



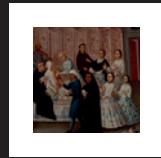
EL EXVOTO PERES MALDONADO (1777),  
AGUASCALIENTES, MÉXICO

Un estudio iconográfico

Blanca Ruiz Esparza Díaz de León  
Héctor Omar González Romo

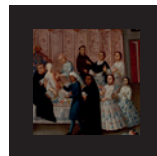


EL EXVOTO PERES MALDONADO (1777),  
AGUASCALIENTES, MÉXICO  
Un estudio iconográfico





EL EXVOTO PERES MALDONADO (1777),  
AGUASCALIENTES, MÉXICO  
Un estudio iconográfico



Blanca Ruiz Esparza Díaz de León  
Héctor Omar González Romo

EL EXVOTO PERES MALDONADO (1777),  
AGUASCALIENTES, MÉXICO  
Un estudio iconográfico

Primera edición 2022

D.R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes  
Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria,  
Aguascalientes, Ags., C.P. 20100  
<https://editorial.uaa.mx/>

D.R. © Blanca Ruiz Esparza Díaz de León  
Héctor Omar González Romo  
Elisa Marcela García Casillas (PROLOGUISTA)

ISBN 978-607-8834-59-4

Los autores agradecen la colaboración de Clara Ruiz Esparza Díaz de León.

Impreso y hecho en México  
*Made and printed in Mexico*

Agradecemos profundamente a las siguientes instituciones, por las facilidades y las atenciones prestadas para la utilización de las imágenes que forman parte de la presente investigación:

Davis Museum and Wellesley College, E.U.A.

Museo Arocena, México.

Museo Franz Mayer, México.

Museo Nacional de Arte Mexicano.

Museo Nacional del Prado, España.

Museo Regional de Historia de Aguascalientes, México.

De igual manera externamos nuestras gratitudes a David Berumen Covarrubias, a Juan Pablo Carranza Salas y a Rafael Humberto Martín del Campo Ruiz Esparza, por sus importantes aportaciones para mejorar la presentación del libro, por su tiempo y su disposición para lograr los objetivos en tiempo y forma.



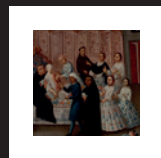


En memoria de

† Miguel Ricardo Martín del Campo B. Medina



# ÍNDICE

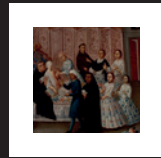




PRÓLOGO	15
INTRODUCCIÓN	21
<b>CAPÍTULO 1.</b>	
ESTUDIO ICONOGRÁFICO	
DEL EXVOTO PERES MALDONADO	31
Nivel pre-iconográfico	33
<b>CAPÍTULO 2.</b>	
NIVEL ICONOGRÁFICO	51
El personaje principal	53
<i>Figura femenina principal postrada en cama</i>	53
<i>Los senos</i>	55
<i>La sangre: sacrificio y purificación</i>	67
<i>Los gestos: el sufrimiento simbólico</i>	72
<i>Indumentaria del personaje femenino principal</i>	75
Personajes masculinos y femeninos secundarios	89
<i>El vestido en general</i>	90
<i>Personajes femeninos secundarios</i>	98
<i>Personajes masculinos secundarios</i>	102
<i>Posturas y gestos de los personajes:</i>	
<i>símbolo de estatus y poder</i>	120
<i>Otros gestos: la mano oculta,</i>	
<i>la protección y la bendición</i>	125
Ajuar y otros objetos	132
<i>El objeto</i>	132
<i>Objetos religiosos</i>	134

<i>Iconografía de las figuras religiosas</i>	145
<i>La Virgen María</i>	153
<i>Cristo Negro del Encino</i>	178
<i>Santos</i>	183
Elementos arquitectónicos, complementos y accesorios	230
<i>El espacio</i>	230
Estructura textual	261
<i>Cartela</i>	261
<i>Tipografía</i>	264
<i>Envolvente</i>	265
Conclusiones	275
Bibliografía	279
<i>Referencias de las ilustraciones</i>	286

# PRÓLOGO







El presente texto gira en torno a la exploración, el análisis y la reflexión del espacio interior arquitectónico a partir de una obra pictórica, resultado de un proyecto de investigación en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, y fascinante por su origen: el estudio del interiorismo desde la perspectiva del arte y la multidisciplina en que los autores proyectan un reconocimiento al valor de los denominados sistemas de espacios vivenciales, estructurando alrededor de hechos socio-culturales una lectura de la representación de un exvoto poco conocido, pero muy significativo dentro del contexto geográfico y religioso del estado de Aguascalientes.

El presente discurso ofrece un mirada acerca del diseño del espacio interior, visto desde la dimensión de la existencia humana con base en la fenomenología del ser y del espacio, vinculando conceptos a partir del pensamiento filosófico de Heidegger, Gadamer, Bachelard y Henri Lefebvre. En lo particular, considero que en ellos se encuentra un acierto para el entendimiento del paisaje íntimo, que permite ampliar el campo de reconocimiento y de acción del profesional de esta escala inmediata.

Si bien, el diseño interior tiene diversas acepciones según el nivel interpretativo, es importante conocer el trabajo teórico multidisciplinario que nos ofrecen diversos autores, para develar un sistema construido a través de una serie de imágenes que forman parte de una integración social, cultural y simbólica con orientaciones tanto públicas como privadas, las cuales denotan y connotan relaciones de identidad, interacción, jerarquía, experiencia, pertenencia, vivencias, escalas y, por supuesto, un sistema de valores. Esto en conjunto es lo que hace importante al estudio del espacio interior, pues muchas veces se queda sesgado al no identificar su valor como configurador de un lugar vivido, percibido y estructurado, que integra formas de vida y genera identidad a partir de las interacciones espacio – sistema sensitivo, propioceptivo, quinésico y de intercambios sociales, privados y públicos, y su relación con el ambiente, como lo establece Norberg-Schulz; así como la apropiación de la propia presencia en relación al entorno espacial y del *habitus*, como interiorización de conductas y esquemas para la percepción, pensamiento y acción, como lo aborda Pierre Bourdieu.

Por lo anterior, se considera pertinente mencionar que la estrategia argumentativa que se presenta a lo largo de este texto responde a una metodología hermenéutica vinculada con el postulado de Erwin Panofsky, iniciando con un nivel pre-iconográfico al describir a un nivel denotativo; y posteriormente el que se considera el mayor aporte: describir a un nivel iconográfico abordando de una manera más precisa la temática y los simbolismos de cada elemento a partir de la desarticulación de los signos presentes: los personajes, sus roles y características desde la perspectiva cuerpo-mente-indumentaria; los ajueres y otros objetos vistos desde cuerpo-objetos cercanos-objetos lejanos, categorizados en los rubros arquitectónico, de equipamiento, decorativo y de indumentaria.

El *exvoto Peres Maldonado* se gesta y comunica a través del lenguaje visual, pero es el metalenguaje contenido lo que posibilita el acercamiento a la realidad representada desarrollando en el espectador un proceso cognitivo más consciente. Por lo anterior, este aporte a cargo de una gran amiga y colega, la doctora Blanca Ruiz Esparza, se convierte en un referente importante dentro de la enseñanza del diseño interior arquitectónico, ya que el hecho de articular una visión global entre diseño interior, arte y diseño de moda e indumentaria textil permite identificar la importancia de la construcción simbólica del espacio interior y su valor como patrimonio cultural; donde las articulaciones que van desde la noción de *Espacio*, hasta lo que se desprende de éste: muros, casa, habitación, la cama, el tapete, las velas, la ropa, el cuerpo, etc., apuntan a la identificación de ámbitos de acción e interacciones desde la configuración formal, tipológica y simbólica en el arte y de la percepción visual de la imagen votiva como expresión cultural.

Para concluir, es importante mencionar que el lector encontrará en las siguientes líneas, además de la identificación de las cualidades del espacio contenido y sus componentes tangibles e intangibles, el culto privado y el protagonismo femenino en el arte novohispano, al posicionar a la mujer postrada en la cama como la que atrae, fascina y la que articula la obra, es decir la que se convierte en el punto de tensión al regular la narrativa y composición, connotando la purificación y el sacrificio, mostrando así una construcción entre el espacio y sus vínculos con lo mental, lo físico y lo social, una intimidad devota y una documentación médica de gran aporte para la salud de la mujer.

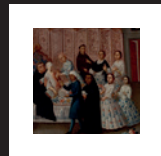
**Elisa Marcela García Casillas**

Dra. en Ciencias en Arquitectura y Urbanismo

Ciudad de México, 15 de agosto de 2022



# INTRODUCCIÓN





La historia de la pintura en México se ha construido paralela a las prácticas religiosas, sus cultos y personificaciones. En la compleja sociedad virreinal, la cual estuvo impregnada por una amplia carga religiosa que regía todos los aspectos de los habitantes de la Nueva España, surgieron manifestaciones pictóricas, en las cuales, la solicitud de la ayuda divina y el agradecimiento por los favores recibidos se materializaron en lo que se conoce como exvotos, ofrendas que se depositaban en los templos como una señal de gratitud ante la materialización del milagro. Aunque tienen su origen en antiguas civilizaciones, como la egipcia y la mesopotámica, el catolicismo abrazó estas manifestaciones y su proliferación imperó mediante el surgimiento del Barroco como movimiento artístico.

