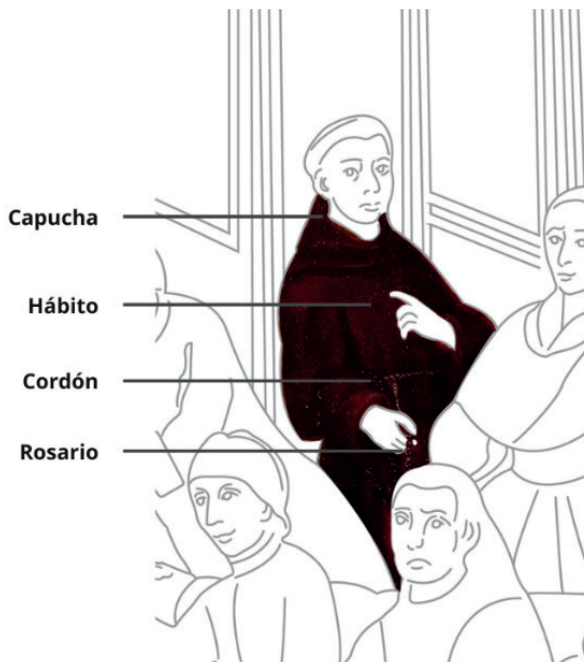
Fuente: Imagen elaborada por los autores.

Sobre su cabeza porta una cofia blanca de tafetán y algodón, mientras que su atuendo general consiste en una casaca entallada sin dobladillo en las mangas. El tafetán, según Hollen, Saddler y Langford (1990), es el más simple de los ligamentos fundamentales que pueden construir un telar; consta de hilos perpendiculares que pasan alternados por encima y por debajo de hilos llamados de urdimbre e hilos de trama, entrelazándose y formando un número máximo de ligamentos.

Asimismo, destacan las medias de seda del mismo color de la casaca. Esta última, de influencia francesa, fue introducida a las latitudes novohispanas por las altas élites españolas, quienes percibían en ella un emblema de refinamiento, distinción y funcionalidad. De acuerdo con el Diccionario de Autoridades, publicado en los años 30 del siglo XVIII, citado por el Museo del Traje de Madrid (2004), la casaca se define como, “Cierta género de ropa con mangas, que no llegan a las muñecas, y las faldillas caen hasta la rodilla, la cual se pone sobre los demás vestidos” (p. 2).

Los personajes restantes del ofrecimiento pictórico representan a integrantes del clero regular, reconocibles por sus hábitos de lana teñida de color café o negro (ilustraciones 75, 76, 77 y 78).

Ilustración 75. Detalle de vestimenta de fraile con rosario



Fuente: Elaboración propia.

Ilustración 76. Fray Vicente de San José, anónimo novohispano, 1600. Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, México, Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones © Secretaría de Cultura. Instituto Nacional de Antropología e Historia



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia.edu.co/obras/1437

Su hechura es sencilla y sin ningún tipo de ornamentación, ya que representa la sencillez de vivir la vida. De igual manera, el color marrón puede representar las cosas terrenales y simbolizar la humildad. Sin embargo, cabe destacar que uno de los personajes presenta en su vestimenta elementos que generan una diferenciación en la jerarquía clerical, como la capucha, la capa o los zapatos que muestra (ilustraciones 79 y 80).

Este personaje porta un traje de lana negro que, como se señaló anteriormente, simboliza respeto y estatus. Es importante recordar que el tratamiento de los textiles monocromos blancos y negros era muy difícil de lograr en la época y su cuidado demandaba productos costosos que no toda la población podía solventar.

Por otra parte, Descamps (1986) destaca la lana y sus cualidades: corresponde al tejido o enfieltado de pelos de animales, que pueden ser de cabra para el casimir, de conejo para el angora, de mohair, de alpaca y, accesoriamente, de camello, eno, castor, etcétera. En su análisis, reconoce cinco grupos de evocaciones vinculadas a este material:

1) es viril, fuerte, protectora, elástica y erótica; 2) es ruda y evoca una vida cálida y subterránea; 3) es para el exterior, y permite afrontar la dura vida al aire libre; 4) es tranquila, tradicional y culta; 5) es el símbolo de grupos sociales respetables. (Descamps, 1986, p, 97)

Ilustración 77. Detalle de vestimenta de fraile sentado en la cama



Fuente: Elaboración propia.

Hermenéutica para el análisis del espacio interior representado: el exvoto *Peres Maldonado* (1777)

Ilustración 78. *San Juan de Dios*, Juan Rodríguez Juárez, entre 1695 y 1728. Museo de América, Madrid, España. Ministerio de Cultura, España



Fuente: Gobierno de España, Ministerio de Cultura (s.f.), Ceres. <https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=41&Museo=&AMuseo=MAM&Ninv=00036&txt>






Ilustración 79. Detalle de vestimenta de fraile con paño





Fuente: Elaboración propia.

A continuación, se anexa una tabla comparativa de los textiles y términos más representativos de este análisis, para su mejor comprensión.

Ilustración 81. Tabla comparativa de textiles en el exvoto Josefa Peres Maldonado 1777

Técnica construcción de la tela.	Técnica para construir motivo.	Nombre común	Características de la tela	Representación en el exvoto	Imagen en el exvoto
Textiles Jacquard El tejido de la tela es realizado en el telar del mismo nombre. Telar Jacquard	Los motivos se van elaborando al mismo tiempo que se va tejiendo.	Brocado	Entretejida con hilos metálicos que sobresalen en la cara superior, creando el dibujo con una textura fina y dando la apariencia de ser labrada.	Textiles en la indumentaria de la virgen del altar.	
		Damasco	No hay diferenciación de color. Se juega con la opacidad y textura del hilo. Gusto dominante de color carmesí.	Revestimiento de tapicería en muros de altar.	
Textiles de tafetán Es la elaboración más simple para hacer un tejido. Los hilos son consecutivamente desplazados en el telar por encima y por debajo de cada uno. Lo que en construcción técnica del tejido se le da el nombre de urdimbre y trama	Sobre la tela elaborada de tejido de tafetán, se estampan los motivos con tintas de diferentes colores. Técnica tradicionalmente realizada por sellos o bloques carvados de madera.	Indiana o Indianillas	Se caracteriza por repetición consecutiva e infinita de motivos.	Sayas estampadas de damas	
		Algodones	Acabados almidonados para estructura	Jubón de damas	
		Muselina	Tejas de algodón de hilos delgados y suaves.	Camisón	

Continuación de tabla

Técnica construcción de la tela.	Técnica para construir motivo.	Nombre común	Características de la tela	Representación en el exvoto	Imagen en el exvoto
Textiles de punto	Figuras con hilos sobre tela de diferentes colores.	Bordados	En orillas de las prendas y partes específicas.	Ropa de cama	
	Hilos entrelazados creando mallas. Los grandes huecos entre los hilos crean las figuras	Encajes	Solo son de un color y de estructura rígida.	Holanes de mangas de jubón	
Textiles especiales	No hay motivos.	Pasamanería	Delgados y decorativos	Acabados de mangas	

Fuente: Elaboración propia.

Cuerpo-objetos en el espacio interior representado

En 1573, la navegación entre Filipinas y la Nueva España se encontraba ya establecida, lo que acondicionó estrechos lazos comerciales entre ambos territorios (Curiel, 2005). Entre los beneficios no solamente económicos existió el intercambio y la integración sólida de objetos decorativos que determinaron los estilos y el diseño de los hogares novohispanos. Este tipo de fenómenos sociales ha permitido explorar el pasado a través de diferentes objetos y relaciones sociales, como los muebles y el comercio, que desde su estudio revelan rasgos profundos de contextos históricos y artísticos específicos.

Dentro del escenario novohispano el mobiliario y los objetos tuvieron una destacada presencia en los ámbitos domésticos; una gran cantidad de artefactos y elementos decorativos procedentes de diversas partes del mundo ornamentaban los espacios de las casas de las altas esferas virreinales. Curiel (2005) confirma el hecho aseverando que “puerta adentro de cualquier casa de altos recursos económicos coexistían bienes europeos, asiáticos y los producidos en el territorio novohispano” (p. 81). Lo anterior puede comprobarse considerando las investigaciones realizadas por el Museo de Monterrey y el Museo Franz Mayer (1990), quienes han revisado documentos de la época, como testamentos, inventarios, avalúos, listas de embarques y de artículos importados, y han obtenido así una idea de la variedad y riqueza de todos estos artículos:

China: arrimadores de estrado, biombos de laca dorada, rodastrados de maque, dorados; camas y escribanías de nogal.

Japón: biombos de maque embutidos, pintados y dorados; rodastrados de maque o con tapices de sedas bordados; baúles, bufetillos, cajas, escribanías y camas.

Cairo y Turquía: alfombras de seda.

España: pinturas, esculturas, grabados y libros, tocadores, taburetes, barqueños, sillas, sillones, mesas y consolas, arcones, guitarras, espejos, frascos, cornucopias y veladoras, colchas, colgaduras de cama, capas, encajes, bayeta, raso, paños finos, burato, capichola, crea, listones, azabache.

Italia: pinturas y esculturas, espejos, cornucopias, arañas, cristales y vidrios pintados, escritorios de carey, sedas, terciopelos, damascos, chamelote, colchas, libros y grabados.

Francia: camas, mesas y consolas, taburetes, relojes, almohadas, pañuelos, encajes, cambray, paños finos, libros y grabados.

Inglaterra: ajuares de estrado, mesas, consolas, armarios, cómodas, platos de metal, paños y dengues de grana, botas.

Alemania: contadores, escribanías, escritorios embutidos.

Holanda, Bohemia, Moscovia y Armenia: calzones, piedras preciosas, sillas de vaqueta y camellón.

La amplia interculturalidad en el mobiliario y objetos novohispanos se vio expresada de forma privada dentro de la recámara, la cual estaba constituida principalmente por:

camas de variados estilos, [...] arcones o cómodas, roperos, mesas, sillas, taburetes y lavamanos. Sobre sus muros tapizados lucían, entre cornucopias, pinturas, en su mayoría de temas religiosos, regiamente enmarcadas. Sobre las cómodas y las mesas abundaban las esculturas de marfil, de madera estofada y policromada, o de cera preciosamente ataviadas. No faltaban la pila de agua bendita y el baldaquino con su crucifijo de madera o marfil. Tanto para defenderse de las corrientes de aire del corredor como para lograr la intimidad necesaria, era usual un biombo de cama de altas y múltiples hojas. (Museo de Monterrey y Museo Franz Mayer, 1990, p.20)

Por otro lado, Rivas (2013) enlista los elementos de las recámaras principales: "tenían cofres, para el guardado de ropa, también se encontraba sillas, el biombo de cama, una mesa con objetos para escribir, y hasta el siglo XVIII apare-

cieron las cómodas, cofres con cajones, roperos y armarios, crucifijos, pinturas religiosas” (p.88).

Es importante resaltar lo dicho por Marita Martínez del Redo (1985), quien indica que “[...] en esta época se descubre igualmente el valor de la decoración doméstica” (como se citó en Ayala Alonso, 1996, p. 64). Una idea similar la señala Stratton-Pruitt (2013) al mencionar que las mujeres tenían un rol importante en la decoración y la ubicación de los objetos, ya que eran las encargadas de reproducir los valores sociales y religiosos. Según la autora, las mujeres eran dueñas de diversos objetos, tales como obras de arte y piezas de mobiliario; ello se puede constatar en documentos que muestran los bienes dotales, entre los que se encontraban crucifijos, esculturas de santos y vírgenes, pinturas religiosas con marcos aún más costosos de plata y oro (las cuales eran colocadas principalmente en las recámaras, los estrados y los oratorios privados).

Con el surgimiento de las ideas ilustradas, según Ortiz (2009), para el siglo XVIII existió un cambio significativo en el mobiliario, tanto en estética como en procedencia, ya que proliferaron las tendencias francesas, inglesas, holandesas y orientales, por lo que se dejaron de lado los muebles sobrios y pesados de influencia española. En añadidura, “aparecen bancas, canapés, sillas, cómodas, consolas, rinconeras y papeleras, entre muchos otros, que adoptan los estilos Reina Ana y más adelante el Chippendale y el rococó francés” (Ayala Alonso, 1996, p. 65). Precisamente, en la ofrenda votiva *Peres Maldonado* puede apreciarse la transición entre los modelos españoles y los mencionados, puesto que el mobiliario obedece a las características de la interculturalidad novohispana, pero el revestimiento de las superficies y motivos expresan la estética rococó e inglesa. De esta forma, los principales artefactos que aparecen retratados en el exvoto son: objetos manuales (ropa de cama, bisturí y tenazas, pañuelo, rosario), así como los objetos

cercanos y lejanos (la cama y la cabecera, el biombo, el altar, el baldaquino y el tapete).

Objetos manuales

Textiles (almohada y sábanas): la suntuosidad personal

Los textiles, entre otros elementos, sirvieron como instrumento de las élites novohispanas para marcar un distanciamiento social. “En este ámbito, resalta la enorme repercusión de los textiles introducidos por la Nao de la China” (Martins Torres, 2018, p. 154) o el Galeón de Manila. Curiel (2005) destaca que, “Las sedas chinas, llegadas al virreinato en el galeón de Manila, eran las preferidas para confeccionar los cielos, las cortinas y las mangas de las camas” (p. 99).

Es preciso afirmar que, “La ‘ropa blanca’ completaba el conjunto de la cama” (Ballesteros Flores, 2008, p. 66). Asimismo, “En la recámara [...] había, como en muchas otras casas de aquel entonces, almohadas, almohadones, colchas, colchones, las propias camas, frazadas, sobrecamas y sábanas” (García González, 2005, p. 67). La riqueza ornamental de la ropa de cama se complementaba con otros elementos como “los traveseros y los acericos, piezas que por lo general hacían juego con las sobrecamas, colchas, los cortinajes y los doseles” (Curiel, 2005, p. 99). En este sentido, Ballesteros Flores (2008) subraya que los textiles fueron altamente apreciados por los sectores acomodados de la sociedad novohispana, situación que se reflejó en su elevado costo; para el autor, la profusión de telas de lujo constituyó un símbolo de estatus social, evidente en las camas, cuyo valor podía incluso sobrepasar al del propio mobiliario.

Asimismo, en las partes bajas de las camas, para mayor adorno, se disponían otros textiles de gran riqueza como los rodapiés: “Estaban confeccionados,

por lo general, con sedas de China; rodeaban las patas de la cama y cubrían la parte baja” (Ballesteros Flores, 2008, p. 67). Las mujeres casaderas invertían largas horas en manufacturar los adornos de las almohadas con sus fundas de breña con holanes de muselina, así como las lujosas sábanas confeccionadas en algodón, bramante y jamán, aderezados con elaborados bordados y encajes (Zárate, 2005). Tal era el valor de estos aditamentos que formaban parte de las dotes que las familias heredaban a las mujeres en edad de matrimonio.

Un ejemplo de esta suntuosidad es el recibo de dote matrimonial entre Nicolás de Escobedo y Gertrudis Bonilla, de 1735, realizado en la Villa de Nuestra Señora de la Asunción de las Aguas Calientes, donde se especifica:

[fin 57f, inicio 57v] por la presente carta, otorgo, y conozco que tengo recibidos de los ya expresados lo siguiente: Primeramente, una mulata esclava nombrada Antonia de edad de quince años criolla, y la de una esclava nombrada Antonia en cantidad de doscientos y cincuenta pesos, ítem dos hilos de perlas de buen oriente con una crucita engastada en oro, y unos pendientes también de perlas, en ochenta pesos todo ítem, una pollera de capichola negra, con forros y hechura, en cincuenta y un pesos ítem un dengue con forro y hechura en treinta y cuatro pesos ítem, un guardapiés de raso [fin 57v. inicio 58f] forros; y hechuras, en treinta y siete pesos, y siete reales ítem un rebozo de la moda en diez pesos ítem flecos, franja de punta en guardapiés, dengue y rebozo, doce onzas, y tres cuartas, su importe treinta y cuatro pesos, cuatro reales, y medio ítem, un quimón fino con recaudos, y hechura veinte y tres pesos, cuatro reales, ítem, un manto con sus puntas de España en veinte y un pesos y cinco reales, ítem dos cojines de damasco en diez pesos, ítem de ropa blanca por [fin 58f. inicio 58v] estrenar como lo demás,

dos pares de enaguas blancas de bretaña ancha con sus encajes. Dos pares de sabanas de dicha bretaña ancha, con sus encajes. Dos camisas de dicha bretaña ancha, con sus mangas de cambray, y encajes. Dos almohadas y dos acericos perfilados de seda e hilo de seda con sus encajes. Una candonga de cambray, con encajes, dos armadores de Bretaña cotense y lana de un colchón, que todo esto con sus hechuras, importan ciento cincuenta pesos ítem dos pares de medias, unas bordadas de plata, y otras de la liga en nueve pesos ítem dos pares de ligas de seda en cuatro pesos, ítem, dos varas, y media de listón de tela por cuatro pesos y tres reales [fin 58v, inicio 59f] ítem dos pares de calcetas por dos pesos ítem cuatro cucharas de plata con siete onzas y media por siete pesos y cuatro reales ítem una caja de cedro. (Archivo Histórico Regional de Aguascalientes, 1735)

Como se aprecia en el recibo de dote matrimonial antes citado, objetos como los rebozos, ropa de cama, ropa interior, e indumentaria en general vienen acompañados de la descripción del material con que están hechos, denotando así la importancia de las telas y su procedencia.

Bisturí y tenazas: panorama de la medicina novohispana

La práctica médica en la Nueva España se caracterizó por la coexistencia de diversas figuras dedicadas al cuidado de la salud, entre las cuales no siempre existía una delimitación clara de funciones, aunque sí una diferenciación en cuanto a su formación profesional o saberes empíricos. Ignacio Almada (1987) retoma a John Tate Lanning para subrayar la variedad de estos personajes que, procedentes de distintas formaciones, oficios y regiones, eran responsables de atender las necesidades sanitarias de la población del virreinato:

[...] los cirujanos latinistas –que habían estudiado y sabían latín–, los cirujanos romancistas –que no habían estudiado medicina propiamente sino que habían sido entrenados en la práctica, no sabían latín y se desenvolvían en lengua romance–, los hernistas, los barberos, los flebotomistas que practicaban las sangrías, los arbitristas que ajustaban los huesos, las parteras, los ensalmadores, los especieros y los boticarios. (p. 565)

Sumado a lo anterior, la iglesia ejercía control sobre todas las actividades cotidianas, incluida la enfermedad, por lo que, “Las procesiones, novenarios y misas fueron una expresión importante de la mentalidad, de las costumbres y la vida diaria [...]. Los remedios espirituales tuvieron el mismo peso o incluso más que las recetas y la consulta a los médicos” (Molina del Villar, 2005, p. 193). En un ambiente donde se combinaba la fe y la superstición, la figura del médico o el curandero, desde una visión ritual y religiosa, tenía en sus manos el destino de la persona intervenida; de él dependía su existencia física, pero de la voluntad divina dependía la salvación de su alma; personificaba la figura de Jesucristo como el médico capaz de curar las enfermedades por medio de su relación con Dios.

Bajo esta configuración, llevando esta noción al pensamiento barroco cristiano, “el hombre viene a representar el escenario microcósmico donde se desarrolla un combate entre dos entidades antagónicas” (Lugo, 2005, p. 556); el médico intervenía en el cuerpo del paciente para sanar las enfermedades físicas, que no eran más que la proyección del estado del alma de la persona, denotando así la lucha entre el bien y el mal. Al respecto, la medicina como ciencia estaba fundamentada en la escolástica,** que proclamaba que la salud del cuerpo se manifestaba en cuatro humores, cuyo desequilibrio ocasionaba la enfermedad y la muerte del cuerpo, por lo que antes de aplicar cualquier remedio o intervención,

los médicos recomendaban aplacar la ira divina por medio de prácticas religiosas (Lugo, 2005, p. 562).

Con la creación de las reformas borbónicas** en el siglo XVIII ocurrieron cambios trascendentales que marcaron un hito en el campo de la medicina novohispana. Dichas modificaciones, cargadas por un amplio interés en las ideas ilustradas desarrolladas en Europa, condujeron a la instauración del Real Colegio de Cirugía, “[...] a través del cual se puede observar el desarrollo de la enseñanza y de la práctica de la cirugía mexicana a lo largo de los 68 años que prestó sus servicios, de 1770 a 1838” (Ramírez y Viesca, 2010, p. 503). Éste, a su vez, fue un espacio que marcó un parteaguas para la formación de profesionales en el campo y un cambio en la mentalidad de la sociedad virreinal. “Esta institución de naturaleza ilustrada transformó la cirugía de ‘arte’ manual a técnica, por medio de una enseñanza institucionalizada y con base en un programa científico que siguió el modelo francés, que influiría notablemente en estos territorios en siglos posteriores” (Ramírez y Viesca, 2010, p. 503).

Lo anterior impulsó a la ciencia médica y les dio gran importancia a las cirugías, “[...] al constituir uno de los medios para acabar con la enfermedad establecida en un órgano que podía ser tratado quirúrgicamente y no en uno de los humores del sistema hipocrático-galenos” (Ramírez y Viesca, 2010, p. 504). Dentro de este contexto de grandes cambios es que se sitúa la práctica de la mastectomía** que se muestra en el exvoto, ejercida por el cirujano Pedro Maillé, intervención quirúrgica que quedó registrada como la primera de este tipo practicada en tierras americanas. Respecto a la trayectoria del personaje mencionado, Xavier A. López y de la Peña (2014) señala que era un médico y cirujano de origen francés, cuya estadía en la Nueva España se constata por sus experiencias quirúrgicas en la Academia Real de Cirugía y su residencia en el estado de Guanajuato.

Asimismo, afirma que, dadas sus capacidades tanto en el terreno médico como en el quirúrgico, fue “llamado para atender a la señora Peres Maldonado en su casa de la villa de Aguascalientes” (p. 474).

En lo que concierne a la práctica de la mastectomía, se infiere el uso de instrumentos punzocortantes como los que aparecen retratados en el exvoto. A continuación, se rescatan algunos fragmentos de esta práctica quirúrgica, del *Curso teórico-práctico de operaciones de cirugía*, libro publicado en 1763, y en el cual los cirujanos Diego Velasco y Francisco Villaverde figuran como autores:

[Una vez preparada la enferma,]⁹ se le hará sentar sobre una silla de respaldo y se le sujetarán las manos [por detrás] por dos ayudantes: luego después se tomará un bisturí con el cual se hará una incisión longitudinal bastante larga. Descubierta la glándula, se sujetará con una erina doble, sostenida por otro ayudante y se procurará despegar con los dedos cuanto sea posible de la gordura de la circunferencia; después se cortará con el bisturí lo que los dedos no hayan podido separar y lo demás que se sospeche haber padecido en la proximidad del tumor. (Velasco y Villaverde, 1763, como se citó en López, 2014, p. 475)

Sobre la amputación del seno, se hace la siguiente descripción:

Si el tumor es bastante grueso, le sostendrá un ayudante con sus manos, y si no hay por dónde asirle, se sujetará con las tenazas** llamadas hercianas,** que se harán también sostener. Estas tenazas casi nunca son

9 La intervención entre corchetes proviene del original.

necesarias, pero siempre demasiado crueles. Después se tomará un bisturí convexo por el corte y bastante largo con el cual se hará una incisión de tres a cuatro pulgadas por encima del tumor, en la parte sana, interesando hasta el músculo gran pectoral inclusive. (Velasco y Villaverde, 1763, como se citó en López, 2014, p. 476)

Estos fragmentos que describen la práctica de la mastectomía quedaron ilustrados evidentemente en la representación votiva, la cual muestra de forma gráfica el uso técnico del bisturí y las tenazas como parte del proceso quirúrgico en el cual doña Josefa se encuentra en una posición sedente y el cáncer de su seno es extirpado por el médico y su ayudante. Estos instrumentos representaban un avance significativo dentro de la medicina novohispana; en un entorno en el que el impulso a la ciencia aún tenía muchas limitantes, posibilitaron intervenciones más precisas y controladas, y demostraron las implicaciones del instrumental técnico para la adecuada atención del cuerpo del enfermo.

Pañuelo: la atención afectiva y personal

Las mercancías que se introducían a la Nueva España eran principalmente materiales para la confección, pero en segundo volumen se ubicaban las prendas terminadas, denominadas piezas sueltas. Entre ellas se encontraban “camisas, sombreros, pañuelos, corbatas y medias” (Sandoval, 2017, p. 12), que complementaban el atuendo tanto de hombres como de las mujeres; no era extraño que las modas introducidas desde otras periferias proliferaran en los mercados locales, en los que podían encontrarse “medias, chales, abanicos, encajes, pañuelos, mantillas y telas, entre otras cosas” (Pérez, 2005, p. 60).

El pañuelo conformaba uno de los accesorios de uso cotidiano, tanto de las mujeres como de los varones novohispanos. Como declaración de estatus, existió una delimitación en su uso, condicionada por las clases sociales: las más prominentes usaban pañuelos de seda decorativos y adornados, mientras que los menos privilegiados utilizaban un simple paño de algodón para secarse el sudor durante las largas jornadas laborales.

En lo concerniente a su uso por parte de los varones, el pañuelo se distanciaba de aquél empleado por las mujeres; no sólo apelaba al recato, sino a la limpieza y a la masculinidad reflejada en la caballerosidad, así como a los protocolos y prácticas de distinción social. Julieta Pérez (2001) rescata la información de un artículo del *Diario de México*, para afirmar que este accesorio tenía implicaciones que iban más allá de su uso ornamental, “[...] como limpiar el sudor, sonarse la nariz e incluso disimular el mal olor de la boca” (p. 311). Dentro de la pintura devocional en cuestión, el presbítero académico sostiene este elemento, quizás en alusión a las funciones ya descritas, o como objeto de auxilio para proveer apoyo durante la práctica de la operación quirúrgica.

Rosario: un instrumento para la religiosidad

Al igual que en otras religiones, “La vida privada, como la vida pública, giraba en torno a celebraciones, rituales y prácticas religiosas. La buena fortuna imponía actos de acción de gracias y las desdichas recordaban la necesidad de impetrar favores celestiales” (Gonzalbo Aizpuru, 2009, p. 323). Vivir la fe desde la intimidad fue una de las condiciones que complementó las experiencias habitadas desde la colectividad. Con base en lo anterior, la religiosidad personal se vivía y contemplaba a través del entorno cotidiano doméstico, desde las interacciones familiares y afectivas; las lecturas de algunos pasajes bíblicos y otros textos religiosos eran

parte de las reuniones, el rezo del rosario se realizaba en familia y en privado, “los novohispanos no se conformaban con asistir a las ceremonias prescritas por la liturgia, sino que prolongaban en sus casas las conmemoraciones alegres o luctuosas” (Gonzalbo Aizpuru, 2009, p. 323).

El rosario, como instrumento para la oración y la religiosidad, tanto privada como colectiva, fue una constante entre los novohispanos. En el virreinato su uso se incentivó como un instrumento de evangelización, como símbolo de la fe católica y como un medio para ahuyentar al demonio: “el rosario representó la esperanza, puesto que en él los devotos tuvieron ‘el remedio universal contra todos los vicios y asegurados los triunfos sobre mundo, demonio y carne’” (De la Cruz y Moya, pp. 100-101, como se citó en González Leyva, 2011, p. 277), los principales causantes de la condenación del alma en el infierno. El rezo del rosario en el virreinato era una manifestación de la piedad colectiva bajo la creencia de que tenía mayor mérito si se rezaba en conjunto que en privado (Gonzalbo Aizpuru, 2009, p. 323). Como instrumento de oración, en el exvoto es portado por uno de los frailes que se encuentra cerca del lecho de la figura principal, en alusión a su intercesión por la salvación del cuerpo y alma de la mujer, ante la intervención que se suscita. Así, la presencia de este elemento reafirma la importancia de la devoción mariana en la vida cotidiana novohispana, donde los espacios domésticos también eran escenarios de fe, súplica y consuelo espiritual.

Objetos cercanos

La cama y la cabecera

De acuerdo con Brian Fagan y Nadia Durrani (2023), las camas han ocupado un lugar importante en los inventarios domésticos de los palacios reales y de otros grandes establecimientos, eran una de las posesiones más preciadas, por lo que se convirtieron en un símbolo ineludible de la realeza. Durante la época virreinal el conjunto de valores asociados a este mueble fue adoptado por las clases sociales más prominentes, así:

la primera inversión financiera es en mobiliario: conviene disponer de un legítimo lecho conyugal (que a menudo se recibe del padre del casado). Este objeto prestigioso, mueble fundamental, aparece tanto en los inventarios como en las pinturas, y además con la ropa de la cama más completa posible. (Dibie, 1999, pp. 67 a 68)

De igual manera, los exvotos pictóricos novohispanos son testigos de la relevancia de la cama y su protagonismo en la configuración espacial de la recámara, muestra de ello son las ilustraciones 82 y 83.

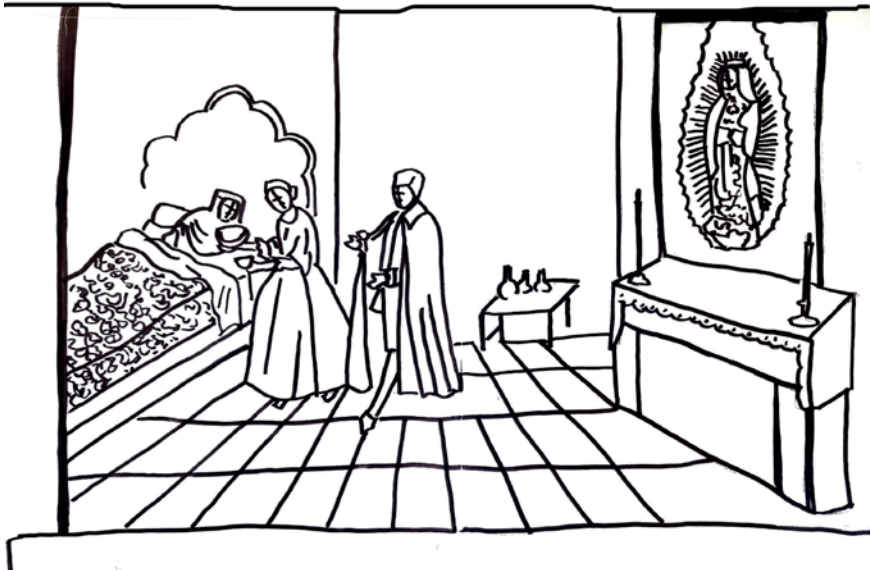
Hermenéutica para el análisis del espacio interior representado: el exvoto *Peres Maldonado* (1777)

Ilustración 82. *Exvoto a San Antonio*, anónimo novohispano, 1750. Museum of Spanish Colonial Art, Spanish Colonial Art Society, Santa Fe, Estados Unidos. Proyecto de Arte Colonial



Fuente: Tomada de Borja Gómez, J. H. (s.f.). Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/10595>

Ilustración 83. Imagen elaborada por los autores, basada en *Exvoto a la Guadalupeana*, anónimo novohispano, 1775



Fuente: Imagen elaborada por los autores.

En lo que respecta a la fabricación del lecho, en cuanto a estructura y materiales, Curiel (2005) informa que,

Las cajas de los lechos de las camas de importancia se formaban con los largueros y tablones; sobre las tablas se apilaban dos colchones, uno arriba del otro (a veces aparecen mencionados tres de ellos). La cama podía o no estar asentada sobre una tarima, con esto se ganaba altura, al tiempo que el mueble adquiría mayor dignidad y un efecto de montaje teatral. (p. 98)

Asimismo, la cama como aposento de la privacidad y del descanso fue una idea firmemente sostenida durante el barroco, al menos entre la alta nobleza novohispana. En este periodo, la estructura exterior de la cama consistía en cortinas que cerraban y protegían la intimidad, denominadas “camas completas”, e incluían un cielo y un cortinaje (Curiel, 2005). Durante el siglo XVII, y gran parte del XVIII, el uso de telas y cortinas fue indiscutible para formar parte de la anatomía de la cama, concretamente de su dosel—sostenido desde la pared o el techo—, que rodeaba toda el área de la cama y la envolvía. Otros de los elementos que conformaban las camas completas fueron, “el colchón, la cabecera, las almohadas, sábanas, colchas, los cielos y el cortinaje” (Curiel, 2005, p. 97, como se menciona en Peralta, 2012, p. 61). A modo de ejemplificación, el *Exvoto de la Virgen de los Dolores de Xaltocán*, de José de Páez, y el *Exvoto a la Virgen de las Angustias*, de autor anónimo, muestran una cama bajo esta configuración (ilustraciones 84 y 85).

Ilustración 84. *Exvoto de la Virgen de los Dolores de Xaltocán*, José de Páez, 1751. Iglesia de Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocán, Ciudad de México, México



Fuente: Tomada de Katzew, I. (ed.). *Pintado en México 1700-1790: Pinxit Mexici*. Lacma-Fondo cultural Banamex, 2017.

Ilustración 85. Imagen elaborada por los autores, basada en *Exvoto a la Virgen de las Angustias*, anónimo novohispano, entre 1770-1780. Fundación E. Arocena/Museo Arocena, Torreón, México



Fuente: Imagen elaborada por los autores.

En contraste a esta moda, el exvoto 1777 retrata una cama alejada de esta íntima realidad. El mueble no está aislado por ninguna tela o cortinilla, sino que se trata de un espacio completamente abierto y sin divisiones, y además exquisitamente decorado en sus textiles; sin estructura alguna parecida al dosel, se introduce en ella el complemento de una elegante cabecera de ricas formas y colores. Este estilo suntuoso se extendió hasta el siglo XVIII. Cabe aclarar que en las camas denominadas “de cabecera” se advierte de manera general una influencia de la estética oriental y rococó, visible en la configuración formal, la ornamentación y el tratamiento cromático. Sus estructuras suelen incorporar recortes de volutas y acabados armónicos, así como arcos mixtilíneos rematados por una concha, mientras que el uso del bermellón, empleado para simular laca, y la decoración con chinerías refuerzan su carácter distintivo (Del Río de Redo, 1969, p. 21). Aunque en algunas piezas, como la que figura en el exvoto, el arco era rematado por un roleo (del francés *rouleau*).

El dosel que acompañó a las camas por más de un siglo comenzó a ser sustituido por el uso de cabeceras, las cuales, más que una función práctica de acogimiento, representaban una pieza ornamental y estética en la habitación. Incluso, las camas podían contar con dos cabeceras pues, “Más que muebles de carácter práctico, la gran mayoría eran escenografías de carácter grandioso” (Curiel, 2005, p. 98). De este modo, la transición dejó atrás las “camas completas” para ceder protagonismo a la “cama de cabecera”. En ellas, la forma, el estilo y la decoración absorbieron las influencias orientales que Europa había popularizado y comercializado; fondos con pintura bermellón con toques dorados y el diseño de personajes y hermosas aves junto a otros exóticos animales (Del Río de Redo, 1969).

Hermenéutica para el análisis del espacio interior representado: el exvoto *Peres Maldonado* (1777)

Ilustración 86. Cama con cabecero macizo de perfil recortado de forma irregular, rematado con copete en forma de concha. Estilo barroco-rococó. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, España. Ministerio de Cultura, España



Fuente: Gobierno de España, Ministerio de Cultura (s.f.), Ceres. <https://ceres.mcu.es/pages/Main>

Ilustración 87. Cabecera de cama estilo barroco con influencia asiática, siglo XVIII



Fuente: Tomada de Varios Autores (1985). *El mueble mexicano, historia, evolución e influencias*. Fomento Cultural Banamex.

Este panorama de flujo comercial regulado por los europeos originó un diálogo entre estilos y modas, la cabecera del exvoto 1777 es un importante ejemplo de ello. Al rastrear su rica decoración, se encuentra una interesante similitud con las formas del mobiliario catalán del segundo cuarto del siglo XVIII (Museo Archivo Tomàs Balvey, s/f); específicamente, con un tipo de cabecera muy popularizado en la época –en especial a lo largo de la región gerundense de Olot, Levante y el reino de Aragón–, denominado actualmente como *cama de Olot* (Gobierno de España, s/f) (Ilustración 86). Otros ejemplos de esta tipología son la cabecera de estilo barroco con influencia asiática que data del siglo XVIII y la cabecera de estilo barroco con influencias italiana y asiática (ilustraciones 87 y 88).

Fernández Martín indica que las características principales de este estilo se basan en cabeceros grandes y policromados, de forma más o menos piramidal, que se estucaban y pintaban. Las de la primera mitad de siglo son sencillas “[...]más tarde aparece la pata cabriolé, que se prolonga hacia arriba formando postes a media altura, también en cabriolé” (Fernández Martín, 2021, p. 136). De acuerdo con información del Ministerio de Cultura del Gobierno de España (s.f.), “Consisten en una armadura con cabecero alto, armado con tableros recortados, pintados y dorados sobre estuco; a los pies se sitúan dos montantes no muy altos. Sobre ella se suspendía una imperial con cortinajes, que generalmente ha desaparecido”.

Y en cuanto a la diferencia entre cada una de las categorías de cabeceras de esta época, la misma fuente confirma que en aquellas creadas durante el Rococó:

[...] predominan las realizadas en este estilo, con cabecero de perfil mixtilíneo, a menudo triangular, y montantes del piecero eseados. Las neoclásicas son de perfiles rectos: las catalanas están constituidas por dos rectángulos superpues-

tos, coronados por un frontón en el cabecero, en tanto que las valencianas y aragonesas prefieren la forma de peineta; en ambos casos el piecero se resuelve con columnas rectas clasizantes. (Gobierno de España, s.f.)

Ilustración 88. Cabecera de cama, estilo barroco con influencias italiana y asiática, mediados de siglo XVIII



Fuente: Varios Autores (1985). *El mueble mexicano, historia, evolución e influencias*. Fomento Cultural Banamex.

Por otro lado, se cuenta con la descripción realizada por Del Río (1969), quien menciona a las camas “de cabecera” pintadas de color bermellón, las cuales simulan laca con volutas y arco mixtilíneo coronado al final con una concha. En el caso del exvoto, la cabecera posee un marco curvilíneo rematada con un roleo¹⁰ y con un medallón en la parte central. Respecto a la decoración interna del marco según Fernández Martín (2021) describe que, “A partir del segundo cuarto del siglo XVIII, surgen las imágenes religiosas insertas en una reserva de contornos ondulados” (p. 136).

En la habitación de la dádiva votiva, la cama y la cabecera sobresalen por el peso visual que recae en el lado izquierdo de la composición; se trata del lugar donde doña Josefa se encuentra sujeta a una intervención quirúrgica y está rodeada por los personajes acompañantes que participan o presencian el hecho. Si bien, la cama era un lugar asociado a la privacidad, en casos especiales como lo sería el tratamiento de una enfermedad, y ante la posibilidad económica de poder costear una atención personalizada, la cama se convertía en el sitio destinado a las prácticas médicas (Ilustración 89), pero, también, en el espacio sagrado en el que acudía el clero para tratar al enfermo desde la noción espiritual, tal como lo afirma Rivas (2013), en caso de enfermedad, un sacerdote llegaba con su procesión, junto con una hostia en un pequeño sagrario, para dar la sagrada comunión y los santos óleos al inválido (Ilustración 90). Así pues, en la ofrenda votiva puede observarse una interacción grupal, producto de la intervención quirúrgica a la que es sometida el personaje principal, pero además está presente la intervención espiritual por parte del clero regular que aparece en la escena; todo lo anterior le concede a la representación de la cama y la cabecera una configuración abierta y explícita, en

¹⁰ Voluta vegetal.

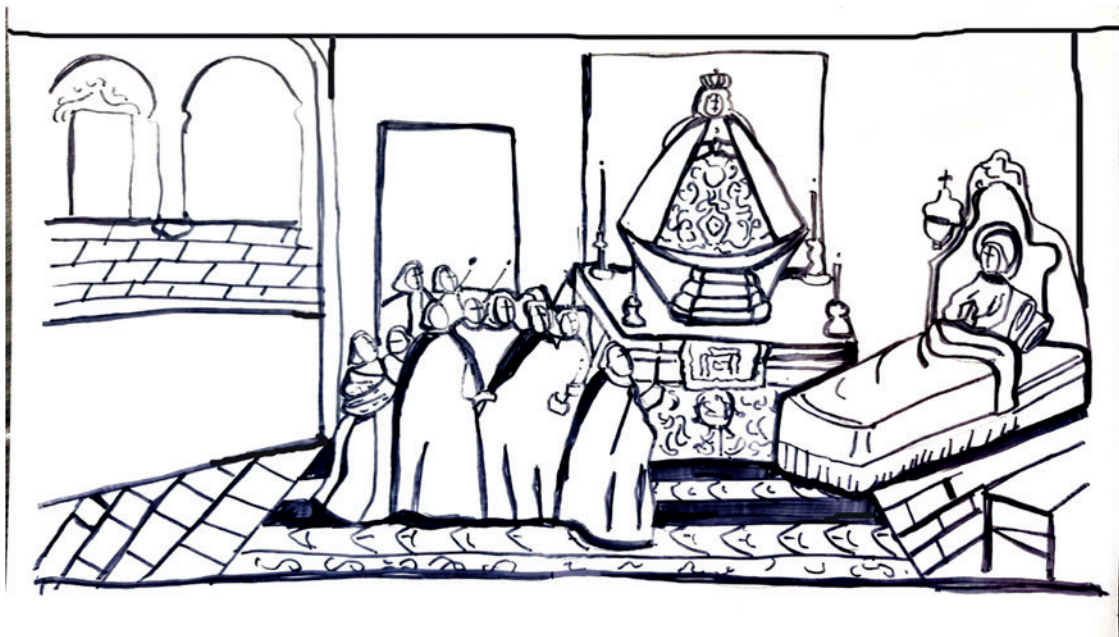
el sentido de que muestra la acción corporal y espiritual que invierte los valores de recogimiento y descanso asociados a estos aditamentos.