Respecto a la historia del exvoto y el retablo en México, su aparición y propagación pueden ser situados en la época virreinal de la Nueva España. Si bien, el uso y ofrecimiento de objetos votivos en agradecimiento a las deidades es una práctica que se remonta a la época prehispánica, el proceso de conquista, aunado a la cosmogonía barroca, influyó radicalmente en la cir-

culación de imágenes religiosas cargadas del simbolismo de fe y honra que posicionó al milagro como un fenómeno cotidiano, público y asequible. Este proceso se extendió desde el siglo XVI hasta bien entrado el siglo XIX.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII y en el campo simbólico de la enfermedad y la mujer, es que se origina el exvoto *Josefa Peres Maldonado*, datado en el año de 1777, del cual –al igual que de muchos otros exvotos– permanece anónima su autoría. No obstante, la corta y clara narración incluida a los pies de la imagen cuenta con detalle la temporalidad y el motivo de los sucesos, mientras que la representación misma de la escena expone con precisión las condiciones sociales y económicas de su protagonista y su estilo de vida, gracias al cuidadoso retrato del espacio interior de la alcoba. Además de esto, el tema de la obra sobresale por su singularidad y extrañeza, escenificando el momento en que la referida señora es sometida, fríamente, a un procedimiento médico para extirpar de su seno seis tumores cancerígenos.

A razón de los hechos, el estudio de este obsequio votivo ha generado interés en áreas médicas, extendiendo su valor más allá de lo cultural, lo artístico y lo religioso, su relevancia se expande hacia los campos de la ciencia y la medicina. En consecuencia, la obra se ha destacado como el documento gráfico más antiguo de la primera mastectomía en América por cáncer, el cual “da cuenta del agradecimiento al Santísimo Cristo Negro del Encino y a la Santísima Virgen María del Pueblo, ambos de la villa de Aguascalientes, en México, por el éxito obtenido en la mastectomía [...] que realizara el cirujano Pedro Maillé” (López y de la Peña, 2014: 471).

Actualmente, la obra, de dimensiones de 69 x 97 centímetros, se encuentra resguardada desde el año 2003 en la colección del Davis Museum and Cultural Center del Wellesley College. Como la mayoría de los ofrecimientos pictóricos del siglo XVIII, fue pintada al óleo. El exvoto de *Doña Josefa Peres*



*Maldonado* representa un sincretismo particular entre el culto privado, la preocupación estética-artística, la documentación médica y, para fortuna de la propia investigación, una documentación del interior de una época, así como del protagonismo femenino en el arte novohispano; todo ello enmarcado por una narración que ofrece con enorme decoro, casi artificial, un fuerte testimonio de dolor y angustia.

Ante la complejidad que guarda en sí misma la ofrenda pictórica en cuestión, por sus características y la temporalidad en que se inserta, constituye un referente muy interesante de los exvotos pictóricos elaborados en el México Barroco; ello condujo a que se sometiera a un amplio análisis iconográfico e iconológico, para situarla en el contexto del pensamiento Barroco y, entender así, su razón de ser en esa época. Precisamente, la investigación que se presenta en este libro es la primera parte de este análisis, el cual se fundamenta en los postulados de Erwin Panofsky, quien propone un método para la lectura de la simbología en el arte y su percepción visual, como formas de comunicación que permiten una interpretación de la obra artística.

Dicho método rescata la importancia de la imagen en cuanto a la significación de forma y contenido, bajo la premisa de que ambas se complementan. De esta manera, el análisis de la obra de arte conduce a la relación entre la imagen y el significado que se devela por medio del estudio de la misma. Este autor apuesta por una historia del arte que tome en cuenta el contexto en el que fue concebida la obra: "cada obra de arte, sea cual sea su naturaleza, debe ser entendida y analizada como una expresión cultural mucho más compleja que un combinado más o menos armonioso, en el que atender a la habilidad técnica, o a la belleza que dimana de sus colores o formas" (Rodríguez, 2005: 4).

De manera general, el método propuesto por Panofsky se estructura a partir de tres niveles de significación: Nivel preiconográfico (significación

primaria o natural de la obra de arte), nivel iconográfico (significación secundaria o convencional), y nivel iconológico o iconografía en sentido profundo (significación intrínseca o contenido). Parfraseando a Rodríguez (2005), se describen de la siguiente manera: el primero consiste en realizar una interpretación primaria en la que se observan cada uno de los detalles representados a partir de una descripción natural que surge de la simple observación. El segundo nivel pretende realizar un análisis temático y simbólico de cada uno de los objetos representados, acudiendo para ello a los referentes pictóricos y literarios de la tradición cultural para identificar el asunto que se plasma en la obra. Por último, el tercer nivel culmina en la explicación del significado intrínseco de la obra de arte, bajo el contexto cultural en el que ésta fue concebida.

Cabe resaltar que para la presente investigación se muestran sólo los primeros dos niveles de interpretación: el preiconográfico y el iconográfico, los cuales se trabajaron de manera exhaustiva, con el objetivo de ampliar la percepción en torno a los elementos que están presentes en el exvoto, lo que condujo a descubrir otras lecturas a partir de los distintos significados que poseen cada una de las partes plasmadas en la obra de arte en cuestión. Con ello se amplió de manera considerable el simbolismo y el sentido de las relaciones que resultan de la construcción del espacio pictórico: el cuerpo de la figura femenina principal con su indumentaria, aunado al cuerpo de los otros personajes y sus respectivas vestiduras, el ajuar y los objetos que complementan la escena y la configuración global del espacio arquitectónico interior que está representado.

Como parte de este proceso, se tomó en cuenta la importancia de la imagen en cuanto a su significación dentro de la cultura visual y simbólica, mediante un estudio que rescata y compara algunos referentes pictóricos de la tradición cristiana y barroca, así como algunas fuentes de la tradición literaria que son parte inseparable de las obras artísticas. Todo ello permitió identificar,

clarificar y posicionar los elementos que aparecen en el obsequio votivo en su entorno histórico cercano; rastreando, además, posibles influencias que quedaron plasmadas, ya sea de manera consciente o inconsciente por el creador de la obra.

Para tal labor fueron imprescindibles dos fuentes primarias: *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (1992) y *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier (1996). Ambas referencias coinciden en que la simbología es una parte integral para la comprensión de la obra de arte, ya que cada una de las piezas artísticas contiene en sí misma símbolos antiguos que forman parte de la cultura y el inconsciente colectivo; esto sucede por medio de la sugestión y la evocación, en la que surgen nuevas reflexiones y se enriquecen con un nuevo sentido. Justamente es lo que permitió el análisis de estos compendios: cada uno de los personajes, el ajuar, los objetos y los elementos arquitectónicos presentes en la ofrenda votiva se desfragmentaron y se rastrearon los posibles simbolismos en las fuentes mencionadas y en otras secundarias, principalmente en aquellas que conforman la tradición judeocristiana.

Esto arrojó una gran cantidad de resultados que se analizaron, interpretaron y confrontaron con algunos escritos bíblicos y con distintos bancos de imágenes, tales como el acervo pictórico del Museo del Prado, el catálogo del Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Archivo de Arte Colonial y la Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, entre otros. Conjuntamente, todo lo anterior proyectó una complejidad de información que permitió estructurar un sentido y una aproximación interpretativa, que relacionó y enriqueció los significados. Por consiguiente, se aporta a la manera en la que se ha percibido el exvoto, ya que mostró resultados y hallazgos que no se habían considerado en otras investigaciones.

En cuanto a la estructura de la investigación, los objetos y los personajes, tales como la figura femenina principal, los personajes secundarios, los gestos y posturas, la vestimenta, el mobiliario, el ajuar, el equipamiento y la imaginería religiosa, junto con el espacio interior arquitectónico, se ubicaron en una aproximación ordenada acorde a los sistemas vivenciales espaciales desarrollados por los autores para la investigación: Cuerpo-mente, Cuerpo-indumentaria, Cuerpo-objetos cercanos, Cuerpo-objetos lejanos, Cuerpo-envolvente interior/exterior; esto bajo la influencia de los niveles espaciales propuestos por Henri Lefebvre (espacio mental, físico y social):

1. **Espacio mental**
  - Cuerpo-mente
2. **Espacio físico**
  - Cuerpo-indumentaria
  - Cuerpo-objetos cercanos
  - Cuerpo-objetos lejanos
3. **Espacio social**
  - Cuerpo-envolvente interior/exterior

Es menester mencionar que el estudio iconográfico se basa en el método Panofsky, pero se tomó la libertad de ampliarlo para brindar una interpretación más completa del espacio pictórico representado en el exvoto; no se pretende realizar una comparación ni un compendio histórico de las influencias y las causas, sino que se apuesta por un análisis en el que las imágenes encontradas (que guardan una similitud temática o compositiva con el exvoto) se suman a la comprensión del espacio interior arquitectónico, con el

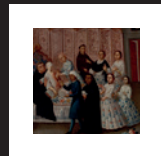
propósito de brindar una lectura global en el que cada una de las partes tenga un sentido dentro del espacio pictórico mostrado.

Por consecuencia, el análisis de la citada configuración constituirá un aporte al estudio de la historia del arte, a la representación arquitectónica y a la historia del interiorismo, pues las referencias documentales respecto a esta etapa son escasas en el caso de Aguascalientes. El estudio de las estructuras narrativas presentes en el exvoto referido y sus partes: imagen y cartela, permitirán la reconstrucción de un espacio interior Barroco, físico, simbólico e ideológico, con la teatralidad y el dramatismo que caracterizan a la época y sus consecuentes en el arte y diseño contemporáneo.

Desde otra perspectiva, los resultados obtenidos en esta investigación serán un referente para los catedráticos, pues tendrán la utilidad de guiarlos a descubrir otras formas de pensar el cuerpo como un elemento primordial del diseño arquitectónico, en relación a la expresión gráfica y la valoración de la expresión pictórica del exvoto de Aguascalientes. En contraparte, para las personas interesadas en la historia de la arquitectura en México y Aguascalientes, este estudio ayudará a reconocer el valor artístico del exvoto pictórico como fuente de información, como un referente para la valoración del patrimonio cultural local y nacional.



**CAPÍTULO 1.**  
**ESTUDIO ICONOGRÁFICO**  
**DEL EXVOTO PERES MALDONADO**







## Nivel pre-iconográfico

Para este nivel de análisis, se hará referencia al exvoto de la presente investigación (ilustración 1), que por cuestiones de practicidad se dividió en dos partes en las que se enumera a cada una de las figuras o elementos que se estarán describiendo a lo largo de este apartado (ilustraciones 2 y 3).



Ilustración 1. Exvoto Peres Maldonado, Anónimo, 1777. Davis Museum and Wellesley College, E.U.A

La composición de la escena es ciertamente evidente: ésta se divide horizontalmente en una estructura visual y otra textual. En primera instancia, la pintura representa a un conjunto de personajes femeninos y masculinos, que rodean un cuerpo femenino que está en posición yacente sobre un lecho. Dicha acción se desarrolla en un espacio interior, el cual cuenta con diversos objetos y elementos que la acompañan. La estructura verbal –más pequeña y dispuesta como base en la zona inferior del lienzo– se contiene en un cuerpo textual dentro de un rectángulo, enmarcado por ornamentos fitomorfos.

En lo que compete al color, resalta la presencia de tonos fríos y cálidos, armonizados por la vasta presencia del blanco en telas de la vestimenta y textiles de algunos elementos. La ornamentación con motivos florales y fitomorfos destaca con gran presencia en la indumentaria de las mujeres, en algunos personajes masculinos y en otros elementos dentro de la pintura, así como en el marco que envuelve al texto. A la par, la variedad tonal del azul y el rojo sobresale, contrasta con ayuda de zonas más neutras y homogéneas, como las vestimentas oscuras de algunos personajes.

Aunque es difícil defender la presencia de una perspectiva bien desarrollada, la composición de la pieza parece indagar en este rubro a través de la ligera inclinación en las líneas de diseño del espacio, las cuales aportan una profundidad ingenua al interior; además de proponer distancia entre los elementos con base en la escala de tamaño con la que se presentan unos junto a otros.

La estructura visual de la composición se divide en tres planos: fondo, segundo plano y primer plano. En la parte correspondiente al fondo, se observa un rectángulo café compuesto por líneas con diferente dirección, todo ello enmarcado por un rectángulo gris (Fig.11). Cabe resaltar que el espacio pictórico está montado sobre un muro en la parte del fondo y por un piso de color gris. En la parte superior del mismo se localizan una figura masculina

(Fig. 1), que sostiene un libro y unas flores blancas; y una figura femenina con las manos unidas (Fig. 2), ataviada con ropajes de color rojo y azul. Esta figura está enmarcada por dos arcos circulares de distintos diámetros que se cruzan en dos puntos.

Al lado derecho, se aprecia una superficie color bermellón con líneas curvas, que resaltan con un tono más intenso, sirve de fondo para ocho elementos antropomorfos, de los cuales, siete están montados en un prisma rectangular blanco: cuatro de formato mediano y tres pequeños. Se encuentran también cuatro estructuras verticales, de las cuales brotan un conjunto de formas onduladas de color rojo y blanco. El prisma mencionado está decorado con una repetición de patrones en entramado, y a su vez, subdividido en cinco cuadrados inferiores y un rectángulo alargado (también decorados con elementos fitomorfos); un cuadrado central rojo, adornado en tres colores, uno blanco, otro en dos tonos de azul y, el tercero, en dos tonos bermellón.



Ilustración 2.Enumeración de elementos iconográficos 1.

Simbología: Objetos ■ Personajes ■

De izquierda a derecha se observa una figura femenina ataviada en color blanco (Fig. 3), que en su mano derecha sostiene una línea vertical y dos cuadrados pequeños que se unen a ella. Por su parte, en la mano izquierda sostiene una pequeña figura masculina vestida en color bermellón, que mantiene un círculo de color azul. Ambas figuras poseen en su cabeza una estructura color dorado. El conjunto está montado en una base de formas irregulares. Ahora bien, la Figura 4 corresponde a un personaje masculino en posición sedente ataviado en color café, incorporado a otro elemento de un tono más claro.

En la Figura 5 se aprecia una representación masculina con cabello largo y una piel en tonalidades oscuras que resalta del resto del conjunto, tiene el torso ataviado con una forma de color blanco. Además, está montado sobre una figura geométrica que resulta de la intersección de una línea horizontal y una vertical: está terminada en tres de sus puntas por decoraciones en color blanco; se destaca el ornamento central por su forma oval con una pequeña inscripción "INRI". Las extremidades superiores de la figura se extienden en forma diagonal hacia la figura mencionada, pero sobresale la mano izquierda del elemento horizontal. Adicionalmente, en su cabeza se vislumbra un elemento semicircular que la rodea y otro elemento lineal que está sobre ella, del cual resaltan tres formas ondulantes irregulares. Estas mismas formas se repiten al lado derecho e izquierdo del rostro. En último lugar, la parte superior enmarca la figura con una forma irregular ondulada y simétrica de color bermellón oscuro, de la cual brotan dos pequeñas formas diagonales azules.

A los pies de la imagen anterior, se muestra una figura femenina (Fig. 6), similar a la Figura 3. Se observa con las manos unidas, ataviada con ropajes color rojo y azul, decorados con detalles blancos; arriba de ella presenta una

forma delimitada por dos arcos circulares de distintos diámetros que se cruzan en dos puntos. Todo el conjunto está montado en una base irregular blanca.

En la parte inferior de la representación femenina se encuentra la Figura 7, la cual es la parte central del grupo de elementos. Es un objeto minúsculo en comparación con los demás, la forma general es cuadrada con una imagen masculina en su interior, enmarcada con un recuadro de color café oscuro con un perfil irregular. Con respecto a la Figura 8, corresponde a un personaje masculino en posición erguida, en su brazo izquierdo sostiene otra figura masculina diminuta, vestida con tonalidades rosas, la cual, en su mano derecha muestra un ramito con flores blancas. Por su parte, la figura masculina de mayor tamaño está ataviada de cuerpo completo de color café oscuro, sobre ella se muestra una línea beige que pasa de la mitad del cuerpo hacia abajo. Cabe señalar que el cabello de su cabeza está muy corto y en la parte central se ve ausencia de éste; a su vez, se presencia un perímetro circular delgado en la parte superior. La figura pequeña también está ataviada de cuerpo completo con un color de tono más claro y se destacan unas líneas amarillas gruesas cerca de la cabeza, que se van haciendo delgadas mientras que se alejan de ella.

Por otra parte, la Figura 9 es un elemento complejo conformado de varios componentes: en la parte central sobresale una figura humana erguida, tiene los brazos doblados y en su antebrazo sujeta otra figura humana pequeña, la cual presenta las mismas características que la diminuta representación humana de la Figura 8. Asimismo, en la mano derecha porta un elemento lineal largo de color café oscuro y en la parte superior de la línea remata con cuatro piezas de color blanco. Conjuntamente, arriba de su cabeza se identifica una circunferencia oblicua delgada de color blanco. El atuendo cubre todo el cuerpo en color café oscuro, en la parte correspondiente a la

espalda se percibe una forma trapezoidal en color rojo claro; la figura posee los pies desnudos.

Es preciso mencionar que la figura humana reposa en tres piezas: una cuadrada reducida de color café, que a su vez está sobre un rectángulo tridimensional de color azul, decorado con ornamentos de líneas blancas onduladas. En la parte inferior del rectángulo se identifican algunas líneas delgadas con formas irregulares de color café-rojizo, en este rectángulo se posa un arco que cubre toda la figura, cuya forma es una línea gruesa de color naranja y rojo mate, con forma ondulante suave y el perímetro rematado por unos puntos blancos. De igual manera, en toda la línea del arco aparecen unos cuadros pequeños de color azul cielo con un contorno de color azul oscuro; en la parte central superior se distingue un círculo con un rectángulo también en color azul cielo, rodeado por un color azul oscuro.