Ilustración 89. Imagen elaborada por los autores, basada en *Exvoto a Ntra. Sra. de los Dolores-Soledad*, anónimo novohispano, 1766. Parroquia de San Sebastián Atzacocalco de México, Colección Rivera Lake, Ciudad de México, México



Fuente: Imagen elaborada por los autores.

Ilustración 90. Imagen elaborada por los autores, basada en *Exvoto dedicado a Nuestra Señora de la Salud*, anónimo novohispano, siglo XVIII. Fundación E. Arocena / Museo Arocena, Torreón, México



Fuente: Imagen elaborada por los autores.

Objetos lejanos

El biombo

El biombo nació en Japón como un elemento que protegía contra las corrientes de aire al interior de los hogares. Hasta inicios del siglo *xvi*, los biombos eran fabricados únicamente en Asia y no fueron conocidos fuera de su lugar de origen. Más tarde sus usos se diversificaron y, además de cubrir del aire, sirvieron para delimitar el espacio en lugares domésticos y en los escenarios para las ceremonias sociales; estos artículos se convirtieron en objetos de prestigio social, pues resaltaban el estatus de quien los usaba. Sin importar su procedencia, se han rescatado biombos con múltiples temas plasmados en sus hojas: circunstancias bíblicas, paisajes, escenas de fábulas y de la vida diaria, proverbios, retratos de seres ilustres, animales, entornos, incluso sucesos históricos.

Se ha comprobado que la primera circulación de biombos en la Nueva España data de mediados del siglo *xvi* hasta inicios del siglo *xvii*; éstos llegaban al puerto de Acapulco, procedentes de Japón, gracias al Galeón de Manila, mismo que permitió a los novohispanos comenzar a recibir constantemente mercancía intercambiada entre Oriente y Occidente. La Nueva España se convirtió en un punto beneficiado de influencia asiática y occidental, ya que fue la ruta española del Pacífico, donde circularon numerosos productos. Este territorio fue uno de los lugares donde las producciones artísticas asiáticas alcanzaron el éxito fuera de su origen.

Las casas de importante poder adquisitivo se interesaron por las piezas y decoraciones asiáticas traídas al territorio, así fue como los biombos comenzaron a tener demanda. En un significado muy primario, el biombo podría representar al mobiliario relacionado con la búsqueda de notoriedad y comodidad. Al no ser un objeto de fácil adquisición, sólo las clases más favorecidas podían poseerlos,

esto les permitía diferenciarse del resto de los estratos sociales. No fue sino hasta entrado el siglo xviii que las hilanderas, los eclesiásticos y los propios artesanos pudieron disponer de él, y fue hasta finales del siglo que su uso y presencia tuvo su máximo esplendor. Durante todo este periodo, el biombo mantuvo su carácter de elemento doméstico relacionado a la nobleza; los demás hogares lo disfrutaron de manera tardía y en porcentajes reducidos. Poco a poco, al ser fabricados en el mismo territorio, su costo aminoró, esto los convirtió en un aditamento accesible y familiar, y muchas personas de diferentes índoles pudieron gozar de este artefacto.

Ilustración 91. Biombo achinado, Nueva España, siglo xviii. Museo Franz Mayer, Ciudad de México, México



Fuente: Museo Franz Mayer.

Respondiendo más a la cualidad estética que práctica, los artesanos bajaron el biombo en la Nueva España de una forma diferente. Los artistas novohispanos, en un principio, imitaban la forma de los japoneses en cuanto a algunas características físicas como altura y número de hojas, técnicas de pintura y perspectivas adoptadas. En ese punto, el precio de venta variaba en función de los materiales y la calidad de éstos.

Hacia inicios del siglo xvii, ya existía un estilo virreinal con suficientes características para distinguirlo de los creados en otras latitudes. Existe también la posibilidad de que artistas orientales y asiáticos hayan permanecido en territorio novohispano durante el periodo del virreinato, de tal forma que ilustraron sobre el arte del biombo a artistas propios del territorio. Ellos, con los conocimientos adquiridos, reinterpretaron y adaptaron estas características a las necesidades estéticas de la Nueva España. Se sabe que los primeros territorios en adoptar y desarrollar este nuevo estilo fueron los que hoy corresponden a Michoacán, Guerrero, Campeche, Ciudad de México y Puebla, seguidos posteriormente por otras regiones. Esta producción de los artistas locales podría dividirse en dos ramas. La primera, con motivos chinos o japoneses combinados en un nuevo estilo: biombo que fueron llamados “achinados” (Ilustración 91), ya que se asemejaban a la tendencia extranjera. La segunda, por su parte, corresponde con aquellos biombo que nacían del estilo heredado, pero representaban el retrato de la nueva sociedad criolla, magnificada en el virreinato (Ilustración 92).

Es relevante mencionar que, igualmente, muchas de las pinturas en laca empleadas en los nuevos biombo no provenían de Asia o Japón, sino que constituían una adaptación de las formas prehispánicas, orientada a lograr un acabado refinado en el mobiliario. Una de estas técnicas consistía en el uso de un compuesto generado por la grasa animal de ciertos insectos—a diferencia de la técnica

asiática, que era de origen vegetal—. Es decir, los artistas virreinales tomaron información de diferentes referentes históricos y sociales, y la redirigieron a una estética que no era asiática, ni oriental, ni europea: era una estética novohispana.

Ilustración 92. *Cortejo y ocio en la terraza de una casa de campo*, anónimo novohispano, entre 1700-1799. Colección particular, Ciudad de México, México



Fuente: Tomada de Pierce, D., Ruiz, R., y Bargellini, C. (2005). *Painting a New World*. Denver: Denver Art Museum. Borja Gómez, J. H. (s. f.). *Arte Colonial* (Arca). <https://arcav1.uniandes.edu.co/artworks/2583>

Así pues, innovaron en técnicas y materiales, ya que introdujeron nuevas materias primas como la piel de animal, las conchas marinas y el lienzo pintado al óleo. Retrataron escenas sociales e históricas, contrario a otros que se hacían por encargo para ofrendarse a algún personaje importante de la época. Los artistas volvieron suyo al biombo, desdibujándose así las cualidades japonesas y europeizadas; sucedió a tal grado, que los producidos en territorio novohispano competían en belleza y calidad con los traídos del extranjero.

En cuanto a su valor, según J. Sanz de la Higuera (2020), se consideran tres elementos. En primer lugar, cada biombo se compone de cierto número de partes o secciones, que podían denominarse “bastidores”, “órdenes”, “telas”, “piezas”, “paños” o “tablas”. En segunda instancia, se contemplan los tejidos que conformaban cada bastidor. En tercer lugar, están las manifestaciones artísticas que eran plasmadas en cada sección. La gran mayoría de los biombos de la época tenía ocho bastidores, aunque existían excepciones con tres, cinco, seis y hasta nueve divisiones. Respecto a los tejidos, casi todos eran de angeo o de combinaciones de este tejido y arpillera. Por supuesto, gracias a su capacidad adquisitiva, los nobles se permitían el lujo de elegir entre los distintos tejidos.

Así, el biombo se convirtió en un mueble relevante de las casas del siglo XVII y XVIII. Mientras que en Europa los biombos se exhibían desmontados, en la Nueva España se mostraban completos, en su entero esplendor. Lógicamente, eran objetos de valor que se cuidaban y heredaban como parte de los testamentos, e incluso llegaron a formar parte de las dotes matrimoniales, práctica común en aquella época. En los entornos domésticos virreinales, los biombos comenzaron a ganar terreno en las casas para dividir espacios, proteger del viento o para otorgar valor ornamental y jerarquía social al espacio. Por su capacidad de abrirse, plegarse y desplegarse, eran de gran uso en todas las plantas de la casa. Precisa-

mente en algunos exvotos puede apreciarse la presencia de este artefacto a lado de la cama, respondiendo a las funciones ya mencionadas (Ilustraciones 93 y 94).

Ilustración 93. Exvoto, anónimo novohispano, entre 1771-1799. Colección particular, Ciudad de México, México



Fuente: Tomada de Maquivar, M. C. (1993). Ángeles y arcángeles. Mexial Banpais.

Ilustración 94. Imagen elaborada por los autores, basada en *Exvoto a la Virgen de Loreto*, anónimo novohispano, siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México



Fuente: Imagen elaborada por los autores.

El biombo se ubicaba en el espacio llamado asistencia (que fungía como sala de estar), acompañado de espejos, sillas, taburetes y cualquier objeto útil en ese lugar donde se recibía a las visitas más cercanas. Asimismo, se encontraba en diferentes habitaciones como el tocador, los espacios del placer y en las recámaras.

Revisando los principales artefactos que se representaron en las pinturas y exvotos novohispanos se encontró que uno de los mobiliarios más recurrentes es el biombo. Tal como se revisó, este dispositivo fungía como un símbolo de estatus de la clase alta novohispana, ya que, según Alberto Baena Zapatero (2020), era un medio para representar el programa iconográfico** de las élites criollas, expresado en símbolos y signos que servían para legitimar sus intereses y su forma de vida. Bajo esta premisa, rescatando lo planteado por Wu Hung (1996), los biombos, al estar ornamentados con imágenes, funcionaban como un espacio simbólico que creaba un contexto o un lugar específico.

Lo anterior se proyecta en el biombo que se encuentra representado en el exvoto *Peres Maldonado*, dado que este elemento funciona como un dispositivo artístico y un configurador de la microespacialidad** de la escena principal. En consecuencia, es un objeto que sustenta lo arquitectónico y configura la espacialidad vivida, además de que delimita las actividades que suceden en ambos extremos: el espacio por intervención corporal y el dedicado a la oración y la devoción divina.

El altar-oratorio

De entrada, es imprescindible señalar la importancia que tiene la religión dentro de las sociedades. Se trata de un elemento necesario para la formación de los individuos, ya que les otorga un carácter específico a su pensar y actuar, a la explicación de su realidad y establece dilucidaciones para la comprensión de la vida y la muerte. De igual manera incentiva la cohesión social, une a las colectividades en un fin común, estructura los organismos de poder a través de rituales y normas morales que se manifiestan tanto en el espacio público como en el privado. Bajo esta noción es justo insertar a la sociedad novohispana, inmersa en una constante religiosidad que

abarcaría todos los ámbitos: “el arte, la poesía, el trabajo, la vida diaria, los negocios y la administración, incluso las violaciones a la ley y la moral se juzgan y se castigan en los Autos de Fe –la Inquisición” (Mendoza Pérez, 2004, p. 60).

Es especialmente importante resaltar que la religión católica fue uno de los órganos encargados de estructurar la vida de los individuos del virreinato, tanto que se trató de una época donde imperó la religiosidad formal y regulada, pero combinada con la fe popular que se manifestaba mediante los cultos paganos y la creencia en lo sobrenatural. Para apoyar lo anterior, hay que tener en cuenta lo que menciona la ya citada Pilar Gonzalbo Aizpuru¹¹ (2009), quien infiere que las autoridades religiosas tuvieron un gran afán por depurar las devociones y controlar las prácticas rituales; sin embargo, los fieles convirtieron la religión en un cúmulo de prácticas folclóricas que les permitía expresar sus concepciones místicas o desahogar las frustraciones, resultado del dominio de la Iglesia y el Estado. La religiosidad novohispana no es un elemento homogéneo, sino que navega entre las barreras de lo sagrado y lo supersticioso, de lo que es tolerado y lo que es moralmente impermisible.

Conviene enfatizar que las clases más favorecidas utilizaron la religión como un instrumento para rescatar las tradiciones de sus antepasados europeos, mantener vivas sus costumbres y adquirir un reconocimiento social. Por medio del culto y de los rasgos que se derivan del mismo (como el arte, la vestimenta y los elementos ornamentales), los españoles y criollos reafirmaron aquellos componentes sociales y culturales que los diferenciaban del resto de la población. No es de extrañarse que parte de los recursos económicos y humanos fueron utilizados

11 Para motivos de este apartado, se estará citando de manera recurrente a Pilar Gonzalbo Aizpuru, ya que las aportaciones en la materia son las que mejor describen la religiosidad barroca novohispana.

para remarcar la bonanza y el poderío del catolicismo, frente a las prácticas y semblantes culturales de los conquistados y de los grupos menos favorecidos.

En este contexto tan complejo y por demás fascinante, las prácticas religiosas se pueden clasificar en dos: aquellas ejercidas en el espacio público y aquellas que suceden en el espacio privado, aunque Gonzalbo Aizpuru (2009) recalca que en ambas esferas existía una constante supervisión por parte de la autoridad eclesiástica, quien no se privó de vigilar y castigar aquellas costumbres que iban en contra de los designios divinos y de la adecuada praxis de la fe.

Así pues, al igual que en otras religiones, “La vida privada, como la vida pública, giraba en torno a celebraciones, rituales y prácticas religiosas” (Gonzalbo Aizpuru, 2009, p. 323). Mediante estos actos, la vida pública y privada del virreinato se desarrolló entre la lucha del bien y el mal, en la que los actos de fe y la piedad eran premiados con la promesa del paraíso; mientras los actos inmorales eran castigados severamente por medio de la condenación del alma y el castigo en las llamas perpetuas del infierno.

Tal como se revisó en el apartado de la pintura novohispana, el Concilio de Trento fue un detonante para la configuración de la estética novohispana; en el caso de la religión esto de igual manera ocurrió, debido a que marcó algunas pautas que impulsaron las prácticas religiosas desde la colectividad, las cuales hicieron énfasis en reafirmar la fe de los creyentes con complejas solemnidades en la liturgia y el dramatismo de las ceremonias. Por consecuente, fue muy común el culto exterior, que se materializó en diversas manifestaciones: las procesiones hacia algunos lugares considerados sagrados, los desfiles religiosos para celebrar a vírgenes y santos o para favorecer la lluvia y las cosechas, los viacrucis para conmemorar la pasión y muerte de Jesucristo, el culto a las reliquias y la celebración de misas que se engalanaban con amplia ostentación (Ilustraciones 95 y 96). Todo

este conjunto de rituales, “[...] podía responder a las variadas y sutiles formas de coacción social ejercida por las autoridades, al impulso gregario o al ánimo festivo, ya que en la monótona vida colonial las actividades religiosas proporcionaban frecuentes oportunidades de esparcimiento” (Gonzalbo Aizpuru, 2009, p. 321).

Ilustración 95. *El traslado de las monjas dominicas a su nuevo convento de Valladolid*, anónimo novohispano, 1738. Museo Regional Michoacano, Dr. Nicolás León Calderón, Morelia, México



Fuente: Rishel, J. J. y Stratton-Pruitt, S. (2007). *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*. Fondo de Cultura Económica. Tomada de Borja Gómez, J. H. (s.f.), Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/539>

Ilustración 96. *Procesión de Santiago Apóstol en el barrio de Tlatelolco*, anónimo novohispano, entre 1700-1799. Colección Arquidiócesis Jesús González Baquero, Ciudad de México, México



Fuente: Curiel, G., Fausto Ramírez, A. R. y Velázquez, A. (2002). *Pintura y vida cotidiana en México: siglos XVII-XX*. Fomento Cultural Banamex. Tomada de Borja Gómez, J. H. (s.f.), Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/1117>

Asimismo, fueron muy habituales las cofradías –asociaciones de personas reconocidas por la Iglesia católica, formadas con fines misericordiosos, que se reunían en torno a una advocación religiosa–, las cuales estaban estructuradas de manera jerarquizada a partir de distintas obligaciones y privilegios. Justamente, estos grupos eran un elemento imprescindible para el catolicismo barroco, puesto que incentivaban los actos penitenciales que emulaban la santidad, tales como la mortificación corporal, el ayuno y la vigilia, y, además, realizaban labores de caridad hacia los más desprotegidos. En el sentido de las prácticas públicas, no agotaban recursos, debido a que eran un componente infaltable en las procesiones y en la celebración de los rituales de la Semana Santa.

Las manifestaciones religiosas en el espacio común no eran solamente exclusivas de las clases superiores, sino que los grupos inferiores también eran partícipes de aquellos ritos que exaltaban sus creencias y que les permitían ser parte de la comunidad:

Las peregrinaciones, las “mandas”, la adopción de hábitos religiosos, la asistencia a sermones y procesiones, el uso de cilicios, las penitencias en Cuaresma, los altares domésticos y las candelas bendecidas para los moribundos, fueron también prácticas en las que compitieron españoles, indios y miembros de las castas, con la entusiasmo aprobación inicial de los religiosos y la ocasional desconfianza posterior por las implicaciones de superstición y fanatismo que no era difícil apreciar. (Gonzalbo Aizpuru, 2009, pp. 332-333)

El límite entre lo permitido y lo indebido era muy difícil de esclarecer dentro de la mentalidad barroca, ya que la religión apostaba por una mortificación

corporal como medio para alcanzar la salvación; era frecuente que el sufrimiento fuera una constante dentro de las prácticas religiosas colectivas, y más aún en las privadas. Vivir la fe desde la intimidad fue una de las condiciones que complementó las experiencias habitadas desde la colectividad. Al respecto, “[...] la historia de la religión personal está relacionada con la historia social y de la vida cotidiana y muestra la evolución de la sensibilidad individual y colectiva con mayor viveza que la historia de la teología o de la liturgia” (Gonzalbo Aizpuru, 2009, p. 320).

De esta manera existía una reproducción de la religiosidad colectiva impuesta por las autoridades eclesiales, la cual se expandía hacia los rincones de los espacios interiores:

[...] los mandamientos de la Iglesia regían en todos los espacios y la cocina era uno de los lugares donde se imponía el cuidado constante en el cumplimiento de vigiliias y ayunos [...]. En la decoración de salas y recámaras, a juzgar por el ajuar doméstico del que quedan testimonios, no hay duda de que se buscaba la familiaridad con los santos, incluso con mayor fervor que en la vida pública. (Gonzalbo Aizpuru, 2009, p. 325)

La influencia de la religión en el campo de lo doméstico llegó a un punto en el que ésta se impregnó en casi todos los aspectos de la vida cotidiana; los novohispanos vivían su religiosidad de manera fervorosa en el espacio público, pero en el espacio privado ello se colmaba de dimensiones inimaginables, tal como se expresa en la siguiente cita:

[...] las prácticas cotidianas, desde las recetas de cocina hasta la curación de las enfermedades, el lenguaje coloquial, las lecturas de esparcimiento, las

devociones improvisadas al margen de los cánones y aun las blasfemias y agresiones a crucifijos y objetos sagrados, eran testimonio de esa creencia en un orden no visible y de la esperanza en alcanzar la armonía dentro de él o de la desesperación por sentirlo inalcanzable. (Gonzalbo Aizpuru 2009, p. 324)

De una forma más cercana, la mujer novohispana vivía la religión para sí misma y para la salvación de los miembros de su familia. En consecuencia, su fervor cotidiano no sólo se esparcía en la domesticidad de los espacios comunes, sino que se adentraba con más fuerza en el espacio íntimo del dormitorio. Entrando en materia, en el exvoto 1777 quedaron plasmadas algunas prácticas de la fe novohispana, específicamente en lo que respecta a la configuración del altar doméstico y en las velas encendidas para las personas que se encontraban en situación de enfermedad o muerte.

Es necesario subrayar lo señalado por Gonzalbo Aizpuru, acerca de que, a pesar de que la religión privada no estaba tan controlada como los rituales colectivos, existía un gran interés en los novohispanos por continuar con las prácticas religiosas en los entornos privados; muestra de ello es que, pese a las prohibiciones de los altares domésticos, éstos existían en gran parte de las viviendas urbanas, los cuales se complementaban con imágenes y grabados que hacían alusión a vírgenes y santos; en ellos, las familias les rendían culto y les imploraban favores.

El altar-oratorio novohispano

Fuera de las prácticas religiosas formales, impulsadas y reguladas por la Iglesia católica, la religiosidad se vivió en los espacios domésticos y se configuró a partir de lo popular, ello mediante una amalgama que abrazaba tanto la creencia en lo

sobrenatural, la superstición, la devoción y el milagro. Así pues, la religiosidad vivida desde la intimidad conllevó la creación de espacios para el culto, lugares que imitaran o mantuvieran una relación directa con los espacios sagrados oficiales.

En este sentido se insertan tanto el altar como el oratorio privado que, como se verá en este apartado, se convirtieron en los sitios idóneos para las manifestaciones religiosas desde el hogar. Tradicionalmente, estos sitios están presentes en todas las culturas y religiones, así que mantienen naturalmente la misma configuración: “se pueden definir básicamente como espacios dispuestos para la celebración de un rito sagrado, han estado históricamente vinculados a las manifestaciones simbólicas, principalmente religiosas, de las diferentes civilizaciones y grupos sociales, independientemente de sus grados de complejidad o precariedad” (Camargo Acosta, 2017, p. 22). Parfraseando lo dicho por Santiago Camargo Acosta (2017), asignarle una carga sobrenatural a objetos y lugares ha sido fundamental para la creación de cosmogonías de los distintos grupos humanos, en el sentido de que esto ayuda a la comprensión tanto colectiva como individual, por ende, lo sagrado se estructura en un espacio-temporalidad determinado, con un conjunto de símbolos y signos que se manifiestan en los elementos del altar.

Antes de desarrollar más las ideas en cuanto a los elementos primordiales que configuran el altar novohispano, es conveniente destacar la definición del altar-oratorio desde el catolicismo, a partir de lo señalado por Rosalía María Vinuesa Herrera (2016), quien rescata que “en su significado más general un oratorio (palabra que deriva del latín *‘oratorium’*) es ‘un lugar destinado para retirarse a hacer oración a Dios’” (p. 14). Asimismo, la autora indica que la capilla privada es un lugar destinado al culto divino, pero con una licencia aprobada que posibilita la celebración de la misa.

Dicho permiso se refiere a la bula, breve o indulto que la autoridad papal concede a una persona para poseer un oratorio en su casa, y a la licencia que otorgan las autoridades eclesiales locales, una vez revisado el lugar y tras haber cumplido con una serie de requisitos. Continuando en este punto, “La diferencia entre iglesias públicas y oratorios estriba en que las primeras son edificios sagrados, y por tanto, para poder celebrar en ella los oficios divinos hace falta consagrarlas o bendecirlas [...] mientras que para los segundos no se hace necesaria tal bendición” (Vinuesa Herrera, 2016, p. 16), basta con la bendición común de la casa.

Para motivos de la presente investigación se tendrán en cuenta las aportaciones de Vinuesa Herrera en lo que concierne a las características y clasificaciones del altar-oratorio dentro de la sociedad española de los siglos XVII y XVIII. Es preciso recalcar que los altares y oratorios novohispanos son herederos de esa tradición, por lo que tanto la configuración material como la simbólica no sufrieron modificaciones importantes. Así pues, Vinuesa Herrera (2016) cita a Francisco de Paula Baquero (1771) para exponer los tres tipos de oratorios de la época:

El primero el que las personas erigían en sus tierras siendo necesario que el Ordinario del lugar colocara una cruz para señalar el lugar sagrado. El segundo tipo eran los que se construían en sus casas particulares solamente para tener un sitio donde orar de forma recogida, estos no necesitaban ninguna licencia del Obispado porque en ellos no se iba a celebrar ningún oficio sagrado. Por último, el tercer tipo era el que también se erigían en las casas particulares, pero para celebrar en ellos el Santo Sacrificio de la Misa, requiriendo, por tanto, licencia del obispo. (pp. 16-17)

Igualmente, la autora en cuestión distingue los oratorios y capillas rurales de los oratorios urbanos. Los primeros se refieren a aquellos ubicados en lugares remotos en los que por cuestiones geográficas les es imposible a las personas asistir al templo para la celebración de la misa; mientras que los oratorios urbanos incluían “el simple altar con sus puertas cerradas, colocado en una habitación y la capilla propiamente dicha que contaba con todos los elementos propios de un lugar de culto incluida una pila de agua bendita” (Vinuesa Herrera, 2016, p. 125). Como aportación a esta clasificación, es relevante incluir el altar cotidiano o popular, el cual consistía en un espacio destinado dentro del dormitorio, en el que se colocaban los elementos y figuras de culto con una intención similar a los anteriores, pero con una estructura y decoración más austera, y que en muchas ocasiones no estaban oficializados ni autorizados por las autoridades del clero.

Características y elementos del altar-oratorio privado

Primeramente, la naturaleza doméstica de los altares y oratorios privados proviene de la tradición romana en lo que respecta a los “[...] espacios domésticos destinados al culto colocados en los atrios de las casas dedicados a los lares o dioses protectores del hogar” (Vinuesa Herrera, 2016, p. 22). Con el surgimiento del cristianismo, estos espacios de culto se mezclaron con las creencias de esta religión, por lo que las casas se convirtieron en los lugares en los que se practicaban los rituales cristianos.

Posteriormente, con la oficialización de la religión cristiana, se diversificaron los espacios para la práctica de la fe cotidiana. Tal como lo detalla Gabriela Sánchez Reyes (2005), se crearon distintos espacios para la oración: los altares tradicionales, compuestos por una sencilla imagen o escultura de la devoción, así como capillas y oratorios con características más complejas. Estas configuracio-

nes tuvieron como denominador común que se decoraron con “[...] la imagen del santo patrono o la devoción familiar. La imagen religiosa debía estar acompañada de flores, manteles, velas y cualquier otro ornato necesario para su lucimiento” (Sánchez Reyes, 2005, p. 533).

Debidamente, cada uno de los elementos debía de ser colocado de manera correcta, de acuerdo con las costumbres y la ritualidad católica: “El altar propiamente se compone de una consola, unas gradas, un sagrario y un retablo. La mesa debe levantarse sobre una o varias gradas donde se colocan candeleros y floreros y debe estar un poco despegado del muro” (Sánchez Reyes, 2005, p. 533). Sin muchas modificaciones, el altar-oratorio cristiano perduró hasta bien entrado el barroco, con la diferencia de que en esta época la ornamentación y ostentación no tuvieron precedentes (Ilustraciones 97 y 98).

Ilustración 97. *Doble naturaleza de la persona de Cristo*, anónimo, entre 1700-1799. Colección particular, Lima, Perú



Fuente: Gutiérrez Haces, J (2009). *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, tomo 4. Banamex. Tomada de Borja Gómez, J. H. (s.f.), Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/2219>

Ilustración 98. *Dedicación Templo Mocajac*, Miguel Jerónimo de Zendejas, entre 1745-1815. Iglesia de Santa María de la Asunción, Molcaxac, México



Fuente: Vargas Lugo, E (2005). *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos xvi al xviii*. México: Fomento Cultural Banamex. Tomada de Borja Gómez, J. H. (s.f.), Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/3781>

Como puede inferirse, hay una correlación entre el altar doméstico con el ubicado en el templo y, de cierto modo, el altar ubicado en el espacio cotidiano es un reflejo de ese macrocosmos que es el altar de la iglesia, en el cual, “existe una correspondencia entre la Pasión de Cristo y de los santos mártires. [...], el altar fue asimilado como la tumba de Cristo” (Sánchez Reyes, 2005, p. 533). Es la piedra angular en la que se realiza el ritual principal del cristianismo: la celebración de la eucaristía, la cual conmemora la pasión y muerte de Jesucristo. A continuación, se menciona la cita de Michael Coogan (1999), rescatada por Liliana Gutiérrez Mansilla (2010), en relación con las características del altar dentro del cristianismo (p. 58):

El elemento central de la mayoría de las iglesias cristianas (situado en el extremo oriental o en el centro, dependiendo de la planta) es el altar, una pieza con un intricado tallado o una sencilla mesa de madera, mármol o piedra. Su posición focal indica su especial importancia: en las primeras Iglesias y, en la actualidad, en el catolicismo, la Iglesia Ortodoxa y el anglicanismo, este es el lugar donde se celebra la eucaristía. El altar está impregnado de un particular misterio religioso, y la zona que lo rodea suele estar reservada exclusivamente al clero. (p. 58)

Lo anterior comprueba lo propuesto en torno al altar privado: se conservan similares características en su disposición, pero éste ofrece la posibilidad de mantener a la divinidad dentro del entorno cotidiano y permite llevar la religiosidad colectiva hacia la religiosidad vivida desde la intimidad. Justamente, la colocación de un altar sacraliza un determinado espacio de la vivienda, lo convierte en un sitio sagrado; en esta empresa, la alusión del altar doméstico en relación con el altar eclesial se refuerza con la introducción de elementos de inspiración litúrgica, por ejemplo, la mesa principal recubierta con un mantel, los objetos de oro y plata,

las velas y las flores, sin dejar de lado las imágenes y figuras divinas. A modo de ejemplificación, algunas pinturas de tinte hagiográfico muestran el protagonismo los altares como parte de los espacios privados, muestra de ello son las obras *San Ignacio de Loyola velando sus armas frente a la Virgen de Monserrat*, de Cristóbal de Villalpando, y *Segunda conversión de Santa Teresa de Jesús* de autor anónimo (Ilustraciones 99 y 100).

Ilustración 99. *San Ignacio de Loyola velando sus armas frente a la Virgen de Monserrat*, Cristóbal de Villalpando. Iglesia de San Felipe Neri, La Profesa, Ciudad de México, México



Fuente: Tomada de Borja Gómez, J. H. (s.f.). Arca.<https://arcav1.uniandes.edu.co/artworks/1094>

Ilustración 100. *Segunda conversión de Santa Teresa de Jesús*, anónimo, entre 1600-1699. Convento del Carmen de San José, Santiago, Chile



Fuente: Mebold K., L., S.D.B. (1987). Catálogo de pintura colonial en Chile. Obras en monasterios de religiosas de Antigua fundación. Universidad católica de Chile. Tomada de Borja Gómez, J. H. (s.f.), Arca. <https://arca.uniandes.edu.co/obras/68>

Un aspecto que conviene señalar respecto a los altares novohispanos es que estaban basados en los modelos que evolucionaron desde el surgimiento del cristianismo hasta la Contrarreforma católica, los cuales se presentaron luego de la conquista espiritual de América. Tras la estructuración de la sociedad virreinal, ésta abrazó con ahínco las manifestaciones de la religiosidad cristiana, bajo una influencia notable por parte de Europa: “los altares privados ingresaron al nuevo mundo reproduciendo los modelos de pensamiento europeos y sus tradiciones, los cuales estuvieron en un principio determinados por lo que establecían los cánones de la iglesia mediados por el concilio de Trento” (Camargo Acosta, 2017, p. 10). Como se vio anteriormente, dicho concilio reestructuró por completo a la Iglesia católica, en cuanto a sus normas dogmáticas, litúrgicas y éticas, lo que también aplicó a la forma en que se concebían los altares domésticos.

Parafraseando lo estipulado por Camargo (2017), este hecho propició la importación europea de diversos tipos de ornamentos, objetos litúrgicos, vestiduras, confesionarios, reclinatorios e imágenes y figuras religiosas. Todos estos elementos eran necesarios para la celebración de la misa en los altares privados, lo que a la larga propició la creación de talleres de artistas y artesanos que reprodujeron los modelos europeos y que los adaptaron a las particularidades de la sociedad novohispana. Este fenómeno favoreció el surgimiento de modelos novohispanos con características propias, los cuales asimilaron las formas externas.

En lo concerniente al altar-oratorio privado novohispano, dentro de la clasificación de oratorios urbanos planteada por Vinuesa Herrera (2016), es necesario establecer la siguiente categorización para mostrar una mayor claridad respecto a los espacios privados para la fe surgidos en el virreinato: las capillas privadas y los oratorios domésticos. A continuación, se describe puntualmente cada uno de estos tópicos.

Capillas privadas. Vinuesa Herrera (2016) señala que en muchas ocasiones se emplea indistintamente el nombre de oratorio para hablar de las capillas privadas y de los oratorios domésticos propiamente. Sin embargo, la diferencia primordial es que la capilla privada es de dimensiones más grandes y contiene todos los aditamentos para la celebración de la eucaristía, e incluso puede estar dentro de la casa o en un espacio independiente.

Oratorios domésticos. La autora citada alude que, a diferencia de las capillas, los oratorios domésticos eran habitaciones de uso familiar, los cuales contenían los elementos litúrgicos ya mencionados, tales como el altar y las figuras de devoción. Éstos se encontraban en el interior de las residencias, sin puerta al público y sin campanario. En función de lo planteado, para que las personas pudieran gozar del privilegio de tener un oratorio dentro de sus hogares (además del permiso por parte del clero), era necesario conservar ciertas estipulaciones marcadas por las autoridades eclesiales:

[...] la única exigencia era que estuviese apartado del bullicio y del servicio de la misma, que no sirviese de paso a otra y que no estuviese situado junto a un dormitorio. Tenía que estar decentemente adornado según las normas del decoro y poseer todos los ornamentos necesarios para celebrar misa, limpios y aseados. Para esto se solía buscar una habitación aislada, de pequeñas o medianas proporciones, normalmente en uno de los extremos del patio o en un corredor de la planta alta. (Vinuesa Herrera, 2016, p. 126)

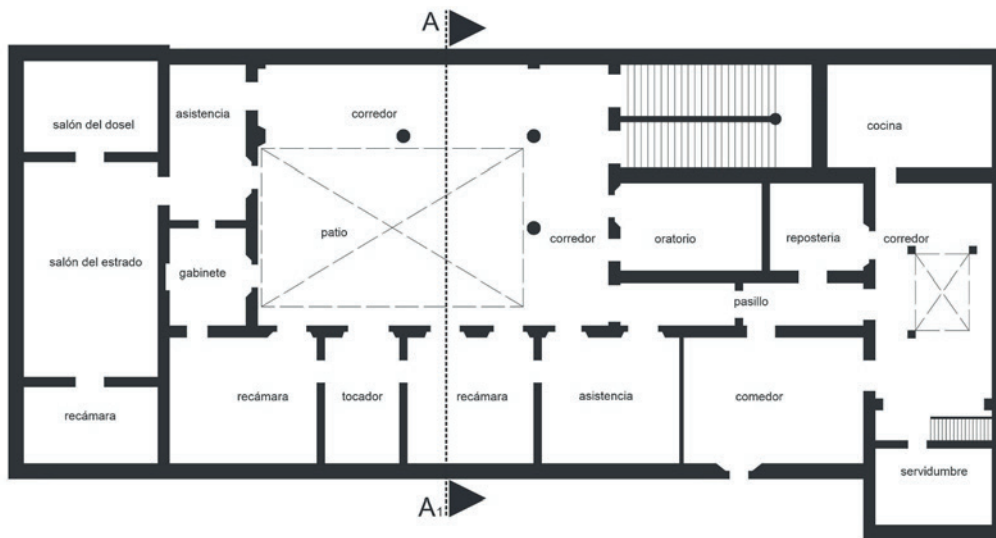
Asimismo, Sánchez Reyes (2005) remarca lo estipulado por *El primer Concilio Provincial Mexicano de 1555*, donde se especificaba que estos recintos debían encontrarse en un lugar destinado para ello, por lo que quedaba prohibido poner-

los donde hubiera una cama, con excepción de las habitaciones de los enfermos que estuvieran imposibilitados de levantarse de ella. A esto se suma la estricta reglamentación para la concesión de licencias para poseer oratorios, las cuales se revisarán más adelante.

En otro orden de ideas, en cuanto a las peculiaridades de los oratorios domésticos, “[...] no nos vamos a encontrar con grandes aparatos arquitectónicos sino con una arquitectura de carácter doméstico, insertada dentro de la propia vivienda” (Vinesa Herrera, 2016, p. 139). En contraste, en lo relativo a la estructura y decoración de los recintos, Vinesa Herrera comenta que el oratorio o altar podía ser de madera o edificado de muro, empotrado en la pared, con techo abovedado y adornado con pinturas y esculturas. Además, poseía puertas ricamente decoradas, las cuales se cerraban el tiempo en que no fuese utilizado.

Continuando en este punto, los manteles del altar estaban bordados y aderezados con ricos encajes, mientras que algunos oratorios contenían lujosos retablos en los que se encontraba el santo de devoción y otros santos menores: “Además en él se colocaban toda una suerte de imágenes escultóricas o pictóricas sin faltar el crucifijo de madera bien con la efigie del crucificado esculpida o pintado sobre él” (Vinesa Herrera, 2016, p. 135). En efecto, la proliferación de figuras religiosas en los altares era una constante, tanto así que se podían apreciar gran variedad de esculturas y cuadros de formato pequeño que, de cierta forma, acompañaban a la figura principal. La Ilustración 101 muestra, a modo de ejemplificación, la ubicación del oratorio como parte de las habitaciones que conformaban las casas señoriales en la Nueva España.

Ilustración 101. Planta alta de la casa del conde de Xala, Ciudad de México, en la que puede apreciarse la ubicación del oratorio



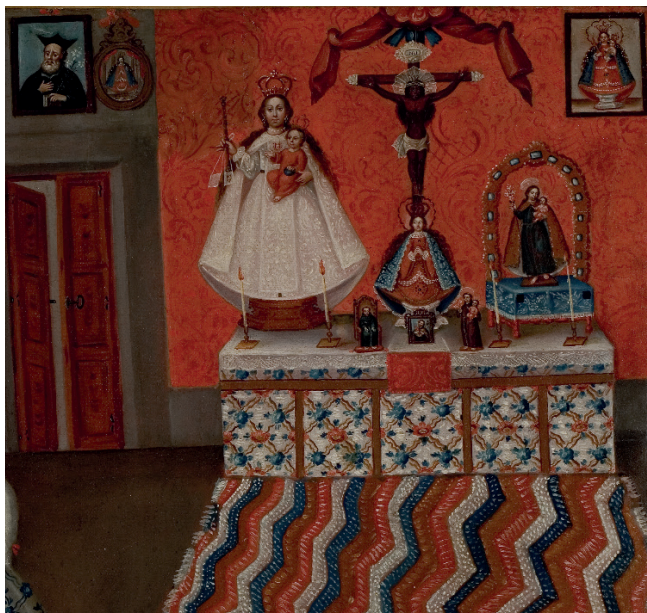
Fuente: Plano elaborado por los autores con base en Museo de Monterrey, Museo Franz Mayer (1990). Los palacios de la Nueva España y sus tesoros interiores.

El altar en el exvoto 1777

Conforme se ha venido desarrollando el presente apartado, se han rastreado puntos importantes que conviene precisar en el exvoto 1777 como objeto de estudio, en lo que respecta al altar que aparece retratado en la ofrenda pictórica. Anteriormente se hizo énfasis en las características de la sociedad novohispana con respecto a la religiosidad y a la devoción desde la intimidad. Todo ello brindó un amplio panorama en el que el punto culminante de estas reflexiones es la configuración del altar como el centro principal de devoción dentro del espacio pictórico de la representación votiva en cuestión.

Con vistas a lo anterior, el altar que aparece retratado en la ofrenda *Peres Maldonado* (Ilustración 102) es una prueba fehaciente de la asimilación de la religiosidad oficial hacia una intimidad vivida en la que los espacios domésticos se sacralizan y la religión oficial se abraza y reinterpreta para convertirse en un elemento más de la vida diaria. No en vano este espacio adquiere un gran protagonismo como uno de los elementos que se pintó con mayor complejidad y detalle, invadiendo la mitad de la composición. Sin entrar en afirmaciones insostenibles, sino en meras interpretaciones, el creador de la obra centró una importante atención en resaltar al altar como un elemento que debía de ser observado de manera meticulosa por los espectadores del cuadro final, tomando en cuenta que los exvotos eran obras encargadas para ser colocadas en la iglesia y con el propósito de ser apreciadas por los feligreses. Toda esta compleja disposición espacial no fue pintada meramente al azar, sino que obedecía a otros aspectos implícitos que se irán apuntando y que mantienen una relación cercana con las secciones pasadas.

Ilustración 102. Detalle del exvoto *Peres Maldonado* (1777) donde se muestra el altar-oratorio



Fuente: Elaboración propia con base en el exvoto *Peres Maldonado* (1777).

Dentro de la tipología planteada por Vinuesa Herrera (2016), el altar oratorio del presente voto corresponde a los llamados oratorios urbanos, es decir, a aquellos espacios domésticos de uso familiar apartados de otros recintos, cuya

funcionalidad respondía a ser un espacio interior aseado y ricamente ornamentado, destinado para la devoción particular y, principalmente, para la celebración de la sagrada eucaristía. Además, normalmente se encontraba dispuesto en una habitación aislada, en uno de los extremos del patio o en la planta alta. Lo que resulta llamativo en la representación es que el oratorio aparece justamente en lo que pareciera ser la habitación de la mujer principal, contrario a lo señalado en los estatutos y requisitos para poseer un altar; quizás, ante la condición de su enfermedad (ya que no podía asistir a la misa), es probable que se le concediera una licencia para tener este espacio en su hogar. Como si esto no fuera suficiente, probablemente se le permitió trasladar el oratorio a su habitación, ante la imposibilidad de levantarse de su cama dado el avance de su enfermedad. Justamente una situación similar la rescata Vinuesa Herrera:

[...] podemos constatar la existencia de alguna excepción como la de Luis Pando Enríquez cuyo oratorio de sus casas de la calle Juan de Burgos, actual calle Monsalves, según consta en la visita “esta [*sic*] en una pieza enfrente del dormitorio donde el dicho Luis Pando esta [*sic*] enfermo con puerta al dicho oratorio la qual [*sic*] se abre para poder oír [*sic*] misa desde la cama porque esta [*sic*] impedido”. (2016, p. 164)

Lo que se puede discutir aquí es si el altar-oratorio que aparece pintado en el exvoto se encontraba en la habitación del personaje femenino principal, o si estaba dispuesto al lado de la habitación —y la mujer podía escuchar misa desde su lecho—. Aun así, la respuesta más certera es que se trató de una solución plástica en la que se situó el dormitorio y el altar privado dentro del mismo espacio físico representado, a pesar de que tal vez se encontraran en recintos separados. Esta

configuración permitiría mostrar ambos universos dentro de la domesticidad de la retratada, aunque no se descarta la hipótesis de la licencia otorgada para que se haya tenido el altar en la habitación.