En la Figura 10 se identifica un cuadrado delgado de color café oscuro, dentro de él está personificada una efigie femenina erguida que mira de frente, posee los brazos doblados y en su mano derecha carga a otra persona pequeña, mientras que en la mano izquierda porta una línea larga de color café claro. La imagen está ataviada de cuerpo entero con una forma triangular en tres colores: el primero es rojo claro; el segundo, azul claro con azul oscuro; y en el perímetro de la forma azul se percibe una línea beige delgada y ondulada. Por su lado, la figura pequeña ostenta una vestimenta de color beige y sostiene en su mano derecha un círculo azul. Sobre ambas cabezas se observan varias formas, una grande que inscribe otras líneas cafés delgadas que reposan sobre ella, también aparecen líneas delgadas en forma de semicírculo de color café y de ahí se desprenden pequeñas líneas cortas rodeadas por un color amarillo. Por último, toda la figura está ensamblada sobre un elemento blanco amorfo.



Con relación al segundo plano de la composición, debajo del conjunto de figuras que se mencionaron en el anterior apartado, se reconoce la figura de un rectángulo perspectivado (Fig. 12), constituido en la parte central por varias líneas en forma de zigzag, las cuales están ubicadas dentro del rectángulo en posición transversal; las líneas son de tres colores: blanca, azul y roja (esta última es la más ancha, a diferencia de las otras dos). En el contorno del rectángulo se perciben diminutas líneas delgadas dispuestas de manera perpendicular al rectángulo, las cuales contienen, también, los tres colores mencionados.

Al lado derecho de la pintura se localizan diez figuras, de las cuales se distinguen cinco personajes masculinos y cinco femeninos. En primera instancia, se entrevé a una mujer (Fig. 13) que sólo muestra la parte superior de su cuerpo en posición inclinada; la cabeza y la mitad de su rostro están cubiertos por una figura irregular y ondulante de color blanco, la cual tiene propiedades de transparencia. De igual forma, en la parte trasera de su cabeza caen dos pequeños triángulos con las mismas características. Bajo esta configuración se alcanza a percibir, a través del elemento blanco, la frente, la ceja y unos ojos entreabiertos con la mirada hacia abajo; la nariz, los labios y su cuello se notan perfectamente de un color crema blanquizco-pálido.

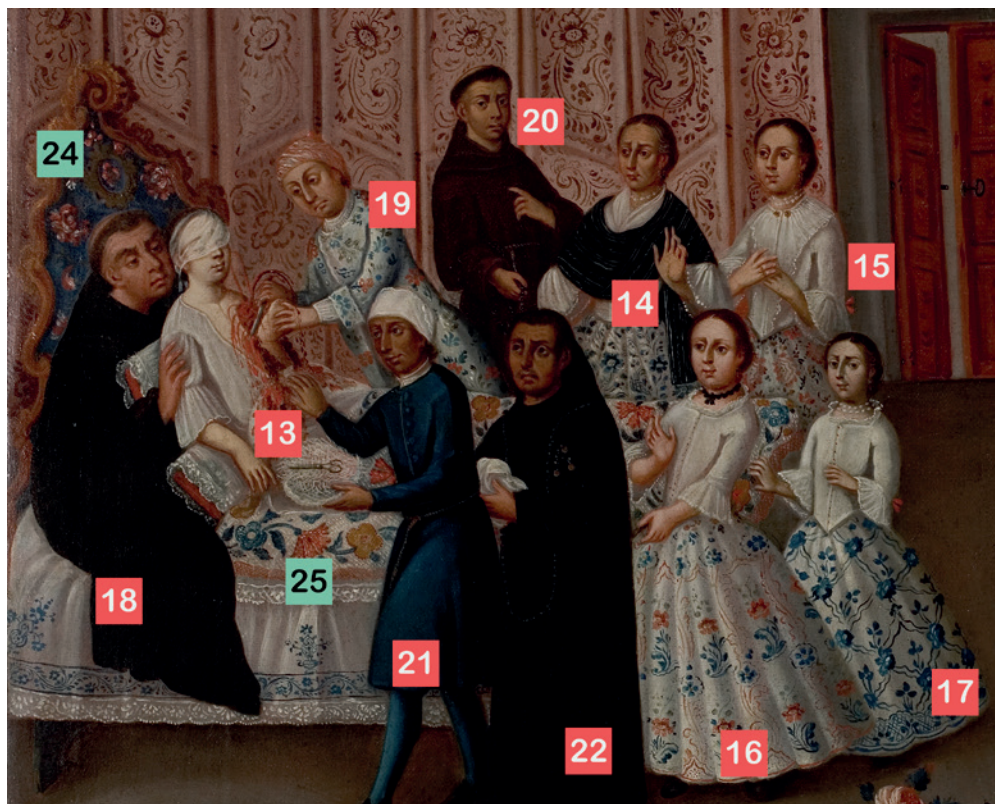


Ilustración 3.Enumeración de elementos iconográficos 2.

Simbología: Objetos ■ Personajes ■

Adicionalmente, su torso está medianamente cubierto por un ropaje blanco, abierto en la parte delantera y cubriendo sólo la sección derecha del pecho. La parte izquierda está completamente descubierta desde el cuello hasta la cintura, mostrando en el área del seno izquierdo una zona medianamente circular de color bermellón y otra forma de color carne en posición perpendicular. Por otro lado, en los sectores de la zona roja se divisan líneas en forma de arco y puntos que caen hacia abajo de la cintura en dos tonos de color rojo, las líneas se acentúan conforme van bajando. El brazo derecho de la figura femenina está tomado por una mano, mientras el antebrazo se apoya en un área blanca; ambos están arropados por una manga blanca, formada por dos secciones que llegan hasta la mitad del antebrazo; la mitad de éste y la mano reposan sobre un área también de color blanca.

La Figura 14 corresponde a una mujer que sólo se aprecia de la cabeza a la cintura, está en una posición erguida y su piel es de color marrón claro; así mismo, se contempla su mano levantada con la palma de la mano hacia el frente, con los dedos claramente definidos hacia arriba y separados con cierta inclinación. Al margen, en su rostro se perciben algunas líneas marcadas en su frente y un ceño fruncido, sus ojos están abiertos mirando hacia el lado derecho. Su cabello es corto y de color negro con sutiles líneas blancas, está pegado a su cabeza y mantiene su frente despejada. La fémina está envuelta en la parte superior con un elemento azul oscuro, éste contiene líneas blancas delgadas y finas a lo largo, cubre sus hombros, su pecho y su brazo, para caer en la parte derecha hasta la cintura.

Debajo del elemento azul sobresale una blusa de color blanco, la cual envuelve el cuello y se abre frente a él. Se identifican unas mangas holgadas con una caída en color blanco; en su perímetro una línea de puntos en tono blanco definido, más marcado que el resto de la indumentaria. En el cuello de

la figura se observa una línea, formada de puntos de color blanco en diferentes matices, en tanto que en la oreja se nota un semicírculo formado por una línea de puntos de color café claro. Finalmente, en la parte de abajo se contempla un área blanca dividida en cuatro secciones y aderezada con líneas fitoformas de color azul.

Ahora bien, la Figura 15 es la segunda representación femenina que está parada en la segunda fila de los personajes. Al igual que la descripción de la mujer anterior, ésta sólo se entrevé desde la cabeza a la cintura, su posición corporal está erguida; su piel es color beige claro, la expresión de su rostro no marca ninguna línea, mantiene la mirada hacia la izquierda; su cabello es corto de color café oscuro con la frente despejada. Cerca de su oreja, en la parte inferior, se observan algunos puntos de color café claro; en el cuello se aprecian dos líneas formadas por puntos sucesivos en color blanco brillante. Conjuntamente, sus brazos se mantienen hacia abajo, pero los antebrazos están hacia arriba con las manos a la altura del estómago; la mano derecha está sobre la mano izquierda y se avistan cuatro dedos completos, notándose en el dedo meñique y en el anular un círculo ajustado a los dedos de color café claro, la mano cubre parte de los dedos de la mano izquierda.

A la par, la mujer está adornada en la parte superior con una blusa de color blanco, cuya configuración es la siguiente: la parte delantera está dividida en dos partes, formando dos figuras trapezoidales que parten de los hombros hacia la cintura, tienen una terminación en pico y su contorno se remata con una línea de puntos en color blanco brillante. Cabe mencionar que, al inicio de la apertura del cuello de la blusa, en su parte frontal, se encuentran dos cuadrados pequeños de color café claro. Propiamente, las mangas de la blusa están divididas en dos secciones, una lisa que parte desde el brazo hasta el codo y otra ondulante que se concluye en su perímetro con puntos más blan-

cos que caen desde la muñeca hasta el codo. En última instancia, en la parte inferior se encuentra un área blanca dividida en cuatro secciones, con líneas fitomorfas de color verde, café y rosa.

Continuando con la descripción, la Figura 16 corresponde a la tercera imagen femenina que se ve de cuerpo completo en el primer plano. Ésta está en posición erguida, mantiene el brazo derecho hacia abajo, al mismo tiempo que levanta el antebrazo y muestra la palma de la mano hacia el frente, con los dedos separados y abiertos; el brazo izquierdo está completamente estirado hacia abajo y con la mano inclinada. En lo que respecta a su cabeza, su cabello es corto y de color café oscuro con la frente despejada; cerca de su oreja son notorios algunos puntos de color café claro, en tanto que en el cuello se contempla una línea negra ondulante de la cual sobresalen dos pequeñas secciones que cuelgan hacia abajo.

El personaje femenino está vestido con una blusa de color blanco, el cuello es cuadrado y está delimitado por otra textura; a su vez la parte delantera consta de dos segmentos que van de arriba hacia abajo. Por añadidura, las mangas de la blusa están divididas en dos secciones, una lisa que parte del hombro hacia el codo, y otra ondulante que posee unos puntos más blancos que la envuelven. En último término, se divisa un área blanca dividida en ocho secciones, con líneas fitomorfas en color azul y bermellón; en tanto que en la parte inferior de la vestimenta sobresalen dos pequeñas áreas negras.

En lo que concierne a la Figura 17, es la cuarta representación femenina que está en posición erguida, sus dos antebrazos se muestran doblados hacia arriba y mantiene las manos a la altura del pecho en posición semiabierta; en la mano derecha se notan los dedos más encorvados que en la izquierda. Su cabello corto es de color café oscuro y muestra la frente despejada; cerca de

su oreja, en la parte inferior, se observan algunos puntos de color café claro, al tiempo que en el cuello se ven dos líneas blancas formadas por puntos blancos.

La mujer está engalanada, en la parte superior, con una blusa de color blanco; el cuello es cuadrado, adicionado en su perímetro con otra textura; la parte delantera está dividida en dos partes, desde arriba hasta abajo y terminando en pico. Las mangas de la blusa están divididas en dos secciones, una lisa a la altura del brazo y hasta el codo, otra ondulante rematada en su perímetro con puntos más blancos. En la parte inferior se descubre un área blanca que cae hasta el piso, mantiene dobles líneas regulares que forman cuadros y en la parte central aparecen líneas fitomorfas de color azul, éstas también se observan en la parte final del vestido.

Dejando de lado a los personajes femeninos que aparecen en la pieza a analizar, el primer personaje masculino es el que corresponde a la Figura 18, éste aparece en el lado izquierdo de la composición, manteniendo una posición sedente. Su rostro se inclina hacia la derecha con la mirada hacia abajo y se distingue el ceño fruncido, muestra la frente despejada de cabello y con líneas marcadas; su piel es de color café claro. En lo que respecta a su cabello, éste es corto y de color café, forma un círculo que rodea la cabeza y en la parte de frente se nota una zona más marcada que el resto, mientras que la cabeza superior se ve desprovista de cabello. El hombre está ataviado de arriba abajo en color café oscuro, con una tela que cubre todo su cuerpo.

La segunda imagen masculina (Fig.19) no se percibe completa, se encuentra en posición erguida con cierta inclinación de todo su cuerpo hacia la derecha, sus brazos se encuentran hacia abajo y sus antebrazos ligeramente doblados. Se aprecia que su mano derecha está ligeramente empuñada, sujeta un elemento alargado que sobresale en ambos lados de la mano; al tiempo que en su mano izquierda sostiene una forma redondeada en color beige; en

ambas manos se vislumbran algunas líneas finas y puntos de color rojo. Conjuntamente, su cabeza está ligeramente inclinada hacia abajo y su rostro está en posición de tres cuartos, con la mirada enfocada hacia la figura femenina principal. Sobre su cabeza porta un elemento de color beige claro, con líneas delgadas en color naranja y blanco, este elemento cubre toda la cabeza y la mitad de la oreja.

El atuendo es de color azul claro con matices grisáceos y con motivos florales en color verde claro, azul y naranja claro; el cuello del personaje es redondo y se alcanza a advertir otro igual debajo, pero éste es de color blanco con líneas marcadas de igual color y distribuidas de forma radial. A la postre, las mangas llegan a la mitad del antebrazo, terminando en un área más grande de configuración holgada, debajo de ésta sobresale otra de color blanco ajustada a la muñeca.

La Figura 20 corresponde a la efigie masculina que se encuentra en posición erguida, con una inclinación hacia la derecha. Su rostro está en posición de tres cuartos, mantiene la mirada hacia el frente, se pueden percibir sus cejas y frente fruncidas, su piel es de color café claro. Asimismo, su cabello corto es de color café, éste posee forma de círculo rodeando toda la cabeza, pero en la parte del frente se observa un área más marcada que el resto, tanto que la parte superior de la cabeza se ve desprovista de él. En lo que concierne a los brazos, éstos están hacia abajo; en su mano derecha sostiene un elemento lineal circular, conformado de puntos cafés, pero su mano izquierda la eleva ligeramente a la altura del pecho, empuñándola y dejando a ver el dedo índice. Cabe recalcar que el hombre está ataviado completamente en color café claro, ello cubre todo su cuerpo; en la parte superior del cuello, específicamente en la parte de atrás, se nota una rea más grande que la parte del frente. Es preciso

hacer notorio que, a la altura de la cintura, y a lo largo de ella, se divisa una línea de color beige.

La Figura 21 es la cuarta figura masculina, la cual se contempla de forma completa de cabeza a pies. Su cuerpo se encuentra en posición erguida, se distingue una posición a tres cuartos, tanto en su cuerpo como en su rostro. Su brazo derecho se eleva hacia la altura del pecho, su antebrazo se inclina a 45 grados y con la mano ligeramente abierta. Por otro lado, el brazo izquierdo se sesga hacia abajo y su antebrazo también está en una posición de 45 grados. Es importante resaltar que su mano sujeta un área circular en color blanco, la cual está llena de texturas con líneas blancas, distribuidas de forma dispersa; sobre ella aparece un elemento alargado en color gris. Además, su cabeza está completamente cubierta con un prisma de color blanco, éste cubre la mitad de la oreja izquierda; sus ojos están completamente abiertos y dirigen la mirada hacia la figura femenina postrada, su rostro es de color café claro. Este personaje se complementa con un atuendo de color azul rey oscuro que cubre toda la parte del tórax, arropa completamente todo su brazo y llega a la altura de la rodilla. En último lugar, se perciben el muslo y las pantorrillas en el mismo color azul rey oscuro; ambos pies se aprecian de lado en color negro, puntudos hacia la punta y en la parte superior del empeine.

Para cerrar el grupo masculino, (Fig.22) se aprecia a un hombre de cuerpo completo y en posición erguida, su rostro y cuerpo están a tres cuartos, pero la mirada la dirige hacia la mujer principal. Con referencia a su fisonomía, su frente y cejas se notan fruncidas, su rostro es de color café claro y muestra un cabello corto de color café oscuro. El brazo derecho no se alcanza a percibir, ya que lo tapa lo que parece ser una pequeña tela blanca; con el brazo izquierdo (el cual está doblado a la altura del pecho) sujeta este elemento. El personaje viste ropajes en color oscuro que cubren todo su cuerpo; en la parte



superior del cuello, en la sección de atrás, se nota una rea más grande que la del frente. Desde el hombro derecho y hasta la cintura, baja una línea conformada de puntos en color café más oscuro y vuelve a subir al hombro izquierdo. El cuello es redondo y en la parte frontal, al lado izquierdo y a la altura del pecho, de distinguen tres puntos de color beige.

En la parte de atrás del grupo que se describió en párrafos anteriores, se identifica un rectángulo dividido a lo largo en ocho secciones de arriba hacia abajo (Fig. 23); la disposición de cada una de las secciones está configurada por líneas en zigzag. Conviene enfatizar que en algunas partes del perímetro de cada una de las secciones se perciben dos líneas de color café oscuro; además, cada una de ellas se divide en dos partes de color rosa, las cuales están adornadas con motivos florales de color rojo claro. La parte superior del conjunto está coronada por áreas semicirculares de color rosa, que están enmarcadas por líneas de color rojo claro; todo ello finalizado con figuras irregulares con algunos puntos de color amarillo y café oscuro.

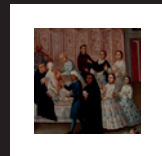
Atrás de la figura femenina postrada, se aprecia una forma semitriangular de color azul cielo, decorada con motivos florales en color rosa y café claro (Fig. 24). En la parte central superior, se puede identificar otra forma oval de color café oscuro con formas irregulares en toda su periferia, la parte central también es de color azul cielo con una flor en color rosa y café claro. En todo el perímetro de la zona triangular se nota un área café claro y oscuro con formas irregulares, en tanto que en la parte superior se ve una extensión tridimensional en forma de espiral.

Para cerrar con el análisis de la obra pictórica, es apropiado resaltar el área que rodea a la mayor parte de los personajes y que funge como el sitio donde se recuesta la figura femenina principal (Fig. 25). Esta forma, que se asemeja a un prisma rectangular, es de color gris y posee unas líneas pequeñas

y delgadas de color blanco, dispuestas en pequeñas secciones que apuntan a una sola dirección. Todo ello está ornamentado con diferentes elementos fitomorfos de color rojo, naranja y azul claros. Por su parte, en el perímetro del objeto se vislumbra una línea levemente ondulada, formada por otras líneas más pequeñas en color naranja claro.

Un elemento que sobresale es un área pequeña que está situada sobre el prisma y que se observa de forma frontal, posee un color gris y en su contorno está acabado con detalles de color blanco brillante. Asimismo, en la parte inferior del conjunto es posible apreciar una zona de color gris claro, decorada con dos motivos florales en color azul, uno en la parte izquierda y otro en la parte central. Por último, en el perímetro de esta parte se encuentran dos líneas: una azul, con matiz color blanco y con motivos florales formada por líneas azules; y una más cercana al piso, en color blanco y gris con motivos también florales en color blanco brillante.