Otra de las cuestiones que surgen al observar el ícono votivo es que en el altar no se encuentran todos los elementos litúrgicos necesarios para la celebración de la misa, pero aparecen algunos, como el mantel blanco, velas, crucifijo y algunas figuras religiosas, que eran requisitos indispensables para poseer un oratorio. Además, otros elementos que comúnmente se utilizaban en la decoración de los oratorios, como los damascos y el baldaquino, aparecen también en el exvoto *Peres Maldonado*. Muestra de ello es el siguiente ejemplo rescatado por Sánchez:

[...] el capitán Diego Sánchez de la Reyna, enfermo en cama durante cinco años, arregló en la sala de su casa un oratorio “colgada de doseles amarillos y colorados y un altar adornado de láminas con su baldaquino y otros Liensos Con su frontal ara Consagrada Calis ornamentos y su tarima alfombrada y desente [*sic*] para poderse celebrar el Santo Sacrificio”. (2005, pp. 542-543)

Otra muestra que comprueba el uso de estos ornamentos es la citada por Vinuesa Herrera respecto a las características del oratorio de D. Pedro de Galdona:

[...] desentamente [*sic*] adornado y se compone de su Altar con su Ara de la materia y calidad que esta mandado por el Arzobispo mi señor y algo levantada del Altar y firme en él y forrada y con Manteles, Misal, Atril, Caliz y Patena, Dorado todo muy rico y los hornamentos [*sic*] de casulla y Mani-

pulo de Damasco azul y encarnado a flores de seda y frontal de lo mismo. Y los demas hornamentos nezesarios [sic] y una cruz con su Crucifixo [sic] de plata. Y todo ello muy dessente [sic] y aseado y en donde sin escrúpulo [sic] se puede selebrar [sic] el Santo Sacrificio de la misa...". (2016, p. 51)

Por lo visto, el oratorio pintado responde a los requisitos ornamentales que debían de mantener estos recintos para la celebración de la misa, y que de cierta manera dignificaban los espacios. Ello deja la interrogante acerca de si se celebraba la eucaristía en este sitio; quizás los objetos más preciados para este ritual se guardaban en otro recinto, o el pintor decidió omitirlos para resaltar a las figuras religiosas a las que se está dedicada la ofrenda. En todo caso, el altar conserva algunas características con aquellos oficializados por el clero, pero se mantiene cerca de los límites con los altares populares, debido a la gran cantidad de imágenes religiosas que cubren la mesa y contrario a los edictos oficiales que recomendaban limitar el número de figuras: "había que tener cuidado con los excesos decorativos de los oratorios y capillas ya que se podían perder ante tanta abundancia de imágenes y el fin primero para el cual había sido erigidos [sic], orar a Dios" (Vinuesa Herrera, 2016, p. 138).

Es claro que existió una omisión de esta regla. Lo que interesa es resaltar la devoción que la familia profesó hacia algunas figuras, misma que, al no procurar por un cuidado en el recargamiento de elementos, asignó un carácter popular y permitió imperar el gusto personal movido por la fe y el milagro. Justamente, Camargo (2017) afirma que los elementos que forman parte de un altar son asociados con un evento milagroso o protector, así como con la revelación de lo sagrado; aspectos que nutren la creencia y la fe las personas.

Así pues, el altar de la ofrenda pictórica muestra la adaptación de las prácticas religiosas oficiales hacia los espacios destinados para las faenas del hogar; los santos y santas que aparecen en él atienden a su contexto, en lo referente a la tradición familiar y la tradición cristiana, junto con las figuras religiosas principales que responden a la asimilación de los cultos locales: el Cristo del Encino y la Virgen del Pueblo, que eran venerados en la Villa de Aguascalientes. Todo ello es un reflejo de la identidad cultural de los retratados y ofrece visiones complejas en lo relacionado a la vida religiosa y cotidiana de las personas que conformaban el poblado mencionado.

Propiamente, “Los exvotos pintados son una fuente muy valiosa para conocer el interior de estas habitaciones, donde el enfermo y el oratorio conviven, la búsqueda de la protección del santo se hace presente en el lecho del enfermo” (Sánchez Reyes, 2005, pp. 541-542). Similares características aparecen en el exvoto 1777: el altar-oratorio se inserta dentro de la arquitectura cotidiana, en un espacio donde lo sagrado y lo profano no se separan, sino que se llenan de una profunda carga simbólica y personal. El altar-oratorio es testigo de la penitencia corporal que sufría la mujer postrada en la cama, y el hecho recuerda aquella concepción de que los dolores espirituales se aliviaban con padecimientos corporales: ella sufre para redimir su alma ante los mediadores divinos que se encuentran en el altar. Incuestionablemente son sitios para la redención y la purificación del alma, y su representación en la pieza votiva tenía la función de mostrar que, por medio de la devoción y la fe, se podían conceder los milagros.

Para cerrar esta sección, es indispensable mencionar la carga social que encerraban los altares-oratorios dentro del contexto novohispano. Como ya se ha dicho, poseer un permiso para tener un altar-oratorio en la casa era una muestra de un estatus social perteneciente a las clases dominantes; precisamente el altar

que aparece en la ofrenda votiva guarda propósitos similares, en el sentido de que su representación en la pintura perpetuó el privilegio social que tenía esta familia de ser poseedora de un lujoso y ornamentado altar, y para ello utilizaron el arte como un mecanismo en el que se muestra el poder adquisitivo y su posición dentro del jerarquizado sistema social.

Asimismo, la presencia del oratorio en el exvoto comprueba el linaje noble al que pertenecía la familia, tomando en cuenta que las bulas para tener un oratorio en las moradas eran concebidas sólo si se comprobaba que se procedía de un estamento social reconocido. Con todo lo anterior, el altar-oratorio de la ofrenda votiva reafirma la acaudalada posición de la familia y refuerza el sistema social en el que las clases dominantes demostraban su poderío a través de instrumentos simbólicos; pero también muestra la enfermedad vivida desde la dignidad y la comodidad, aspectos a los que sólo podían acceder los poderosos.

Las figuras religiosas en el altar del exvoto

Un claro ejemplo de la configuración del espacio doméstico a partir de la religiosidad privada se muestra en el exvoto 1777. Gonzalbo Aizpuru (2009) plantea que en esa época las reproducciones de vírgenes eran escasas, no así las representaciones de santos varones; aun así, la nula presencia en inventarios no comprueba que no haya imperado la existencia de imágenes de culto en los espacios domésticos. Como se aprecia en el exvoto estudiado, la habitación en donde ocurre la escena está plagada de una cantidad considerable de composiciones pictóricas y figuras de bulto que aluden a santos y advocaciones marianas.

Así pues, las imágenes de santas y santos eran un acompañamiento permanente en los espacios domésticos de los novohispanos, por lo que era frecuente que tuvieran gran presencia en ellos, al punto de formar parte algunas veces del

mobiliario cotidiano. Fundamentalmente, las figuras religiosas que se situaban en los altares familiares no sólo eran testigos de la influencia del pensamiento religioso en la vida diaria, sino que en muchas ocasiones éstas eran colocadas para cumplir una misión de ayuda o salvación específica; ello impulsado por el temor a los malestares físicos, la búsqueda de alivio de alguna enfermedad o el temor de los castigos del infierno, “De uno u otro modo, el resultado era que los creyentes acudían en busca del patrocinio de algún santo protector que intercediera por ellos ante el juez supremo” (Gonzalbo Aizpuru, 2009, p. 344). Elisa Garzón Balbuena y Elvia Acosta Zamora (2019) rescatan en la siguiente cita la importancia que tuvieron los santos en la religiosidad novohispana:

El culto a los santos en el México colonial alcanzó enorme importancia, precisamente porque pasaron por esta vida y ahora se considera que viven en el cielo, la Iglesia los propone como modelos a seguir y fomenta su devoción por el poder que se les asigna como intercesores ante Dios. [...] Sin embargo, fue hasta el Concilio de Trento cuando se confirmó la conveniencia y necesidad de las imágenes y la Iglesia aceptó exponer a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, conociendo los milagros que Dios había obrado por ellos. Fue entonces cuando se expresó claramente la doctrina respecto a su intercesión, y se concluyó que si los santos pueden interceder, nosotros los podemos invocar. (p. 9)

A partir de lo anterior, en el exvoto *Peres Maldonado* las figuras religiosas no fueron pintadas al azar, sino que fueron las portadoras del mensaje de salvación divino en su facultad para curar enfermedades y conceder milagros. Ello se basa en la creencia de que algunas imágenes tenían poderes especiales o un carácter

sobrenatural. Muchas de ellas poseían la potestad de actuar en asuntos específicos, tales como la curación de determinadas enfermedades o padecimientos, o la capacidad de controlar ciertos fenómenos naturales. Continuando en este punto, será adecuado mencionar a las imágenes sagradas que aparecen en la ofrenda votiva, junto con algunas descripciones e información que avalen el papel que fungen en la representación (Ilustración 103).

Ilustración 103. Identificación de las figuras religiosas del altar en el exvoto *Peres Maldonado*



Fuente: Elaboración propia.

Primeramente, la presencia de las advocaciones marianas es muy clara, ya que, de todas las figuras del conjunto, cuatro corresponden a la figura de la Virgen María: la Virgen de la Merced, la Virgen de Zapopan, la Virgen del Rosario y la Virgen del Pueblito. Es indiscutible que la Virgen María fue una de las representaciones que más abundaron en la pintura y escultura virreinal, dado que era la madre de Jesús y el modelo femenino a imitar; esta es la causa principal del predominio de advocaciones marianas en la ofrenda, aunque también es substancial mencionar el carácter maternal que poseían estas figuras. No era de extrañarse que la mujer principal del ofrecimiento pictórico, al ser madre, poseyera dentro de su altar privado imágenes que le recordaran un modelo de aspiración en el que María era la madre amorosa de la humanidad, el reflejo de todos los valores cristianos en cuanto al deber ser femenino. Específicamente, cada una de las vírgenes poseía un patronazgo determinado, como se menciona a continuación:

Virgen de la Merced (Ilustración 104). Según Nuria Ortín (2017), esta representación es la patrona de los cautivos, de los presos y los esclavos, aunque la cautividad va más allá del estado físico, por lo que también a ella se dirigían aquellas personas que sufrían un encierro a partir de una enfermedad o estado mental: “[...] evoca su presencia maternal y misericordiosa a favor de los fieles cristianos que se hallan en peligros y ansiedad, para que, rotas las cadenas de toda opresión, alcancen la plena libertad del cuerpo y del espíritu” (Ortín, 2017, párr. 2). Quizás, debido a su padecimiento—al estar recluida en cama y sufriendo la grave enfermedad que la llevó a la extirpación del seno—, la señora Josefa suplicó a esta imagen la liberación corporal y mental ante los malestares terrenales.

Virgen de Zapopan (Ilustración 105). Esta advocación era la patrona del pueblo de indios de Zapopan, cerca de la ciudad de Guadalajara, capital del reino de Nueva Galicia, al que pertenecía la Villa de Aguascalientes. Esta figura tuvo

gran importancia y difusión en la Nueva España, por la gran cantidad de milagros que se le atribuían, tales como la curación de epidemias y la protección contra los rayos y tempestades. Dado el poder milagroso que esta figura poseía como reliquia, aparece en el exvoto en una pequeña imagen, justamente en la parte superior de la puerta de acceso, posiblemente como un elemento protector ante las inclemencias y desdichas.

Ilustración 104. *Virgen de la Merced*, Miguel Cabrera. Museo Histórico Casa de Allende, San Miguel de Allende, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A4287>

Ilustración 105. *Nuestra Señora de Zapopan*, Antonio A. Enríquez., 1786. Ex-convento de San Nicolás Tolentino, Actopan, México



Fuente: Wikipedia. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exconvento_de_San_Nicol%C3%A1s_Tolentino,_Actopan_13.JPG

Virgen del Rosario (Ilustración 106). Esta advocación se le apareció a santo Domingo de Guzmán en el año 1208 con un rosario en las manos y le pidió que difundiera este medio como un instrumento de oración; a cambio, ofreció diferentes promesas a los fieles que practicaran su rezo. En el virreinato su uso se incentivó como un instrumento de evangelización, como símbolo de la fe católica y como un medio para ahuyentar al demonio: “[...] el rosario representó la esperanza, puesto que en él los devotos tuvieron ‘el remedio universal contra todos los vicios y asegurados los triunfos sobre mudo, demonio y carne’” (González Leyva, 1995, p. 277), los principales causantes de la condenación del alma en el infierno. Por su parte, Gonzalbo Aizpuru (2009) alude a que el rezo del rosario en el virreinato era una manifestación de la piedad colectiva, bajo la creencia de que tenía mayor mérito si se rezaba en conjunto que en privado.

Consecuentemente, la Virgen del Rosario fue una de las figuras marianas más veneradas en las tierras conquistadas; su representación en el ofrecimiento pictórico es un testigo enérgico de esta enunciación, debido a que aparece en la habitación en una de las imágenes que están colgadas junto al altar. Además, el rosario como instrumento de oración es portado por uno de los frailes que se encuentra cerca del lecho de la figura principal, en alusión a su intercesión por la salvación del cuerpo y alma de la mujer, ante la intervención que se suscita.

Virgen del Pueblito (Ilustración 107). Es una de las figuras principales a la cual está dedicada la ofrenda pictórica en cuestión, por lo que se designará otro apartado para señalar su importancia y función; aunque se puede adelantar que esta advocación hace referencia a la Virgen de la Inmaculada Concepción, que fue venerada en la ciudad de Querétaro por parte de los frailes franciscanos durante la época colonial.

Ilustración 106. *Virgen del Rosario*, Coxas, siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2660

Ilustración 107. *Virgen del Pueblito*, Miguel Vallejo. Museo Regional de Querétaro, Querétaro, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A3763>

Dejando de lado a las figuras de la Virgen María, en segundo lugar prevalecen las personificaciones de santos meramente masculinos, los cuales son maestros, doctores de la iglesia o fundadores de alguna congregación religiosa. La devoción hacia los santos que pertenecieron a una orden monástica fue muy acrecentada, incentivada en gran medida por los miembros de las congregaciones; precisamente en el exvoto 1777 aparecen los siguientes personajes: san Felipe Neri, fundador de la Congregación del Oratorio, así como san Francisco de Asís y san Antonio de Padua, fundador e impulsor de la Orden Franciscana, respectivamente. También figura san Francisco Xavier que formó parte de la Compañía de Jesús y, por último, pero no menos importante, san José, el padre adoptivo de Jesús y el santo patrono de la Nueva España. Ahora bien, es pertinente resaltar los protectorados o funciones que poseían cada uno de ellos:

San Felipe Neri (Ilustración 108). Guizzela Castillo Romero (2020) señala que este santo tuvo como inspiración y ejemplo la figura de la Virgen María, por lo que gran parte de sus sermones y su persona hacían hincapié a la transmisión de la moral hacia las mujeres, en lo que respecta a la pureza, la virginidad y la maternidad. Otro punto es que este personaje es el santo patrono de Roma; Castillo Romero (2020) enfatiza en que “[...] dedicó su vida a la educación, a la formación de todas aquellas personas que se encontraban en la búsqueda de la transformación humana en términos espirituales” (p. 24). Asimismo, propuso una conversión de manera alegre a través de la educación, la fidelidad y la alegría, ante los obstáculos que presentarían los seres humanos en su vida diaria.

Cabe mencionar que su culto en el virreinato se extendió a partir de las órdenes mendicantes, quienes rescataron y difundieron parte de sus enseñanzas. En lo que respecta a su aparición en la ofrenda votiva es claro que es un recordatorio del deber ser femenino para alcanzar la salvación, un memorándum sobre

la necesidad de mantener la templanza y la alegría ante los sucesos en los que se presentan situaciones trágicas, como es el caso que representa la obra a analizar.

Ilustración 108. San Felipe Neri, Juan Nepomuceno Herrera (atribuida), entre 1840-1850. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Ciudad de México, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A3051>

San Francisco de Asís (Ilustración 109). Fue uno de los santos más influyentes en la configuración de las órdenes mendicantes y una de las grandes figuras en la historia del cristianismo. Dada su relevancia, sus representaciones en el arte son una constante, tal como se puede apreciar en la pequeña figura que aparece en el exvoto. En la Nueva España era habitual que este personaje formara parte del conjunto de santos más venerados. Su devoción fue promovida mediante la orden franciscana, primeramente, a través de la evangelización de los indígenas en los territorios descubiertos y, después, por medio de la enseñanza que se expandió en diversos estratos sociales cuando el virreinato ya estuvo consolidado. Por consiguiente, la influencia que ejerció esta orden en la configuración del aparato social novohispano fue trascendental para la trasmisión de los valores del cristianismo. Ante todo “los franciscanos fueron realmente en el mundo novohispano maestros y pacificadores al educar a los niños y jóvenes indios, [...] y así darles una buena arma de defensa para su vida futura ante los españoles” (Jarquín Ortega, s.f., párr. 38).

Ilustración 109. La estigmatización (de San Francisco), anónimo novohispano. Museo de Guadalupe, Zacatecas, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A3528>

San Francisco de Asís fue asiduo de imitar y promover las enseñanzas de Jesucristo, a partir del desprendimiento total por medio de la pobreza, la obediencia a Dios y la práctica de la castidad. Este modelo de vida fue extendido por los frailes de la orden, y encontraron en los nuevos territorios la posibilidad de instaurar el cristianismo primitivo a través de distintas formas: “Algunas de ellas fueron expresión propia del bagaje cultural que traían desde España, otras se dieron a raíz de la puesta en práctica de sus ideales bajo las circunstancias propias de los gentiles y criollos novohispanos” (González, 1997, p. 173).

San Antonio de Padua (Ilustración 110). A partir del párrafo anterior es fácil apreciar la influencia que tuvieron los franciscanos en la configuración de la sociedad novohispana, por lo que varios personajes de esta orden fueron venerados con gran fervor por parte de los fieles. Uno de ellos fue san Antonio de Padua, “Una prueba de la veneración que se tuvo a este santo es que algunas ciudades novohispanas como San Luis Potosí le escogieron como protector frente a las tormentas y terremotos en 1649” (Calvo Portela, 2020, p. 257). Para complementar lo anterior es puntual parafrasear lo estipulado por Juan Isaac Calvo Portela (2020), quien asevera que la gran popularidad de este santo se debió a que era considerado un gran predicador, dada su labor evangelizadora en el sur de Francia e Italia; por ello es común la proliferación de sus imágenes y pequeñas estampas en todo el virreinato, por lo que el hecho de que aparezca en la ofrenda pictórica no es una particularidad.

San Francisco Xavier (Ilustración 111). Otro de los frailes más venerados por los habitantes de la Nueva España. Su notoriedad se debió a que fue uno de los miembros iniciales de la Compañía de Jesús y un cercano colaborador de su fundador, san Ignacio de Loyola. Esta fue una de las órdenes que mayor influencia tuvo en el virreinato, ya que impulsaron fervientemente la educación y la formación

cristiana, e incluso llegaron a tener gran poderío dentro de la institución católica. Los jesuitas siguieron los pasos de sus antecesores, extendiendo el cristianismo por todo el territorio de la Nueva España, quizás inspirados en la figura de san Francisco Xavier, quien difundió el cristianismo y sus enseñanzas por sitios tan lejanos como Asia y África. Dentro del pensamiento barroco novohispano, esta figura tenía una especial misión, ya que “[...] sus estampas y reliquias, aplicadas sobre heridas y órganos enfermos los sanaba en poco tiempo, e incluso curaba los dolores de muelas con la simple aplicación de una estampa sobre la cara” (Gonzalbo Aizpuru, 2009, p. 350). Por consiguiente, resulta evidente que una pintura de pequeño formato forme parte del altar del exvoto *Peres Maldonado*, probablemente bajo la creencia de que la presencia de este santo intercedería con Dios para que la intervención quirúrgica fuese exitosa y la herida cicatrizara en una temporalidad reducida.

Hermenéutica para el análisis del espacio interior representado: el exvoto *Peres Maldonado* (1777)

Ilustración 110. *San Antonio de Padua*, anónimo novohispano, siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A2756>

Ilustración 111. *San Francisco Xavier*, Andrés López, siglo XVIII. Museo de Arte Religioso ex Convento de Santa Mónica, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A4397>

San José (Ilustración 112). Su preeminencia como figura de culto parte de que es el padre putativo de Jesús, el hombre designado por Dios para proteger y cuidar de su hijo encarnado en la mortalidad humana. Por tanto, se configuró como uno de los personajes con más adeptos en el mundo novohispano: “No solo se le veneraba como miembro y protector natural de la Sagrada Familia, sino que fue designado, en compañía de otros santos, patrono de la Ciudad de México, de Puebla y toda la Nueva España” (Garzón Balbuena y Acosta Zamora, 2019, p. 11).

Asimismo, a san José se acercaban aquellos que necesitaban la paz y la estabilidad de su familia. La imagen de san José –como santo patrono de la Nueva España– fungía, dentro de sus advocaciones, como la encargada de propiciar la buena muerte, por ello, quizás, fue parte del conjunto de figuras religiosas del altar; el responsable de velar por la salvación del alma de la figura femenina principal, si la extracción del seno no se lograba con éxito, y encaminarla, así, hacia una muerte indolora. Así pues, “La oración de la Buena Muerte es la que leen todos los que temen y no quieren pasar por una larga agonía (Garzón Balbuena y Acosta Zamora, 2019, p. 15)”; esta plegaria encomendaba el alma a san José como intercesor en el momento del tránsito final, lo que constituye una prueba del fervor que guardaba la señora Josefa hacia la figura de este santo.

Ilustración 112. *San José*, José de Páez, siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A2537>

Todo el análisis anterior propicia la reflexión de que las figuras divinas fueron un pilar fundamental en la religiosidad doméstica novohispana. Y es esperable, la Iglesia promovió la exaltación de estas personalidades en pro de que los individuos siguieran una vida a ejemplo de los santos, por lo que muchos de ellos se adaptaron a las necesidades del amplio abanico de sectores que conformaban el sistema virreinal: “[...] los hay mártires, ermitaños, contemplativos, eclesiásticos, laicos, soldados, cortesanos, campesinos, profesionistas, estudiantes, vírgenes, viudas, etcétera” (Garzón Balbuena y Acosta Zamora, 2019, p. 9).

Esto permitió una identificación de los fieles con algunos santos entre la amplia variedad que ofrecía el catálogo cristiano, lo que exacerbó la intensidad de las prácticas y los rituales, bajo la noción de que entre más fuertes fueran los rezos, las privaciones y los castigos físicos, mayor sería el milagro o el favor otorgado. Es incuestionable que uno de los ejes principales de la devoción barroca era el milagro, “[...] indios, mestizos, mulatos, negros libres o esclavos, y los pobres en general, entre los que siempre hubo españoles, esperaban que un milagro los redimiese de su miseria” (Gonzalbo Aizpuru, 2009, p. 349), y también las altas clases lo esperaban ante el surgimiento de un infortunio, por ejemplo, el padecimiento de alguna enfermedad. Tal fue el caso de la mujer que dedicó la ofrenda.

En relación, indica Gonzalbo Aizpuru (2009) que era muy común en la época que alguien declarase haber sido colmado de un favor celestial: la curación de una enfermedad, la posibilidad de hablar con los difuntos, encontrar un objeto o resolver una causa perdida. Definitivamente, el exvoto *Peres Maldonado* se convirtió en una prueba material de la manifestación y el cumplimiento de un milagro, una muestra fidedigna de la amplia fe que practicaban los novohispanos, pero, igualmente, un testigo documental de la creencia de que Dios podía obrar en sus vidas y redimirlas del pecado.

El Cristo negro de El Encino y la Virgen del Pueblo en Aguascalientes

Dada la complejidad de las figuras divinas que aparecen en el exvoto *Peres Maldonado*, fue preciso crear un apartado para analizar las dos deidades principales a las que está dedicada el presente votivo: el Señor del Encino y la Virgen del Pueblito. Antes de compendiar la importancia que tuvieron estas dos figuras dentro de la religiosidad de la Villa de Aguascalientes, es relevante traer de nuevo a mención el impulso que tuvo el Concilio de Trento en cuanto a la incentivación en el culto a las imágenes, aspecto que condujo al fervor popular y al predominio de devociones locales, “La universalidad de las prácticas, la profundidad de las convicciones y la exaltación de los sentimientos de orgullo local impulsado por devociones particulares, contribuyeron a la formación y consolidación de un vago sentimiento de identidad que fue fermento de la nacionalidad” (Gonzalbo Aizpuru, 2009, pp. 320-321).

El predominio de dichas imágenes de culto en los espacios domésticos fue una constante, tal como detalla la tan ya citada Gonzalbo Aizpuru (2009) al afirmar que tanto en las casas modestas como en las más lujosas existía una cantidad considerable de lienzos, estampas y grabados con motivos religiosos; no faltaba la cinta de crucifijo tallado sobre madera, la cual presidía el dormitorio conyugal, ya que su presencia se recomendaba para que las parejas se comportaran de manera adecuada ante los ojos de Dios.

Esta aseveración encaja por completo con la representación del exvoto 1777, ya que, como se ha ido desarrollando y comprobando, la importancia que se le otorgó a las imágenes de vírgenes y santos dentro de la composición plástica es más que notoria, puesto que forman una parte inseparable de la configuración del espacio y del culto privado dentro de la domesticidad. Retomando de nuevo a Gonzalbo Aizpuru, el cristo en la cruz es uno de los protagonistas dentro de este fervor, prueba de ello son las cartas de dote e inventarios, en las que, desde el siglo

xvi hasta el xix, aparece con una frecuencia prácticamente invariable, a diferencia de las otras figuras religiosas, las cuales formaban parte de modas pasajeras o devociones que dependían de la posición social o la región geográfica.

En este caso, el crucifijo que aparece en la ofrenda votiva obedece a una imagen de culto local: el Señor del Encino.¹² De entrada, la tradición de los cristos negros en la Nueva España tuvo mucho éxito; José de la Cruz Pacheco Rojas (2005) indica,

La presencia y manufactura del Cristo negro en México y Centroamérica, según el padre Jesús Martínez, data del año 1595, fecha en que Felipe II, rey de España encargó al escultor Juan Donier la elaboración de tres imágenes de Jesús crucificado para obsequiarlas a los indios. Fue así como al año siguiente dos de ellas llegaron a Veracruz, una destinada al santuario de Chalma, donde aún se venera, y la otra al pueblo de Otatitlán, en Veracruz. El tercer Cristo fue llevado a Guatemala, donde es conocido con el nombre de Señor de Esquipulas. Se dice que el rey ordenó a Donier hacer los cristos “con las características de los indígenas: color de piel oscura, ojos rasgados y facciones orientales”. (p. 24)

Como señala el autor ya citado, la fama de los cristos negros se extendió a lo largo y ancho del Camino Real de Tierra Adentro; muestra de ello es la gran cantidad de estas figuras que aparecen en diversos puntos de todo el territorio

12 Parte de su historia y los rasgos que lo identifican fueron extendidos en la publicación anterior: *El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México: un estudio iconográfico*, pero es importante realizar una recapitulación que permita comprender su presencia en el exvoto en cuestión.

que conformó el virreinato. En efecto, uno de estos crucifijos comenzó a venerarse en la ciudad de Aguascalientes, específicamente en el Barrio del Encino, pero el aspecto que lo diferencia de los demás es su asimetría, ya que su brazo izquierdo es más largo que el derecho. Sobre el origen de esta imagen, Yolanda Padilla (1998) cita a Alejandro Topete del Valle, quién en 1829 encontró en una novena lo siguiente:

“El día 13 de octubre del año 44 [1744] se apareció la milagrosa ymagen [*sic*] del Señor de el Ensino [*sic*] en la Haxienda [*sic*] de las Bocas de Horteiga [*sic*] de esta jurisdicción”. Tal hallazgo lo hizo, según está establecido en la novena, un dichoso natural, originario o vecino de la misma ciudad, que al tiempo de herir el palo para disponer sus trozos, se halló en las entrañas del Encino... la portentosa imagen de nuestro Crucificado Dueño, en la misma disposición, figura y tamaño que se venera en su templo, sin permitir le pusiera la escultura pieza, movimiento, cardenal, herida ni color. (pp. 213-214)

Así pues, la imagen del Cristo negro del Encino tomó una gran presencia en los habitantes de la Villa de Aguascalientes; quizás su asimilación por parte de la población se debió en gran medida a la identificación racial por parte de la población indígena y afrodescendiente, tal como ocurrió en otras latitudes donde se veneró esta advocación. De acuerdo con Yolanda Padilla (1998), el templo del Señor del Encino fue el centro de la religiosidad del barrio, y su imagen se convirtió en un referente cultural de representación que ha sobrevivido hasta la actualidad. En cierta medida se debe a su capacidad para conceder milagros: “es un Cristo milagroso, pero no de grandes milagros, sino de pequeños, de la vida cotidiana” (Padilla, 1998, p. 228). Aunque a decir de su protagonismo en la representación

del presente votivo, su omnipotencia permitió que la mujer que le dedicó la ofrenda sobreviviera a una situación muy peligrosa que puso en riesgo todo su universo cotidiano. Lo anterior es una interpretación arriesgada, pero lo que sí es claro es que su presencia dentro de la obra de arte prueba el fervor que le profesaban y la relevancia como figura de culto dentro los distintos estratos sociales que conformaban la ciudad.

Otra de las figuras que aparecen en la ofrenda votiva pictórica es la Virgen del Pueblito, segunda entidad a la cual se le agradeció por los favores recibidos. Primeramente, la imagen que tiene como lugar de culto el templo de San Marcos en la ciudad de Aguascalientes está inspirada en la advocación a la Virgen del Pueblito, ubicada en un templo en las afueras de la ciudad de Santiago de Querétaro. En esas tierras, esta figura fue uno de los factores que determinó la conversión de los indígenas, impulsada por la orden franciscana. Posteriormente, una réplica de esta imagen fue traída por indígenas que emigraron hacia la ciudad de Aguascalientes, aunque se discute si fueron tlaxcaltecas u otras etnias como los otomíes o purépechas.¹³

Concretamente, al igual que el Cristo negro del Encino, la advocación de la Inmaculada Concepción fue adoptada por los locales, en este caso por los habitantes del Pueblo de Indios de San Marcos, como parte de su identidad y fervor popular. Es evidente que, en ambas figuras, se manifestó un sincretismo tanto en la configuración de las imágenes como en las prácticas, mezclando elementos meramente indígenas con otros aspectos de la fe católica.

Jack D. L. Holmes, en su artículo "El mestizaje religioso en México" (1992), puntualiza que, cuando dos o más civilizaciones se encuentran, pueden darse tres

¹³ Esta aseveración se expresa con mayor profundidad en *El Exvoto Peres Maldonado* (1777), *Aguascalientes, México: Un Estudio Iconográfico*, pp. 168-170.

tipos de relación: la cultura considerada dominante puede asimilar a la menos desarrollada; también puede apropiarse de ciertos elementos de esta última hasta provocar su propia disolución; o bien, ambas pueden integrarse en un proceso de fusión, conocido como transculturación o mestizaje. Este mestizaje predominó con el contacto de España y los pueblos americanos, que se constituyó en diversos ámbitos de la vida de las tierras conquistadas, tales como el gobierno, la familia, y la religión. Respecto a este último aspecto, no es un hecho aislado que el catolicismo se mezcló con las deidades y ritos locales y, con el paso de los años, ocurrió una homogenización en la que fue imposible separar o diferenciar cada una de las partes.

Tanto en el Cristo del Encino como en la Virgen del Pueblo aparecen rasgos de este mestizaje: el primero hace referencia a la adaptación de los ritos indígenas que señala Pacheco Rojas (2005), en los que las divinidades masculinas de la cosecha y la fertilidad se entrelazaron con el culto y la figura del Cristo negro; mientras que la advocación mariana fue un instrumento de evangelización utilizado por los franciscanos para calmar los enfrentamientos de los grupos indígenas y conquistar así su idiosincrasia y geografía.

En esta labor religiosa, “Las tradiciones de la Iglesia católica vinieron a adaptarse a las circunstancias especiales de la Nueva España, circunstancias humanas y temporales” (D. L. Holmes, 1992, p. 80). Estas condiciones quedaron plasmadas, tanto de manera consciente como inconsciente, en las obras de arte novohispanas que se produjeron a lo largo y ancho de los territorios de la jurisdicción; muestra fidedigna de este aspecto es el exvoto 1777, el cual responde al sincretismo que se estructuró durante el periodo virreinal. Asimismo, la pintura expone una transculturación que permeó en todas las clases sociales y que formó parte tanto de la religiosidad pública mostrada en los templos y cultos colectivos como en los rezos cotidianos y los pequeños espacios domésticos.

Espacio social. El cuerpo-envolvente interior del exvoto *Peres Maldonado*

La casa y la recámara

La configuración espacial de la arquitectura civil en la Nueva España estaba conformada de acuerdo con la clase social y la economía. A su vez, las características de los espacios estaban condicionadas por la gran variedad de actividades que se llevaban a cabo dentro de estos recintos, los cuales combinaban diversas funciones y actividades, tales como el intercambio de productos, la administración, la producción artesanal y el uso residencial, todo ello generaba diversas tipologías de viviendas.

Dentro de estas tipologías se encuentran las vecindades, o como las nombra Ayala Alonso (1996) “casa de patios” (p. 52), una modalidad urbana conformada por un conjunto de casas, destinada a albergar a varias familias (principalmente compuestas por artesanos con cierta jerarquía social). Por su parte, existían las denominadas accesorias, siendo éstas de carácter comercial o habitacional, aunque también eran utilizadas para fungir como lugares de comercio, oficinas, talleres y de vivienda. Ortiz (2009) las clasifica de acuerdo a su uso como: casas-tienda, casas-taller o de taza y plato, o casa-tienda-taller. Estas configuraciones estructuraban un gran sistema habitable, puesto que cubrían las diferentes necesidades de sus habitantes en un mismo edificio.

Según Lipsett-Rivera (2001) las casas grandes, la casa propia y la vivienda principal eran las moradas que tenían las personas con mayor recurso y estirpe, pero es importante aclarar que los modelos utilizados por aquellos que formaban parte del nivel más alto de la jerarquía social eran los palacios nobiliarios, los cuales

pertenecían a las familias reales o a quienes poseían títulos de nobleza extendidos por la Corona española. Estas residencias no sólo eran propiedad de los españoles, de acuerdo con Gómez Serrano (2016) los títulos nobiliarios también fueron extendidos a la nobleza mexicana, pero en menor cantidad, por lo que los nacidos en la Nueva España también pudieron ser poseedores de estos modelos de finca.

La composición general de estos palacios era entre dos y cuatro pisos; contaban con dos patios, uno principal y otro de servicio, ubicado en la parte posterior. Además, Ortiz (2009) señala que las casas solas, las grandes residencias y palacios, así como las llamadas medias casas, contaban con un piso intermedio entre la planta baja y la planta alta denominado entresuelo. Habitualmente, los distintos niveles que componían el palacio estaban marcados por la jerarquización social; la planta baja y el entresuelo contaban con cuartos habitados por familias que sostenían la vida diaria de la familia principal, igualmente existían accesorias que eran destinadas al servicio comercial y a la manufacturación de diversos productos. Sumado a lo anterior, la planta alta era el sitio ocupado por la familia real o principal, por lo tanto, se le denominaba piso noble, aunque la historiadora Lipsett-Rivera (2001) menciona que también era conocido como piso de honor.

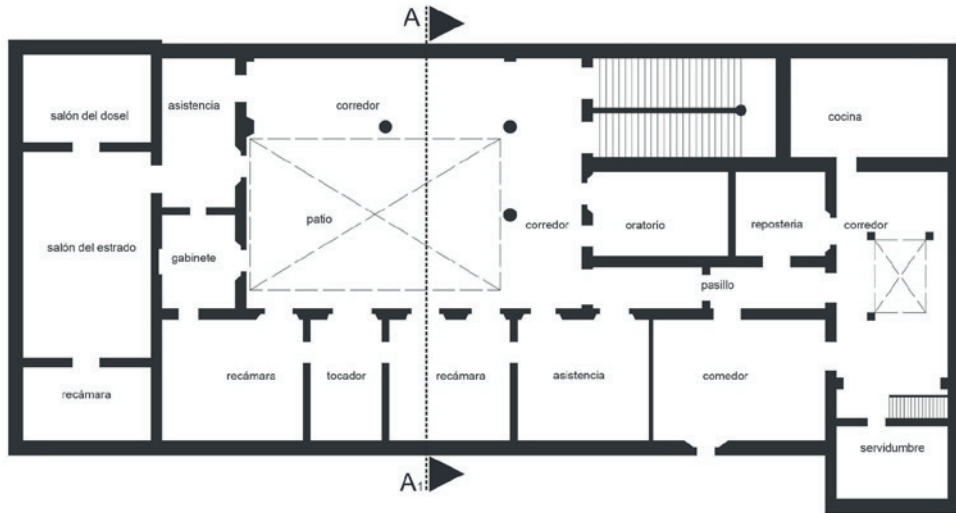
En cuanto a la distribución y áreas del sistema habitacional, Ortiz (2009) especifica el siguiente listado:

- a) planta alta baja de gran altura, en ocasiones subdividida por entresuelos; b) locales comerciales o artesanales ubicados en la planta baja, con ingreso desde la calle y sólo en ocasiones conectados con el interior, generalmente dispuestos en forma de “taza y plato”; c) planta noble de altura sobresaliente, abierta hacia la calle exclusivamente por medio de balcones con barandales de hierro; [...] e) patio de triple corredor soportado por

platabandas o arquerías; f) escalera monumental, generalmente ubicada al fondo del patio [...] g) la existencia de fuentes e instalaciones hidráulicas, debido al otorgamiento de tomas domiciliarias de agua; h) diversos locales destinados a cocheras, en ocasiones con acceso desde la calle, pero por lo general ubicados en los patios secundarios, [...] k) capillas domésticas. (pp. 69 y 70)

Ayala Alonso (1996) propone una zonificación de las áreas correspondientes a la planta alta y las divide en tres grandes ámbitos: “las actividades sociales: salones del dosel, y del estrado, precedidos por la antesala, que también filtra el acceso al gabinete; locales primordialmente para uso familiar: oratorio, asistencia, comedor, y de carácter íntimo: las recámaras y tocador” (p. 64). Todos estos espacios se organizaban de acuerdo con “[...] una colección de habitaciones interconectadas comúnmente ordenadas en forma secuencial de importancia” (Rivas, 2014, p. 66) o bien, de acuerdo con los valores de honor propuestos por Lipsett-Rivera (2001), “[...] todos los cuartos se clasificaban por su relación con la entrada. Los cuartos interiores y especialmente los que estaban alejados de la entrada eran los más íntimos” (p. 240); por lo tanto, era congruente que las alcobas y las recámaras se localizaran en la parte más alejada del desembarco de las escaleras. A modo de ejemplificación se muestra una copia de los planos que detallan la distribución interna de la planta alta del Palacio del Conde de San Bartolomé de Xala (Ilustración 113).

Ilustración 113. Planta alta de la casa del conde de Xala, Ciudad de México



Fuente: Plano elaborado por los autores con base en Museo de Monterrey, Museo Franz Mayer (1990). *Los palacios de la Nueva España y sus tesoros interiores*.

En lo concerniente a la recámara principal, su acceso estaba condicionado por varias antecámaras o habitaciones por las cuales se tenía que pasar antes de llegar a ella. Esto funcionaba como un conjunto de filtros que respondían a diversos valores éticos o morales relacionados con el control y la vigilancia. Como alude

Lipsett-Rivera (2001), “[...] la casa se conformaba simbólicamente con capas de honor marcadas por líneas divisorias de los cuartos, los corredores, las puertas interiores, las escaleras interiores y la entrada” (p. 241). Estas habitaciones de transición, de acuerdo con los planos existentes de los palacios nobiliarios, podían ser el salón de estrado, la asistencia (lugar familiar), gabinetes de baño o tocadores (lugares para vestirse), y en ocasiones también los corredores, donde la alcoba era la única habitación que disponía de este acceso. Ortiz (2009), citando a José Manuel Mijares, resalta que las recámaras de los hijos se encontraban aún más alejadas, entrando únicamente desde las áreas mencionadas y nunca desde el corredor, esto con el objetivo de tener un mayor control.

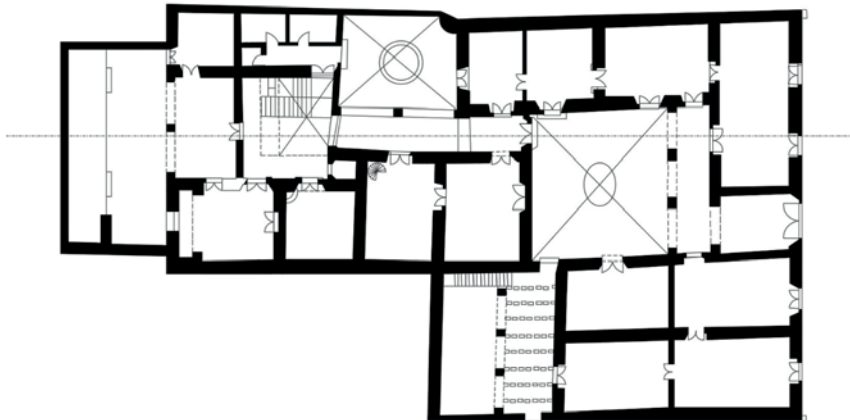
Es claro que los palacios nobiliarios tuvieron gran auge en la Ciudad de México durante el siglo XVIII, esta tipología fue expandiéndose hacia la provincia como el modelo que las clases dominantes se esforzaron en replicar. En el caso de la Villa de Aguascalientes, el modelo palaciego novohispano se vio reflejado en la Casa del Mayorazgo de Guadalupe Gallardo que, de acuerdo con Ortiz (2009), fue construida en la plaza mayor de la ciudad, con las características propias de los palacios de los nobles, ostentó decoraciones tanto en los exteriores como interiores, y fue el símbolo de los poderes otorgados por el rey; fue denominada como el Vínculo.

Sin embargo, la composición general del palacio nobiliario se implementó en la disposición arquitectónica de las denominadas casas solariegas, las cuales eran construcciones residenciales destinadas para las familias con mayor poder adquisitivo:

Las casas solariegas se pueden distinguir en dos planos, uno arquitectónico y otro social. El primero se relaciona con su composición arquitectónica,

ya que por lo regular eran de dos a tres pisos, la fachada era construida del mejor material de la época y adornada con el escudo de la familia, que por lo general se colocaba en el arco de entrada. El segundo, con la posición de quienes la habitaban, es decir, una élite social que tenía gran influencia en la vida política y económica del lugar. (Esparza Jiménez, 2020, p. 221)

Ilustración 114. Planta baja de la Casa Terán, Aguascalientes



Fuente: Elaboración propia.

Ilustración 115. Fachada de la Casa Terán, Aguascalientes



Fuente: Elaboración propia.

En lo relativo a las áreas con las que contaban las casas solariegas en Aguascalientes, Topete del Valle, citado por Esparza Jiménez (2020), menciona que algunas de las casas se componían de “tienda con su armazón, trastienda, aposento, sala, zaguán, cocina, caballeriza, patio y una troje con puertas y ventanas” (p. 240). Un ejemplo de este tipo de fincas es la Casa Terán, ubicada en la ciudad de Aguascalientes, la cual, a pesar de haber sufrido modificaciones con el paso del tiempo, conserva su fachada y la parte de la planta original (Ilustraciones 114 y 115).

Elementos arquitectónicos de la recámara

Fundamentalmente, las recámaras estaban compuestas por cuatro muros gruesos que delimitaban el espacio, generalmente de forma rectangular, además de dos puertas ubicadas en lados opuestos que daban acceso a otros recintos, así como ventanas con balcones que daban al patio central, las cuales ofrecían una vista privilegiada y conectaban visualmente los espacios interiores con el entorno abierto. Por ende, la volumetría interior era generada por los elementos arquitectónicos de las puertas y ventanas: “Los muros de las recámaras eran de una considerable anchura, lo que permitía la existencia de poyos en el alféizar de las ventanas, utilizados como asientos. Además, se encontraban huecos en los corredores, donde se colocaban laceras o nichos que protegían del viento a los candiles y faroles”, según lo describe Rafael Gómez Orozco (1983), citado por Ayala (1996, p. 40). Este diseño no sólo atendía a consideraciones estéticas, sino también a las necesidades funcionales.

Por otra parte, Ortiz (2009) señala que los espacios se cubrieron con techos planos de vigería de madera y tejamaniles o artesanados, pero a finales del siglo XVIII ya no quedaron al descubierto, puesto se cubrían con una lona decorada al temple llamada cielo raso. Citando de nuevo al autor, el acabado del piso estaba conformado por “[...] parquets de madera, pintándose en ocasiones los ladrillos para simular tapetes” (Ortiz, 2009, p.84). Manuel Romero, citado por Ayala (1996), agrega otro material utilizado para recubrir el piso: “Los pisos, cuando no eran de ladrillo, se hacían de soleras maqueadas con incrustaciones de azulejos” (p. 65).

En lo que respecta a la ornamentación del espacio interior, específicamente al tratamiento de las superficies, “[...] los muros se tapizaban, dependiendo de la riqueza de los propietarios, con terciopelo o con damascos, o bien usando papel

de china pintado a mano o mantas decoradas con flores y otros adornos; también se pintaron al temple y les fue colocado un lambrín de azulejos” (Ayala Alonso, 1996, p. 65). De igual manera, existía una atención por adecuar estéticamente las puertas y ventanas, fabricadas con maderas finas; eran recubiertas con un barniz en colores vivos, comúnmente en rojo o azul, que imitaba los acabados chinos, denominado maque; asimismo, se pintaban motivos fitomorfos en los oscuros de las puertas y ventanas.

Durante los siglos XVI y XVII, los tapices, cueros labrados y tapetes adornaron y enriquecieron los muros y pisos, creando ambientes cargados de texturas y colores vibrantes. Sin embargo, con el paso del tiempo, estos elementos fueron reemplazados por materiales más refinados, como telas, brocados y papeles pintados, que aportaron un aire de sofisticación y elegancia a los interiores. Además, la incorporación de lunas y espejos no sólo embelleció las estancias, sino que también creó un juego de reflejos luminosos que, durante la noche, multiplicaban la luz de los candelabros, transformando los interiores en escenarios de esplendor y opulencia. Así, la evolución en la decoración y materiales refleja un cambio significativo en las preferencias estéticas de la época (Ortiz, 2009).

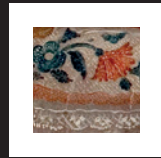
La habitación que se observa en el exvoto *Peres Maldonado* corresponde a la representación del espacio que se muestra en otros exvotos contemporáneos, dado que en su mayoría retratan espacialidades contenidas por muros. A pesar de que se enumeró una gran ornamentación en el tratamiento de las paredes, en lo que respecta a las ofrendas votivas los muros se aprecian en tonos grises u ocre, aunque en algunas partes se evidencian telas como el damasco, para resaltar algunos sitios importantes. Algo que vale la pena mencionar es que, en todos los exvotos revisados, el acabado y el material del piso son evidentes, pues en su mayoría muestran el ladrillo, aunque no aparece el techo representado. A su vez,

se identifican otros elementos como las puertas y ventanas con finos acabados y su respectiva gamba, que sugieren una relación con habitaciones anexas o con el exterior.

Es relevante aclarar que los artefactos y mobiliario que aparecen en los ofrecimientos pictóricos son los que definen el uso de la espacialidad y le asignan la identificación como recámara. En lo que concierne a los artefactos que llenan el espacio, en los exvotos se muestra a la cama como elemento protagonista, el altar como el sitio de la devoción y la oración, así como otros aditamentos como biombos, baúles, mesas de noche, cómodas, armarios, roperos, tapetes, alfombras, etcétera. Contrario a la sobriedad de los muros, el carácter social y el nivel económico son legitimados por medio de los artefactos, los cuales sugieren lujo y poderío, añadiéndole una connotación de prestigio y la continuación de los valores sociales de las élites.

Finalmente, los elementos identificados que estructuran el envolvente interior arquitectónico de la escena en el ofrecimiento pictórico son el muro, el ornamento fitomorfo (damasco rojo) en el área del altar y la puerta. Precisamente, el muro encarna el origen de la espacialidad interior, dado que delimita la habitación y es la primera forma organizadora de los elementos que encierra; esta estructura, al estar recubierta por ornamentos –como es el caso de la zona del altar– se enriquece por medio de los detalles elaborados que deleitan la mirada para el goce estético, además de que asigna al espacio una distinción funcional y simbólica. Con respecto a otros elementos arquitectónicos, la puerta sobresale, ya que se encuentra en el centro del espacio; al encontrarse medio abierta sugiere una acción pasada que quedó suspendida en el espacio retratado.

ANÁLISIS HERMENÉUTICO
DEL ESPACIO INTERIOR
DEL EXVOTO *PERES MALDONADO*



Hacia una hermenéutica basada en la producción del espacio de Lefebvre

Tal como se planteó en la metodología de la presente investigación, se hará uso de la hermenéutica para la comprensión del exvoto 1777, con el objetivo de brindar una aproximación personal que enriquezca la obra con base en las aportaciones de la dialéctica de Lefebvre y los sistemas espaciales vivenciales. Partiendo de la definición general de esta área de estudio, la hermenéutica es "arte y teoría de la interpretación que tiene por fin aclarar el sentido del texto partiendo de sus bases objetivas (significaciones gramaticales de los vocablos y sus variaciones históricamente condicionadas) y subjetivas (propósitos de los autores)" (Diccionario de filosofía, s.f.), aunque también es una metodología filosófica que se aplica en el estudio de las obras de arte con el fin de develar los significados ocultos que éstas encierran.

Para Hans-Georg Gadamer (1998), uno de los principales exponentes de este campo, “la hermenéutica es el arte de explicar y transmitir por el esfuerzo propio de la interpretación lo que, dicho por otro, nos sale al encuentro en la tradición, siempre que no sea comprensible de modo inmediato” (p. 57). Dicho de otro modo, es una herramienta que permite la interpretación a partir de la experiencia del sujeto, ello al entrar en contacto con la pieza artística, la cual ya contiene en sí misma una presencia y una esencia producto de un horizonte histórico, la cual se revela ante los ojos del espectador.

Dejando de lado los aspectos iconográficos e iconológicos que contiene la obra, queda pendiente la experiencia y la vivencia de quien la contempla, puntos clave para el surgimiento de una experiencia estética en la que la pieza se vuelve significativa para el espectador y, por ende, se convierte en una parte relevante de su existencia. Claro está que los objetos que el ser humano produce –incluyendo algunos espacios– son portadores de un complejo proceso en el que su creador absorbe parte de su conocimiento del mundo, junto con toda la carga cultural que esto conlleva, rasgos que sin duda se quedan impregnados en las cosas y los espacios. Por consiguiente, están allí para ser revelados por quien se atreva a descifrar su lenguaje en un intento por comprender su totalidad.

No es de extrañarse que uno de los fines fundamentales del acto hermenéutico es “comprender al autor ‘mejor de lo que él mismo se comprendió’” (Da Trinidad Hidalgo y López Cruz, 2015, p. 333), por lo que interesa a la hermenéutica no sólo los signos y símbolos, junto con los aspectos históricos y culturales que el artista colocó de manera consciente o inconsciente, sino las aportaciones que se suman al dialogar con ella. Evidentemente en este proceso es donde se conecta el pasado (lo que el autor expresó en su obra) y el presente (la experiencia sensible, lo que significa la obra para el espectador y lo que comunica en la actualidad).

Ello permite conocer el objeto artístico de una manera más compleja, asegurando su permanencia y vigencia en aras de establecer empatía con el autor y, en consecuencia, mostrar diversas formas de comprender su acto creativo. Al respecto, Gadamer (1998) afirma que la obra de arte y su fuerza declarativa no se limita al horizonte histórico originario en el cual el creador de la obra y el contemplador fueron simultáneos, sino que la obra de arte contiene su propio presente en el que se comunica en sí misma por medio de la conciencia estética. Dicha temporalidad permite una interpretación a partir de una tradición, es decir, toma como base aquellos rasgos históricos y culturales heredados del pasado, pero que resuenan y toman sentido en la experiencia personal; en palabras del autor: “Comprender lo que una obra de arte le dice a uno es entonces, ciertamente, un encuentro consigo mismo” (Gadamer, 1998, p. 60).

Ya esclarecidas algunas nociones en torno a la hermenéutica, vale la pena entrecruzarlas con lo planteado por el ya mencionado Henri Lefebvre y su trialectica del espacio, en vistas de realizar una interpretación del espacio pictórico del exvoto *Peres Maldonado*. Para lo anterior es puntual rescatar la perspectiva lefebvriana en lo que interesa al espacio y al arte como entes que pueden ser sujetos a una interpretación. Aunque el teórico no habla explícitamente de una hermenéutica del espacio, ni mucho menos del espacio pictórico, sí plasma, en *La producción del espacio*, algunas ideas y conceptos que sin duda mantienen similitud con este campo de estudio.

En primera instancia, Lefebvre considera que el espacio, lejos de ser un ente vacío e inerte, se constituye mediante la acción social, las prácticas, las relaciones y las experiencias sociales. Posteriormente, elabora una teoría espacial, tal como se revisó, estructurada en una trialectica (las representaciones del espacio/espacio concebido, los espacios de representación/espacio vivido y las prácti-

cas espaciales/espacio percibido) que permite comprender el espacio como un conjunto de interacciones entre lo mental, lo físico y lo social. Todo este sistema innegablemente favorece la interpretación de un espacio dado, en el sentido de que es posible desfragmentar cada una de sus partes a fin de encontrar qué aspectos de cada tipología espacial están presentes en él. Consecuentemente, en esta acción es posible la realización de una interpretación por parte del espectador, que participa del acto de concebir, vivir y percibir el espacio.

De forma innegable, tal como lo señala el pensador en cuestión, el espacio dentro de la triplecía mencionada contiene un conjunto de elementos que pueden ser decodificados e interpretados. Partiendo del espacio representado, éste incluye signos y códigos de ordenación, fragmentación y restricción que se engloban en el lenguaje que utilizan los teóricos encargados de concebir un espacio. Por su parte, el espacio de representación incluye los signos y símbolos que construyen el imaginario de la experiencia vivida. Por último, la práctica espacial abarca las redes y flujos de personas que transitan el espacio de la experiencia material.

En esta complicada relación de relaciones, la hermenéutica es una herramienta que, sumada a lo planteado por el filósofo francés, favorece la interpretación de un espacio, desde los aspectos formales que incluyen su creación, los elementos intangibles e imaginarios que lo impregnan, hasta los recorridos que forman parte de la cotidianidad. Si el espectador es capaz de develar el significado de una obra de arte por medio de la experiencia estética, el usuario es proclive de analizar un espacio construido desde la interpretación de cada elemento que constituye su experiencia con el mismo. En este punto, según el autor, los diversos momentos históricos que conforman un espacio se sobrepone y se modifican conforme el ser humano interviene; del mismo modo, por medio de la interpretación hermenéutica es posible separar cada una de las capas que con-

forman el espacio de cada horizonte histórico, aunado al montaje intelectual y material de los diversos elementos, todo esto conviviendo de manera simultánea.

En efecto, lo histórico y sus consecuencias, según lo planteado por Lefebvre, se proyecta en los espacios por medio de su evolución a lo largo de determinada temporalidad, aunado a las modificaciones que sucedan en este lapso, por lo que el espacio se carga de huellas e inscripciones producto del pasado, las cuales se presentan al espectador para ser decodificadas, bajo la premisa de que “el espacio siempre es, hoy como ayer, un espacio presente, dado como un todo inmediato, con sus vínculos y conexiones en actualidad” (Lefebvre, 2013, p. 96). En este punto, la espacialidad guarda una relación cercana con la obra artística, ambas existen en el presente y son parte de un proceso que involucra aspectos históricos, lingüísticos y simbólicos, con la posibilidad de ser decodificadas bajo los criterios de los ojos contemporáneos.

A modo de un análisis cercano a la hermenéutica, Lefebvre (2013) lanza la interrogante: ¿En qué medida se lee y codifica un espacio? Para él no existe una respuesta inmediata y satisfactoria, puesto que las nociones de mensaje, código, información, etcétera, imposibilitan la comprensión de la génesis de una espacialidad. Pese a ello, un espacio producido se descifra y se lee a través de un proceso de significación en el que los miembros de una sociedad lo comprenden por medio de la actuación sobre éste. Por consiguiente, la interacción de los individuos con sus entornos posibilita la codificación de los contenidos de las prácticas espaciales que resisten a lo largo del tiempo: “solo persisten algunos restos de ellos: palabras, imágenes, metáforas” (Lefebvre, 2013, p. 87).

Con lo anterior se comprueba la relación del pensamiento lefebvrino con la hermenéutica, dado que tienen como punto en común que ambos buscan desentrañar los aspectos intrínsecos tanto de la obra de arte, como del espacio como

producto social. Ante esta aseveración se rescata el hecho de que “un espacio pueda descifrarse, decodificarse, no sólo es posible sino incluso –puede afirmarse con seguridad– algo normal” (Lefebvre, 2013, p. 209). En este proceso se hace presente una codificación, un mensaje, una lectura y unos lectores, a partir de códigos parecidos a los utilizados en la lectura filosófica o literaria.

Ante todo lo mencionado es relevante aludir que, si una obra de arte y un espacio real pueden ser interpretados y codificados, sucede que los espacios pictóricos representados son proclives a ser descifrados bajo criterios similares. Para Lefebvre, tanto el arte y el espacio son productos sociales, dado que ambos surgen del dominio que tiene el individuo sobre la naturaleza y sus leyes de representación, bajo la creación de un espacio distinto, el espacio social, el espacio de los objetos y las mercancías. Consiguientemente, el arte es una fantasía que imita los espacios tangibles, que crea símbolos, espacios representados y espacios de representación. El arquitecto, el interiorista y el urbanista operan en una realidad que transforma el espacio tangible, que modifica la naturaleza; mientras que el artista interviene el espacio abstracto para la creación de realidades espaciales que materializan los símbolos y las mitologías, que sólo existen en el pensamiento y la memoria, pero que son la base de las sociedades.

Parte de la historia de la pintura es la historia de la representación del espacio, del dominio del pensamiento mediante la creación de infinidad de espacios imposibles. La pintura dentro de la tesis lefebvriana se sitúa en el campo de los espacios de representación, es decir, como producto de la imaginación de un artista en una existencia u horizonte histórico; surge de una tradición cultural y social, utiliza un conjunto de símbolos y signos para comunicar un concepto en específico e incluso un espacio abstracto. Por ello, es preciso afirmar que los espacios pictóricos representados pueden ser interpretados desde la hermenéutica y desde la espacio-

logía de Lefebvre, ya que no sólo contienen la experiencia vivida que se materializa en una obra de arte, sino que engloban aspectos de las representaciones y las prácticas espaciales.

El estudio hermenéutico del exvoto 1777

En adelante, se realizará un análisis hermenéutico que compila parte de las interpretaciones que surgieron de la interpretación del exvoto *Peres Maldonado*, con base en todo el sistema que se ha venido explicando. Cabe señalar que el punto de partida de estas aseveraciones se sustenta en el análisis iconográfico-iconológico que se desarrolló en las primeras secciones de la presente investigación. Sin más, serán reflexiones y juicios personales que retoman parte de la simbología y atributos encontrados en la ofrenda votiva, aunado al contexto histórico-social (la tradición) en la que fue creada, estructurados en la tesis lefebvriana de la producción del espacio y los ya mencionados sistemas espaciales vivenciales.

Espacio mental (espacio concebido)

Para comenzar con este análisis, se partirá del espacio mental, el cual comprende diversas dimensiones que se encuentran en la conciencia, a partir de las cuales es posible la concepción de otras espacialidades. Tal como se revisó anteriormente, el espacio mental es definido por filósofos y matemáticos, junto con otros conocedores espaciales, tales como como urbanistas, sociólogos, arquitectos, así como algunos artistas que se acercan a la cientificidad. Según Lefebvre, es el espacio dominante de cualquier sociedad, mismo que se concibe a partir de representa-

ciones y geometrificaciones de lo abstracto, aunado a los elementos simbólicos, lo cual viene a ser la culminación del pensamiento o la ideología dominante, por lo tanto, “Es un espacio planeado dentro de los términos de orden, funcionalidad, solución y optimización; se alejan del uso mismo del espacio en la práctica, puesto que abstrae el espacio vivido al matemático” (Cabrera Rubio, 2021, p. 21).

Así pues, los espacios concebidos junto con las representaciones espaciales serán interpretados a partir de tres ejes que comprenden el espacio mental presente en la ofrenda votiva: los aspectos lógico-matemáticos, los aspectos filosófico-simbólicos y los aspectos ideológicos.

Aspectos lógico-matemáticos

Dimensiones aproximadas de acuerdo con las proporciones del exvoto

El mapa del plan geométrico de los palacios y casas señoriales novohispanas corresponde, en su mayoría, a modelos traídos de Europa; su configuración arquitectónica es derivada de la influencia de las matemáticas durante el Renacimiento y, a su vez, los arquitectos renacentistas se inspiraron en el canon arquitectónico de Vitruvio, con base en su obra *De architectura*. Las cuatro categorías propuestas por Vitruvio son: orden, disposición, euritmia y simetría; en general, ello significa que las medidas de las diferentes partes están en proporción entre cada una de ellas y el conjunto. El orden y la disposición constituyen la estrategia para seguir la composición armónica, y la euritmia versa en la manera en que está dispuesta cada una de las partes para conseguir la belleza del elemento edificado. El patrón con el cual se logra una proporción correcta, útil y bella ha sido precisamente el cuerpo del ser humano, conocido universalmente como un axioma.

Respecto a las dimensiones generales de las casas señoriales novohispanas, éstas, en su diseño vertical, son considerablemente altas; esto, aparte de aportar un buen clima, se apega a las proporciones del individuo, pues considera tres veces su altura y consigue, así, la altitud total del espacio interior. Con respecto a las proporciones de planta de las habitaciones o aposentos, la forma generalmente es de un rectángulo; la relación de un lado con respecto al otro suele ser de uno a tres. Las proporciones se siguen manteniendo en el cuerpo exterior de la fachada, utilizando el rectángulo áureo para las proporciones y ritmo de sus puertas y ventanas, incluyendo sus ornamentos; el mismo orden continúa en las fachadas interiores orientadas a los patios internos.

Comparando lo anteriormente expuesto con la habitación interior representada en el exvoto, se puede deducir que el espacio en general es también rectangular, de acuerdo con las medidas de la pintura (Ilustración 116), pero también se comprueba con el análisis de dimensiones y proporciones aproximadas de cada artefacto dispuesto en planta que en su conjunto resulta un espacio alargado (Ilustraciones 117 y 118). A su vez, la altura del espacio interior es notable y se observa de forma clara esta dimensión con respecto al biombo y la puerta, considerando que se encuentran otros elementos en la parte superior del límite del marco de esta última (Ilustración 119); es así como se infieren las dimensiones generales de los límites interiores de la habitación.

La puerta representada en la dádiva votiva convenientemente da ingreso a la habitación desde algún patio o algunos otros cuartos, tales como antecámaras, gabinetes o tocadores, espacios que servían como filtros para entrar a los aposentos más privados e íntimos. Además, la puerta guarda proporción con el resto del conjunto arquitectónico, tanto en el exterior como en el interior; por su parte,

en el paramento contrario o el muro no visible se disponen una o dos ventanas, igualmente integradas al orden geométrico que articula la composición arquitectónica.

No obstante, en relación con la configuración de los objetos dentro del espacio interior, éstos guardan un orden acorde con la mirada del pintor, pero, al mismo tiempo, al realizar la práctica compositiva de los artefactos, se aprecia una concordancia entre lo visual y las medidas aproximadas de lo que probablemente fue un momento de la vida real (sabiendo de antemano que la imagen pictórica es una simulación del acontecimiento). A partir del ejercicio realizado, además de concluir las medidas generales del espacio, se resaltan sorprendentemente algunas dimensiones de los objetos, como es la altura de la cama, que iguala la altura del cinturón del instrumentista, y que también se determina por la holgura de espacio entre el hábito del fraile y el piso.

La cabecera sobrepasa bastante las cabezas de doña Josefa y el fraile que la sostiene, sin contar el roleo que corona dicho respaldo. Asimismo, la cabecera y el biombo son bastante prominentes, pues son paramentos interiores que resguardan espacialmente el evento acontecido (Ilustración 120). Asimismo, sobresale el tamaño de las imágenes sacras como el Cristo negro, la virgen colocada en el altar y los cuadros en la pared, en relación con los personajes. Al comparar el exvoto pictórico con otros del mismo periodo como son *el Exvoto a Nuestra Señora de los Dolores* y *a San Sebastián*, *Exvoto dedicado a Nuestra Señora de la Salud*, y *el Exvoto a la Virgen de Loreto*, se observa esta misma característica en los tamaños y proporciones de los artefactos en el interior de las habitaciones representadas.

El tapete en la parte inferior del altar es relativamente corto, contrario a como se aprecia en la perspectiva del pintor, ya que éste se encuentra a partir de la mitad de la cama hacia al fondo del altar.

La configuración de los artefactos del espacio interior no indica, de forma notoria, un orden lógico matemático en su conjunto espacial, sin embargo, cada uno de los elementos del ajuar de la habitación, de forma independiente y viable, sí guardan una armonía estética, por lo que sería necesario realizar un estudio geométrico de cada uno de ellos.

Ilustración 116. Ficha técnica del exvoto *Peres Maldonado*

Exvoto Peres Maldonado

Anónimo novohispano

1777

Óleo sobre tela

27 1/4 in. x 36 1/2 in. (69.2 cm x 92.7 cm)

Davis Museum at Wellesley College, Wellesley, Massachusetts, Estados Unidos

Compra del museo con fondos proporcionados por Wellesley College Friends of Art

Fuente: Elaboración propia.

Ilustración 117. Dimensiones aproximadas de acuerdo con las proporciones del exvoto *Peres Maldonado*

Diámetros de la vestimenta y hábitos de los personajes: 0.70 m

Altura de los personajes masculinos: 1.70 m

Altura de los personajes femeninos: 1.60 m

Cama: 190x1 m

Altura: 0.90 cm

Cabecera: altura del pico 1.80 m

Biombo: Cada hoja de .45cm x 2.50 m

Altar: 0.75 cm x 2 m

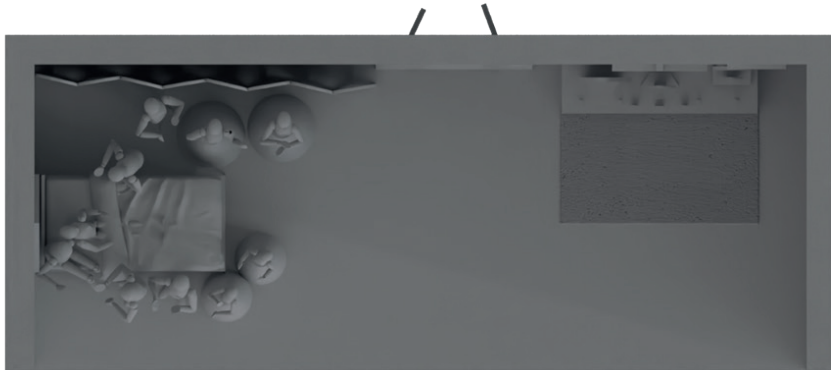
Cada caja de 0.40x0.50cm

Apertura puerta: 1.20 m

Marco de puerta 0.30cm

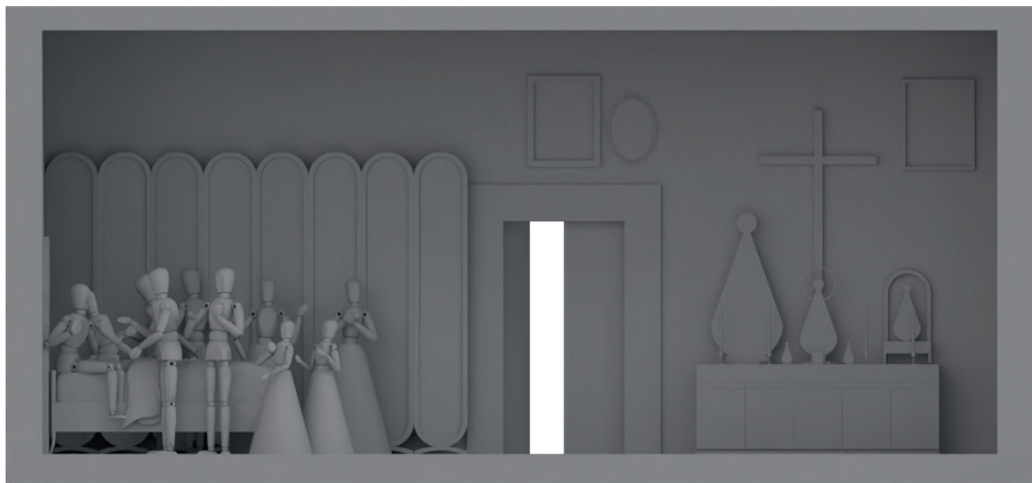
Fuente: Elaboración propia.

Ilustración 118. Planta interior arquitectónica del exvoto *Peres Maldonado*



Fuente: Elaboración propia.

Ilustración 119. Vista frontal del espacio del exvoto *Peres Maldonado*



Fuente: Elaboración propia.

Ilustración 120. Vista lateral del espacio del exvoto *Peres Maldonado*



Fuente: Elaboración propia.

Aspectos filosófico-simbólicos

En primera instancia, la ofrenda votiva se estructura en su composición pictórica con base en elementos simbólicos que rescatan parte de la iconografía católica y algunos rasgos propios de la temporalidad en que la obra fue elaborada. Todo ello viene a ser la manifestación tanto de la conciencia del artista como de la ideología dominante, cuya revelación se hace presente en las formas y en los objetos que conforman la composición. Así pues, en el exvoto está presente la idea de un espacio absoluto, que dentro de la tesis de Lefebvre es definido como un espacio simbólico consagrado a la divinidad en el que el arte forma parte, ya que está cargado de símbolos y signos que muestran una visión particular de la comprensión del cosmos. El autor señala lo anterior dentro de los límites de lo intangible, al afirmar que el espacio absoluto no tiene un lugar, ya que reúne todos los lugares y no posee sino una existencia simbólica, lo que lo aproxima a los límites del lenguaje y de lo sagrado.

En este punto, la obra de arte forma parte de esta espacialidad, a medida que es abrazada por el pensamiento religioso que la somete a dos procedimientos: "la identificación y la imitación" (Lefebvre, 2013, p. 278). Estas dos categorías mentales, según el pensador en cuestión, se convierten en parte del imaginario y del pensamiento reflexivo, dando origen a formas espaciales, o lo que en la pintura se traduce como elementos iconográficos, con los cuales se identifican los espectadores dentro de una tradición religiosa específica. En adelante, las formas son las que determinan el espacio pensado y sus posibilidades; estas formas son compendios del universo: "el cuadrado (el mandala), el círculo, la esfera, el triángulo, un volumen racional ocupado por el principio divino, la cruz, etc." (Lefebvre, 2013, p. 278).

Dentro de este orden de ideas, vale la pena recapitular algunos de los símbolos y signos presentes en el ofrecimiento pictórico que conducen hacia la creación de una atmósfera sagrada y un espacio absoluto. En primer orden, el concepto principal de la espacialidad representada tiene como idea central la extirpación del seno de la mujer postrada en la cama, identificada como doña Josefa Peres Maldonado, la cual aparece postrada en una cama y rodeada de algunos personajes secundarios entre los que destacan las figuras médicas, las mujeres y los religiosos regulares. El hecho ocurre en un recinto que denota ser una habitación, cuya representación se acerca hacia la materialidad física, pero se aparta del concepto de intimidad que este tipo de recintos encierra, y vira hacia la creación de un espacio para ser visto ante los ojos del espectador.

Del mismo modo, el cuerpo de la señora Josefa es mostrado más allá de sus vestiduras, no se trata de un cuerpo físico, sino de la abstracción de un complejo pensamiento cristiano en el que los pechos representan el alimento materno y la regeneración de la vida, atributo que se refuerza con el derramamiento de sangre, la cual es el vehículo de la existencia. En relación con lo anterior, se inserta el concepto de martirio, en donde la purificación sucede por medio de la sangre y el sufrimiento; el cuerpo se sacrifica y se ofrece para padecer terribles dolores, con el objetivo de alcanzar la salvación divina. Innegablemente éste es el pensamiento central de la composición, y en cada elemento del cuadro se continúa reforzando la concepción de la salvación cristiana por medio del ofrecimiento corporal, bajo la noción de que Jesucristo se ofreció a ser crucificado para salvar a la humanidad por sus faltas.

Es extraordinaria la manera en que las nociones mentales procedentes del cristianismo se materializan en el exvoto 1777, dado que se suman al concepto central los elementos propios del horizonte histórico desde el que se concibió el

espacio que se muestra. Tal como se revisó en el apartado de la iconología,** esta pieza fue creada dentro de la sociedad barroca novohispana, caracterizada por la opulencia en cuanto a los ornamentos y por un amplio misticismo en los temas que se pintaron en las obras de arte. Mediante la ejecución pictórica surgieron espacios que englobaron parte de la concepción católica imperante, se crearon objetos para el culto, para la comprensión de la cosmovisión cristiana y para la transmisión de los valores abstractos que se materializaron en los espacios representados.

Al respecto, la noción mental primordial que estructuró dichas espacialidades fue la postura del cuerpo ante la divinidad, como resultado de una existencia social en la que la ficción se opone a lo real por medio de lo simbólico. En consecuencia, las representaciones barrocas encarnaron cómo debía de ser tratado el cuerpo para alejarlo del pecado y para alcanzar la salvación divina; los personajes se muestran inmersos en atmósferas divinizadas en las que son partícipes de éxtasis, martirios o milagros. Justamente, en estas espacialidades mentales se abstraieron elementos de la cosmovisión cristiana en los que la contemplación generaba reflexiones e imágenes mentales que eran imposibles de representar de manera tangible.

De modo similar, el ofrecimiento pictórico es una pieza en la que se aprecian estos valores, dentro de una cultura en la que la enfermedad y el martirio eran los medios ideales para perfeccionar el cuerpo y expiar los pecados. Como parte de la tradición católica, los exvotos son ofrecimientos otorgados a la deidad tras el cumplimiento de un milagro, por lo que se convirtieron en dispositivos que pretendían generar indagaciones de carácter moral en los fieles que los apreciaban, en el sentido de que comprendieran el papel salvífico que Dios tenía asignado para la humanidad, bajo la noción de que su voluntad se podría hacer presente en los fieles que creyeran y siguieran sus designios.

Al respecto, es oportuno mencionar la noción de que la dádiva votiva en su configuración simbólica-espacial muestra el cumplimiento de una petición bajo la manifestación de un milagro, el cual consistió en que la mujer que aparece postrada en cama sobrevivió a la mastectomía a la que fue intervenida. De esta manera, la imagen mostrada en la representación configura un espacio absoluto que es atemporal y, por ende, la contemplación de cada uno de sus elementos genera imágenes mentales que son simbólicamente poderosas y que sobrepasan los límites de la historicidad, ya que se acercan más al plano de lo divino.

Por otro lado, uno de los elementos simbólicos espaciales que refuerzan todo el pensamiento expuesto con anterioridad se aprecia claramente en el altar que aparece de manera secundaria en la disposición formal del exvoto. Este elemento responde con las características de un espacio absoluto, dado que está consagrado a la divinidad y contiene varios objetos simbólicos que son indispensables para la comprensión de la cosmovisión cristiana; éstos fueron colocados de forma cuidadosa en la composición, de modo que crean una atmósfera mental para la oración y la contemplación. Para tal consideración, es propio recapitular algunos de los elementos del altar junto con sus respectivos significados simbólicos, los cuales se analizaron en el nivel iconográfico de la presente investigación:

Altar/Oratorio (vela, fuego, luz). Su peso significativo es relevante, ya que hace alusión al uso de altares dentro de las costumbres más antiguas en el ámbito cristiano. En esta configuración, es un sitio consagrado a la divinidad en el que se celebra la misa; contiene como componente principal una mesa en alto cubierta de tres paños blancos, dos del mismo tamaño que la superficie y otro más pequeño, los cuales representan el sudario que envolvió el cuerpo de Cristo; todo ello se complementa por una cruz que simboliza la unión de la divinidad y el mundo. Además, aparecen cuatro velas en las que están presentes todos los elementos

de la naturaleza: al estar encendidas con su fuego/luz aluden al poder del espíritu. También, dentro del pensamiento católico, representan a Cristo como la luz que resucita en el mundo.

Por otra parte, en el altar están dispuestas varias figuras religiosas que consolidan toda la liturgia cristiana; es el sitio culmen de todas las actividades afectivas y corporales que dan sentido a la espiritualidad. Dentro de las creencias cristianas, es el lugar donde se administra o consagra la eucaristía. Ante todo lo señalado, el altar/oratorio es considerado un microcosmos en el que cada elemento simbólico mostrado es capaz de recrear físicamente los conceptos más sagrados del universo y el sacrificio. Con base en lo expuesto, en el exvoto el altar funge como un sitio en donde convergen todos los gestos litúrgicos, el lugar donde se condensan todos los actos de fe, devoción, creencias, veneración y consagración; porque ahí está presente el cuerpo de Cristo que dialoga con el mundo.

Dosel/baldaqino. Conjuntamente, el altar está aderezado con un dosel que simula un baldaqino, esto expresa protección y dignidad real; enaltece el altar construido con tela enlazada, que significa la conexión de todo el universo; su forma triangular alude a la geometría sagrada, que bajo la concepción cristiana personifica a la Santísima Trinidad. La naturaleza de estos conceptos alude a un sentido de fortuna, de favor y auxilio.

Figuras religiosas. De manera general en la ofrenda pictórica en cuestión se utilizaron algunos recursos artísticos para resaltar la divinidad de las figuras religiosas: en su mayoría poseen un haz de luz que las rodea (brillo), lo que genera un ambiente celestial que se fortifica por medio de atributos como el aura, la aureola y el nimbo. Estos elementos ayudan a distinguir a los entes sagrados del resto de la obra. Se pueden clasificar en tres grupos: las advocaciones marianas, los santos masculinos y las figuras principales a quienes está dedicado el exvoto.

Del conjunto de santos masculinos sobresale san José, padre putativo de Jesús. No es extraño que esté retratado en el exvoto, ya que fue uno de los santos más venerados en el virreinato, siendo el santo patrono de la Nueva España. Una vertiente que resulta llamativa es que una de sus advocaciones lo precisa como el santo patrono de la buena muerte, lo que podría explicar su presencia en la ofrenda votiva.

Es preciso señalar a las figuras principales a las que está dedicado el exvoto, las cuales son el Cristo negro del Encino y la Virgen del Pueblo, imágenes religiosas que son parte del culto aguascalentense. Ahora bien, la Virgen del Pueblo proviene de la advocación de la Virgen del Pueblito originada en Santiago de Querétaro, la cual se introdujo en Aguascalientes por indígenas oriundos de aquella ciudad, que llegaron a poblar el Pueblo de Indios de San Marcos.

Alfombra/Tapete. “Es exactamente un *templum*, es decir, un espacio sacralizado, delimitado con respecto al mundo profano” (Chevalier, como se citó en Ruiz Esparza Díaz de León y González Romo, 2002, p. 198). Igualmente, representa el jardín sagrado del Edén.

Con todos estos elementos y los atributos que estructuran el altar que aparece en el exvoto, se constata que su existencia en la configuración pictórica de la ofrenda votiva es simbólica y encarna la concepción espiritual barroca. Brevemente, la cosmogonía religiosa surge cuando los distintos grupos humanos le asignan una carga simbólica a los objetos que forman parte de la existencia colectiva, a partir de una serie de atributos mentales que enriquecen la experiencia de los individuos con la vida misma y con la divinidad. Resulta significativo que, dentro de la comprensión barroca del altar, éste poseía una correspondencia con el ubicado en el templo, de manera que se pretendía una sacralización de los es-

pacios cotidianos en la que cada uno de los elementos dispuestos acercaba a los devotos hacia la santidad.

Consecuentemente, a partir de códigos establecidos por la Iglesia católica, se introdujeron elementos de inspiración litúrgica que no tenían otro fin sino enaltecer los espacios, tal como se aprecia en el exvoto en cuestión. Se sostiene entonces que la inserción de un altar en la ofrenda votiva corresponde a todo lo mencionado, es una muestra de la importancia de la religiosidad católica en la vida de los individuos dentro de la Nueva España, y refleja, además, la asimilación mental de la fe católica desde una visión personal y familiar, así como la religiosidad popular mediante la obtención de favores mediante la devoción y el sacrificio: son sitios en los que se muestra la santificación de lo mundano en aras de obtener la salvación celestial.

Según Lefebvre (2013), el cristianismo ha venerado los objetos santificados por la muerte, creando un complejo sistema en el que ésta se ha ritualizado e incorporado a su pensamiento dominante. En efecto, pone como ejemplo las pinturas de las criptas romanas: “esas pinturas no se hicieron para ser vistas sino para «estar» y para que se supiese que «estaban» ahí: son imágenes mágicas que condensan las virtudes subterráneas, signos de muerte, huellas de la lucha contra la muerte, para contrarrestarla” (Lefebvre, 2013, p. 294). De forma similar, el ofrecimiento pictórico responde a esta filosofía, la obra se creó como muestra de agradecimiento a la divinidad por parte de la mujer retratada, por otorgarle la dicha de sobrevivir ante la cirugía; es entonces una prueba de la lucha del ser humano contra la expiración, de la mano de Dios y sus intercesores.

Igualmente, su configuración pictórica mental es una huella de la lucha contra la mortalidad; la pieza se inserta y se muestra en el templo, un espacio absoluto destinado para el culto y para la conexión con lo divino, con el objetivo de

que los fieles que la apreciaran pudieran comprender la grandeza y la omnipotencia del creador. En este aspecto se utilizaron elementos pictóricos que, aunados al lenguaje simbólico, mostraron parte de la compleja doctrina cristiana y las nociones barrocas novohispanas en torno a la religiosidad y la práctica del fervor cotidiano. No sólo se pretendió la construcción de un espacio ideal que mostrara la salvación de la mujer por medio de la manifestación de un milagro, sino que se configuró plásticamente un espacio que es primordialmente mental, dadas sus características espirituales y alegóricas, pero que aspira a lo social, debido a que se produjo como una imagen y aparato de adoctrinamiento, que reproduce y transmite toda una serie de valores religiosos y morales que son abrazados por los fieles católicos.