**CAPÍTULO 2.**  
NIVEL ICONOGRÁFICO





## El personaje principal

### *Figura femenina principal postrada en cama*

Corresponde al personaje principal de la composición (ilustración 4), en el cual se rastrean algunos atributos que vale la pena fragmentar para develar su significado:



Ilustración 4. Sección que muestra la figura femenina principal.

## *Los senos*

En primera instancia, la imagen hace alusión a la extirpación de un seno. Los pechos, como símbolo, poseen una connotación sexual en las representaciones de algunas culturas “simbolizaban la maternidad, el alimento y la abundancia” (Bruce-Mitford, 1997: 78), por lo que no es de extrañarse que existan imágenes de figuras femeninas con pechos voluminosos e incluso alimentando con ellos a los recién nacidos. Estas configuraciones fueron utilizadas dentro de los símbolos que encarnan a las diosas de la fertilidad (ilustraciones No. 5 y 6). Respecto a ello, Jean Chevalier (1996) señala que el seno derecho simboliza el sol y el izquierdo la luna, y se ligan directamente a la función del primer alimento; por lo que se asocia, además, a las imágenes de intimidad, de ofrenda, don y refugio (p. 1085), y como copa invertida, de él como del cielo se destila la vida (Chevalier, 1996: 1085).



Ilustración 5. Figura femenina encontrada en 2019 en el sitio arqueológico de Çatalhöyük, Turquía. Museum of Anatolian Civilizations, Turquía.



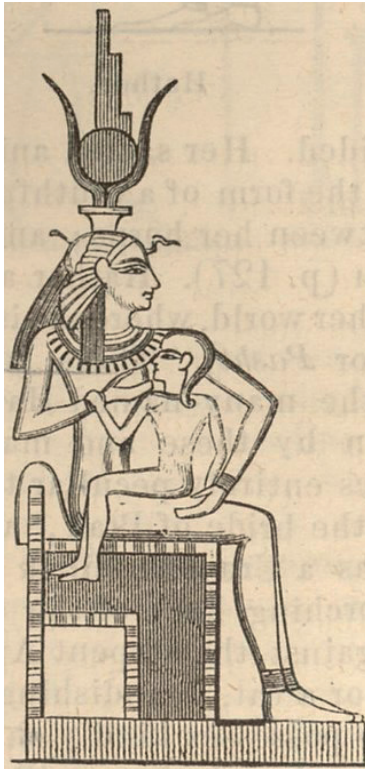


Ilustración 6. Dibujo lineal de los dioses egipcios Isis y Horus, Anónimo, 1885.

En el caso de la imagen en cuestión, se representa la extirpación de este símbolo maternal relacionado con la regeneración y el alimento vital, por lo que hay una privación de la función regeneradora que contiene la vida. Existe, por lo tanto, una pérdida en ambos sentidos: el seno como objeto de erotismo y placer, y como encarnación del amor materno.

La representación artística de los pechos femeninos, como ya se mencionó, es un tema común en todas las civilizaciones, pero en el plano del cristianismo, el pecho aparece, tal como lo señala Desmond Morris (2020) en el contexto religioso de la Virgen amamantando al Niño Jesús (p. 245), (ilustraciones 7 y 8) este tipo de representaciones marianas se basa en la advocación de la Virgen de la Leche, cuya devoción surgió en la Edad Media como una fusión entre la Virgen María y las Diosas Madre. Muestran a la Virgen María en una actitud maternal en un contexto sagrado bajo las significaciones ya mencionadas.



Ilustración 7. *Virgen y Niño*, Joos Van Cleve, 1525. Museo Metropolitano de Arte en Nueva York, E.U.A.



Ilustración 8. *Virgen y Niño*, Meester van de Vrouwelijke Halffiguren, c. 1520 - c. 1540. Rijks Museum, Países Bajos.



Ilustración 9. *Madonna Lactante*, Luis de Morales, ca. 1565.  
Museo Nacional del Prado, España. ©Archivo Fotográfico Museo  
Nacional del Prado.



Ilustración 10. *Dama descubriendo el seno*, Domenico Tintoretto, 1580 - 1590. Museo Nacional del Prado, España. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Al respecto, en el siglo XVI, el pecho se introduce dentro del campo de lo profano; pero con el surgimiento del Manierismo y posteriormente del Barroco, las representaciones se expandieron en aristas de lo religioso y lo mundano. Ejemplo de esta ambivalencia son las obras *Madonna Lactante* de Luis de Morales y *Dama descubriendo el seno*, de Domenico Tintoretto (ilustraciones 9 y 10). Mientras que la primera obra retoma la amplia tradición de las Vírgenes lactantes, la segunda apostó por retratar a una cortesana veneciana.

De manera explícita, el tema de la extirpación de los senos, dentro de la iconografía cristiana, está presente en la biografía y las representaciones de Santa Águeda de Catania, la cual es la santa patrona de las enfermedades de la glándula mamaria. Carlos Ortiz-Hidalgo (2011) rescata de manera muy clara los simbolismos más relevantes en torno a esta santa (p. 438):

Águeda o Ágata, del griego *agathé*, que significa «bondadosa», es una de las mártires más veneradas en la antigüedad cristiana y es invocada contra las enfermedades de la glándula mamaria y como protectora de las nodrizas, fundidores de campanas (quizá porque la forma de la campana puede aludir a los senos), e invocada contra los incendios y las erupciones volcánicas. En la iconografía, es representada como una joven con los senos cortados y, en ocasiones, con los senos en una bandeja o con unas tenazas en la mano.

De forma sintética, el autor anterior señala que la leyenda proviene de la segunda mitad del siglo V, y cuenta que Águeda era una noble consagrada a Cristo, que, ante la negación de una propuesta de matrimonio por un procónsul de Sicilia, fue arrestada y entregada a un prostíbulo. Fue torturada de muchas maneras, mostrando una resistencia, hasta que el procónsul ordenó

que le fueran extirpados los senos con tenazas de acero ardiente. Después de ello, fue arrojada de nuevo a la celda y por la noche fue visitada por San Pedro y un ángel, representados como un hombre anciano y un pequeño niño, quienes milagrosamente la curaron. Ante el hecho de su milagrosa recuperación, fue expuesta a otras torturas que la llevaron finalmente a la muerte.

Las leyendas en torno a esta figura fueron plasmadas en algunas obras artísticas desde el Medievo hasta el Barroco, las cuales rescataron aspectos de su martirio; muestra de ello son las obras *Santa Águeda* de los pintores Andrea Vaccaro y Francisco de Zurbarán, respectivamente (ilustraciones 11 y 12). La primera obra muestra a la santa encerrada en una celda, con la mirada elevada hacia el cielo; una de sus manos sostiene uno de sus pechos y en la vestidura blanca se muestra de manera muy sutil la mancha de sangre producto de su martirio. Por su parte, en la segunda pieza se presenta a la santa con un ropaje lujoso, mirando al espectador y sosteniendo una charola, la cual contiene los pechos que le fueron cortados.





Ilustración 11. *Santa Águeda*, Andrea Vaccaro, hacia 1635. Museo Nacional del Prado, España. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.



Ilustración 12. *Santa Águeda de Catania* (detalle) (1630-1633), Francisco de Zurbarán.  
Musée Fabré, Francia.

## *La sangre: sacrificio y purificación*

Como se puede apreciar en la imagen a estudiar, a partir de la extirpación del seno, brota una cantidad considerable de sangre; ello conduce a explicar el simbolismo de este elemento dentro de la historia del arte. Juan Eduardo Cirlot (1992) afirma que el derramamiento de sangre ha formado parte de los ritos de las culturas ancestrales como un acto de fecundación, a partir de la sangre como la semilla capaz de fecundar la tierra; por lo que está unida a los instintos de vida (p. 165). Por otra parte, “la sangre simboliza todos los valores solidarios del fuego, del calor y de la vida, que se emparentan con el sol. A estos valores se les asocia todo lo que es bello, noble, generoso y elevado” (Chevalier, 1996: 1066). No es de extrañarse que, desde la concepción cromática, el color rojo haga alusión a esos conceptos y que, en conjunto, sean vehículos para la vida.

En las religiones arcaicas, el papel que tuvo el derramamiento de la sangre sobre la tierra fuera un punto central dentro de sus cosmogonías, esto condujo al ofrecimiento de sacrificios en los cuales la sangre era el alimento que saciaba a sus deidades y que, por ende, les ayudaba a postergar la existencia del todo, “aplaca a las potencias y aparta los castigos mayores que podrían sobrevenir” (Cirlot, 1992: 399). Al respecto, Cirlot afirma que:

En la sangre derramada vemos un símbolo perfecto del sacrificio. Todas las materias líquidas que los antiguos sacrificaban a los muertos, a los espíritus y a los dioses (leche, miel, vino) eran imágenes o antecedentes de la sangre, el más precioso don, facilitado en las culturas clásicas por el sacrificio del cordero, el cerdo y el toro, y en las asiáticas, africanas y americanas por sacrificios humanos (como también en la Europa prehistórica). (p. 339)

El concepto del sacrificio es definido como “un símbolo de renuncia a los lazos terrenales por amor al espíritu o a la divinidad” (Chevalier, 1996: 1059). Esta noción se presentó de manera constante en el cristianismo, a partir de algunos pasajes como el sacrificio de Isaac por parte de Abraham; o en la piedra angular de esta religión, dentro del pensamiento de que Jesucristo fue entregado por su padre para ser crucificado, como una ofrenda de sacrificio por los pecados cometidos por la humanidad. Todo este pensamiento, en el que el sacrificio es la reafirmación de la mortalidad consagrada a lo divino, proviene del pensamiento hebreo a partir de que “la vida debe ser constantemente preferida a la muerte; el sacrificio de la existencia, es decir el martirio, no tiene valor más que en la medida en que se trata de sacrificar la vida mortal para testimoniar una vida superior en la unidad divina” (Chevalier, 1996: 1060). Ello explica que dentro de la tradición cristiana sea muy frecuente la veneración y las representaciones de mártires que sacrifican su corporalidad, la cual es expuesta a terribles torturas, en torno a defender sus creencias y anteponer el plan divino a su propia existencia.