Aspectos ideológicos

Acorde a la perspectiva lefebvriana, los espacios que se conciben desde la dimensión mental se producen desde una ideología, “en provecho de la casta sacerdotal y del poder político que esta detenta o al que sirve” (Lefebvre, 2013, p. 278). Precisamente es en el espacio absoluto donde se permean estos valores que quedan al servicio de los sistemas dominantes y que se materializan en los espacios tangibles. Del mismo modo, las representaciones del espacio, es decir, los planos y las obras de arte creadas por los conocedores “estarían penetradas de un saber (una mezcla de conocimiento e ideología) siempre relativo y en curso de transformación” (Lefebvre, 2013, p. 100).

Continuando en este punto, según Lefebvre (2013), estas “representaciones del espacio poseen un alcance práctico” (p. 101) que tiene la capacidad de modificar un espacio dado, ya que, mediante el acto creador, las texturas espacia-

les se impregnan de conocimientos e ideologías eficaces que influyen de manera eficaz en la producción del espacio. Ello se logra mediante la construcción, de la mano de la arquitectura, la cual es concebida por el autor bajo la siguiente noción:

no como la edificación de un «inmueble» aislado (palacio o monumento) sino en calidad de un proyecto insertado en un contexto espacial y en una textura, lo que exige «representaciones» que no se pierdan en el simbolismo o en el imaginario. (Lefebvre, 2013, p. 101)

Algo similar ocurre con la obra de arte y vale la pena señalarlo. Ante todo, las piezas pictóricas surgen en el plano mental del artista que las crea; éste utiliza su imaginación y destreza para concebir una configuración espacial que en sí misma contiene una carga filosófica y simbólica, la cual se estructura en cada uno de los elementos que el artista coloca en la composición. Por supuesto, este acto creador está insertado en un contexto determinado y dominado por una ideología política o religiosa, que de manera casi autoritaria rige las formas y los temas que utilizan los pintores, con el objetivo de controlar e insertar sus posturas en torno a las concepciones del mundo y la moral. Consecuentemente, todos estos valores intrínsecos se insertan en los espacios representados; la obra de arte funge como un transmisor de la filosofía y el conocimiento y, de manera similar con lo que sucede con los espacios físicos, tiene una influencia notable en el espectador que participa de la experiencia estética.

Tomando en cuenta las aseveraciones anteriores, el ofrecimiento *Peres Maldonado*, como un espacio pictórico concebido mentalmente, posee una fuerte carga ideológica derivada de la cosmovisión cristiana, en lo que concierne a la salvación del cuerpo y el alma materializada en cada uno de los elementos

mostrados en la pieza, tal como se revisó en los aspectos filosófico-simbólicos. Sumado a ello, la obra en cuestión se creó dentro del barroco novohispano, en una temporalidad dominada por la Iglesia católica, que dictaba de manera estricta los códigos para la creación pictórica, lo cual incluía desde los temas representados, los escenarios, la posición y los gestos de los personajes. Para ahondar en este orden de ideas, será puntual compendiar algunos de los principios a partir de los cuales se transmitió la ideología cristiana en el exvoto:¹⁴ la religiosidad barroca, la pintura y el adoctrinamiento, el dominio del cuerpo y el papel de la mujer.

La religiosidad barroca. Sabido es que, desde sus inicios, la Iglesia católica se estructuró en una red compleja de rituales que tuvo como función la transmisión de su cosmogonía y la perdurabilidad de sus prácticas y creencias en sus adeptos. Esta reflexión se inscribe también dentro de la religiosidad barroca, caracterizada por un amplio corpus de símbolos y prácticas que partían desde la ideología dominante y se expandían en cada aspecto de la vida cotidiana de los habitantes de la Nueva España. Esto fue posible gracias a la constante supervisión por parte de las autoridades eclesiásticas, bajo la premisa de vigilar y castigar aquellas prácticas que escaparan de los límites de lo moralmente permitido. Por lo demás, la religiosidad barroca respondía a la heterogeneidad de una sociedad compleja como lo era el virreinato de la Nueva España, caracterizada por una amplia diversidad racial en la que cada grupo poseía sus propias prácticas y formas de entender el mundo.

Desde el pensamiento dominante, los grupos más favorecidos (los españoles y los criollos), de la mano de la Iglesia y el Estado, se preocuparon por controlar a los otros sectores de la población, de manera que utilizaron a la religión para re-

14 Lo expuesto a continuación estará basado en el análisis iconológico que se expuso previamente en la presente investigación. Para ello se retomarán, a modo de recapitulación, los aspectos más importantes señalados anteriormente.

afirmar su identidad sobre los grupos dominados, así como para mantener cierto nivel de estatus, regulando a su vez, tanto la religiosidad pública como la vivida desde la intimidad. Dos eran los puntos centrales de esta doctrina: los actos de fe eran premiados con la vida eterna y los sucesos impúdicos eran castigados corporal y anímicamente. Justamente, las obras de arte se insertaron para reforzar este sistema de valores; por medio de los espacios representados, se reafirmaba la promesa de la vida eterna cristiana y se invitaba a los fieles a imitar la vida de Jesucristo, la Virgen María y los santos, junto con los actos penitenciales que purificaban el cuerpo del pecado, tales como la mortificación corporal, el ayuno y la vigilia. Más adelante se profundizará en la función del arte como un elemento evangelizador.

Todas estas prácticas eran impulsadas desde el espacio público, pero la verdadera fe era vivida desde la intimidad, donde los límites de lo sagrado se sobreponían con los espacios domésticos, en los que el altar era el sitio por excelencia que permitía perpetuar los rituales. Al igual que en la ofrenda votiva, los altares eran colocados en las estancias para sacralizar la vida diaria, pero, asimismo, en ellos se colocaban los santos y santas que tenían la misión de cumplir las encomiendas de sus propietarios en un acto de intercambio en el que se premiaba a las personas que cumplieran con los preceptos de la Iglesia católica. Con relación a lo anterior, el exvoto 1777 muestra de forma excepcional el pensamiento barroco respecto a la configuración de un espacio mental que reflejara los valores y la doctrina religiosa imperante, puesto que muestra el acto de reciprocidad mencionado: la posibilidad de la mortificación corporal que doña Josefa Peres Maldonado padeció en la mastectomía, ello en pro de la salvación del alma, y, también, el cumplimiento de un milagro como agradecimiento por ese sacrificio.

La pintura y el adoctrinamiento. Una de las misiones de la Iglesia católica en el Nuevo Mundo consistió en emprender una conquista ideológica disfrazada de una conquista espiritual y artística, con el objetivo de crear una comunidad cristiana fiel a las sagradas escrituras, alejada de los cultos paganos que los conquistadores se empeñaron en destruir. Precisamente, el uso de la imagen fue primordial para la opresión de los pueblos sometidos, ya que se convirtió en el soporte ideal para contrarrestar las dificultades de la comunicación verbal y para transmitir sus creencias y sus símbolos.

Si bien, esta misión no fue nada fácil, puesto que existió una amplia resistencia por parte de los indígenas dominados, se partió de la imposición y el adoctrinamiento hasta lograr una asimilación de las formas y los contenidos que se consolidó ya establecido el virreinato de la Nueva España. En consecuencia, gracias al mencionado Concilio de Trento, se creó una fuerte ideología que utilizó a la imagen como un elemento sacro, bajo la moderación por parte de las autoridades que se empeñaron en su buen uso para instruir a los fieles. Esto configuró a la sociedad novohispana bajo la cultura de la imagen, la cual configuró también los espacios mentales y las formas artísticas palpables.

Dentro de este orden de ideas, las imágenes fueron el instrumento evangelizador y pedagógico eficaz para la transmisión de los valores religiosos, pues incitaron la fe en los creyentes, enseñaron los preceptos de las sagradas escrituras y narraron la vida de los mártires y santos, todo ello con base en un sistema de símbolos y signos que apostó por la adecuada representación de los conceptos y las formas. Asimismo, tal como se anotó con anterioridad, las obras pictóricas permitieron que los fieles reflexionaran mediante la contemplación hacia la creación de espacios sagrados metafísicos que les permitieran tener visiones de mundos etéreos, imposibles, que los acercaran hacia lo divino.

Evidentemente, la creación de las obras de arte barrocas se apuntaló en representar lo irrepresentable, por ejemplo, los valores y las actitudes, así como las visiones sagradas de espacios mentales que no eran palpables. Al respecto se rescata el método de composición propuesto por san Ignacio de Loyola, señalado en el apartado iconológico, el cual partía de un proceso de interiorización para crear imágenes sensibles cargadas de un contenido espiritual y sensorial. Todas estas ideas encajan por completo en la ofrenda votiva, dado que se trata de la materialización de una composición mental en la que el escenario mostrado contiene una función educativa y de adoctrinamiento religioso, pues retrata la realización de un sacrificio corporal mediante una cirugía, pero, a su vez, la salvación de tan brutal acto a través de la consumación del milagro.

En función de lo planteado, tanto los gestos, los objetos mostrados, el color de los ropajes de cada personaje, los santos y santas que aparecen en el altar doméstico tenían la intención de mover en el espectador los valores propios del discurso de salvación católico. Esto conducía a la creación de escenarios mentales en los que las figuras sagradas se hacían presentes mediante su intervención y actuaban sobre los testigos del acto para salvar el cuerpo y alma de la figura principal. De nuevo, esto mantiene una relación directa con los espacios absolutos planteados por Lefebvre, en los que la imagen se escapa del plano espacio físico-temporal en donde fue retratada y posibilita la creación de espacios representados y de representación.

El dominio del cuerpo y el control sobre la mujer. Al igual que en otros aspectos de la vida cotidiana, la doctrina católica barroca se esmeró en controlar la corporalidad, tanto en el cuerpo vivido como en el cuerpo representado en las obras de arte. Ya se hizo énfasis en constatar el control que ejercía el sistema dominante en lo referente a las formas y los temas, pero es oportuno retomar algunas

generalidades respecto a la manera en que se controlaba el cuerpo desde la mentalidad de la época. Así pues, uno de los componentes más importantes dentro del pensamiento barroco es el dominio de la corporalidad mediante la construcción de alegorías que difundieran los valores del catolicismo, para ello, los cuerpos se mostraban impregnados de una fuerte carga simbólica, en escenarios donde prevalecían las experiencias y pasajes místicos, las hagiografías y los milagros concebidos. De igual manera, los cuerpos se retrataban en una actitud estoica, pero reflejaban las pasiones internas, al mismo tiempo que transmitían pensamientos y conceptos espirituales elevados; por ejemplo, la trascendencia del alma sobre el cuerpo, el cual era el causante del pecado y el sufrimiento humano.

Un punto a tomar en cuenta es que la ideología barroca se fundamentó, además, en el lenguaje, cuya efectividad se manifestó en los sermones de las autoridades eclesiásticas sobre cómo debía tratarse el cuerpo para alcanzar la salvación. Por medio del discurso se inculcó en las mujeres un sentimiento de culpa e inferioridad, ya que eran las hijas de Eva, la encarnación misma del pecado; su principal misión era llevar una vida llena de virtud y santidad. Como complemento a estos designios, dentro del pensamiento barroco la enfermedad y el martirio eran los medios idóneos para expiar los pecados y para lograr un perfeccionamiento del cuerpo, por lo que existía la noción de que la purificación se daba por medio de la mortificación de los sentidos; ello se plasmó con esmero en las obras de arte, las cuales eran difundidas como discurso para incitar la religiosidad y la imitación de esos valores. Asimismo, se le concedió a la mujer una importante misión espiritual que se desencadenó en una actitud devocional por medio de penitencias y fervores, pero también a través de la mortificación corporal que incluía cilicios, ayunos y negación de los placeres mundanos.

Reiterando lo anterior, esto se manifestó en los espacios representados y en los espacios de representación que conformaron las obras de arte del universo barroco, tal como se muestra en el exvoto *Peres Maldonado*. En este orden de ideas, la representación mental-espacial de la ofrenda votiva se estructuró en la disertación de que sólo se puede lograr la purificación del cuerpo a través del dolor, bajo la imagen de un cuerpo agónico martirizado mediante la intervención quirúrgica como vía para la salvación del alma de la mujer retratada. En consecuencia, se construye un ambiente espiritual en el que se muestra cómo debe de ser tratado el cuerpo para alcanzar la salvación o para ser favorecido por un milagro.

Al respecto, es puntual realizar un acercamiento a los rasgos psicológicos que muestra la figura femenina principal. Ella renuncia a los lazos con el mundo material, su cuerpo y mente sirven como discurso salvífico para que el espectador construya imágenes mentales para sí mismo, de tal manera que comprenda las bondades de Dios, que sólo son alcanzadas por medio del sacrificio corporal. Del mismo modo, la mujer muestra para sí misma su forma de ser y estar en un mundo en el que la religiosidad controla su mente y su cuerpo, entre los límites de exhibir su ser para salvarse, y revela, además, su postura frente a un contexto social en el que el control mental, de su cuerpo y de su sexualidad estaban subordinados al orden masculino. Así pues, vive la divinidad desde su alma y sus entrañas, pide por ella y por lo suyos, muestra los límites de su humanidad, existe para sí misma y difunde sus creencias mostrando su intimidad desde la privacidad de su dormitorio hasta el espacio sagrado en el que es colocado el exvoto para ser visto.

En resumidas cuentas, su representación es una prueba más del dominio de la corporalidad femenina dentro del pensamiento novohispano, en una supresión ideológica donde las mujeres, al ser las causantes del pecado original, son las candidatas idóneas para purificar la humanidad por medio de la mutilación.

En función de lo planteado, las figuras masculinas mostradas en la ofrenda votiva refuerzan este pensamiento, ya que muestran arquetipos del dominio masculino: los frailes fungen como los encargados de la vigilancia espiritual, siendo las autoridades eclesiásticas delegadas para supervisar la intervención, mientras que los médicos retratados fungen como los representantes del sistema virreinal que controlaba los cuerpos, y la intervención quirúrgica es un medio más para demostrar el poderío masculino.

Sucede, pues, que el mundo barroco virreinal se instituyó desde un sistema masculino-patriarcal, en el que las mujeres vivían bajo el sometimiento de las tareas y las funciones que se le asignaran, con el fin de mantener un orden para la adecuada transmisión de los valores culturales; dentro de este marco, el arte fue un recurso más para legitimar ese régimen, tal como se pudo apreciar. Los imaginarios en torno a la corporalidad femenina en los espacios representados fueron controlados por la Iglesia católica bajo las nociones que se muestran en el exvoto: la mortificación de los sentidos, el concepto del sacrificio y la martirización, el intercambio divino por medio de la petición y el milagro, la exaltación de la enfermedad por medio de la penitencia, el cuerpo desnudo, el cuerpo para los otros, el sufrimiento simbólico, la mutilación corporal y, por último, el control masculino sobre el cuerpo femenino.

Todas las reflexiones de este apartado se inscriben en la configuración que el complejo espacio mental construido en el ofrecimiento pictórico tuvo a partir de la fe, en la creencia de un Dios que salva pero que exige sacrificios, así como mediante la materialización de formas lógicas racionales. Lefebvre menciona que cada sociedad produce sus espacios, en el caso del barroco novohispano, se partió de la idea de la exaltación del cuerpo en el espacio, misma que el cristianismo no se cansó de difundir y que alcanzó su culmen en esta etapa histórica.

A modo de comparación, en el gótico medieval,¹⁵ tal como lo ilustra el filósofo mencionado –quien rescata algunos postulados de Panofsky–, las catedrales se edificaron con base en un *habitus* mental en el que existió una conciliación entre la filosofía y la arquitectura, entre el *modus essendi* y el *modus operandi*, por lo que las formas utilizadas y la disposición espacial convivieron en armonía para hacer derivar un espacio mental en un espacio social, la catedral. De forma semejante, la pintura permitió en el barroco, específicamente en los exvotos, la construcción de espacios mentales que se materializaron en representaciones espaciales en los que la carga formal, simbólica e ideológica, producto de una mentalidad, estructuró espacialidades que difundieron ciertos valores, los cuales cambiaron la manera de concebir el cuerpo, su relación con la naturaleza y el entorno construido.

Espacio físico (espacio vivido)

Para esta fase de la interpretación, es conveniente recordar los principios fundamentales en lo que concierne a las características que engloban la dimensión física propuesta por Lefebvre, que es la base para estas disertaciones. Ante todo, lo material se manifiesta en el ya mencionado espacio vivido, el cual “[...] es el espacio de la imaginación y lo simbólico dentro de la experiencia material [del sujeto]” (Lefebvre, 2013, p. 16), mismo que configura la experiencia tangible con el mundo para que el individuo se reconozca como un ente capaz de modificar y construir su entorno. Se puede agregar que el espacio físico es donde se concretan las nociones mentales que son producto de la imaginación, tales como los símbolos y las imágenes que se confrontan con las vivencias, el cuerpo-carne y los objetos cotidianos. De ello surge

15 Para indagar más en ello, conviene revisar a Lefebvre, 2013, pp. 297-298.

una dimensión que aspira a superar las barreras físicas, superponiendo capas que vinculan tanto la parte mental como social del sujeto.

En función de lo planteado, Lefebvre señala que el sujeto vive el espacio explorando sus múltiples posibilidades, una de ellas es, por supuesto, la creación de espacios de representación utilizando como soporte la pintura, la cual, de la mano de la creación artística, configura espacios bidimensionales que, por sus elaboradas características, son dignos de analizarse como si se tratara de un espacio meramente tridimensional. Tal es el caso de la ofrenda votiva en cuestión, cuyo espacio pictórico claramente rescata el pensamiento simbólico de la época, así como la vivencia, la reminiscencia del hecho retratado y las interacciones sociales en el espacio representado.

Anteriormente se examinaron los aspectos mentales que se indagaron con base en el exvoto, tales como los aspectos lógico-matemáticos, filosófico-simbólicos e ideológicos, cada uno con sus múltiples aristas, los cuales tuvieron como objeto principal el análisis del cuerpo-mente de la mujer retratada. Ahora bien, en este apartado se enumerarán e indagarán los supuestos que involucran la ya mencionada dimensión física dentro del ofrecimiento pictórico: el exvoto como espacio de representación, la corporalidad y los gestos, el cuerpo y los objetos.

El exvoto como espacio de representación

Para esta sección es puntual retomar el concepto postulado por Lefebvre en lo que respecta al espacio de representación, el cual se define como una imagen del mundo que está presente en “las obras de arte, las grafías y las telas” (Lefebvre, 2013, p. 102), en el que cada uno de los elementos que lo conforman contiene una connotación simbólica, producto del pensamiento del horizonte histórico en el que se produce. Para Castro-Martínez (2021) los espacios de representación promueven un gran número de tipologías, tales como: “las imágenes, el ritmo-análisis, los signos, las señales, la pintura, el arte, la literatura e inclusive el derecho a la ciudad entre otras categorías más” (p. 22). Por su parte, desde el pensamiento lefebvriano se rescata la siguiente definición:

El espacio de representación se vive, se habla; tiene un núcleo o centro afectivo: el Ego, el lecho, el dormitorio, la vivienda o la casa; o la plaza, la iglesia, el cementerio. Contiene los lugares de la pasión y de la acción, los de las situaciones vividas y, por consiguiente, implica inmediatamente al tiempo. De ese modo es posible asignarle diferentes calificaciones: puede ser direccional, situacional o relacional en la medida en que es esencialmente cualitativo, fluido y dinámico. (Lefebvre, 2013, p. 100)

Ahora bien, parafraseando las palabras del autor, existe una diferenciación entre las representaciones espaciales y los espacios de representación, dado que los productores del espacio (como los urbanistas y arquitectos) actúan de acuerdo a una representación lógica para la creación de una espacialidad habitada, mientras que los usuarios experimentan estas imposiciones mediante la formu-

lación de espacios de representación en los que se insertan los símbolos y la imaginación en sus infinitas posibilidades. A diferencia de las representaciones espaciales, los espacios de representación no son productivos debido a que no son concebidos para una función tangible, sino que son obras simbólicas, casi siempre únicas que “determinan una dirección estética y, después de cierto tiempo, se consumen tras haber suscitado una serie de expresiones e incursiones en el imaginario (Lefebvre, 2013, p. 101).

Hay que hacer notar que uno de los componentes trascendentales para la comprensión de los espacios de representación es la imagen como producto de la creación artística y como síntesis de una ideología, que, tal como se revisó en el apartado del espacio mental, proviene de una tradición, filosofía o cosmogonía que determina la manera en la que se configuran las formas y los temas. Igualmente, incide de forma dinámica en los individuos que la aprecian, pues establece y cambia la percepción de los espacios que éste habita. Para Lefebvre, la imagen es un fragmento del espacio, una ilusión en la que los artistas y diseñadores separan la forma de su contenido (el tiempo vivido, el tiempo de la cotidianidad) para mostrar otras verdades y realidades.

Cabe destacar que la ofrenda votiva se configura como espacio de representación; al tratarse de una obra de arte que se creó con base en una ideología y como una forma de entender el mundo y el cosmos, encierra en sí misma el producto de una experiencia vivida. Tiene como punto de partida el pensamiento y la imaginación para la creación de una espacialidad, la cual, más que contener todo lo que pudiera pintarse dentro de ella, se estructura a partir de distintos elementos que pretenden imitar un hecho verídico que sucede en un espacio cotidiano de una época determinada.

Así pues, el exvoto como espacio de representación es la síntesis de un espacio arquitectónico tridimensional que engloba complejas interacciones entre los personajes retratados con base en los siguientes ejes: el cuerpo, los gestos, la indumentaria, los objetos y los elementos arquitectónicos. A continuación, se expone de modo puntual cada uno de ellos.

El cuerpo. Se define como el receptáculo de la experiencia material, y está representado en cada uno de los personajes que aparecen en la composición (la figura femenina principal, las figuras masculinas y femeninas secundarias). La corporalidad de los representados está delimitada por la cabeza, el torso, las extremidades superiores e inferiores, de acuerdo con las proporciones humanas naturales.

Los gestos. Corresponden a la comunicación no verbal en la que las expresiones corporales como la postura del cuerpo, la posición de las manos y el movimiento del rostro son retratadas por el artista para la transmisión de mensajes, tales como sentimientos o pensamientos, ante la imposibilidad de expresarlos por medio del habla o la escritura.

La indumentaria. Son los ropajes que cubren y resguardan las corporalidades de los personajes. Cada elemento es pintado mediante la creación de texturas visuales que imitan la indumentaria real y su configuración obedece a los materiales y cualidades estéticas de los ropajes que utilizaban tanto hombres y mujeres en el contexto en el que la obra de arte fue creada.

Los objetos. Refieren a todas las cosas inanimadas que pueden ser captadas por la experiencia sensible o por medio de la razón. En el caso de la obra de arte, los objetos son percibidos por el espectador como una idea mental, ya que carecen de un volumen tridimensional, pero con el recurso plástico de la imitación, los objetos bidimensionales representados pueden ser identificados con aquellos que forman parte de la experiencia material. Bajo esta lógica, cada uno de ellos con-

tiene una función terminante en la configuración plástica, algunos son de aspecto utilitario, mientras que otros encierran una utilidad mágico-religiosa.

Elementos arquitectónicos. Se refiere a cada una de las partes funcionales, estructurales o decorativas que conforman el espacio arquitectónico, de modo que en conjunto construyen el espacio tridimensional habitado por los usuarios. En lo que respecta a la obra de arte, se apela al recurso de la simulación para la creación de un espacio bidimensional que obedezca a las propiedades físicas de las tres dimensiones, ello a través del uso de la línea, la forma, el volumen y la luz.

En el caso del exvoto, estos elementos se muestran en el marco de la construcción y la recreación de un espacio vivido que relata la intervención quirúrgica como tema primario, ello mediante una escenificación que recrea las interacciones sociales entre los personajes que aparecen en la pieza y la señora Josefa como figura principal. Continuando en este punto, resulta posible que el ofrecimiento pictórico se proyectara desde los espacios de representación que retoman los imaginarios y los relatos míticos de una tradición. En este sentido, tal como se ha venido desarrollando, la obra se concibió dentro del pensamiento cristiano, específicamente dentro del catolicismo barroco novohispano, ello le asignó una importante carga simbólica e ideológica que se impregnó en cada uno de los elementos que conforman la composición y que aseguró su permanencia como una obra que continuó transmitiendo esos valores.

Para Lefebvre, el pensamiento judeocristiano se basa en la creación de lugares con nombres específicos que afianzan la permanencia de sus ideologías y mitologías. El exvoto como género pictórico se inserta dentro de esta afirmación, dado que forma parte del complejo universo cristiano que, según el autor, “arrastra hasta la modernidad un espacio repleto de entidades mágico religiosas, deidades maléficas o benéficas, femeninas o masculinas, unidas a la tierra y al

mundo subterráneo sometidas los formalismos de los ritos y rituales” (Lefebvre, 2013, p. 272). Precisamente las piezas votivas reflejan un discurso simbólico en el que se lleva a cabo una religiosidad propiciatoria por medio de prácticas como la mortificación corporal y el sacrificio, en las que se pide por el otorgamiento de una petición. Dicho de otra manera, esta concepción del cosmos se materializa en espacios de representación que teatralizan un hecho histórico divinizado en un espacio tridimensional sujeto a una temporalidad, pero su perdurabilidad se sitúa en el plano de lo mental y lo etéreo, lo que legitima una ideología que va más allá del espacio físico vivido hacia nociones que escapan el entendimiento lógico y racional.

La corporalidad y los gestos

Desde la perspectiva lefebvriana, existen dos cuestiones fundamentales basadas en la percepción de la obra de arte: en primera instancia, los efectos de sentido técnicamente preparados por el artista y, en segundo lugar, los efectos de sentido involuntarios que dependen del observador. Así, los espacios de representación, como lo son las obras pictóricas, están inmersos en esta interacción, entre la producción del sentido propuesta por el creador y la percepción estética que se produce en el espectador. Por consiguiente, es deber del intérprete estructurar los significados para que su análisis se acerque a lo que el autor quiso decir. De esta manera se crea una realidad en la que la configuración espacial-pictórica es parte de un proceso significante en el que el artista transgrede los límites de la imagen como elemento comunicador:

Algo aflora, otra verdad y otra realidad diferentes de la exactitud, de la claridad, de la legibilidad y de la plasticidad. Y esto que es cierto para las

imágenes también lo es para los sonidos, para las palabras, para el ladrillo y el mortero, para todos los signos. (Lefebvre, 2013, p. 152)

Dentro de este marco, las corporalidades representadas en la obra de arte adquieren un grado mayor de complejidad, en cuanto es posible detectar y descifrar los gestos y las posturas corporales que el artista utilizó para transmitir ciertos valores y significados. Al respecto, los gestos “constituyen un lenguaje en el que lo expresivo (del cuerpo) y lo significativo (para los otros, cuerpos y conciencias) ya no se separan más que la naturaleza de la cultura, lo abstracto de lo práctico” (Lefebvre, 2013, p. 257); así, este lenguaje contiene una amplia carga simbólica que involucra la relación de las corporalidades con el horizonte histórico que habitan, aunado a los idearios culturales que condicionan comportamientos y movimientos. En lo que concierne a la ofrenda pictórica que se está analizando, anteriormente se revisaron estos elementos en los personajes representados dentro del apartado iconográfico; conviene traerlos de nuevo de manera sintética para confrontarlos y complementar su sentido, enriqueciéndolo a partir de lo que se plantea en esta sección.

Antes de indagar más a fondo, es preciso resaltar algunos fundamentos teóricos propuestos por Lefebvre en lo relativo al cuerpo que se encuentra sujeto a la dimensión física-espacial. Respecto a ello, el autor señala que el ser humano comenzó a medir y concebir el espacio a partir de su cuerpo: “el espacio, la manera de medirlo y hablar de él, representaba para los miembros de la sociedad una imagen y un espejo viviente de sus cuerpos” (Lefebvre, 2013, p. 165). No es de extrañarse entonces que gran parte de la historia de la arquitectura se configuró a partir del cuerpo viviente que creó las espacialidades para rememorar y recordar su paso por la tierra y su mortalidad. De este modo, no sólo creó construcciones

someras, sino que, conforme fue viviendo los espacios, los llenó de una fuerte carga simbólica, tanto así que, según Lefebvre, lo usuarios no sólo quedaron atrapados en las relaciones que conforman las partes del espacio, sino a través de intrincadas redes de analogías: imágenes signos y símbolos.

Sucede, pues, que los usuarios utilizan su corporalidad para tener su primera experiencia con el espacio; a través de los sentidos, lo llenan de nuevas impresiones que les permiten obtener una interacción más cercana con el *habitus* que les rodea. Por lo demás, “a través del cuerpo se percibe, se vive y se produce el espacio” (Lefebvre, 2013, p. 210), y también por medio de él se crean las imágenes que los artistas utilizan para la comunicación de los valores, los discursos y las ideologías. Al respecto, tanto el usuario como el pintor conciben el espacio por medio de los gestos, los movimientos corporales y las direcciones; el primero crea los escenarios de sus espacios vividos, el segundo inventa otras posibilidades espaciales por medio de la técnica y la imaginación, es decir, lo que se ha venido definiendo como espacios de representación.

Ahora bien, en analogía con los elementos que forman parte de la ofrenda votiva *Peres Maldonado*, la corporalidad de Josefa (el personaje principal) es el tema esencial de la composición, dado que ella es el parámetro que permite la lectura general del hecho y desde la cual se desprende todo el entretendido de significantes y significados. Cabe considerar, por otra parte, que la mujer es el ente a partir del cual se desprende toda la existencia de los personajes y los objetos que viven en esa espacialidad creada.

Parafraseando las palabras de Lefebvre (2013), cada cuerpo es y tiene un espacio, por lo que se produce en el espacio y al mismo tiempo lo produce; el cuerpo, con sus energías disponibles, crea y hace su propio espacio, pero inversamente las leyes del espacio gobiernan al cuerpo vivo, así como al despliegue

de sus energías. Aunque los cuerpos que aparecen en el espacio de la dádiva votiva, al no tener una existencia material, no están sujetos a lo planteado, el artista creó, bajo los parámetros de imitación de la realidad, una espacialidad en la que lo pintado sí depende del sistema mencionado; cada cuerpo que conforma la obra permite la creación de un espacio, dado que cada cual despliega su corporeidad, ocupa el espacio, genera un peso y una energía, y está sujeto a las leyes de la composición, que en equivalencia serían las leyes físicas.

Consiguientemente, cobran sentido los personajes que son espectadores de la intervención de la figura femenina principal y mantienen una existencia en la delimitación espacial interior planteada; asimismo, como elementos inseparables, las figuras religiosas que son parte de la escena impregnan el espacio de connotaciones sagradas, las cuales refuerzan el discurso principal, ligado a la cosmogonía novohispana cristiana. Aquí se inserta la importancia de los gestos y las posturas corporales que, con sus relaciones y movimientos, orientan el espacio de representación.

Como se verá a continuación, cada uno de los personajes se pintó de manera que tanto sus posturas corporales, la posición de sus manos y sus rasgos faciales obedecieran al *pathos* de la escena representada, además de los códigos y protocolos de la época (en cuanto a la posición económica y las normas sociales). La siguiente tabla (Ilustración 121) compila de forma general a los personajes mostrados en el exvoto pictórico junto con sus principales gestos y su significado simbólico.

Siguiendo la línea de pensamiento lefebvriano, el espacio está determinado en función de las corporalidades que participan en él; dicha determinación contiene tres aspectos fundamentales: el gesto, el indicio y la marca. Así, “el gesto debe tomarse en sentido amplio: girar sobre sí es un gesto que modifica la orientación y los puntos de referencia” (Lefebvre, 2013, p. 222), por lo que cada

acción realizada en el espacio por medio del uso del cuerpo será la antesala para la expresión de los comportamientos y las acciones que ocurran dentro de él, la corporeidad indica la dirección del espacio por medio de los gestos y las posturas. He allí la importancia de las gesticulaciones dentro del espacio representado: “Lo alto y lo bajo tienen un sentido; de un lado, el suelo, los pies, los miembros inferiores, y de otro, la cabeza y lo que la corona: cabellos, postizos, melenas, sombreros, parasoles, etc.” (Lefebvre, 2013, p. 258).

En relación con lo planteado, la gesticulación contiene una ideología y construye prácticas en el espacio creado, pero, además, Lefebvre señala que por medio de ella (misma que forma parte de la dimensión mental de los individuos) se materializan movimientos corporales que representan ideas y conceptos abstractos, ligando a su vez tanto las representaciones espaciales como los espacios de representación. El autor pone de ejemplo los gestos litúrgicos como la bendición y la señal de la cruz, los cuales inciden de manera directa en el espacio, sacralizándolo y vaciando en él concepciones derivadas del pensamiento religioso.

Con base en la tabla mostrada, se puede inferir que todos los gestos de los personajes se configuraron a partir de la reacción del suceso principal y, a su vez, la figura femenina principal (doña Josefa) los determinó, ya que los personajes reaccionaron al hecho que se muestra por medio de las extensiones de su corporalidad. Así pues, se reafirma que los cuerpos, los cuales contienen despliegues de energía, producen el espacio y se producen con sus propios movimientos, según las leyes de dicho espacio, en este caso, de la estructuración pictórica. Como acto seguido, es relevante enumerar los gestos que prevalecen en el ofrecimiento pictórico, tomando en cuenta que éstos se centran, en su mayoría, en la figura femenina principal y en el acontecimiento que se suscita.

Ilustración 121. Cuerpo físico/análisis de gestos (expresión de la corporalidad en el espacio físico)

Personaje	Gesto	Simbolismo
Doña Josefa	<ul style="list-style-type: none"> • Sufrimiento simbólico (Actitud inexpressiva ante el dolor) 	<ul style="list-style-type: none"> • Representación del sufrimiento y el dolor espiritual interior
Fraile sentado en cama	<ul style="list-style-type: none"> • Rostro inexpressivo • Cuerpo en posición sedente • Mano derecha sostiene hombro de Josefa 	<ul style="list-style-type: none"> • Símbolo de soporte y acompañamiento
Cirujano	<ul style="list-style-type: none"> • Cuerpo inclinado • Vista hacia el punto de intervención y manos realizando la cirugía 	<ul style="list-style-type: none"> • Símbolo de actividad especializada
Instrumentista	<ul style="list-style-type: none"> • Postura erguida • Mano izquierda sostiene bandeja con tijeras • Mano derecha mitiga la sangre que brota del cuerpo de Josefa 	<ul style="list-style-type: none"> • Símbolo de actividad especializada
Fraile con rosario	<ul style="list-style-type: none"> • Postura solemne y erguida • Mano izquierda en postura de bendición • Mano derecha sosteniendo rosario 	<ul style="list-style-type: none"> • Símbolo de poder • Invocación de la protección de Dios sobre una persona y su intercesión divina por medio de la oración
Fraile con pañuelo	<ul style="list-style-type: none"> • Postura solemne y erguida • Mano bajo la ropa 	<ul style="list-style-type: none"> • Símbolo de poder y estatus (académico) • Pose masculina que denota audacia varonil y templanza con modestia
Mujer con rebozo	<ul style="list-style-type: none"> • Postura solemne y erguida • Mano en postura de bendición 	<ul style="list-style-type: none"> • Símbolo de poder • Invocación de la protección de Dios sobre una persona
Mujer con listón negro en cuello	<ul style="list-style-type: none"> • Postura solemne y erguida • Mano en posición de bendición 	<ul style="list-style-type: none"> • Símbolo de poder • Invocación de la protección de Dios sobre una persona
Mujer con anillos	<ul style="list-style-type: none"> • Postura solemne y erguida • Manos cruzadas al pecho 	<ul style="list-style-type: none"> • Símbolo de poder • Protección beatífica
Mujer con collar	<ul style="list-style-type: none"> • Postura solemne y erguida • Mano derecha en contacto con la sábana de la cama 	<ul style="list-style-type: none"> • Símbolo de poder • Soporte corporal

Fuente: Tabla elaborada por los autores.

Postura solemne y erguida. En primer lugar, es el gesto que prevalece en la composición. Los personajes se muestran dotados de un formalismo en sus posturas, carentes de la expresión natural que denotaría un hecho de magnitud similar en la vida real. Asimismo, la postura erguida de los cuerpos representados es un recurso que utilizaron los artistas para resaltar posición social y el estatus que tenían las personas retratadas. Resalta del conjunto el fraile que mantiene una mano oculta sobre la ropa, gesto que era utilizado para resaltar el estatus académico de los hombres retratados y la actitud de la audacia y la templanza, valores propios de los varones de alta estirpe. Por consiguiente, se infiere que los personajes que aparecen en la escena fueron representados de esa manera para reflejar los valores mencionados y el poderío de los cuerpos pintados; ello toma sentido ya que los exvotos eran piezas pictóricas que se colocaban junto a los altares de las iglesias a la vista de los fieles que asistían al recinto.

El sufrimiento simbólico de la figura femenina principal. Es notoria la actitud en la que aparece retratada doña Josefa Peres Maldonado, pese al dolor corporal que supondría la práctica de una mastectomía o a las reacciones corporales involuntarias que el acto generaría, se le muestra estoica y carente de un sentimiento doloso. Entonces, se resalta que el sufrimiento simbólico es el recurso gestual principal que el autor utilizó como medio para hacer énfasis en la dimensión mental-espiritual de la retratada, dejando de lado una posible representación más brutal del hecho que mostrara un cuerpo mortificado, apegado a la realidad. Así pues, el artífice sólo utilizó la sugerencia del acto mediante el derramamiento de gotas de sangre y la insinuación del corte del seno.

La inexpresividad de los personajes secundarios. En la obra votiva es notoria la actitud tranquila y serena que muestran los personajes, pese a la intervención de la que son espectadores. Sus cuerpos permanecen en una rigidez aparente,

reacción que indiscutiblemente no sucedió en el acontecimiento real, por lo que lo mencionado fue otra solución utilizada por el pintor para mantener el orden y la armonía en la composición.

Los gestos derivados de la intervención quirúrgica. Las dos figuras médicas, a diferencia de los otros personajes retratados, mantienen una corporalidad activa, ello se aprecia en los gestos derivados de la intervención quirúrgica, tanto en el cirujano que practica la mastectomía y que mantiene una postura diagonal, como en el instrumentista que sostiene con una de sus manos la charola con las tenazas y con la otra sugiere la contención de la sangre que brota del pecho de Josefa. Estas gesticulaciones aluden a la actividad especializada que requiere el acto y, además, representan las habilidades propias de su profesión.

Los gestos que aluden a las reacciones de los espectadores. Dentro de esta categoría resalta el fraile que está en una postura sedente y que sostiene el cuerpo de doña Josefa en actitud de servicio y acompañamiento, permitiendo, además, que las figuras médicas puedan efectuar la intervención con mayor facilidad. Por otra parte, es notorio el gesto de la mujer que porta un listón negro en el cuello, dado que lleva sus manos al pecho como señal de protección corporal y emocional, esto ante la contemplación del hecho que se suscita. Asimismo, la mujer con collares utiliza una de sus manos para sostenerse, quizás ante la impresión de lo presenciado.

Los gestos que denotan nociones espirituales. Después de la figura femenina principal, son las posturas corporales más relevantes en la obra, ya que éstas superan la dimensión física de la representación, debido a que sus cuerpos generan signos sagrados, lo que impregna al exvoto de un ambiente devocional y refuerza las nociones simbólicas barrocas que se han venido mencionando. En este conjunto es importante señalar al fraile que sostiene un rosario en una de sus manos,

ello como efigie de la oración para invocar la intervención divina en la femenina principal. Igualmente, la mujer que viste un rebozo y la que porta un listón negro en el cuello mantienen una de sus manos levantadas, efectuando la postura de la bendición con el objetivo de invocar también la protección divina.

Después de mostrar las principales gestualidades que aparecen en la dádiva votiva, se puede comprobar que las corporalidades mostradas revelan los movimientos interiores y las emociones de cada uno de los retratados, lo que retoma uno de los planteamientos principales de Lefebvre: el individuo es un “dispositivo que capta por diversos medios energías activas en su vecindad” (Lefebvre, 2013, p. 224). Así que cada uno de los individuos retiene y conserva un cúmulo de energías interiores que se proyectan hacia el espacio circundante, respondiendo y asumiendo los estímulos por medio de las respuestas corporales inmediatas.

En este caso, los gestos simulados en el exvoto intentaron captar la esencia de cada uno de los personajes representados y una reacción ante lo acontecido. Cabe aclarar que los gestos producen un efecto en el espacio pictórico creado, hacen una atmósfera, se genera una reacción de energía mental y física, tomando en cuenta que este acto “produce siempre un efecto, un estrago o un cambio de realidad; modifica el espacio o bien engendra uno nuevo” (Lefebvre, 2013, p. 224). Hay que hacer notar que doña Josefa, con toda su corporeidad mental y física (las fronteras entre una y otra parecen no distinguirse), encarna la lucha por la supervivencia, el cuerpo que se resiste a perecer, por lo que es aparente el gasto de energía del que es víctima; persiste en el espacio y a su vez, se niega a dejar de existir.

Lefebvre (2013) menciona que, alrededor de los seres vivos, las energías que captan y que los amenazan están determinadas por corrientes y flujos; ello lo hacen mediante un dispositivo estable que es el cuerpo mismo. Además, el cuerpo debe de responder con acciones defensivas, “determinando alrededor de su cuerpo fron-

teras que guarda y protege” (Lefebvre, 2013, p. 226). Estos fundamentos conducen a la interrogante: ¿cómo protege Josefa su cuerpo ante las reacciones externas?

En primera instancia, ella permanece estática ante la intervención corporal, reposa su corporalidad sobre la cama, el fraile soporta su torso; la reacción inmediata de su corporalidad conlleva la revelación de su carne y de las energías que brotan de ella (la sangre y las vísceras), es la manera natural con la cual el cuerpo responde ante la abertura. Ante este desbordamiento energético, su única protección se sitúa dentro de la dimensión mental, espacio impenetrable ante el bisturí y las tenazas de las figuras médicas; es el sitio que permite la conservación de la vitalidad para resguardarse de los agentes externos. Se suman los flujos de energía de cada uno de los personajes, los cuales alteran la composición e inciden en el estado de Josefa y en cómo sobrelleva la operación. Estos flujos se producen a través de las acciones y actitudes físicas de los personajes –y también bajo los gestos simbólicos que contienen una dimensión espiritual– y proyectan sus energías hacia la mujer principal.

Dicho lo anterior, dentro de las relaciones corporales y gestuales existen “distancias, tensiones, contactos y separaciones” (Lefebvre, 2013, p. 231), mismas que ya se enunciaron, lo que evidencia la gran cantidad de interacciones y flujos de energía que estructuraron la composición del espacio pictórico representado, y que sin duda reforzaron los valores simbólicos y la ideología desde la que surgió el exvoto. Esto se vuelve más complejo cuando se inserta en la interpretación la indumentaria de cada uno de los personajes, aunado a la incidencia mental y física que, junto la corporeidad y sus gestos, modifican o alteran el espacio. A continuación, se profundizará al respecto.

El cuerpo y la indumentaria

Desde la dimensión física-corporal, sin duda alguna, “los gestos guardan una relación con los objetos que pueblan el espacio: los muebles, los trajes, los instrumentos (de cocina, de trabajo), los juegos, los lugares del habitar. Todo esto pone de manifiesto su complejidad” (Lefebvre, 2013, p. 258). En esta interacción, después del cuerpo y sus gesticulaciones, se inserta la indumentaria como el elemento principal que lo recubre y que, además, permite o condiciona la ejecución de los movimientos en el espacio, que complementa y refuerza las concepciones mentales, junto con sus respectivos valores simbólicos e ideológicos.

En cuanto a la obra votiva, parte de estas aseveraciones están incluidas en la tabla titulada “Cuerpo-indumentaria en el espacio mental-físico” (Ilustración 122), la cual muestra a cada personaje con sus respectivos atavíos; la simbología de cada pieza en relación con el cuerpo mental (espacio concebido), en lo que respecta a su simbolismo; y su influencia en el cuerpo físico (espacio vivido), en referencia a sus funciones perceptibles. Para una comprensión integral de la tabla mostrada, será imprescindible realizar un análisis descriptivo a partir de lo desarrollado, en el que se tome en cuenta a cada personaje en torno a la dimensión mental-simbólica de la indumentaria y la dimensión física-funcional.

Ilustración 122. Cuerpo-indumentaria en el espacio mental-físico

PERSONAJE	ELEMENTO	CUERPO MENTAL (ESPACIO CONCEBIDO)	CUERPO FÍSICO (ESPACIO VIVIDO)
		SIMBOLOGÍA	FUNCIÓN
Doña Josefa	Camisón	<ul style="list-style-type: none"> • Disponible y sumisa • Transformación del ser • Resurrección 	<ul style="list-style-type: none"> • Segunda piel • Protección • Compartir intimidad
	Velo	<ul style="list-style-type: none"> • Ocultamiento de lo sagrado • Acatamiento de los designios divinos 	<ul style="list-style-type: none"> • Protección psicológica
Figuras femeninas	Jubón encotillado	<ul style="list-style-type: none"> • Jerarquización • Identidad • Distinción • Sentido de pertenencia 	<ul style="list-style-type: none"> • Protección psicológica • Silueta modificada para sustituir atributos corporales • Recato social • Protección del peligro moral
	Saya estampada	<ul style="list-style-type: none"> • Tejido físico representa la trama de la vida • Motivos fitomorfos: abundancia, naturaleza, resurrección • Flores: virtudes del alma 	<ul style="list-style-type: none"> • Silueta modificada para sustituir atributos corporales • Configuración de prendas • Delimitación de un espacio personal
Figura femenina con rebozo	Rebozo	<ul style="list-style-type: none"> • Jerarquización • Identidad • Distinción • Sentido de pertenencia • Tejido físico representa la trama de la vida 	<ul style="list-style-type: none"> • Protección psicológica Y física • Recato social • Protección del peligro moral
Cirujano	Casaca de brocado de seda	<ul style="list-style-type: none"> • Jerarquización • Identidad • Distinción 	<ul style="list-style-type: none"> • Protección física de la corporalidad
	Turbante de seda	<ul style="list-style-type: none"> • Resguardo del conocimiento 	
Instrumentista	Casaca Medias	<ul style="list-style-type: none"> • Color azul simboliza nobleza, verdad, serenidad 	<ul style="list-style-type: none"> • Modificación de la corporalidad • Protección física de la corporalidad

Continuación de tabla

Instrumentista	Cofia	<ul style="list-style-type: none"> Resguardo del conocimiento 	
	Zapatos	<ul style="list-style-type: none"> Símbolo de posesión de un territorio Símbolo de afirmación social y autoridad 	
Clero regular	Paño de lana	<ul style="list-style-type: none"> Austeridad, transición a estado elevado del ser Capucha: Capa celestial, color terrenal 	<ul style="list-style-type: none"> Vida espiritual Sentido de pertenencia a un grupo religioso
Fraile con pañuelo	Paño de lana	<ul style="list-style-type: none"> Solemnidad Jerarquización Identidad Distinción 	<ul style="list-style-type: none"> Vida espiritual Sentido de pertenencia a un grupo religioso/académico
	Capa		
	Zapatos	<ul style="list-style-type: none"> Símbolo de posesión de un territorio Símbolo de afirmación social y autoridad 	<ul style="list-style-type: none"> Protección corporal

Fuente: Tabla elaborada por los autores.

Dimensión mental-simbólica de la indumentaria

Doña Josefa

Camisón: Esta pieza muestra a la protagonista en una actitud de disposición y sumisión ante la intervención, debido a que presenta una abertura que permite entrever sus pechos. Desde una concepción simbólica, el camisón de color blanco funge como un emblema de posesión divina; Dios la tiene en sus manos para

transformar su ser e incidir en su corporalidad para la ocurrencia del milagro. Lo anterior denota la transformación de su condición mental-profana a una dimensión espiritual, al mismo tiempo que la prenda refuerza la ideología cristiana de sacrificar el cuerpo para la purificación del alma.

Velo: Desde el símbolo, este elemento denota el ocultamiento de lo sagrado, el sigilo de la verdad mostrada ante los ojos del que es proclive a creer en el mensaje de salvación celestial. Es importante recordar que el velo también tiene un valor simbólico relacionado con la feminidad y la modestia. En algunas culturas, el velo se utiliza como una forma de cubrir el cuerpo y evitar que se muestre en exceso, lo que puede ser interpretado como un acto de recato. Asimismo, dignifica la mirada y muestra el acatamiento de los designios del creador, en equivalencia a las mujeres santas que tapan su cabeza. Por lo tanto, doña Josefa se muestra como un ente sagrado que es incapaz de observar la magnitud del hecho, sólo lo reserva para su cuerpo mental, en espera de una verdad que le será otorgada tras el cumplimiento del milagro.

Figuras femeninas

Jubón: En la imagen analizada, esta prenda se utiliza para resaltar la posición social de las figuras femeninas retratadas. El jubón era un atavío condicionado a las damas de alta sociedad, por lo que su uso, más allá de cumplir con una función estética y práctica, otorga a las mujeres representadas un nivel elevado dentro de la jerarquización social de su época. Desde la noción de lo mental, el uso del jubón constituye una manera de reafirmar la ideología de las figuras femeninas retratadas, al colocarlas como partícipes del complejo sistema novohispano; el hecho de que estas mujeres lleven una prenda exclusiva de la alta sociedad sugiere que están en sintonía con las normas y valores que regían el orden social

virreinal. Además, el jubón es un símbolo de la feminidad y la elegancia, ya que es una prenda que resalta las formas femeninas. Por lo tanto, encarna una forma de expresión utilizada por las mujeres, en un contexto en el que tenían un papel social limitado y restringido.

Saya estampada: El uso de la saya le asignó a la mujer una mayor elegancia y sofisticación; era una prenda reservada para ocasiones especiales y su diseño y confección eran indicativos del nivel social y económico de quien la portaba. Como parte de la indumentaria femenina en la dádiva votiva, su relevancia radica en que contiene un significado espiritual elevado, en el sentido de que el tejido bajo el cual la saya está estructurada simboliza la trama de la vida, punto que se fortifica con los motivos fitomorfos y florales que la engalanan; los primeros indican abundancia, naturaleza y resurrección, mientras que las flores representan las virtudes del alma que se proyectan en el mundo terrenal. Toda esta estructuración simbólica contiene un discurso que resalta la feminidad, la fecundidad y los valores que se asociaban a la mujer barroca, al tiempo que asigna un equilibrio ante la brutalidad del hecho que se retrata y resignifica la existencia: las mujeres acompañantes están vestidas de flores para celebrar el milagro.

Mujer con rebozo

Rebozo: De todo el grupo de mujeres que aparece en la configuración pictórica exvotiva, sobresale la dama que porta un rebozo, pieza que le asigna una clara diferenciación, en el sentido de que le aporta un rango de elegancia, respeto y sabiduría. Además de ser una prenda distintiva que se configuró en la sociedad novohispana, tiene una larga tradición histórica que la asocia con el poder, la protección y la feminidad. La posición de esta prenda, en relación con la corporalidad de la mujer retratada, la muestra con una actitud activa y resuelta; coloca a la

mujer en una posición mental más elevada. De igual forma, como elemento que envuelve el cuerpo y la cabeza, también representa la capacidad de protegerse a sí mismo del entorno circundante. Es relevante mencionar que lo anterior se reviste de complejidad si se toma en cuenta el significado del tejido como un elemento que representa la trama de la vida, un equivalente de la intrincada existencia humana.

Cirujano

Casaca de brocado de seda: Este componente le otorga una alta jerarquía al personaje, a causa de que el brocado de seda que conforma la pieza era utilizado por personas que poseían un alto nivel de conocimiento y poderío, junto con una prominente bonanza económica. En efecto, dicho atuendo representa el poder adquisitivo de quien lo porta, asignándole una identidad que permite distinguirlo del resto de los personajes y que a su vez impone respeto. Al vestirse con esta prenda, las figuras médicas se diferenciaban de otros profesionales y se les asignaba un estatus social alto, lo que les permitía tener acceso a ciertos espacios y a relacionarse con personas influyentes de la sociedad, convirtiendo a la casaca en un símbolo de prestigio y reconocimiento social dentro del contexto colonial novohispano.

Turbante de seda: En concordancia con el significado del sombrero —entendido éste como un elemento que cubre el cráneo—, expresa un emblema utilizado para resguardar el conocimiento, dado que la cabeza supone la parte más sagrada del cuerpo. Se plantea entonces que el turbante constituye un resguardo de la dimensión mental, por lo que el personaje que lo porta contiene una elevada capacidad cognitiva y un alto grado académico.

Instrumentista

Casaca y medias: Dichos indumentos poseen un significado similar al que porta el cirujano, aunque si se toma en cuenta la jerarquía social que imperaba en el contexto novohispano, el instrumentista se mantiene en una jerarquía inferior. Pese a ello, tiene un estatus elevado, debido a que el color azul de la prenda suponía una empresa de difícil manufacturación, por lo que su adquisición se reservaba a personas con un alto poder adquisitivo. Por otra parte, si se toma a consideración los significados simbólicos del azul, tales como nobleza, verdad y serenidad, se afirma que el sujeto transmite estos valores con su vestimenta, expresando confianza en su oficio.

Cofia: Para comprender la importancia de este atavío conviene revisar los significados del sombrero. Resulta claro, entonces, que la cofia es también un elemento que permite resguardar la sabiduría y la sección más venerable del cuerpo.

Zapatos: Su simbolismo se estructura a partir de que personifica la posesión de un territorio, lo que indica afirmación social y potestad. Sin duda alguna refuerzan todas las virtudes que contiene la configuración de la vestimenta del instrumentista, a la par de mostrarlo como autoridad en el hecho, siendo un apoyo insustituible para el cirujano en la misión de entregar el conocimiento de forma ética, así como fungiendo como la autoridad académica, espiritual y afectiva.

Clero regular

Paño de lana: Este atuendo constituye la parte principal del hábito que visten las figuras del clero regular. Si se considera la dimensión espiritual, constituye una pieza litúrgica que contiene implicaciones simbólicas que la convierten en una forma de vida: el paño marca una actitud ritual –puesto que la colocación de éste se realiza cada día al levantarse–, es decir, una forma de reafirmar los valores propios

de la orden monástica y del compromiso con el mensaje divino. En consecuencia, es la personificación misma de la austeridad y la transición hacia un estado elevado del ser; un recordatorio del compromiso con Dios. Estos símbolos se complementan con la capucha, parte que encarna la casa celestial y que reviste a la cabeza como el centro del conocimiento. Cabe señalar que el color predominante en las vestimentas monásticas era el café, el cual se utilizaba para simbolizar lo terrenal y lo austero, gracias a su fácil adquisición a través de la tierra, característica que lo situaba como una opción asequible.

Fraile con pañuelo

Paño de lana y capa: El personaje en cuestión porta un paño de lana teñido de negro junto con una capa, lo cual lo distingue de los demás frailes y lo eleva a un nivel más elevado en términos de apariencia y superioridad espiritual. Lo anterior se debe a que el color negro representa jerarquización y elegancia, dada la complejidad que implicaba obtener dicha tonalidad. A su vez, la capa denota sofisticación, amparo y defensa del entendimiento. Este vestuario tenía una función simbólica muy importante: identificar a sus portadores como miembros de la orden religiosa y como intelectuales formados.

Zapato: Se retoma lo mencionado anteriormente en relación con el significado que este elemento ostenta, un símbolo de la posesión de un territorio, de afirmación social y poderío. Por consiguiente, el personaje evidencia su autoridad y su distinguida presencia en la imagen retratada.

Dimensión física-funcional de la indumentaria

Doña Josefa

Camisión: Esta prenda interior refleja la moda y la estética de la época, ya que en el siglo XVIII era común que las mujeres utilizaran camisones como prenda para dormir o para estar en reposo y, en algunas ocasiones, como ropa interior de uso cotidiano.

En contraposición con las demás mujeres, doña Josefa muestra una prenda íntima, el único elemento que cubre su cuerpo y le otorga protección ante la intervención corporal de la que es sujeta. Al tratarse de una prenda interior, el uso de la camisa evidencia toda la intimidad de la retratada ante los ojos de los testigos que presencian el hecho. Esta exposición puede interpretarse como un acto de valentía por parte de la mujer, al mostrar su vulnerabilidad ante la gravedad de la situación. Igualmente, afirma la resistencia y el empoderamiento de la retratada al exponer su privacidad y hacer visible su humanidad ante los ojos de los demás.

Velo: Su función principal consiste en dotar a la figura femenina de una protección psicológica-material ante la práctica de la mastectomía, a razón de que permite cubrir la mirada. Desde otra perspectiva, al ocultar parcialmente el rostro, la retratada se resguarda de la contemplación de los testigos que presencian el evento, lo que le permite mantener cierta privacidad y control sobre su imagen. El velo funge como una representación de la verdad velada, ya que se muestra de manera parcial debido a la transparencia de la tela; esta idea sugiere que la retratada no se muestra completamente al espectador, sino que hay algo oculto en su mirada y en su ser.

Figuras femeninas

Jubón: De forma general, los ropajes asignan a las corporalidades físicas una protección psicológica, puesto que recubren su cuerpo ante los ojos de los demás. En primera instancia, el jubón fue una prenda utilizada para modificar la silueta de las mujeres, en aras de sustituir atributos corporales físicos, debido a que mostraba la apariencia del cuerpo desde otra configuración: reemplazaba la imagen del torso desnudo y las caderas. Por consiguiente, funcionaba como un elemento de recato, cubría la carne causante del pecado y el peligro moral; pero, ante el impedimento de mostrar –dado el estricto control social de las corporalidades femeninas–, el jubón también se utilizó como un instrumento para el cortejo, ya que permitía enseñar la figura femenina de una manera atractiva a la par que discreta. En efecto, esta prenda se convirtió en un elemento clave en la construcción de la identidad femenina y en la expresión de las relaciones de género del sistema virreinal.

Saya estampada: En el contexto de la moda occidental, se convirtió en una pieza fundamental del vestuario de las mujeres a partir del siglo XVIII. Esta prenda fue diseñada para modificar la silueta femenina, ya que ayudó a reducir la cintura y a ensanchar la parte inferior del cuerpo. Además de modificar la silueta, la saya también jugó un papel importante en la configuración de la corporalidad mostrada. Dentro de la ofrenda votiva, al cubrir las piernas y los pies, esta prenda permite a sus portadoras mostrar una actitud de recato y modestia. Del mismo modo, al ajustarse al cuerpo y desplegarse en la parte inferior –con lo cual acapara más espacio en la escena–, la saya revela abundancia y crea un deliberado efecto visual para la persona que la viste y hace que ésta destaque con presencia en la ofrenda votiva.

Otro aspecto importante de este atuendo es su capacidad para reservar o delimitar un espacio personal dentro de la escena. Al cubrir la parte inferior del cuerpo, la saya crea una especie de barrera visual que separa a su portadora del

entorno inmediato. De esta manera, le otorga a quien la usa una sensación de intimidad y protección, al mismo tiempo que le permite interactuar con los demás de manera selectiva.

Mujer con rebozo

Rebozo: La prenda aparece como un indumento que favorece tanto la protección física como psicológica de su portadora. En un contexto social donde la moral y las normas de comportamiento eran muy estrictas, el rebozo permitía a las mujeres tapar sus características corporales y protegerse de los peligros morales que podrían acarrear su exhibición. De la misma forma, se percibía como una prenda que no sólo cubría el cuerpo, sino que también resguardaba la identidad y posición social. Fue una herramienta clave para que las mujeres crearan un espacio personal para ellas mismas, uno que les permitiría mantener cierta distancia del mundo exterior y protegerse de las miradas ajenas, tal como se muestra en la dama retratada.

Cirujano e instrumentista

Casaca con brocado de seda: Consistía en una prenda confeccionada con materiales de alta calidad, caracterizada por estar adornada con detalles de hilos de oro y plata, y que se utilizaba principalmente en ceremonias y eventos de gala. Sin embargo, en el contexto de la práctica médica, la casaca tenía un propósito más funcional: brindar protección al médico durante las operaciones quirúrgicas. La casaca resguardaba la corporalidad del cirujano y del instrumentista durante la intervención quirúrgica, al cubrir sus cuerpos y evitar el contacto directo con los fluidos corporales, aunado a que la seda del brocado tenía la propiedad de repeler

el líquido, lo que hacía que la sangre y otros fluidos no se adhirieran a la prenda y pudieran ser limpiados fácilmente.

Turbante de seda y cofia: Al igual que la casaca, estas dos prendas permitían la protección corporal, en este caso de la cabeza; evitaban que el cabello cayera sobre la herida o el paciente durante la cirugía –lo que podía causar infecciones y complicaciones–. Igualmente, la cofia podía estar hecha de materiales suaves y ligeros, proporcionando cierto nivel de comodidad durante largas jornadas de trabajo.

Medias: Estas prendas no sólo cumplían una función estética, sino que tenían una finalidad práctica: resguardar las extremidades inferiores de los agentes externos. Para lograr este propósito, las medias se rellenaban con distintos materiales, como algodón o lana, lo que permitía ajustarlas a las piernas y darles una forma determinada. El hecho de que los hombres usaran medias rellenas para moldear la forma de sus pies y darles un aspecto más estilizado y elegante era considerado un signo de refinamiento y distinción social, lo que reforzaba todos los valores mencionados en la dimensión mental-simbólica.

Zapatos: En primer lugar, su principal objetivo funcional consiste en proteger los pies de las inclemencias del clima y del entorno, evitando así posibles lesiones o daños en la piel. Además, dentro del sistema virreinal, servían para diferenciar socialmente a los hombres según el tipo de zapato que utilizaran, siendo los más elegantes y costosos un signo de distinción y prestigio.

Clero regular

Paño de lana: El vestuario de los frailes cumplía una función destacable en la representación de una vida espiritual entregada a la divinidad. Esta prenda, confeccionada en tonos oscuros y con una estructura sencilla, simbolizaba la renuncia

a los placeres terrenales y el compromiso con la vida religiosa. Además, se destacaba como una forma de mostrar físicamente que se pertenecía a un grupo religioso, lo que permitía a los frailes ser reconocidos como tales por la comunidad en general. Esta distinción visual tenía un impacto importante en el respeto y la autoridad que se le otorgaba al fraile, ya que se consideraba que su vida estaba dedicada a servir a Dios y a los demás.

Si bien, era una prenda que protegía la corporalidad física de los miembros del clero secular, también tenía la función de reafirmar la autoridad espiritual del fraile ante la mirada de los demás. Al portar esta prenda, se reconocía la preparación y dedicación del individuo para llevar a cabo sus responsabilidades religiosas y administrativas. Esto generaba un respeto hacia la figura del fraile, quien era visto como un líder y guía espiritual en la comunidad. Esta prenda, además de cumplir una función religiosa al representar su compromiso con la vida espiritual, también tenía un sentido práctico al ser cómoda y resistente para el uso cotidiano.

Fraile con pañuelo

Paño de lana negro y capa: Sus funciones son similares a las señaladas en la parte anterior, pero el hecho de que sea de color negro le asigna una posición social privilegiada; en este caso denota la pertenencia a un grupo religioso y académico. Dada la configuración corporal del personaje en la escena, es relevante mencionar que la capa indica su rango y autoridad erudita en la comunidad religiosa.

Zapatos: Tal como se interpretó en la figura del instrumentista, su función consiste en proteger los pies frente a los diversos factores climáticos y ambientales. No obstante, interesa rescatar la función social que mantenían; tomando en cuenta el paño de lana negro del fraile pontífice, los zapatos fortifican la imagen de estatus del personaje que aparece en la dádiva pictórica.

El cuerpo y los objetos cercanos y lejanos

Después de la indumentaria, el cuerpo mantiene una relación directa con los objetos que le rodean, los cuales están dispuestos en el espacio interior que habita. Evidentemente, éstos forman parte de un sistema de producción en el cual se modifica una materia prima a través de “la aplicación de un conocimiento, de un procedimiento técnico, de un esfuerzo y de un gesto repetitivo (de un trabajo)” (Lefebvre, 2013, p. 167). Cabe señalar que para la creación de estos objetos se ven involucrados procesos mentales que conciben la idea primordial como un modelo, y que la dirigen hacia la creación de una totalidad conformada por “formas, estructuras y funciones” (Lefebvre, 2013, p. 167). Finalmente, el artífice lo convierte en un elemento tangible que se sitúa en el espacio físico, incidiendo de manera directa en éste y en los usuarios que participan en la interacción.

De forma análoga, el artista, dentro de su actividad creadora, aplica el proceso antes mencionado para la elaboración de obras artísticas en las que inserta objetos mentales que materializa y organiza en el espacio interior simulado, asignándole a cada uno de ellos una forma que imita lo real, lo que lleva a crear una escena en la que cada elemento objetual modifica el espacio plástico y queda sujeto a un modelo de relaciones y tensiones con las corporalidades que están representadas en el lienzo. Debe suponerse que el ser humano reconoce la naturaleza de los objetos a través de los sentidos, y en lo que concierne a la apreciación de las piezas pictóricas, la vista prevalece como la decodificadora de lo simulado en aras de descifrar el espacio bidimensional que se sitúa frente a sus ojos; es su deber interpretar los objetos plasmados, planteando su símil o equivalente en aquellos que forman parte de la espacialidad tridimensional.

En efecto, se pueden aplicar todas las aseveraciones planteadas al exvoto *Peres Maldonado*, dada la gran cantidad de enseres que aparecen en éste, los cuales generan un espacio interior que plantea la escena, la relación de los personajes con el espacio y con el personaje femenino principal. Así pues, en la composición plástica se mantiene una clara comunicación entre las corporalidades y los objetos que aparecen, pero, si se revisa a fondo, este movimiento e intercambio de energías depende en gran medida de las interacciones objetuales de doña Josefa, la protagonista de la ofrenda votiva.

Antes de indagar más a fondo en estas interpretaciones, conviene desplegar la relación que mantiene la corporalidad con los objetos que la envuelven. Extendiendo los planteamientos ya desarrollados, el cuerpo al relacionarse con los objetos que lo rodean busca el autorreconocimiento de su ser:

Uno tiene la impresión de cada contorno, cada plano del espacio ofrece su espejo y su efecto de espejismo: reflejando en cada cuerpo el resto del mundo, reenviado ahí, y recíprocamente, en un vaivén siempre renovado: juego de reflejos, colores, luces y figuras. (Lefebvre, 2013, p. 230)

El cuerpo es el lugar que permite la existencia material en el espacio y, además, la manifestación de los ejes de la conciencia. En esta proyección física es inminente la dependencia que mantiene con los objetos que están insertados en el plano de lo tangible. Primero, vive la espacialidad a partir de su propia corporalidad, se muestra a los otros y se manifiesta en los objetos, generando en cada acto una serie de energías, aspectos que sin duda enriquecen la experiencia material y la dotan de un sentido. De forma recíproca, estas propiedades se refractan en el usuario, ya sea por medio de respuestas gestuales, o por la generación de una respuesta

energética en la que el usuario modifica su percepción sobre el espacio o crea nuevas ideas (símbolos o conceptos) en torno a él.

En lo concerniente al exvoto, cada objeto que aparece retratado se planteó desde la mirada de la mujer que figura como protagonista, ya que se puede apreciar cómo ella sobresale del resto del conjunto y, en gran medida, pareciera que tanto los personajes como los objetos se crean desde su percepción y mantienen una relación directa o indirecta sobre la retratada. En esa configuración, doña Josefa es la creadora de esa espacialidad, la primera en concebirla y vivirla; sin ella, nada en ese universo creado tiene sentido. Al mismo tiempo, es clara la respuesta directa sobre los objetos, su sacrificio y mortificación corporal es la energía vital que altera el espacio y todo lo que está circunscrito dentro de él. La magnitud de esta respuesta en cada uno de los objetos que conforman la escena será algo digno de esta interpretación, tal como se verá más adelante.

Si bien es cierto que el cuerpo es un dispositivo decodificador del espacio y de los objetos, es en el cerebro donde ocurren los procesos más complejos en los que surgen los mensajes, los códigos y los símbolos. Por tanto, la experiencia corporal física se complementa con la dimensión mental, en aras de crear un cuerpo total que descifre la espacialidad y que facilite una relación más directa y completa con el mundo. En este sentido, los objetos se perciben desde el cuerpo, pero cada uno de ellos posee una fuerte carga simbólica, tomando en cuenta que fueron producidos dentro de un contexto cultural que está inmerso en los imaginarios que conforman la tradición y en las efigies propias de la memoria colectiva. Esto le asigna a cada elemento una complejidad que va más allá de lo material, por lo que los objetos no están colocados al azar, si no que constituyen conceptos elevados que el autor quiso reflejar en la obra, los cuales resignifican y enriquecen la experiencia del cuerpo retratado con su *habitus*.

De este modo, según Lefebvre, los objetos tienen una relevancia esencial en el espacio físico, dado que sirven como indicadores de los ritmos, como referencias o como centro. Igualmente marcan distancias, estructuran el lenguaje, determinan las gestualidades. Ello les asigna a estos elementos un conjunto de relaciones espaciales en las que se complementan, se envuelven o estructuran la escena; sería erróneo concebirlos como entes que se mantienen en reposo y con un nivel mínimo de incidencia en la espacialidad de la que forman parte. Para motivos de la investigación y con la intención de facilitar la interpretación en lo que respecta a la relación de la mujer principal con los objetos que forman parte de la pieza votiva, se elaboraron dos esquemas que muestran la disposición de los objetos ante la figura de doña Josefa: la disposición física (Ilustración 123) y la cercanía mental de los objetos (Ilustración 124).

Ilustración 123. Gradación física de los objetos presentes en el exvoto *Peres Maldonado*

CERCANOS		
1.- ROPA DE CAMA	2.- CAMA	3.- CABECERA
<ul style="list-style-type: none"> Sábanas Cubrir el cuerpo Cojín Soporte y comodidad 	<ul style="list-style-type: none"> Sitio y soporte donde sucede la intervención quirúrgica 	<ul style="list-style-type: none"> Delimitación del espacio
<ul style="list-style-type: none"> Delimitación del espacio corporal donde sucede el hecho 		
<ul style="list-style-type: none"> Almohadas Soporte corporal 	<ul style="list-style-type: none"> Apoyo del cuerpo postrado y en reposo 	<ul style="list-style-type: none"> Apoyo del cuerpo postrado y en reposo
<ul style="list-style-type: none"> Sábanas Delimitación del espacio en relación a la cama 		
LEJANOS		
4.- BIOMBO	5.- ALTAR	
<ul style="list-style-type: none"> Contiene la escena 	<ul style="list-style-type: none"> Delimita espacio de oración 	
<ul style="list-style-type: none"> Delimitación del espacio en general entre personas y espacios 		
<ul style="list-style-type: none"> División del ambiente 	<ul style="list-style-type: none"> Resguardar un espacio simbólico mental 	
<ul style="list-style-type: none"> Generación de profundidad 		
<ul style="list-style-type: none"> División de actividades 	<ul style="list-style-type: none"> Resguardar objetos religiosos de culto 	

Fuente: Elaboración propia.

Ilustración 124. Gradación mental de los objetos presentes en el exvoto *Peres Maldonado*

1.- ALTAR/ ORATORIO	2.- ROPA DE CAMA	3.- CAMA	4.-CABECERA	5.- BIOMBO	
<ul style="list-style-type: none"> • Unión entre lo divino y lo profano 	<ul style="list-style-type: none"> • Ordenación del mundo y el universo 	<ul style="list-style-type: none"> • Lugar para la vida: <ul style="list-style-type: none"> *Nacimiento *Intimidad *Muerte 	<ul style="list-style-type: none"> • Cabeza de Cristo 	<ul style="list-style-type: none"> • Distinción • Jerarquía 	
<ul style="list-style-type: none"> • Representación de la cosmovisión y rituales cristianos 				<ul style="list-style-type: none"> • Escenificación del ritual 	
<ul style="list-style-type: none"> • Intermediarios para la petición y obtención de milagros 		<ul style="list-style-type: none"> • Jardín del Edén (naturaleza sagrada, creación divina) 	<ul style="list-style-type: none"> • Cuerpo físico transformado por Jesucristo 	<ul style="list-style-type: none"> • Inicio de las cosas 	<ul style="list-style-type: none"> • Suma de simbolismos culturales occidentales y orientales
<ul style="list-style-type: none"> • Sitio para glorificación divina 					<ul style="list-style-type: none"> • Protección del viento (japón) • Blindaje (china)
<ul style="list-style-type: none"> • Domesticidad y religiosidad barroca 					<ul style="list-style-type: none"> • Denota libertad y poderio novohispano
<ul style="list-style-type: none"> • Protección celeste 	<ul style="list-style-type: none"> • Jardín del Edén (naturaleza sagrada, creación divina) 	<ul style="list-style-type: none"> • Sitio para manifestación de la voluntad divina 	<ul style="list-style-type: none"> • Micro-oratorio (representación divina) 	<ul style="list-style-type: none"> • Dignidad del acontecimiento del exvoto 	
				<ul style="list-style-type: none"> • Protección de las ideas mentales 	<ul style="list-style-type: none"> • Apropiación novohispana para utilizarlo en vida cotidiana
	<ul style="list-style-type: none"> • Distinción • Lujo • Comodidad 	<ul style="list-style-type: none"> • Legitimar el sistema económico-social virreinal 		<ul style="list-style-type: none"> • Define el espacio 	

Fuente: Esquema elaborado por los autores.

Gradación física de los objetos

En primer orden, conviene analizar el esquema que muestra la gradación física de la disposición de los objetos en el exvoto (Ilustración 123), el cual se estructuró con base en la colocación de los elementos dentro de la composición, considerando la cercanía o lejanía que mantienen con la figura femenina principal.¹⁶ Además, se valoró la función tangible de cada uno de ellos dentro de la actividad que se suscita, con el objetivo de corroborar su relevancia en el espacio de representación. En efecto, surgió un esquema que ilustra de forma sintética las relaciones objetuales que mantiene doña Josefa durante la intervención corporal dentro del espacio vivido que recrea la escena barroca. En primer lugar, aparece la zona de los objetos cercanos, la cual incluye a la ropa de cama, la cama y la cabecera. En seguida se encuentran los objetos que por su inmediatez física quedan en segundo plano: el biombo y el altar.

Es evidente que el espacio vital contiene una amplia multitud poblada de objetos y cuerpos, los cuales están en una relación constante: “hay objetos conocidos, otros ignorados y los hay malentendidos. Algunos objetos sirven de relevo; transitorios, transicionales, remiten a otros” (Lefebvre, 2013, p. 252). En lo que respecta a la dádiva votiva es clara una variación de objetos, ya que se muestran de diversos tamaños y configuraciones, aunado a sus respectivas funciones dentro la configuración interior representada. Todos los objetos de la escena remiten a los utilizados en la vida cotidiana de la época novohispana, mismos que facilita-

16 El parámetro que se tuvo presente para esta afirmación se basó en la cercanía que mantienen los objetos en relación con la corporalidad de la mujer protagonista, compositivamente hablando, y, además, se tomó en cuenta lo planteado en los sistemas espaciales vivenciales, de modo que los objetos cercanos serán los que tengan contacto directo con ella, mientras que los lejanos mostrarán un nulo o inexistente contacto material.

ban las labores propias que se realizaban dentro de la habitación, cumpliendo, a su vez, una gran cantidad de funciones, mismas que se expondrán a continuación.

Ropa de cama. Esta incluye las sábanas que mantienen contacto directo con el cuerpo de doña Josefa, así como el cojín en el que reposa parte de su torso y una de sus extremidades superiores. Las primeras cubren el cuerpo de la protagonista durante la intervención quirúrgica y delimitan el espacio en relación con la cama en la que se encuentra reclinada. Por su parte, las almohadas proveen de soporte y comodidad corporal, dadas las peripecias del hecho. Estos elementos, en conjunto, circunscriben el espacio corporal en el que se efectúa la mastectomía.

Cama. Es el mobiliario principal de la composición, no obstante, se encuentra en segundo plano ya que es allí donde están dispuestas las sábanas y la almohada, elementos del primer contacto con la femenina principal. El lecho que se retrata encarna el sitio y soporte donde sucede la operación médica, es apoyo del cuerpo postrado y permite el reposo del mismo. Todas estas funciones le asignan una relevancia incuestionable en la configuración pictórica.

Cabecera. Como una de las partes que conforman la cama, posee funciones similares, ya que delimita el espacio de manera general y también sirve de soporte para la corporalidad de la retratada.

Biombo. Dentro de la composición es el elemento que divide la escena en dos partes, la zona en la que ocurre el hecho quirúrgico (lado izquierdo) y el sitio correspondiente al altar (lado derecho). Lo anterior le asigna protagonismo en la ofrenda pictórica, debido a que enmarca y contiene la escena principal, además de delimitar las actividades que suceden en ambos extremos: el espacio para la intervención corporal y el dedicado a la oración y la devoción divina. Por consiguiente, es un objeto de transición, dado que divide el espacio en dos planos; su

función es proteger a los personajes de los agentes externos, generando un ambiente de privacidad y recogimiento.

Altar. Constituye el sitio en el cual se llevan a cabo las actividades espirituales dentro del espacio interior representado; incluye otros objetos imprescindibles, tales como el baldaquino, las figuras religiosas, las velas y el tapete o alfombra. Todos estos enseres configuran un microambiente que delimita un espacio para la oración y la contemplación interior, siendo el contenedor de complejos significados y sistemas de creencias; por ejemplo, resguarda los objetos de culto privado que son considerados sagrados y posiblemente refleja parte de los ideales femeninos que se personifican en las figuras de la Virgen María, dentro del horizonte histórico barroco.

Gradación mental de los objetos

Para motivos de este apartado es prudente retomar parte de lo desarrollado en lo que respecta a la incidencia de los objetos en el espacio mental de los individuos. Tal como se refirió, desde la concepción abstracta-mental se recrean los objetos como conceptos y se materializan en elementos palpables, no obstante, en este acto creativo ocurre una respuesta por parte de los objetos materializados, ya que éstos producen sus propias energías y transparencias que se manifiestan en asociaciones mentales, mismas que generan ideas y nociones cercanas a la imaginación y a lo simbólico. Ciertamente, en la dimensión mental-espacial los objetos con los que el ser humano interactúa mantienen una jerarquía distinta a las vinculaciones materiales que surgen del cuerpo, puesto que prioriza a aquellos con los que siente una identificación cercana o un interés; ello es producto de su contexto y su afectividad personal, junto con los sentimientos o emociones que se crean a partir de las vivencias que suceden en el espacio interior que habita.

En consecuencia, sin importar la cercanía física con el usuario, algunos objetos poseen una mayor influencia en la dimensión mental, tal como se observa en el esquema "Gradación mental de la disposición de los objetos presentes en el exvoto *Peres Maldonado*" (Ilustración 124), el cual muestra los rangos de organización que mantienen estos elementos con relación a doña Josefa. Cabe resaltar que en cada uno de ellos se despliegan los aspectos simbólicos intangibles que surgen como producto de las relaciones objetuales. Por todo lo dicho, el orden de los objetos aparece de la siguiente manera: altar/oratorio, ropa de cama, cama, cabecera y biombo. Es conveniente aclarar que el primer objeto posee una connotación divina y sagrada, mientras que el resto hace alusión a la distinción, el lujo y la comodidad, valores que eran utilizados para legitimar el sistema económico y social virreinal; su posesión denotaba un alto estatus, de manera que permitía distinguir a las familias prominentes del resto de la población novohispana. Ahora bien, se desarrollarán algunas de las nociones mentales de cada uno de los objetos.

Altar/oratorio. Constituye el objeto más cercano a la dimensión mental de la protagonista, dada la carga sagrada que éste contiene. Anteriormente en el nivel iconológico de la presente investigación se resaltó la importancia de este elemento dentro de los espacios interiores novohispanos; recapitulando un poco, el conjunto de objetos menores que lo conformaban (el baldaquino, la mesa, las velas, las figuras religiosas y el tapete/alfombra) lo establecía como el sitio análogo al altar de la iglesia, por lo tanto, su función radicaba en sacralizar la vida cotidiana y acercar a los individuos a la divinidad por medio de las prácticas religiosas como la oración y la mortificación corpórea. Es así que el altar se convierte en un objeto para el fervor de la mujer principal, debido a que abraza a las deidades y santos que propiciaron el milagro ante la complicada mastectomía a la

que fue intervenida; es por medio de la fe que ella se mantuvo firme y soportó la agonía mental y corporal.

Continuando en este punto, el altar representa la unión entre lo divino y lo profano, es la manifestación de Dios en los espacios mundanos y, además, es el intermediario entre Él y los hombres para la obtención de milagros, tal como se puede apreciar en el ofrecimiento pictórico. Así pues, encarna un lugar en el que se glorifica el cuerpo y se le protege de la manifestación maligna, es un testigo de la relevancia que tenía la religión dentro del contexto barroco novohispano.

Ropa de cama. Junto con los atributos ornamentales que la engalanan, este elemento no pasa desapercibido, puesto que estas figuras fitomorfas simbolizan el ordenamiento del universo y el mundo mediante el acto de creación divina. De igual manera, representan el jardín primigenio (el Edén), la naturaleza sagrada que se pone al servicio de la humanidad para la supervivencia.¹⁷ Por consiguiente, el hecho de que la ropa de cama aparezca retratada con las configuraciones señaladas, aunado al derramamiento de sangre de doña Josefa, infiere la práctica de un sacrificio divino en el que el líquido vital se derrama para la expiación de los pecados, con miras de propiciar la fertilidad sobre el propio espacio que habita, renovando el alma y cuerpo de la protagonista ante tal ofrecimiento.

Cama. Hay que recordar que la cama es el sitio que personifica la vida misma, es el lugar para el nacimiento, la intimidad y la muerte. Desde la concepción cristiana, es el cuerpo físico que es salvado por medio de la intervención de Jesucristo. Varios son los pasajes bíblicos en los que aparece esta metáfora, y en el caso de la dádiva votiva, el lecho es el punto central en el que ocurre el acontecimiento, alrededor de él se encuentran los personajes que interactúan con la mujer

17 Véase Génesis 2:1-25 (Reina Valera).

principal de manera directa e indirecta. Simbólicamente, la cama es un despliegue de la energía mental de doña Josefa, que se materializa en un objeto palpable; su mente y su cuerpo son puestos en manos de Dios (representado en la figura del cirujano) para ser acogidos y purificados por medio del dolor hacia la creación de un estado mental y anímico elevado.