Es preciso decir que el sacrificio posee un papel purificador. Chevalier explica que el sacrificio está ligado a una idea de intercambio de energía espiritual, “porque un bien material simboliza un bien espiritual, la ofrenda del primero trae el don del segundo como recompensa, se diría incluso que en justa y rigurosa compensación” (1996: 1059). Por consiguiente, se presenta al sacrificio como un acto propiciatorio que vincula lo divino y lo profano en una relación entre materia y espíritu; pero, en igual medida, se presenta como acto purificador, ya que: “La purificación está ligada al agua, al fuego y a la sangre, mientras que lo impuro viene de la tierra” (Chevalier, 1996: 1009), estos elementos poseen una función que limpia el cuerpo y el alma del contacto con el

mundo terrenal (que es considerado impuro y causante del pecado) para elevar al cuerpo hacia la pureza y pulcritud de la divinidad.

Las representaciones de la sangre como elemento purificador están presentes dentro de la iconografía cristiana, en obras que abordan la santa sangre de Jesús como parte esencial para el perdón de los pecados (ilustraciones 13, 14, 15). Estas tres representaciones del mismo tema corresponden al periodo Barroco, y a pesar de la diversidad de sus técnicas y composiciones, las tres muestran la sangre como elemento central: como un líquido que es fuente de vida, ya que forma parte del sacrificio de Jesucristo, es capaz de expiar las culpas de los pecadores y obtener el perdón y la salvación divina. Al respecto, este concepto está presente en muchos pasajes del Nuevo Testamento y pudo servir de inspiración para dichas obras: “Dios lo ofreció como un sacrificio de expiación que se recibe por la fe en su sangre para así demostrar su justicia. Anteriormente, en su paciencia, Dios había pasado por alto los pecados” (Romanos 3:25, Nueva Versión Internacional).

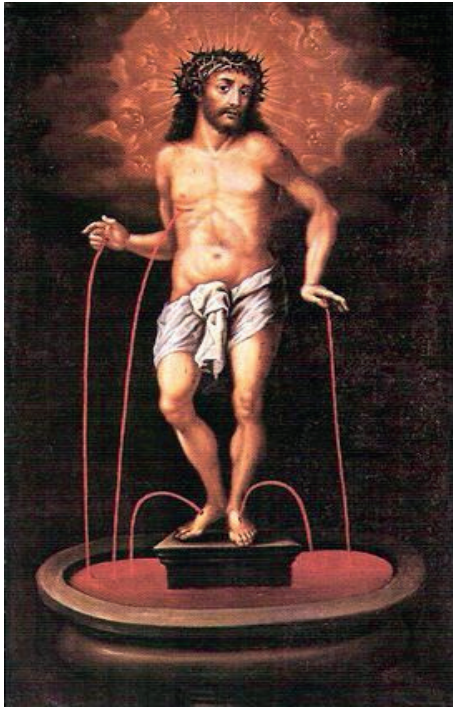


Ilustración 13. *Cristo como fuente mística*, Anónimo, siglo XVIII, Retablo Mayor de la Iglesia de San Félix, Aller, España.

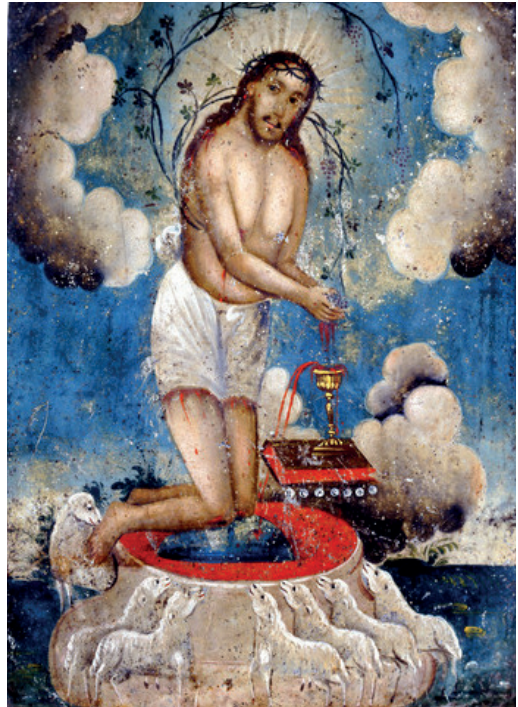


Ilustración 14. *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*, Anónimo, siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, México.

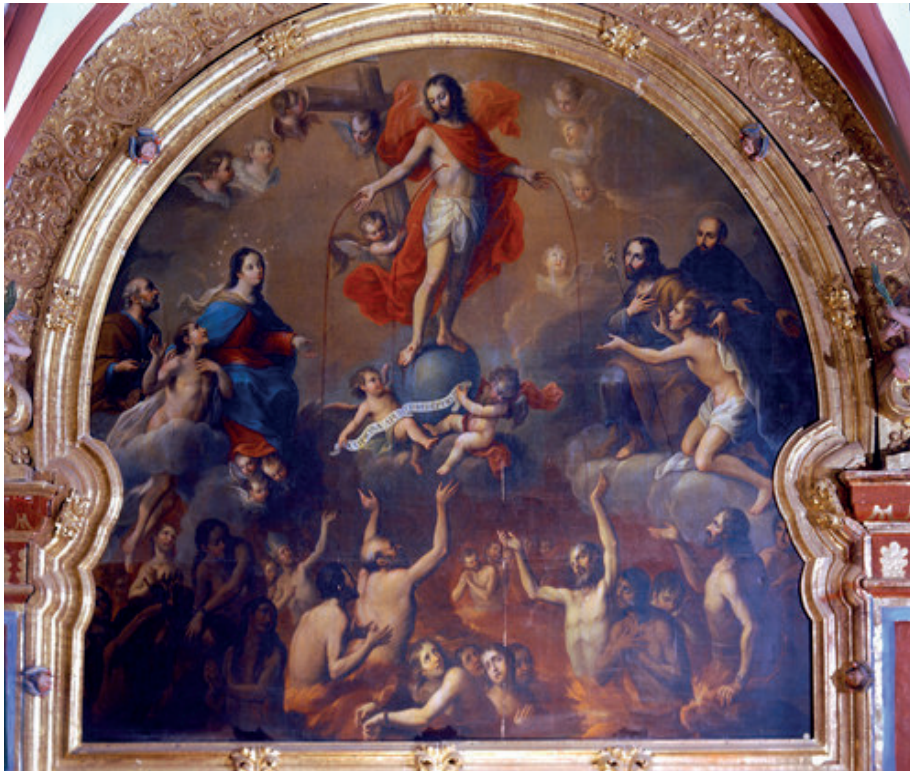


Ilustración 15. *Alegoría de la preciosa Sangre de Cristo*, Miguel Cabrera, siglo XVIII.  
Museo Nacional del Virreinato, México.

## *Los gestos: el sufrimiento simbólico*

Uno de los aspectos que llama mucho la atención en la pintura a estudiar, es que la figura femenina principal, a pesar de encontrarse en un episodio de sufrimiento (que se puede deducir dada la gran cantidad de sangre que brota de su pecho), tanto su postura como su rostro fueron representados de una manera un tanto artificial, alejados de la reacción natural que conlleva la apertura del cuerpo y el desangramiento.

Quizás una explicación respecto a la forma en que fue plasmada de esta manera en la pintura se puede entender a partir de las representaciones de las obras de arte del cristianismo primitivo y del Medioevo, donde se muestra a personajes religiosos en una actitud inexpresiva a pesar del sufrimiento que están padeciendo. Morris (2020) denomina a esta forma de representación como sufrimiento simbólico y explica que: “El idealismo era la norma en el arte de la época; una expresión emocional individual no era un elemento importante” (p. 190). Se habla entonces de obras en las que predomina la noción de lo espiritual sobre lo material, por lo que interesa a los creadores, el concepto y no tanto un apego a la realidad. Cabe resaltar que a pesar de que en etapas posteriores de la historia del arte las técnicas pictóricas tuvieron un predominio de modelos naturalistas; en algunas obras del catolicismo, la tendencia a plasmar el sufrimiento simbólico permaneció.