Cabecera. Como uno de los objetos que se extiende de la cama, refuerza todos los significados mencionados, dado que representa la cabeza de Cristo en la que se apoya la femenina principal. Es el inicio de todas las cosas y también hace alusión a la cabeza y a la dimensión mental racional. Igualmente, se puede afirmar que este elemento constituye un microoratorio en el que está presente el acompañamiento divino que le otorga una protección al individuo que hace uso del lecho.¹⁸

Biombo. Es quizás el elemento más lejano dentro del espacio mental de la figura femenina principal, aunque plásticamente es un objeto que resalta y que configura el espacio, dado que le concede distinción y jerarquía a la escena, siendo una parte inseparable del ritual que acontece. En lo que se respecta a los biombos virreinales, éstos engloban los simbolismos orientales y occidentales. Dentro de la cosmogonía japonesa y china es un objeto sagrado-funcional que permite protegerse del viento o es blindaje de los agentes externos; pero en cuanto a la mentalidad novohispana, éste denota libertad y poderío. Dentro de este marco, los biombos eran artículos de lujo que comenzaron a importarse desde Asia, pero poco a poco terminaron siendo abrazados por la cultura local para utilizarlos en la vida diaria y para retratar en ellos algunas escenas cotidianas que reflejaban

18 Esta idea toma sentido ya que en muchas cabeceras novohispanas se insertaban figuras o estampas de Jesucristo, la Virgen María y los santos, esto como una forma de protección adicional durante el sueño.

la identidad novohispana. Indiscutiblemente, su presencia en la ofrenda votiva le aporta dignidad y estatus al acontecimiento retratado.

Analizar e interpretar la dimensión física espacial de la protagonista del exvoto resulta complejo y a la vez fascinante. Resumiendo lo planteado, en la ofrenda pictórica *Peres Maldonado* están presentes elementos que conforman un espacio de representación que refleja las nociones arquitectónicas del horizonte histórico novohispano, mismas que se hicieron presentes en la configuración plástica. La ofrenda recrea la escena que atestigua un hecho ocurrido y hace una simulación de un espacio interior tridimensional, ello mediante los recursos y las técnicas pictóricas empleadas por el autor de la obra. Si bien, los personajes y los objetos que están presentes en la pieza forman parte de una ilusión que supone a entes palpables, es claro que éstos están sujetos a la espacialidad que se presenta a través de las energías, relaciones y tensiones de sus corporalidades representadas, tal como si se tratara de un espacio físico tridimensional.

Esto último permitió revisar algunos aspectos que conforman el espacio vivido en la dádiva votiva, desde los gestos, la indumentaria, los objetos cercanos y lejanos, en pro de encontrar las distintas relaciones tanto personales como objetuales en torno a la figura de doña Josefa. Así pues, se pudo constatar que el espacio físico siempre estará ligado a las nociones que se presentan en el espacio mental—el símbolo y la ideología— y, de igual manera, el espacio mental apostará hacia la creación de elementos materiales que ocupen un lugar y que modifiquen las espacialidades vividas. Concretizando, el espacio físico-vivido aspira hacia una dimensión que va más allá de la frontera de lo tangible, hacia un cuerpo total que vincule tanto el espacio mental como el físico. En éste entra en juego lo concebido desde la razón y la imaginación, y lo vivido y experimentado por medio de los sentidos en el espacio existente. Ello se comprueba por medio de las respuestas

que genera la mente ante los estímulos del cuerpo, las cuales le dan coherencia al espacio interior, en un proceso constante que se continúa manifestando a medida que el usuario interactúe desde ambas dimensiones espaciales.

El cuerpo total de la figura femenina principal se configura desde el espacio de representación en donde el autor crea todo un acontecimiento, ella se encuentra sujeta a estas disposiciones, lo vive postrada en un lecho dentro de un espacio interior, mantiene una relación consigo misma, después con los otros y con el espacio circundante. Está condicionada a las propias circunstancias materiales de la intervención quirúrgica, su carne se abre y se puede sentir la maceración tanto física como mental de la que es partícipe como protagonista. Se suma a lo anterior los gestos y posturas corporales de los otros personajes que inciden de forma física y mental sobre su persona, provocando en ella despliegues de energías que dan como resultado respuestas emocionales y mentales, aunado a las reacciones propias del cuerpo.

Como acto seguido, la indumentaria propia como segunda piel, y en relación con las indumentarias de los otros personajes, configura otras zonas de la corporalidad y de la mente que complementan todo el proceso: modifican el espacio circundante, lo moldean y condicionan movimientos y actitudes. Finalmente, la mujer principal mantiene una doble correspondencia con los objetos que están presentes en la pieza votiva; en primera instancia, por medio de una gradación física en la que cada objeto adquiere un rango de trascendencia a partir de su función dada para apoyar en actividades específicas, tales como el reposo, el soporte, la delimitación y la contención; en segundo lugar, las relaciones objetuales físicas se ven modificadas al tomar en cuenta la cercanía mental que mantienen con la figura femenina, haciendo énfasis en los aspectos simbólicos que son intangibles, pero que enriquecen y reformulan la influencia de cada uno de los elementos en el

espacio. Así, esta interacción es continua e inconclusa, y se vuelve más intrincada si se considera la última dimensión de la tríada de Henri Lefebvre, el espacio social percibido, junto con su respectiva práctica espacial, conceptos que se desarrollarán en el siguiente apartado.

Espacio social (espacio percibido)

Recapitulando, el espacio social es el tercer elemento de la tríada de Lefebvre, el cual abarca el espacio percibido donde se llevan a cabo las prácticas sociales en las que el individuo participa de la realidad cotidiana por medio del uso del tiempo, para así llegar a la asimilación y construcción de nuevas realidades, a medida que éste habita la espacialidad. Al respecto, Lefebvre (2013) hace hincapié en que la relación con el espacio se refleja en una relación con el otro, utilizando para ello el cuerpo y la conciencia; a través de ello el cuerpo total se analiza y se autoanaliza el entorno existente, generando nuevas posibilidades de interacción con el espacio. Aquí es donde se inserta la dimensión social del espacio: conforme se mantiene contacto con los otros, la producción espacial no caduca, al contrario, se expande en los lugares apropiados a distintas necesidades, tal como lo afirma la siguiente cita:

El espacio social contiene y más o menos asigna los lugares apropiados a:
(1) las relaciones sociales de reproducción —a saber, las relaciones biofisiológicas entre los sexos, las edades, con la específica organización familiar;
(2) las relaciones de producción, a la división del trabajo y su organización, y por tanto a las funciones sociales jerarquizadas. (Lefebvre, 2013, p. 91)

En lo que respecta a este nivel de interpretación, interesa cómo es que suceden las interacciones y las funciones sociales en el exvoto 1777, específicamente en lo que respecta a los personajes femeninos y masculinos en relación con doña Josefa. Lo anterior dentro de un espacio arquitectónico interior que se presenta como un lugar mostrado hacia los otros y en el que se realizaron ciertas funciones espaciales, algunas permitidas para ser mostradas públicamente (por ejemplo, la oración y el recato) y otras cuya naturaleza oculta causaban la prohibición (la exhibición de la corporalidad desnuda).¹⁹ Así pues, en los siguientes apartados se desplegará un análisis que facilite la comprensión de la pieza votiva en lo que compete a los intercambios sociales y a la relación de los cuerpos retratados con el envolvente arquitectónico.

Interacciones sociales dentro del exvoto

Tal como lo menciona Rolando Espinoza Hernández (2020), analizando la tesis lefebvrina del espacio social, las relaciones humanas no pueden suscitarse sin que exista un soporte o sustrato material, por lo que basan su existencia en el espacio mismo. El soporte vendría a ser la arquitectura en su posibilidad de proyectar, diseñar y crear estructuras, con base en la necesidad primaria de los individuos de resguardarse de los agentes externos. En consecuencia, se conciben espacios interiores delimitados en los que suceden las interacciones sociales entre los entes que están inmersos en ellos; esta espacialidad concebida, vivida y practicada, “[...] «incorpora» los actos sociales, las acciones de los sujetos tanto

19 El exvoto muestra a doña Josefa con el torso desnudo, solución corporal que comúnmente era utilizada por el catolicismo sólo para representar las vidas de los mártires y otros personajes bíblicos.

colectivos como individuales que nacen y mueren, que padecen y actúan (Lefebvre, 2013, p. 93).

Un punto importante que vale la pena resaltar es que paradójicamente el espacio social es creado por la sociedad que lo habita, es un medio de expresión en el que las nociones culturales en torno a la vida y la muerte cobran sentido, pero también es el lugar en el que cada ser humano logra el autoconocimiento a medida que lo disfruta o modifica. Desde lo propuesto por Lefebvre, la concepción del espacio social abarca el límite entre lo permitido y lo oculto en la especialidad vivida y practicada, es decir,

[...] lo no-dicho en la comunicación entre los miembros de una sociedad; la distancia entre ellos, entre sus cuerpos y sus conciencias, y las dificultades para los intercambios; la dislocación de sus relaciones más inmediatas (la del niño con su madre) e incluso la dislocación de su misma corporeidad. (Lefebvre, 2013, p. 94)

A partir de lo anterior, se puede trazar una interpretación clara en lo referente a las relaciones sociales que ocurren en la espacialidad de la ofrenda votiva 1777, tomando a consideración que se trata de una estructura espacial interior que retrata las interacciones sociales que quedaron plasmadas por el artista, en función de la mastectomía a la que fue intervenida la protagonista, junto con las interacciones entre los sujetos secundarios en relación con el hecho principal. Todo este aparato de interacciones se consigue interpretar desde algunas de las aristas mencionadas del espacio social y las prácticas espaciales, de las cuales las más relevantes se desplegarán a continuación.

La distancia entre los personajes (cuerpos y conciencias)

Al igual que sucede con los objetos, existe una gradación física y mental en cuanto a la cercanía de cada uno de los personajes en relación con doña Josefa. Así pues, resulta preciso interpretar la función social que desempeña cada uno ellos con base en la disposición física de las corporalidades en la escena planteada. De forma descendente, aparecen de la siguiente manera:

Fraila sentado en cama: es el personaje más cercano a la protagonista, ya que sostiene su cuerpo ante la intervención, siendo un apoyo fundamental para que la operación se lleve a cabo.

Cirujano: encargado de efectuar la mastectomía, utiliza su cuchillo para penetrar en el cuerpo de Josefa, agrede su carne para extraer los tumores de su seno.

Instrumentista: este personaje no toca el cuerpo de Josefa, pero está cercano a la mujer, en función de apoyar al cirujano. Se aprecia que está pendiente, con una de sus manos, ante el derramamiento de sangre, lo cual es una reacción corporal ante el hecho ocasionado.

Fraila con pañuelo: esta figura apoya en la operación de forma indirecta, ello se infiere ya que sostiene un paño con una de sus manos, quizás pendiente del derramamiento del líquido vital.

Fraila con rosario: su papel en la composición se centra en una función meramente devocional, ya que vislumbra una actitud de oración, pero el distanciamiento físico, en comparación con los otros varones, es notorio.

Personajes femeninos secundarios: en el siguiente orden, mujer con rebozo, mujer con listón negro en cuello, mujer con anillos y mujer con collar son las figuras que se mantienen más distanciadas corporalmente del hecho. Cabe señalar que existe una clara distinción entre la actividad de las figuras masculinas en comparación de las femeninas, las primeras se muestran más cercanas y dili-

gentes ante la intervención, mientras que las segundas están subordinadas, son cuerpos pasivos ante la autoridad masculina.

En lo que refiere a la cercanía mental, la disposición de los personajes y sus prácticas espaciales se modifican, ya que se resalta la cercanía espiritual y afectiva que mantienen las figuras en relación con la mujer principal. La primera está dada por la función que desempeña cada una como sustento anímico para la protagonista, intercediendo ante la divinidad para la manifestación del milagro; la segunda, por su parte, se refiere a la proximidad en cuanto a las emociones positivas y el aprecio que proyectan en doña Josefa Peres Maldonado.

Cercanía espiritual

Figuras médicas: su relevancia dentro de la representación votiva no sólo radica en que son los encargados de efectuar y asistir en la intervención quirúrgica, sino que personalizan otros valores cristianos relacionados con la divinidad. Desde esta arista, la figura del médico representa a Jesucristo como el encargado de sanar el cuerpo físico y el alma de los pecadores. Bajo esta noción, tanto el cirujano como el instrumentista constituyen la autoridad académica propia de su profesión y oficio, no obstante, son los portadores del mensaje de salvación: intervienen a la señora Josefa para sanar su cuerpo y su espíritu, corrompidos por los males del mundo.

Fraile sentado en cama: físicamente es el personaje más próximo, pero también espiritualmente. Al estar tan cerca de la intervenida, la incidencia en su espacio mental es inevitable; actúa como su principal soporte espiritual para que ella sobrelleve la crueldad de la intervención.

Fraile con rosario y fraile con pañuelo: de manera precisa enmarcan el acto de forma espiritual, rodean el foco de la actividad social y son un refuerzo mental

del fraile que sostiene a la femenina. Lo anterior se sustenta en que uno de los frailes sujeta un rosario en señal de oración y como intercesor para que la divinidad se manifieste en el espacio; a su vez, el fraile que sostiene el pañuelo está al pendiente del hecho quirúrgico y remata la presencia del clero regular en el acto.

Las figuras femeninas secundarias: pese al parentesco evidente que guardan con doña Josefa, estas figuras están dispuestas en un nivel inferior, ya que, si se toma en cuenta el contexto de la época, resultaba más trascendental la presencia de la autoridad eclesiástica (al ser representantes de Dios en la tierra) que la familia misma. A pesar de esto, la mujer con rebozo y la mujer con listón negro en cuello refuerzan, soportan y complementan el discurso salvífico que es promovido por los frailes, dada la posición de bendición que generan con sus manos. Por el contrario, las otras dos damas están más alejadas mentalmente del hecho, ya que sus reacciones apelan a reacciones individuales de protección ante el suceso.

Cercanía afectiva

Figuras médicas: Al igual que en la cercanía espiritual, desde lo afectivo encarnan la posición principal, dado su papel tan relevante en la composición, en vistas de que son las autoridades en la materia, los representantes de la salud y quienes tienen en sus manos la vida de la intervenida.

Frailes: los tres hombres identificados como frailes están en igual condición de preeminencia, puesto que su lazo afectivo es latente con la retratada; se precisan en la pieza votiva como las figuras eclesiásticas que legitiman todo el discurso barroco de salvación espiritual. Mantienen un nivel más íntimo con doña Josefa, en supremacía a las mujeres que presumiblemente eran las familiares de la mujer principal; pero, tal como se mencionó, ello se debe probablemente a la superioridad de la autoridad religiosa sobre el entorno familiar.

Figuras femeninas: por lo anterior, se argumenta que las mujeres que aparecen en la escena tienen un nivel más ínfimo que los otros personajes. Su función radica en que son acompañantes y testigos del hecho, y probablemente, tal como se señaló, poseen una relación familiar con la mujer principal. Sin embargo, la asociación de parentesco queda subordinada a las autoridades masculinas que configuran la escena.

Las dificultades entre los intercambios

Este apartado pretende puntualizar, de forma general, los aspectos de las relaciones sociales entre los individuos de la composición pictórica, bajo la perspectiva de que en las relaciones sociales se suscitan uniones y enfrentamientos que posibilitan o impiden la interacción entre las corporalidades y, por consiguiente, la ocurrencia de las prácticas espaciales. Así pues, el cuerpo social en el exvoto se estructura a partir de tres grupos: los personajes, los objetos y el envolvente arquitectónico. Seguidamente, se desarrollará cada uno de estos conjuntos.

Los personajes: cada personaje marca un flujo de acuerdo con su actividad en el espacio. En este sentido, doña Josefa establece el foco de la actividad social de los otros personajes (las figuras médicas, los frailes y las figuras femeninas). A partir de ella éstos se configuran con base en las actividades que desempeñan, por ejemplo, la actividad quirúrgica, el acompañamiento espiritual y el atestigüamiento del hecho. En consecuencia, lo anterior da forma a la posición de las corporalidades y las direcciones de los gestos dentro del espacio.

Desde esta interpretación se rescata el concepto, desarrollado con anterioridad, sobre el cuerpo total, entendido como la conjunción de la dimensión corporal (el espacio concebido) y el cuerpo físico (el espacio vivido); junto con la

inserción del cuerpo como aparato social, se incorpora a la totalidad del espacio percibido, mismo que genera prácticas espaciales. Dentro de este orden de ideas, es preciso mencionar de nuevo a las gestualidades, las cuales surgen de las actividades de cada individuo, pero se complementan (o coexisten) con la indumentaria y con los objetos personales y manuales. Todo lo anterior configura el cuerpo total definitivo de cada uno de los personajes retratados, el cual crea esferas personales que abarcan los elementos señalados y que interactúan o se interponen con las de los otros individuos, lo que genera conflictos o favorece interrelaciones espaciales.

Los objetos: tal como se revisó, éstos marcan las actividades, los movimientos y las funciones de los personajes dentro de la dádiva votiva, debido a que son vividos por los individuos dentro del envolvente arquitectónico. Como despliegues del cuerpo total, validan el discurso mental (el simbolismo, la filosofía y la ideología), al mismo tiempo que mantienen una función en el espacio físico y social. Consecuentemente delimitan o favorecen las prácticas espaciales de los personajes; si se apela a aquellos que aparecen en el exvoto, el biombo es el elemento que enmarca toda la escenografía simulada, a consecuencia de que abarca y define la zona en la que ocurre la actividad social que se deriva de la mastectomía. La cama, por su parte, es el centro de esta actividad, teniendo en cuenta que es rodeada por todos los personajes que presencian el hecho, además de ser el sitio en el que doña Josefa se encuentra postrada. Por último, el altar no es parte de los movimientos y las interacciones de los retratados, pero su importancia se fundamenta en que contiene nociones espirituales y simbólicas que lo convierten en el sitio sagrado-mental que refuerza los sucesos que ocurren en esa escena barroca.

El envolvente arquitectónico: al estar desprovisto de pocos elementos y dadas sus dimensiones espaciales, posibilita la contención de las relaciones sociales dentro del espacio, debido a que los personajes pueden ocupar su sitio ante

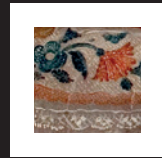
el hecho que aparece retratado. Por ende, es más trascendente el contenido que el continente, a causa de que la intervención corporal representa el punto central en la espacialidad, en una compenetración íntima y personal que llena el envolvente de un sentido que va más allá de la materialidad de lo representado. Conforme a esta aseveración, el exvoto figura como una práctica social en un espacio arquitectónico interior que decidió ser mostrado a través de una configuración plástica, desde el acto de la simulación de un hecho histórico en el que pervivieron elementos de la tradición y del inconsciente colectivo, propios de una sociedad como lo fue la barroca novohispana.

Tal como se apreció, el espacio social permite que el individuo se sitúe en él como un partícipe activo. En la obra pictórica que ocupa a la investigación, pese que se trata de una pieza bidimensional que contiene a unos cuerpos mediante la configuración de una narrativa y una teatralidad, cada uno de sus personajes rompe con la inmovilidad que supondría la pintura misma hacia un dinamismo sugerente en el que todos los integrantes participan del acto de manera activa. Todos ellos se congregan en una práctica espacial dentro de un envolvente interior arquitectónico, no disfrutan de la intervención como si se tratara de un espectáculo a contemplar, sino que están sujetos a las circunstancias del momento, así que cada uno desempeña una acción específica dentro de una serie de envolturas en las que actúan de manera recíproca y simultánea.

El exvoto sin duda alguna retrata las relaciones sociales que se presentan dentro de una estancia que configura una espacialidad delimitada por los muros, el techo y el piso, determinando una forma espacial pictórica que favorece todos los actos que tienen como punto de encuentro la intervención corporal, la oración y la búsqueda del milagro. Para el ya citado Lefebvre, la forma del espacio social acontece mediante “el encuentro, la concentración y la simultaneidad” (Lefebvre,

2013, p. 155); los seres humanos se reúnen a partir de la cooperación o el conflicto, y en esta empresa entran en juego los seres vivos, las cosas, las obras y los objetos, los signos y los símbolos.

CONCLUSIONES



Para cerrar con el estudio hermenéutico del exvoto *Peres Maldonado*, conviene finalizar recapitulando parte de lo desarrollado en la dialéctica de Henri Lefebvre y los sistemas espaciales vivenciales, los cuales se entrecizaron para llevar a cabo el análisis de la obra pictórica que se mostró a lo largo de esta etapa de la investigación. La ruta metodológica que se trazó comenzó desde la dimensión del espacio mental, el espacio físico y el espacio social, y arrojó diversas interpretaciones conforme se fue abordando cada uno de estos niveles.

Primeramente, en la sección del espacio mental (espacio concebido), se revisaron los aspectos lógico-matemáticos, de tal manera que se identificaron las nociones formales y técnicas desde las que se concibió (probablemente) la representación espacial del exvoto. Seguidamente, se analizaron de manera general, con base en el estudio iconográfico-iconológico, los elementos simbólicos que se entrecruzan en los límites de la representación mental y la tradición cristiana y

barroca, y se constató, sin duda, que éstos se impregnaron en la configuración de los personajes retratados y en los objetos que aparecen en la escena. Posteriormente, se hizo hincapié en la ideología intelectual que se materializó en el espacio simulado de la ofrenda votiva, a partir del horizonte histórico donde se produjo. Ello arrojó múltiples disertaciones en lo que respecta a la espacialidad creada para reflejar distintos discursos e idearios sobre la religiosidad barroca, en cuanto a los símbolos y prácticas que se expandieron hacia la vida cotidiana y los espacios domésticos, y que ejercieron un control sobre la intimidad y el trato del cuerpo para alcanzar la salvación. Se suma a lo anterior el uso de la pintura como instrumento para adoctrinar a los fieles y para estructurar los espacios concebidos, con el objetivo de fortalecer los valores propios de la ideología dominante; puntos que se muestran en el exvoto en cuanto al dominio y control de la corporalidad femenina, subordinada al poder patriarcal que, de cierta manera, era el que también determinaba la estructuración de las espacialidades concebidas y los espacios representados.

En segunda instancia, en el apartado que corresponde al espacio físico (espacio vivido) se desplegaron diversas interpretaciones en lo que concierne al exvoto como un espacio de representación, una obra de arte que simula un espacio vivido y la ocurrencia de una intervención quirúrgica: la imagen como fragmento de un lugar y un contexto. Esto favoreció el análisis de los elementos que conforman la escena: el cuerpo, los gestos, la indumentaria y los objetos. A continuación, se compendian las reflexiones más relevantes de cada uno de ellos.

La corporalidad y los gestos: El artífice de la obra retrató la corporalidad y las gestualidades de cada personaje con la intención de mostrar y transmitir los significados y conceptos surgidos de la dimensión mental, lo que condujo a la creación de energías que inciden en la espacialidad por medio de las corporali-

dades mostradas. De esa manera, el artista reveló gestos que reflejan el estatus social de los personajes y la solemnidad del hecho, el sufrimiento simbólico de la mujer protagonista, la inexpresividad de los personajes secundarios, los gestos derivados de la actividad quirúrgica, los gestos que aluden a las reacciones de los espectadores y los gestos que contienen dimensiones espirituales.

El cuerpo y la indumentaria: Se tomó a consideración los gestos de los personajes en relación con sus respectivas vestiduras, las cuales se interpretaron desde la dimensión mental-simbólica que se insertó en cada una de las prendas, así como desde la dimensión física-funcional que se proyectó en el espacio vivido de la ofrenda votiva.

El cuerpo y los objetos: Para esta sección se logró un esclarecimiento de los objetos que aparecen en la escena en lo que respecta a la gradación física y mental de los mismos con relación a doña Josefa, esto incluyó la carga simbólica y las efigies propias de la memoria colectiva que se materializaron en los objetos, aunado a la cercanía física que se dispuso como indicadora de ritmos, centros y distancias, así como de determinadores gestuales.

Como etapa final, se abordó el concepto del cuerpo total desde el espacio social (espacio percibido), con lo cual se indagó en la participación de los individuos como parte de la realidad cotidiana (esto a través de las relaciones sociales y el contacto con los otros en el envolvente arquitectónico interior). En efecto, fue posible examinar las interacciones sociales en la dádiva votiva; las relaciones humanas que se suscitan de manera simultánea en el espacio; las distancias entre los personajes (cuerpos y conciencias) y la disposición física de sus corporalidades desde la cercanía espiritual y afectiva, en cuanto al papel que desempeña cada uno como apoyo anímico y como posibilitadores de la incidencia emocional para la protagonista. Por último, se indagó en las dificultades de los intercambios, las

uniones o enfrentamientos que hacen posible o que impiden la interacción entre las corporalidades y la ocurrencia de las prácticas espaciales.

El desarrollo de la dialéctica de Henri Lefebvre y los sistemas espaciales vivenciales ha permitido trazar un camino que conduce a la comprensión del cuerpo como un todo que participa en la experiencia espacial. La convergencia de estas dos líneas de pensamiento ha dado lugar a la creación de dos esquemas sobre el cuerpo total, en el que se aprecian los diferentes tópicos que conforman cada una de las dimensiones corporales, es decir, la mental, la física y la social (Ilustración 14). Esta representación muestra cómo estas dimensiones se entrecruzan y relacionan hacia la comprensión del cuerpo como un todo que construye su propia identidad y su espacialidad. Es decir, el cuerpo no es sólo entendido como un ente físico, sino como el resultado de la interacción entre la mente, lo físico y el entorno social.

El cuerpo total se organiza de la siguiente manera: en primer lugar, se encuentra la dimensión mental, que se relaciona con los procesos cognitivos, las emociones y las sensaciones que el cuerpo experimenta en su entorno, así como con los aspectos lógico-matemáticos de la espacialidad, la filosofía y la ideología. En segundo lugar, se encuentra la dimensión física, que se asocia con el cuerpo en sí mismo, con su anatomía, fisiología y la forma en que se mueve y se relaciona con el espacio; se incluye la gestualidad, el uso de la indumentaria y la relación con los objetos. Finalmente, se encuentra la dimensión social, que corresponde con el entorno social y cultural en el que se desenvuelve el cuerpo, y hace hincapié en la proxemia, las distancias y las dificultades de los intercambios sociales.

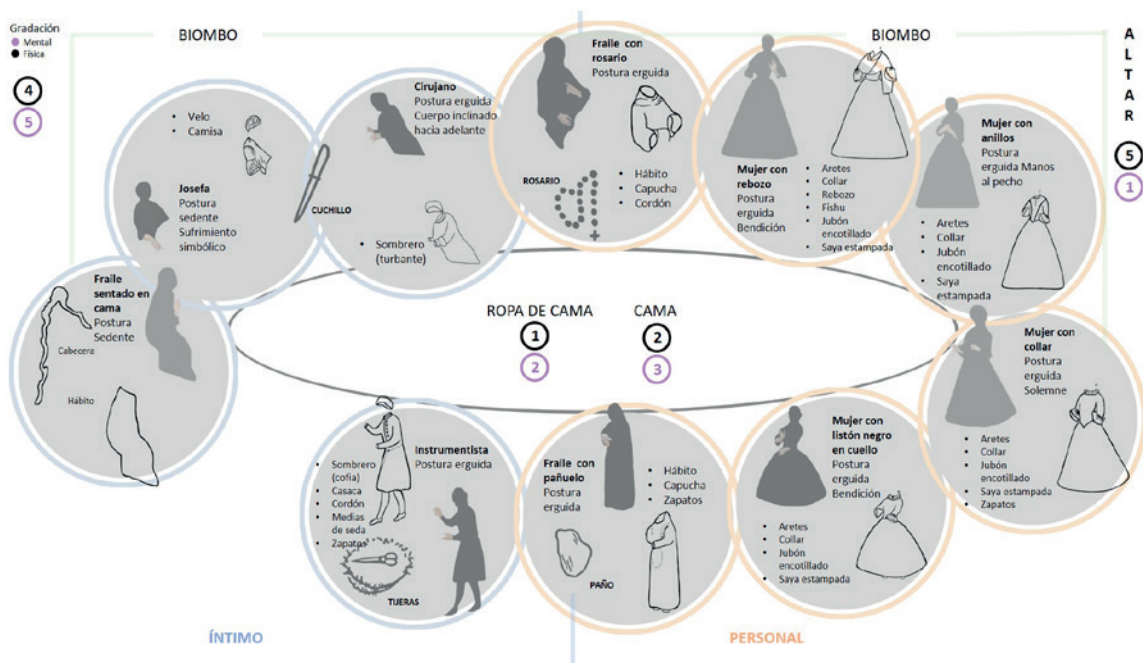
Es importante destacar que estas tres dimensiones no están separadas, sino que se interrelacionan de manera dinámica y compleja. En este sentido, la dialéctica de Henri Lefebvre ayuda a comprender que el cuerpo es el resultado de la interacción entre estas tres dimensiones y que no puede ser integrado en

su totalidad si se analiza por separado. En definitiva, el esquema del cuerpo total muestra cómo las diferentes dimensiones corporales se interrelacionan y se complementan para conformar al cuerpo como un todo. Gracias a esta comprensión integral del cuerpo, se puede comprender de forma global cómo éste participa en la experiencia espacial y cómo construye su propia identidad y espacialidad circundante.

Para cerrar, este proceso hermenéutico dio como resultado los esquemas “Esferas del cuerpo total del exvoto *Peres Maldonado*” y “Cuerpo total en el espacio interior representado” (Ilustraciones 125 y 126) los cuales recopilan gráficamente el proceso que se desarrolló, así como las interpretaciones y reflexiones que surgieron como resultado de este estudio en torno al exvoto *Peres Maldonado*. De este modo, se muestran las esferas que conforman el cuerpo total de cada uno de los personajes retratados, los cuales incluyen las dimensiones ya expuestas (mental, física, social). Vale la pena mencionar que esta configuración mantiene una relación directa con el hecho retratado, ya que, como se ha revisado, cada una de las figuras situadas en esa espacialidad creada mantiene una reacción y se estructura con base en la corporalidad intervenida de doña Josefa Peres Maldonado.

Por consiguiente, el esquema muestra un despliegue de los elementos del cuerpo total: la dimensión mental, los gestos y posturas corporales que se proyectan en el espacio físico-pictórico, las distintas prendas que conforman la indumentaria, los objetos manuales, los objetos cercanos y lejanos (física y mentalmente en relación con Josefa) y las interacciones de los cuerpos totales que circulan o se sitúan en el envolvente interior arquitectónico.

Ilustración 125. Esferas del cuerpo total del exvoto *Peres Maldonado*

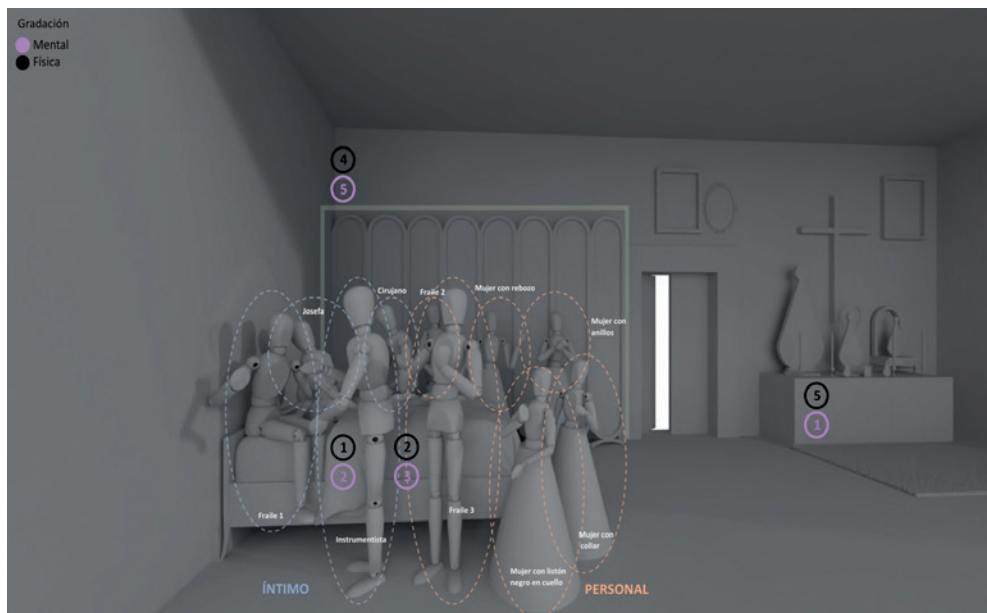


Fuente: Elaboración propia.

En definitiva, la figura femenina principal se configura en un evento dentro de un espacio interior y está condicionada por las circunstancias materiales de una intervención quirúrgica. Seguidamente, los gestos y posturas corporales de los otros personajes inciden física y mentalmente sobre ella, provocando respuestas emocionales y anímicas. Sumado a lo anterior, la indumentaria de la mujer y de los otros personajes moldea el espacio dinámico y condiciona movimientos y actitudes, al tiempo que la relación con los objetos presentes en la pieza votiva marca actitudes, ritmos y recorridos. Por último, se presenta una interacción continua e inconclusa, que se vuelve más compleja al considerar el espacio social y la práctica social en el envolvente arquitectónico que se presenta.

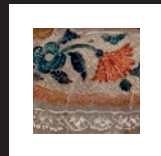
Como últimas disertaciones, en el panorama del barroco novohispano, el exvoto pictórico se convierte en un referente clave para entender las relaciones corporales dentro de los espacios interiores cotidianos. En este sentido, es posible afirmar que los postulados de Henri Lefebvre y los sistemas espaciales vivenciales son una herramienta fundamental para trazar interpretaciones sobre los espacios arquitectónicos interiores de las pinturas barrocas novohispanas, entendiendo la importancia del cuerpo y su relación con el espacio arquitectónico interior. De esta forma, es posible comprender cómo los espacios interiores eran concebidos, vividos y percibidos desde las nociones religiosas, las corporalidades y las relaciones sociales en el contexto novohispano.

Ilustración 126. Cuerpo total en el espacio interior representado



Fuente: Elaborado por los autores.

GLOSARIO



Ametalado

Procedimiento decorativo textil, común en rebozos novohispanos, que consiste en incorporar hilos metálicos o efectos que simulan el brillo del metal, otorgando a la tela un carácter lujoso y ceremonial, especialmente asociado a vestimenta femenina de prestigio social.

Antrópico

Refiere a todo aquello que es producto o resultado de la acción humana sobre el entorno natural o cultural. En disciplinas como la geografía, la arquitectura o la antropología, descripción de las transformaciones del paisaje, los materiales o los sistemas generados por la intervención humana.

Bombyx mori

Especie de gusano de seda domesticado, originario de China y posteriormente introducido en la Nueva España durante el periodo colonial, cuya seda permitió

la producción local de textiles finos y fue un elemento central en el comercio y la industria textil novohispana.

Casaca

Prenda masculina larga y entallada, característica del atuendo cortesano europeo del siglo XVIII, que formaba parte del *habit à la française*. Se distingue por su estructura rígida, cortes elegantes y a veces decoraciones con galones o botones metálicos, reflejando estatus social y adhesión a la moda aristocrática.

Chintz

Algodón estampado, originario de Asia pero también producido en Europa, caracterizado por motivos florales naturalistas y colores vivos. Durante el siglo XVIII, se convirtió en un tejido de gran valor decorativo y asequible para distintas capas sociales, y fue utilizado en vestidos, cortinas y otros elementos textiles de la vida doméstica y ceremonial.

Chorrera

Adorno textil de encaje, tela plisada o volantes colocado en el cuello de camisas masculinas, distintivo del atuendo elegante europeo del siglo XVIII. Más allá de lo estético, servía como indicador de estatus y sofisticación en la vestimenta cortesana.

Corporalidad

Condición de existencia material y sensible del cuerpo como medio de percepción, expresión y experiencia del mundo. En filosofía, arte y arquitectura, la corporalidad alude a la manera en que el cuerpo se relaciona con el espacio, los objetos y las sensaciones.

Corpus

Conjunto estructurado de obras, documentos, textos o materiales que conforman una unidad de estudio. En la investigación académica, el corpus representa el cuerpo de fuentes o casos seleccionados para el análisis teórico o empírico.

Cosmogonía

Conjunto de relatos, mitos o teorías que explican el origen y la formación del universo. En el ámbito cultural, la cosmogonía expresa la manera en que una civilización o grupo humano concibe el nacimiento y orden del mundo.

Cosmos

Sistema ordenado y armónico que conforma el universo. Se emplea para designar el todo organizado en contraposición al caos. En un sentido filosófico o simbólico, el cosmos representa la totalidad coherente del mundo físico y espiritual.

Cosmovisión

Del griego *kosmos* (mundo) y visión. Conjunto de creencias, valores y representaciones mediante las cuales una cultura interpreta y da sentido al universo, la naturaleza y la existencia humana. La cosmovisión orienta las prácticas sociales, religiosas, artísticas y espaciales de una comunidad.

Cotilla

Prenda interior rígida, generalmente fabricada con varillas de hueso o metal, destinada a reducir y modelar el volumen del torso y la cintura, otorgando al cuerpo femenino una forma cónica y estilizada acorde al ideal estético barroco y rocó-

có. Era un símbolo de estatus, ya que su uso implicaba la capacidad de acceder a prendas complejas y costosas que definían la moda de élite.

Dialéctica

Método de pensamiento que busca comprender la realidad a través de la confrontación y superación de contradicciones. En filosofía, designa el proceso mediante el cual los opuestos interactúan y, consecuentemente, generan una síntesis que da lugar a un conocimiento más elevado. En arquitectura o teoría del arte, la dialéctica puede referirse a la relación dinámica entre forma y función, tradición y modernidad, o materia y significado.

Diseño de interiores

Disciplina que concibe, estudia y analiza el espacio interior arquitectónico como un sistema integral donde se articulan objetos, formas, creencias, dinámicas sociales, personales y privadas. En este libro el término se emplea para abordar cómo la organización espacial y sus componentes influyen en la experiencia del usuario dentro de un contexto cultural específico.

Envolvente

Conjunto de elementos que delimita y protege un espacio arquitectónico, separándolo del exterior y regulando su relación con el entorno. Incluye muros, techos, cubiertas, pisos, vanos y cualquier superficie que conforma el límite físico del espacio interior. En términos conceptuales, la envolvente no sólo actúa como barrera o filtro ambiental, sino también como elemento expresivo que define la percepción, el carácter y la identidad del edificio.

Escolástica médica

Sistema de pensamiento médico basado en la tradición hipocrático-galénica, vigente en Europa y en el virreinato novohispano hasta el siglo XVIII. Explicaba la salud y la enfermedad a partir del equilibrio de los humores, integrando principios teóricos, observación y prácticas rituales en la medicina ilustrada.

Espacialidad

Concepción y experiencia del espacio en relación con la percepción humana, vinculada tanto a la materialidad arquitectónica como a las formas de representación artística. A través de este concepto el espacio se percibe, se organiza y se experimenta bajo criterios como la profundidad, continuidad, límite, vacío, proporción, recorrido y atmósfera. En arquitectura y artes visuales, el término permite comprender cómo los elementos formales, la luz, la materialidad y la disposición de los volúmenes configuran una experiencia sensorial y simbólica que da carácter al lugar.

Espacio interior arquitectónico

Dimensión física y simbólica contenida dentro de una edificación, delimitada por superficies y volúmenes, que se configura como ámbito de vida y de representación cultural. Es un ámbito delimitado por elementos constructivos que configuran un ambiente habitable dentro de una edificación. Se define por la relación entre sus límites como muros, pisos, techos, aberturas y envolventes, así como por las condiciones que estos generan, como iluminación, escala, proporción, materialidad y atmósfera. El espacio interior arquitectónico no sólo cumple funciones prácticas, sino que también organiza la experiencia sensorial y simbólica del usuario, articulando la manera en que se percibe y se vive el lugar.

Ethos

Término griego que alude al carácter, modo de ser o disposición moral de una persona o comunidad. En el ámbito cultural y artístico, el *ethos* se vincula con los valores, hábitos y sensibilidades que configuran la identidad colectiva y orientan la acción creativa o social.

Euclidiano

Relativo a Euclides, matemático griego del siglo III a. C., y a su sistema de geometría basado en axiomas y postulados. En arquitectura y teoría del espacio, lo euclidiano se refiere a la concepción geométrica clásica sustentada en las tres dimensiones (largo, ancho y alto) y en las relaciones proporcionales, en contraste con las geometrías no euclidianas que introducen la curvatura o la relatividad del espacio.

Exvoto

Objeto, imagen o representación ofrecida en agradecimiento o cumplimiento de una promesa hecha a una divinidad, santo o entidad sagrada. Los exvotos constituyen testimonios materiales de la religiosidad popular y poseen un alto valor simbólico, artístico y antropológico, ya que reflejan la relación entre fe, cuerpo y comunidad.

Glorificación

Acción de exaltar, honrar o elevar algo o a alguien a un grado superior de reconocimiento o valor simbólico. En el ámbito artístico y arquitectónico, la glorificación puede manifestarse en la representación visual o espacial de lo sagrado, lo heroico o lo idealizado, mediante recursos estéticos, iconográficos o monumentales que buscan transmitir magnificencia y trascendencia.

Habit à la française

Conjunto de vestimenta masculina francesa del siglo XVIII, compuesto por casaca, chaleco y calzón, complementado con accesorios ornamentales como chorreras, botones y bordados. Representa la cúspide de la moda cortesana y tuvo amplia influencia en la vestimenta virreinal de la Nueva España.

Habitación

Espacio delimitado dentro de una edificación destinado a albergar actividades humanas específicas, como el descanso, el trabajo o la convivencia. Se configura mediante límites físicos, muros, aberturas y mobiliario que le otorga identidad funcional y simbólica. En el ámbito del arte y la arquitectura se analiza cómo el espacio interior se organiza, se vive y se representa, así como las relaciones que establece con el cuerpo, la intimidad y la experiencia cotidiana.

Hagiografía

Género literario y artístico que representa la vida de santos, mártires o figuras religiosas, enfatizando virtudes, milagros y ejemplos morales. En la pintura novohispana, se manifiesta en la iconografía de altares domésticos, exvotos y retratos devocionales, reforzando la conexión entre la religiosidad personal, el culto privado y las prácticas colectivas de veneración.

Hegemonía

Predominio o supremacía de un grupo, cultura o sistema de pensamiento sobre otros, ejercido tanto en el ámbito político como simbólico o cultural. En el análisis social y estético, la hegemonía alude al conjunto de valores, discursos y prácticas

que logran imponerse como norma o modelo dominante dentro de una época o contexto.

Hermenéutica

Disciplina filosófica dedicada a la teoría y metodología de la interpretación, especialmente de textos, símbolos y obras culturales. En el campo del arte, la arquitectura o el patrimonio, la hermenéutica se emplea para comprender los significados históricos, simbólicos y contextuales de las producciones humanas.

Ícono

Imagen significativa bajo un matiz figurativo y visual de símbolos. Es una abstracción de ideas, signos u objetos que representan algo mediante una relación de semejanza formal o conceptual. En el ámbito del arte y la semiótica, el ícono se distingue por su capacidad de evocar directamente aquello que figura, ya sea una persona, una idea o un símbolo sagrado.

Iconografía

Rama de la historia del arte que estudia las imágenes, símbolos y temas representados en las obras, así como su identificación y clasificación. La iconografía analiza cómo los motivos visuales expresan ideas religiosas, políticas o culturales dentro de una tradición visual determinada.

Iconología (iconológico)

Disciplina complementaria a la iconografía, centrada en la interpretación del significado profundo y contextual de las imágenes. Mientras la iconografía describe y clasifica, la iconología busca revelar los valores, creencias y estructuras menta-

les que subyacen a las representaciones visuales, situándolas dentro de un marco histórico, social y cultural.

Imaginario

Conjunto de representaciones, símbolos y significados compartidos por una sociedad que configuran su manera de percibir y construir la realidad. El imaginario colectivo influye en las formas de expresión artística, arquitectónica y cultural, al servir como fuente de identidad, memoria y proyección simbólica.

Imaginería

Producción, conjunto o estudio de imágenes, especialmente de carácter religioso o devocional. En el arte y el patrimonio, la imaginería abarca tanto la creación material de esculturas e íconos como la carga simbólica y emocional que transmiten. También puede referirse al repertorio visual que caracteriza una tradición estética o cultural específica.

Indianillas

Telas de algodón estampadas con motivos inspirados en los textiles orientales, de menor costo que los brocados y *chintz*, lo que permitió su difusión masiva en la Nueva España. Su popularidad se debía a su accesibilidad y a la riqueza decorativa que aportaban a las prendas, siendo empleadas en vestidos, sargas y mantos.

Indumentaria

Conjunto de prendas y accesorios que cubren o adornan el cuerpo humano. Además de su función práctica, la indumentaria posee un valor simbólico y cultural: comunica identidad, estatus social, pertenencia comunitaria y criterios estéticos

propios de una época o contexto. En el arte, la indumentaria es un recurso visual que ayuda a interpretar significados, narrativas y códigos culturales presentes en una obra.

Interioridad arquitectónica-espacial

Conjunto de cualidades que definen un interior como lugar habitado y significativo, donde convergen vida cotidiana, objetos, formas materiales y expresiones culturales.

Ikat

Técnica textil de teñido por reserva que consiste en amarrar secciones del hilo para impedir la absorción del color, generando patrones decorativos al desatar los nudos. Esta técnica es característica de culturas prehispánicas y se difundió en diversas regiones de América y Asia, apreciada tanto por su valor estético como simbólico en prendas ceremoniales y cotidianas.

Jubón

Prenda ajustada al torso, usada tanto por hombres como por mujeres, que podía incluir refuerzos internos como ballenas o cordones para moldear la silueta. En el ámbito femenino, servía para definir la postura y el contorno corporal de acuerdo con los cánones estéticos de la época, además de funcionar como soporte para otras prendas como la falda o la cotilla.

Manga borbónica

Tipo de manga amplia, a menudo adornada con encajes o pliegues, vinculada a la moda francesa del siglo XVIII bajo el dominio de la dinastía borbónica. Este estilo

enfaticaba la silueta femenina y la ornamentación refinada, incorporándose a vestidos y casacas de época.

Mastectomía

Intervención quirúrgica consistente en la extirpación parcial o total del seno. En el contexto novohispano, representada en exvotos y crónicas médicas, simboliza tanto un avance en la medicina ilustrada como un hito en la relación entre la enfermedad, la fe y la devoción.

Microespacialidad

Configuración del espacio a pequeña escala, determinada por la disposición de objetos, mobiliario y figuras dentro de un entorno cerrado o doméstico. Se refiere a cómo los elementos cercanos al individuo (cama, altar, biombos, indumentaria) estructuran la experiencia cotidiana y simbolizan la relación entre lo privado y lo sagrado, generando jerarquías físicas, simbólicas y funcionales dentro del espacio vivido.

Mobiliario

Objetos utilitarios dispuestos en un interior para funcionalidad y servicio de las personas que desarrollan actividades en un espacio, cuya disposición y uso reflejan prácticas sociales, culturales y estéticas.

Ornamento

Elemento decorativo que enriquece la percepción estética de un espacio y puede comunicar significados simbólicos o ideológicos. Es un recurso formal incorporado a una obra con el propósito de acentuar su expresión estética o simbólica.

Su función no es estructural, sino representativa: introduce motivos, patrones o detalles que comunican valores culturales, religiosos o estilísticos. En el estudio del arte y la arquitectura, el ornamento se analiza como un medio para articular significados, establecer ritmos visuales y reforzar la identidad material y conceptual de una pieza o edificio.

Performatividad

Capacidad de los gestos, actitudes y acciones humanas, en interacción con objetos y vestimenta, de generar significados y producir nuevas configuraciones espaciales.

Plasmación

Acción y efecto de hacer visible, tangible o concreto un pensamiento, sentimiento o idea abstracta. En el ámbito artístico y arquitectónico, la plasmación se refiere al proceso mediante el cual una intención conceptual o simbólica se materializa en una forma, estructura o representación sensible. Implica la traducción de lo imaginado a una manifestación física, estética o espacial que comunica significados y valores culturales.

Programa iconográfico

Conjunto organizado de imágenes, símbolos y signos empleados con un propósito discursivo, ideológico o pedagógico. En el contexto de los exvotos y la pintura novohispana, sirve para comunicar valores religiosos, poder social, jerarquía o legitimación, con lo cual articula escenas que combinan devoción, narración histórica y símbolos morales o espirituales. Su correcta interpretación permite

comprender cómo el arte refleja la cultura material, las creencias y la educación visual de la época.

Quechquémetl

Prenda indígena de origen prehispánico, formada por dos lienzos cosidos y generalmente usada por mujeres, elaborada con técnicas tradicionales de tejido y a menudo decorada con bordados o tintes naturales. Representa la continuidad de la identidad cultural y estética mesoamericana en la vestimenta cotidiana y ritual.

Recinto interior

Área delimitada dentro de una estructura arquitectónica que contiene objetos, ornamentos y elementos funcionales que le otorgan coherencia y carácter.

Reformas borbónicas

Conjunto de transformaciones administrativas, económicas, educativas y científicas impulsadas en el siglo XVIII por la dinastía borbónica en España y sus colonias, orientadas a centralizar el poder, modernizar la administración y actualizar las prácticas profesionales, incluyendo la medicina, la educación y la organización urbana. En el ámbito cultural y médico, promovieron la difusión de conocimientos ilustrados y la reglamentación de hospitales y procedimientos quirúrgicos, como la mastectomía, fomentando una medicina más sistemática y basada en principios científicos.

Rococó

Estilo artístico y decorativo que predominó en Europa entre 1715 y 1775, caracterizado por la ligereza, el refinamiento, la asimetría y la abundante ornamentación.

En la moda, se traduce en líneas curvas, tejidos ligeros, estampados elegantes y detalles minuciosos que reflejaban el gusto por el lujo y la distinción social.

Sagrado

Percepción que separa lo cotidiano hacia un carácter trascendente y de veneración. Lo sagrado se vincula a la experiencia religiosa, espiritual, mítica o divina. Es también una dimensión de la realidad que una sociedad distingue por su carácter excepcional y por concentrar un valor espiritual, simbólico o trascendente. Se manifiesta en objetos, espacios o prácticas que adquieren un estatuto especial debido a su asociación con lo divino, lo mítico o lo ancestral. Esta categoría organiza la experiencia religiosa al establecer jerarquías de sentido, delimitar ámbitos de respeto y orientar las formas de representación y ritualidad dentro de una cultura.

Saya estampada

Falda amplia, generalmente de algodón o lana, decorada con motivos impresos o pintados. Era una prenda común en la moda femenina del siglo XVIII, utilizada por mujeres de distintas clases sociales, y servía tanto para el uso diario como para ocasiones más formales, dependiendo del tejido y la ornamentación.

Simbiosis

Relación de interdependencia y beneficio mutuo entre dos o más entidades. En el ámbito cultural y arquitectónico, se utiliza metafóricamente para describir la interacción armónica entre elementos distintos –como materiales, estilos, ideas o tradiciones– que coexisten y se transforman recíprocamente.

Símbolos intangibles (simbólico intangible)

Elementos inmateriales que representan valores, creencias o significados compartidos dentro de una comunidad. Estos símbolos no se manifiestan necesariamente en objetos físicos, sino en prácticas, rituales, gestos, lenguajes o memorias colectivas que expresan identidades culturales. En el patrimonio, estos elementos intangibles constituyen una dimensión esencial para comprender la carga simbólica y emocional de los espacios, las tradiciones y las expresiones artísticas.

Sincretismo

Proceso mediante el cual se integran o fusionan creencias, prácticas o elementos culturales de diferentes orígenes, dando lugar a nuevas expresiones simbólicas o religiosas. En el arte y la arquitectura, el sincretismo se manifiesta en la combinación de lenguajes formales, iconográficos o conceptuales que reflejan encuentros entre culturas y tradiciones diversas.

Tenazas hervecianas

Instrumento quirúrgico empleado para sujetar tejidos durante amputaciones u operaciones invasivas como la mastectomía. Conocidas por su eficacia técnica, eran extremadamente dolorosas y reflejan los riesgos y limitaciones de la práctica médica en la época virreinal.

Tequitqui

Término utilizado para designar las manifestaciones artísticas y arquitectónicas producidas por manos indígenas durante el periodo colonial temprano en la Nueva España, especialmente en los siglos XVI y XVII. El arte *tequitqui* se ca-

racteriza por la fusión entre formas y técnicas europeas, principalmente del arte cristiano, y elementos simbólicos, estilísticos o iconográficos de raíz prehispánica. Representa un fenómeno de sincretismo cultural y una expresión de resistencia, reinterpretación y adaptación indígena ante los procesos de evangelización.

Textiles

Elementos de tejido orgánico que se elaboran con un sistema de tácticas artesanales o industriales; cumplen funciones prácticas, decorativas y simbólicas, con lo cual aportan identidad y significados culturales al espacio.

Tipología del lugar

Clasificación del espacio interior según sus funciones, usos sociales y configuraciones materiales y simbólicas. Es el conjunto de características espaciales, formales y culturales que permiten identificar y clasificar un sitio dentro de una categoría específica. Incluye aspectos como su configuración física, uso, contexto histórico, funciones sociales y relación con el entorno.

Transculturación

Proceso mediante el cual dos o más culturas entran en contacto y, a partir de ese intercambio, generan transformaciones mutuas. No sólo implica la adopción de elementos culturales ajenos, sino también la pérdida, reinterpretación y creación de nuevas formas culturales. El concepto destaca que la cultura resultante no es una simple mezcla, sino una reorganización profunda de significados, prácticas y valores.

Trialéctica

Que se analiza a partir de tres componentes en interacción dinámica, en lugar del esquema dual empleado como la dialéctica. La trialéctica reconoce la existencia de una tercera dimensión que complejiza las relaciones y permite comprender procesos culturales, sociales o espaciales desde una lógica no lineal ni binaria. En este libro se emplea para estudiar tensiones entre elementos como tradición, modernidad, identidad, o cuerpo-espacio-memoria.

Trialéctica de Lefebvre

Modelo teórico que concibe el espacio como un fenómeno complejo compuesto por tres dimensiones interrelacionadas: mental (concebido), físico (vivido) y social (percibido). Esta perspectiva permite analizar cómo los individuos producen, experimentan e interpretan el espacio, cómo interactúan con los objetos y personas, y cómo las prácticas sociales, culturales y simbólicas se inscriben en la configuración espacial.

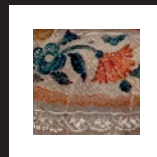
Topológico

Refiere a propiedades fundamentales de una forma en que permanecen invariantes pese a transformaciones continuas, como estiramientos o deformaciones que no implican rupturas. En el ámbito del arte, el término se emplea para analizar las relaciones espaciales esenciales como la continuidad, conexión y estructura interna.

Vestimenta

Prendas y accesorios usados para cubrir el cuerpo. En el arte, la vestimenta ayuda a situar al personaje en un tiempo y contexto determinado, y también expresa rasgos culturales, sociales o simbólicos que enriquecen la lectura de la obra.

FUENTES DE CONSULTA



Bibliografía y recursos electrónicos

- Acosta Sol, E. (2009). Casas señoriales del siglo XVIII. *Revista esencia y espacio*, (28), 42-48. <https://www.repositoriodigital.ipn.mx/bitstream/123456789/25540/1/7-CasasSenoriales.pdf>
- Almada, I. (1987). La medicina en el virreinato (sobre John Tate Lanning, The Royal Protomedicato. The regulation of the medical profession in the Spanish Empire). *Historia Mexicana*, 36(3), 563-571. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1981>
- Álvarez Fernández, S. (27 de noviembre de 2015). *Roban retablo de Aguascalientes, lo compra Frida Kahlo y después lo tuvo André Bretón*. Página 24. <https://pagina24.com.mx/local/2015/11/27/roban-retablo-de-aguascalientes-lo-compra-frida-kahlo-y-despues-lo-tuvo-andre-breton/>
- Armella, V., Castelló, T. y Borja, I. (1988). *La historia de México a través de la indumentaria*. Inversora Bursátil.

- Ayala Alonso, E. (1996). *La casa de la Ciudad de México. Evolución y transformaciones*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.
- Ayala Alonso, E. (2005). Habitar la casa barroca. *Diseño en síntesis*, 16(35), 26-39. <https://disenoensintesisojcs.xoc.uam.mx/index.php/disenoensintesis/article/view/168/167>
- Baena Zapatero, A. (2015). Apuntes sobre la elaboración de biombos en la Nueva España. *Archivo español de arte*, 88(350), 173-188. <https://doi.org/10.3989/aearte.2015.11>
- Baena Zapatero, A. (2020). Biombos mexicanos e identidad criolla. *Revista de Indias*, 80(280), 651-686. <https://doi.org/10.3989/revindias.2020.018>
- Ballesteros Flores, T. B. (2007). *Entre el ser y el parecer Los objetos suntuarios orientales en el ajuar doméstico de mercaderes del Consulado de la Ciudad de México (1573-1700)* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. <https://tesiumamdocumentos.dgb.unam.mx/pd2008/0624792/0624792.pdf>
- Ballesteros Flores, B. (2008). El mensaje asiático de las casas de élite comercial del virreinato novohispano del siglo xvii. *Boletín del Archivo General de la Nación*, 6(20), 59-112. <https://bagn.archivos.gob.mx/index.php/legajos/article/view/569>
- Baringo Ezquerro, D. (2013). La tesis de la producción del espacio en Henri Lefebvre y sus críticos: un enfoque a tomar en consideración. *Quid16. Revista del área de Estudios Urbanos del Instituto de Investigaciones Gino Germani*, (3), 110-126. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/quid16/article/view/1133>
- Borja Gómez, J. H. (2009). Pintura y narración: vidas ejemplares y el sujeto colonial Neogranadino. *Revista Uis Humanidades*, 37(02), 155-174. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistahumanidades/article/view/970>

- Borja Gómez, J. H. (2010). La pintura colonial y el control de los sentidos. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 4(5), 58-67. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021514005>
- Bruce-Mitford, M. (1996). *El libro ilustrado de los símbolos y signos*. Editorial Diana. <https://religionaragon.files.wordpress.com/2013/02/miranda-bruce-mitford-el-libro-ilustrado-de-los-signos-y-simbolos.pdf>
- Bruquetas Galán, R. (2017). El carmín de Indias. En M. Fernández Félix (coord.), *Rojo mexicano: La grana cochinilla en el arte* (pp. 135-157). Museo del Palacio de Bellas Artes, Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Cabrera Rubio, T. (2021). *Aportes de Henry Lefebvre al concepto de espacio social a partir de su obra La producción del espacio* [Tesis de licenciatura, Universidad de La Salle]. https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras/596
- Calvo Portela, J. I. (2020). Las estampas de santos franciscanos en el Virreinato de la Nueva España, durante el siglo XVIII. En F. Quiles García, J. J. García Bernal, P. Broggio y M. Fagiolo Dell'Arco (eds.), *A la luz de Roma. Santos y Santidad en el barroco iberoamericano* (pp. 249-268). Universo Barroco Iberoamericano.
- Camargo Acosta, S. (2017). *Oda al altar doméstico o la religiosidad popular bogotana: configuración estética y expresiones artísticas* [Tesis de maestría, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano]. <http://hdl.handle.net/20.500.12010/3380>
- Carreño Velázquez, E. (2021). La mujer a través del discurso novohispano. *Senderos Filológicos*, 2(2). https://www.iifilologicas.unam.mx/senderosFilologicos/index.php/senderosPhilologicos/novohispano_1
- Carrillo Martín, R. (2015). Los "chinos" de Nueva España: migración asiática en el México colonial. *Millars: Espai i historia*, 39(2), 15-40. <http://dx.doi.org/10.6035/Millars.2015.39.2>

- Castelló Iturbide, T. (2008). Una geografía del rebozo. *Artes de México*, (90), 10-21.
- Castellote Herrero, E. (2015). *Exvotos Pintados en la Provincia de Guadalajara*. Diputación Provincial de Guadalajara.
- Castillo Romero, G. (2020). Las manifestaciones de la fe: San Felipe Neri. Patrono de Roma del siglo XVI. *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, 27(77), 23-40. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=529566081003>
- Castro-Martínez, E. (2021a). Aportes teóricos para la conceptualización de los espacios de representación de Henri Lefebvre. *Revista geográfica de América Central*, 66(1), 21-44. <http://dx.doi.org/10.15359/rgac.66-1.1>
- Castro-Martínez, E. (2021b). Notas metodológicas en las postulaciones teóricas de Henri Lefebvre. *Geosp*, 25(1), 1-19. <https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geosp.2021.166111>
- Chávez Carbajal, M. G. (2002). Visión y condición de la mujer en Nueva España: el caso de Michoacán. *Historia y Espacio*, (19), 5-19. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7388086>
- Concilio de Trento. (1847). *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. (P. I. López Ayala, trad.). Imprenta de Ramón Martín Indar.
- Corrales, J. M. (2018). *Hilos virreinales. Los textiles en la vida cotidiana novohispana*. Chapa ediciones.
- Correa Román, J. (8 de octubre de 2021). *Henri Lefebvre y el derecho a la ciudad*. Filosofía & Co. <https://filco.es/henri-lefebvre-derecho-a-la-ciudad/>
- Curiel, G. (2005). Ajueres domésticos. Los rituales de lo cotidiano. En A. Rubial García (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo II. La ciudad barroca* (pp. 81-108). El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.

- Curiel, G. (2012). Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano. En A. Rubial García (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo II. La ciudad barroca* (pp. 81-108). El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- D. L. Holmes, J. (1992). El mestizaje religioso en México. En A. Hernández Chávez y M. Miño Grijalva (coords.), *Iglesia y Religiosidad* (pp. 79-98). El Colegio de México.
- Da Trinitade Hidalgo, Y. y López Cruz, Y. (2015). La hermenéutica en el pensamiento de Wilhem Dilthey. *Griot. Revista de filosofía*, 11(1), 324-341. <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/>
- De Orellana, M., Vargas, R., Olivier, G., Magaloni, D., Neurath, J., Trejo, L., Durango, L., Turok, M., Valdiosera, R., Pereda, J. C., Muñoz Zurita, R. y Hernández, F. (2013). *Del rojo al rosa mexicano. Revista-Libro Trimestral. Artes de México, Número 111*. Artes de México.
- De Sahagún, fr. B. (1938). *Historia general de las cosas de Nueva España* (tomo II). Editorial Pedro Robredo.
- Del Rio de Redo, M. (1969). La influencia oriental en el mueble mexicano. *El Mueble Mexicano. Artes de México*, (118), 15-17, 19-33.
- Descamps, M. A. (1986). *Psicología de la moda: Psicología de la lana*. Fondo de Cultura Económica.
- Díaz de León, B. y García Casillas, E. (2021). Fundamentación para una prospectiva didáctica: Configuración del espacio interior arquitectónico. En E. García Casillas y J. Jiménez Vaca (coords.), *Arquitectura y vida cotidiana en contextos internacionales: México e Italia* (pp. 95-119). Ediciones Navarra.
- Dibie, P. (1999). *Etnología de la alcoba*. Editorial Gedisa.
- Diccionario de filosofía. (s.f.). Hermenéutica. <https://www.filosofia.org/enc/ros/herm.htm>

- Esparza Jiménez, V. A. (2020). La plaza, las casas reales y los portales. La traza de la villa de Aguascalientes a la vera del Camino Real de Tierra Adentro. En V. A. Esparza Jiménez, A. Reyes Rodríguez e I. M. Rodríguez Herrera (coords.). *Diez años de patrimonio mundial. El Camino Real de Tierra Adentro en Aguascalientes*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Espinoza Hernández, R. (2020). El proyecto de espaciología de Henri Lefebvre. *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, 29(2), 505-525. <https://doi.org/10.15446/rcdg.v29n2.80702>
- Fagan, B. M. y Durrani, N. (2023). *Lo que hicimos en la cama: Una historia horizontal*. Fondo de Cultura Económica.
- Farga, M. R. (2013). *Entre el cuerpo y el alma: Imaginería de los siglos XVII y XVIII* (3.a ed.). Universidad Iberoamericana Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Fernández Martín, M. M. (2021). El milagro y lo cotidiano: interiores domésticos y mobiliario popular en los exvotos andaluces. *Res Mobilis: Revista Internacional de Investigación en Mobiliario y Objetos Decorativos*, 10(13), 130-147.
- Gadamer, H. G. (1998). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Galdeano Olmedo, L. (2017). Miradas del siglo XVII: reflejos de una realidad idealizada. En M. A. Rodríguez Miranda y J. A. Peinado Guzmán (coords.), *El Barroco: Universo de Experiencias* (pp. 371-386). Asociación Hurtado Izquierdo.
- García González, F. (2005). Vida cotidiana y cultura material en el Zacatecas colonial. En P. Gonzalbo Aizpuru (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo III. El siglo XVIII: entre tradición y cambio* (pp. 45-70). El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.

- García Huidobro, J. (2018). El arte de la América virreinal como complemento y superación de la fuerza y el derecho. *Atenea*, (517), 181-199. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/atenea/n517/0718-0462-atenea-517-00181.pdf>
- Garzón Balbuena, E. y Acosta Zamora, E. (2019). *Devociones a San José en la Puebla de los Ángeles. Siglos xvii-xx*. ADABI de México/Fundación Alfredo Harp Helú. <https://www.adabi.org.mx/vufind/Record/adabi273094>
- Gil Corredor, C. (2018). Política cultural colonizadora: El caso de una imagen barroca. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 13(23), 147-156. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279054997009>
- Gobierno de España. (s.f.). Cama de Olot. En *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*. <https://tesoros.cultura.gob.es/tesoros/mobiliario/1174663.html>
- Gómez Serrano, J. (2016). *Formación, esplendor y ocaso de un latifundio mexicano: Ciénega de Mata, siglos xvi-xx*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Gonzalbo Aizpuru, P. (1987). *Las mujeres en la Nueva España. Educación y vida cotidiana* (1.a ed.). El Colegio de México.
- Gonzalbo Aizpuru, P. (1993). Las virtudes de la mujer en la Nueva España. *Revista de la Universidad de México* (511), 3-6. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/6d7e38f8-ba5a-4a94-b4e7-050077057ee6/las-virtudes-de-la-mujer-en-la-nueva-espana#:~:text=La%20mujer%20novohispana%20deb%C3%ADa%20oser,sociedad%20virreinal%20para%20con%20ella>.
- Gonzalbo Aizpuru, P. (2005). *Con amor y reverencia: Mujeres y familias en el México colonial*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/con-amor-y-reverencia-mujeres-y-familias-en-el-mexico-colonial-o/html/18138d87-2b59-41f7-bc43-2716037a6c3a_5.html
- Gonzalbo Aizpuru, P. (2009). *Vivir en Nueva España. Orden y desorden en la vida cotidiana* (1.a ed.). El Colegio de México.

- González, J. R. (1997). El espíritu religioso en la Nueva España. *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, (38), 171-173. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo%3A18181>
- González Leyva, A. (1996). La devoción del rosario en Nueva España. *Archivo dominicano*, 17(17), 251-320.
- González Leyva, A. (2011). La devoción del rosario en Nueva España. *Archivo dominicano*, 17(17), 251-320. <https://archivodominicano.dominicos.org/ojs/article/view/18>
- Gutiérrez Gutiérrez, J. A. (2015). *Aguascalientes en el siglo XVIII, de alcaldía mayor a subdelegación*. Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura. México.
- Gutiérrez Mansilla, L. (2010). *Estudio antropológico de los altares populares: el caso de la fiesta de Cuasimodo* [Tesis de pregrado, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/106266>
- Gutiérrez Viñuales, R. (2004). Lo barroco y lo popular, expresión artística en la América contemporánea. En C. J. Castro Brunetto (coord.), *Arte Barroco: Una revisión desde las periferias* (pp. 79-92). Fundación MAPFRE-Guanarteme. https://www.researchgate.net/publication/261995225_Lo_barroco_y_lo_popular_expresion_artistica_en_la_America_contemporanea
- Guzmán Badillo, M. (2018). Los imaginarios femeninos a finales del siglo XVIII y sus representaciones visuales. *Fuentes humanísticas*, 30(57), 47-63. <https://doi.org/10.24275/uam/azc/dcsh/fh/2018v30n57/Guzman>
- Hilos de historia. (2015). Hilos de historia: Colección de Indumentaria del Museo Nacional de Historia.
- Hollen, N., Saddler, J. y Lanford, A. L. (1990). *Manual de los textiles* (vol. 2). Ediciones Ciencia y Técnica S.A.
- Hung, W. (1996). The painted screen. *Critical Inquiry*, 23(1), 37-79.

- Instituto de la Indumentaria de Kioto. (2004). *Moda desde el siglo XVIII al siglo XX*. Taschen.
- Jarquín Ortega, M. (s.f.). *Educación franciscana*. El Colegio Mexiquense, A. C. [https://alec.com.mx/uploads/links/109/U4.1.2._98_Educacion_Francisca-na_\(2012-04-05_21-13-57\).htm](https://alec.com.mx/uploads/links/109/U4.1.2._98_Educacion_Francisca-na_(2012-04-05_21-13-57).htm)
- Jiménez Sanz, C., Cristóbal Lana, B., Alonso-Muñoyerro, S. d. y Museo Cerralbo. (2024). *Entre sedas y encajes: La colección textil de los Marqueses de Cerralbo*. Fundación Museo Cerralbo.
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Autónoma de México.
- Lavín, L. y Balassa, G. (2001). *Museo del traje mexicano. Volumen IV. El siglo de las luces*. Editorial Clío.
- Leira, A. (2004). Casaca masculina rococó. *Modelo del mes: Pieza 07-2004* [PDF]. Ministerio de Cultura. <https://www.cultura.gob.es/mtraje/dam/jcr:b-15b9b17-dcao-4851-a316-4e5011f4c79f/07-2004-pieza.pdf>
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros.
- Lipsett-Rivera, S. (2001). La casa como protagonista en la vida cotidiana de México (1750–1856). En R. Loreto López (Ed.), *Casas, viviendas y hogares en la historia de México* (pp. xx–xx). El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.
- López y de la Peña, X. A. (2014). Primera mastectomía en América por cáncer de mama: Aguascalientes, México, 1777. *Gaceta médica de México*, 150(5), 470-477. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4846282>
- Lugo, M. C. (2005). Enfermedad y muerte en la Nueva España. En A. Rubial García (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo II. La ciudad barroca* (pp. 555-574). El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.

- Manrique, J. (1968). El trasplante de las formas artísticas españolas a México. *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. México, Asociación Internacional de Hispanistas. El Colegio de México, pp. 571-580. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-trasplante-de-las-formas-artisticas-espanolas-a-mexico/>
- Marichal, C. (2017). La grana cochinilla mexicana y los colores de la temprana globalización comercial, siglos XVI al XVIII. En M. Fernández Félix (coord.), *Rojo mexicano: La grana cochinilla en el arte* (pp. 103-119). Museo del Palacio de Bellas Artes, Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Martins Torres, A. (2018). No hay historia global sin el Pacífico y América: el quimón en Nueva España y la circulación de tejidos de algodón pintado (siglos XVI-XIX). *Revista Complutense de Historia de América*, 44, 143-165. <https://doi.org/10.5209/RCHA.61083>
- Mendoza Pérez, L. (2004). El mundo novohispano del siglo XVII: El claustro de la mujer criolla. *GenÉros*, 11(33), 58-64. <https://www.yumpu.com/es/document/view/14461506/el-mundo-novohispano-del-siglo-xvii-claustro-de-la-mujer-criolla>
- Mercado Segoviano, J. L. (1994). *Psico-sociología del entorno habitable* (1.a ed). Departamento de publicaciones. Escuela de artes decorativas de Madrid.
- Mínguez, V. (1995). La imagen de la mujer americana en el arte y en la emblemática novohispana: los espejos regios. *Asparkia. Investigación feminista*, (5), 25-36. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1024>
- Molina del Villar, A. (2005). Remedios contra la enfermedad y el hambre. En P. Gonzalbo Aizpuru (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo III. El siglo XVIII: entre tradición y cambio* (pp. 179-212). El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica.

- Montenegro, R. (1940). Arte popular. En Museo de Arte Moderno de Nueva York e Instituto de Antropología e Historia, *Veinte siglos de Arte Mexicano* (pp. 111-137). Museo de Arte Moderno de Nueva York e Instituto de Antropología e Historia. https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2985_300061951.pdf
- Montoya Hernández, A. (21 de octubre de 2020). *Henri Lefebvre, el espacio y la vida cotidiana*. Desde la orilla: reflexiones sobre estudios culturales. <https://colef.mx/posgrado/blog-estudios-culturales/henri-lefebvre-el-espacio-y-la-vida-cotidiana/#:~:text=Uno%20de%20los%20autores%20considerado,el%20espacio%20al%20materialismo%20dial%20C3%A9ctico>
- Museo de Arte Moderno de Nueva York e Instituto de Antropología e Historia. (1940). *Veinte siglos de Arte Mexicano*. Museo de Arte Moderno de Nueva York e Instituto de Antropología e Historia. https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2985_300061951.pdf
- Museo del traje virtual. (s.f.). *Área 02. Glosario*. Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España. <https://museodeltrajevirtual.com/la-moda-que-vino-de-francia/>
- Museo Franz Mayer. (1990). Los palacios de la Nueva España, sus tesoros interiores. México.
- Museo Franz Mayer. (8 de febrero de 2023). *El negro en la indumentaria fue un símbolo de estatus entre los siglos xiv y xviii*. [Publicación] [Video]. Facebook. https://www.facebook.com/MuseoFranzMayerMexico/videos/599775508660635/?extid=WA-UNK-UNK-UNK-AN_GKoT-GK1C&-mibextid=2Rb1fB&ref=sharing
- Norberg-Schulz, C. (1971). *Existence, Space & Architecture* (3.a ed.). Praeger Publishers.

- Ocaña, S. I. (2017). De Asia a la Nueva España vía Europa: lacas asiáticas y achinadas en el siglo XVIII. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIX(111), 1313-188. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36953195004>
- Ocaña, S. I. (2021). Las elusivas huellas de los biombos japoneses en los virreinales (siglos XVII y XVIII). En Y. Guasch Marí, R. J. López-Guzmán Guzmán, I. Panduro Sáez (coords.), *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional Barroco Iberoamericano* (pp. 861-870). Universidad de Granada/Editorial Universidad de Granada.
- Ocaña Ruiz, S. I. (2021). Conexiones transocéanicas: Nueva España y la expansión del gusto por los biombos. *Res Mobilis, Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 10(13), 103-129. <https://doi.org/10.17811/rm.10.13-1.2021.103-129>
- Olveda, J. (Coord.). (2017). *Relaciones intercoloniales. Nueva España y Filipinas*. El Colegio de Jalisco A.C.
- Ortín, N. (2017). *¿Por qué la Virgen de la Merced es la patrona de las cárceles?*. Obramercedaria.org. <https://www.obramercedaria.org/por-que-la-virgen-de-la-merced-es-la-patrona-de-las-carceles/>
- Ortiz, L. (2009). *Palacios nobiliarios de la Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pacheco Rojas, J. (2005). El Cristo negro en la tradición del Camino Real de Tierra Adentro. *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, (79), 21-35. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2920>
- Padilla, Y. (1998). *Después de la tempestad: la recomposición eclesial católica en Aguascalientes, 1929-1950*. El Colegio de Michoacán.

- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales* (1.a ed.; N. Ancochea, Trans.). Alianza Forma. (Trabajo original publicado en 1955).
- Peralta, M. A. (2012). La cultura barroca del lujo y comodidad en la casa habitación en la Villa de Toluca durante el siglo xvii. *Contribuciones desde Coatepec*, (22), 43-67. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28123934004>
- Pérez, M. (2019). Doble ejemplaridad de la mujer en discursos religiosos novohispanos del siglo xvii. *Edad de Oro*, (38), 217-233. <http://doi.org/10.15366/edadoro2019.38.011>
- Pérez Monroy, A. J. (2001). *La moda en la indumentaria: del barroco a los inicios del romanticismo en la Ciudad de México (1785-1826)* [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México]. UNAM. https://tesiunam.dgb.unam.mx/F?current_base=TES01&func=direct&doc_number=000288328
- Pérez Monroy, J. (2005). Modernidad y modas en la Ciudad de México; de la basquiña al túnico, del calzón al pantalón. En A. Staples (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo IV. Bienes y vivencias. El siglo xix* (pp. 51-80). El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- Pichardo Hernández, A. P. M. (2009). Pintura y vida cotidiana: un biombo del siglo xviii en Nueva España. *Revista Multidisciplina*. Tercera Época.
- Piña Dreinhofer, A. (2013). *Arquitectura barroca*. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/agustin-pina-dreinhofer-4.pdf>
- Povea Moreno, I. M. (2022). El papel de las viudas en los negocios mineros del virreinato de la Nueva España, siglo xviii: Propiedad, legislación y estrategias. *Americanía: Revista de Estudios Latinoamericanos*, (16), 63-94. <https://doi.org/10.46661/americania.7339>

- Prego de Lis, M. (2018). *Tratado de sastrería. Geometría y traça de Francisco de la Rocha, 1618*. Modelo del Mes, Publicaciones Periódicas, Museo del Traje.
- Ramírez, V. y Viesca, C. (2010). La cirugía del fin del régimen colonial a la conformación del México independiente. *Revista Médica del Instituto Mexicano del Seguro Social*, 48(5), 503-508. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=457745510007>
- Ramírez Garayzar, A. (2017). Los textiles de urdimbres reservadas: Transferencia de un saber técnico a partir del Galeón de Manila. En J. Olveda Legaspi (coord.), *Relaciones internacionales: Nueva España y Filipinas* (pp. 207-220). El Colegio de Jalisco.
- Rivas Pérez, J. F. (2013). Domestic display in the Spanish overseas territories [Exhibición doméstica en los territorios españoles de ultramar]. En R. Aste (ed.), *Behind closed doors: Art in the Spanish American home 1492-1898* (pp. 49-103). Monacelli Press.
- Rivera, A. (2008). *Concepciones novohispanas de la sexualidad en torno a la sociedad del siglo XVIII: Las monjas cacicas del convento de Corpus Christi* [Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo]. <http://dgsa.uaeh.edu.mx:8080/bibliotecadigital/handle/231104/535>
- Rodríguez Miranda, M. A. y Peinado Guzmán, J. A. (Coords.). (2017). *El Barroco: universo de experiencias*. Asociación Hurtado Izquierdo.
- Rodríguez Moya, I. (2015). Lujo textil en la corte novohispana. *Quintana. Revista de estudios do Departamento de História da Arte*, (14), 229-245. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65349338016>
- Roque, G. (Coord.). (2003). *El color en el arte mexicano*. Universidad Nacional de México. Instituto de Investigaciones Estéticas.

- Rubial García, A. (2002). *La evangelización de Mesoamérica*. Cultura Tercer Milenio, CONACULTA.
- Rubial García, A. y Bieñko de Peralta, D. (2011). Los cinco sentidos en la experiencia mística femenina novohispana. En A. Rubial García y D. Bieñko de Peralta (coords.), *Cuerpo y religión en el México barroco* (pp. 145-182). Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Ruiz Esparza Díaz de León, B. (2016). Accesibilidad y diseño universal. Una cadena de inclusiones funcionales en el diseño del espacio interior. En B. Ruiz Esparza Díaz de León y P. Giardiello (coords.), *Temas problemas y debates en el proceso de enseñanza y aprendizaje en el interiorismo. Protocolo de Nápoles: Una Experiencia compartida* (pp. 68-77). Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Ruiz Esparza Díaz de León, B. y González Romo, H. O. (2002). *El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Ruiz Esparza Gutiérrez, A. A., Esparza Díaz de León, M. E., Robles Cuéllar, L. J. y Ruiz Esparza Díaz de León, B. (Coords.) (2022). *Escalas del diseño interior: Experiencias académicas en el proceso de diseño del espacio habitable*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Sánchez Reyes, G. (2005). Oratorios domésticos: piedad y oración privada. En P. Gonzalbo Aizpuru (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo III. El siglo XVIII: entre tradición y cambio* (pp. 531-548). El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica.
- Sandoval Villegas, M. (2017). Los caminos de la moda hacia Nueva España: comercio, personas, libros y papeles. *Nierika*, (11), 7-25. <https://nierika.iberomex.com/index.php/nierika/article/view/314>

- Sanz de la Higuera, F. J. (2020). Tocador y biombo en los interiores domésticos en el Burgo del setecientos: mobiliario para la vanidad. *El futuro del pasado*, 11, 193-226. <https://doi.org/10.14516/fdp.2020.011.008>
- Saranyana Closa, J. I. (2004). Cómo vio Palafox a las mujeres. En M. Galí Boadella (ed.), *Consideraciones de Palafox sobre la condición femenina* (pp. 135-145). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Reproducido en R. Fernández Gracia (coord.), *Varia palafoxiana. Doce estudios en torno a don Juan de Palafox y Mendoza* (pp. 291-304). Gobierno de Navarra. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3285081>
- Sarricolea, J. (2016). Sexualidades ilícitas en la Nueva España. Reflexiones preliminares para su estudio. *Glifos*, (9), 10-13. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/glifos/article/view/13067>
- Stratton-Pruitt, S. L. (2013). Paintings in the home in Spanish colonial America [Pinturas en el hogar en la América colonial española]. En R. Aste (ed.), *Behind closed doors: Art in the Spanish American home 1492-1898* (pp. 105-129). Monacelli Press.
- Sully, A. (2012). *Interior Design. Theory and process*. A & C Black Publishers.
- Tánacs, E. (2002). El Concilio de Trento y las iglesias de la América española: la problemática de su falta de representación. *Fronteras de la Historia*, (7), 117-140. <https://www.redalyc.org/pdf/833/83307004.pdf>
- Tannes, E. (2008). Manos Tradicionales de Tenancingo. *Artes de México*, (90), 25-37.
- Toussaint, M. (1940). Arte colonial. En Museo de Arte Moderno de Nueva York e Instituto de Antropología e Historia, *Veinte siglos de Arte Mexicano* (pp. 71-109). Museo de Arte Moderno de Nueva York e Instituto

- de Antropología e Historia. https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2985_300061951.pdf
- Turok, M. (2008). El rebozo. Bolitas, palomos y caramelos de Santa María del Río. *Artes de México*, (90), 57-65.
- Vinuesa Herrera, R. M. (2016). *Estudio de los oratorios domésticos y capillas privadas en los siglos XVII y XVIII a través de la documentación conservada en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla* [Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla. Departamento de Historia del Arte]. <https://idus.us.es/handle/11441/36691>
- Wenthal, L. (2011). *Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory*. Princeton Architectural Press.
- Zárate, V. (2005). Los privilegios del nombre. Los nobles novohispanos a fines de la época colonial. En P. Gonzalbo Aizpuru (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo III. El siglo XVIII: entre tradición y cambio*. El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.

Glosario

- Biedermann, H. (1993). *Diccionario de símbolos: con más de 600 ilustraciones*. Paidós.
- Cirlot, J. E. (2004). *Diccionario de símbolos* (8.ª ed.). Siruela.
- Comte-Sponville, A. (2020). *Diccionario filosófico*. Ediciones Paidós
- Eliade, M. y Couliano, I. P. (1991). *Diccionario de las religiones*. Ediciones Paidós.
- Fairchild, H. P. (Ed.). (1997). *Diccionario de sociología*. Fondo de Cultura Económica.
- Servier, J. (Dir.). (2006). *Diccionario crítico de esoterismo* (Vol. 2). Akal.



HERMENÉUTICA PARA EL ANÁLISIS
DEL ESPACIO INTERIOR REPRESENTADO:
EL EXVOTO PERES MALDONADO (1777)

Primera edición 2026
(versión electrónica)

El diseño y cuidado de la edición estuvieron
a cargo del Departamento Editorial
de la Dirección General de Difusión y Vinculación
de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.