Ejemplo de estas piezas se encuentra en la tradición de las Vírgenes Dolorosas (ilustraciones 16 y 17), en las que se muestra a la Virgen María en un sentimiento de gran sufrimiento, momentos antes de la crucifixión y tras la muerte de su hijo Jesucristo. Como solución técnica se apeló a ignorar la expresión en el rostro de la Virgen, y se apostó hacia la utilización del símbolo: “Cuando la intensidad del sentimiento era imposible de ignorar, los artistas recurrían a la representación simbólica” (Morris, 2020: 190), esto por medio de la utilización de espadas que traspasaban su corazón que hacían referencia al inconsolable dolor que estaba padeciendo.





Ilustración 16. *El Varón de Dolores y Mater Dolorosa* (detalle), Wolf Traut, 1512.

National Gallery Art, E.U.A.



Ilustración 17. *María als Mater Dolorosa*, Hieronymus Wierix, ca.1563- 1619. Rijks Museum, Países Bajos.

## *Indumentaria del personaje femenino principal*

### **El atuendo**

El atuendo y los aderezos que se porten pueden tener varios significados de acuerdo con la época, la cultura y el contexto donde se encuentre la persona o el personaje, “por lo tanto, el indumento exterioriza la función o el estado y es a veces su símbolo” (Chevalier, 1996: 1261). En la dádiva votiva a estudiar, la figura femenina principal se ve recostada, percibiéndose desde la cabeza hasta el tronco, llevando un ropaje holgado y blanco con manga a tres cuartos; el atavío se encuentra abierto en su parte de enfrente desde el cuello hasta el talle, exponiendo el cuello, el pecho, un seno y parte de la cintura; esta parcialidad de cobertura deja expuesto parte del cuerpo en una media desnudez, dejando a la figura central desprovista de la indumentaria a diferencia de las consortes que le acompañan.

La peculiaridad en la vestimenta de la mujer al mostrar parte de su corporalidad está implicando la desnudez, esto conlleva a analizar los distintos significados del desnudo, “ya el simbolismo cristiano distinguía en la Edad Media entre *nuditas virtualis* (pureza e inocencia) y *nuditas criminalis* (lujuriosa y vanidosa)” (Cirlot, 1992: 168). El término *virtualis* viene del latín de la palabra *virtus* (valor, virtud, cualidad del varón) y el sufijo *-al* (relativo a); entonces, el cuerpo desnudo posee la virtud de la belleza, la verdad y honradez. En el primer estado se refiere a la inocencia y a la excelsitud de los cuerpos de Adán y Eva como Dios quiso que fueran, unos cuerpos semi divinos; tal y como señala Osorio (2015), cubrieron sus cuerpos al sentir vergüenza ante el pecado original cometido (ilustración 18), al ser desnudados se reveló la verdad, la segunda condición, portaron el vestido de la realidad del ser. Por otro lado,

el autor citado también menciona las virtudes que representa la desnudez del cuerpo anteriormente expuestas como la belleza y verdad, formando parte del lenguaje del arte cristiano, un ejemplo de ello es la obra realizada por Sandro Botticelli en el año de 1495, titulada *La Calumnia de Apeles* (ilustración 19) donde la figura femenina se ve apuntando al cielo representando la verdad. Por consecuencia el cuerpo desnudo representa y es representado como la virtud y la divinidad.

Ampliando el concepto del cuerpo como divinidad, siempre se ha pensado en la religión católica que el ser humano es la viva imagen de Dios, porque vino a la tierra y se mostró semejante a un cuerpo humano, por lo cual se le reconoce como un vínculo entre lo sagrado y la comunión entre lo divino y lo terrenal.

Continuando con el pensamiento cristiano, Tomas de Aquino dice que el alma bella habita dentro de un cuerpo hermoso, es una dualidad entre cuerpo y alma, por lo que debe de existir una armonía entre ambos y por lo tanto el reflejo del cuerpo es el alma; por consiguiente, la desnudez significa exponer el alma, lo verdadero, es mostrar y develar. Sumando a lo anteriormente dicho en palabras de Osorio (2015: 299):

Este será el contenido de un nuevo arte que educa la mirada, en lugar de mirar exclusivamente a la piel “al desnudo”. El arte cristiano ha querido direccionar los ojos hacia la interioridad del cuerpo, hacia la contemplación de la desnudez humana, sin vulnerar el alma.



Ilustración 18. *La repreñión de Adán y Eva*, Charles Joseph Natoire, 1740. Museo Metropolitano de Arte en Nueva York, E.U.A.

El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico



Ilustración 19. *La calumnia de Apeles* (detalle), Sandro Botticelli, 1495. Galeria Uffizi, Italia.

## La camisa

Por otro lado la desnudez representa la humildad, sucede que la femenina en el exvoto se ve despojada de cualquier adorno y atavío, es por ello que al ir sin camisa es “signo del despojo material más extremo en la medida en que la camisa es una segunda piel, es darse a sí mismo, es compartir la propia intimidad” (Chevalier, 1996: 244). Así, entonces, la figura femenina en la pintura se identifica con una camisa de manga larga “disponible y sumisa” (Chevalier, 1996: 184) y compartiendo su intimidad.

## La figura del mártir

La desnudez representada en las imágenes de los mártires es el modelo de salvación; como ejemplo se mencionan algunos casos como son las pinturas de *Santa Águeda* de Francesco Furini y el *Martirio de San Lorenzo* de Valentin de Boulogne (ilustraciones 20 y 21), haciendo referencia a que “este tipo de desnudez expresa a la vez las mismas condiciones de inocencia, de ausencia de culpabilidad, de serenidad a la vista del verdugo que los conduce victoriosos a una muerte de gloria, nunca de escándalo y mucho menos de vergüenza” (Osorio, 2015: 310).

En el suplicado la desnudez significa la glorificación de la vida, donde el mártir expone todo un despojamiento total y su vulnerabilidad ante su ejecutor; la desnudez es su único atuendo, es vía de salvación y glorificación de la vida. Porque aquí la desnudez, la verdad de su cuerpo, significa una “entrega total de su vida como una ofrenda” (Osorio, 2015: 309).

El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico



Ilustración 20. *Santa Águeda*, Francesco Furini, ca. 1635-1645.  
Galería de Arte Walters, E.U.A.





Ilustración 21. *Martirio de San Lorenzo*, Valentín de Boulogne, 1622-1625. Museo Nacional del Prado, España. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

## El color blanco

El color del atuendo de la mujer es de color blanco, significando un estado del ser en transición, un estado de pasaje a un cambio de condición y transformación de la persona, del cual sale triunfante de una prueba o sufrimiento; así lo sostienen Cirlot y Chevalier, pues en el simbolismo cristiano los mártires reciben las vestiduras blancas, haciendo referencia a estar vestidos de gloria. Chevalier apunta que (1996: 1262):

El primer libro de Enoch (62,15s) describe así la resurrección de los elegidos: «Ellos vestirán vestidos de gloria. Y tales serán vuestros vestidos: vestidos de vida de parte del Señor de los Espíritus.» En el Apocalipsis (6,11; 7,9.14ss), los mártires reciben desde ahora la recompensa última de los trajes blancos, prometida a todos los cristianos (2,10; 3,1 1).

Continuando con el concepto de la transfiguración del ser en el pensamiento cristiano, específicamente en la resurrección de Cristo, su cuerpo desnudo es “arropado en un manto de triunfo casi siempre dorado, blanco o rojo” (Osorio, 2015: 323), ejemplificado en la pintura *La Transfiguración de Cristo* del artista Jan Joest van Kalker (ilustración 22).



Ilustración 22. *La Transfiguración de Cristo (Resurrección)* (detalle), Jan Joest van Kalkar, c. 1515 - c. 1520. Rijks Museum, Países Bajos.

Por otro lado, Chevalier expone (1996: 185):

No es el atributo del postulante o del candidato que se dirige hacia la muerte, sino el de aquel que se levanta y renace victorioso de la prueba. Es la toga viril, símbolo de afirmación, de responsabilidades asumidas, de poderes asumidos y reconocidos, de renacimiento cumplido y de consagración.

Este nuevo estado representa un cambio total por esta razón, simboliza la totalidad y la síntesis de lo distinto. En cierto modo "es más que un color, es un estado" (Cirlot, 1992: 101). Con lo expuesto, la mujer se encuentra vestida de gloria por salir victoriosa ante tamaña intervención en su cuerpo. Ha cambiado su estado a algo diferente, ha sido ella el milagro de salir viva ante tal acontecimiento.

## El velo

Otro atributo que llama por mucho la atención en el personaje femenino es el velo que cubre parte de su rostro. Según las aportaciones de Cirlot, “el velo significa la ocultación de ciertos aspectos de la verdad o de la deidad” (1992: 457). Ha sido una prenda utilizada principalmente en Oriente Medio, como factor de protección, “su principal función consiste en proteger el rostro de las mujeres de las miradas entrometidas de los hombres en lugares públicos” (Morris, 2020: 230). Este factor de protección condujo a que se convirtiera en símbolo de estatus social, ya que las mujeres de clase alta podrían ser un blanco fácil para las miradas intrusas; consecuentemente “el velo se convirtió en emblema de estatus y a las mujeres de las clases bajas se les prohibió su uso” (Morris, 2020: 230).

Además, “el velo evoca la disimulación de las cosas secretas” (Chevalier, 1996: 457), y este sentido del ocultamiento de lo sagrado, de lo otorgado por la divinidad, se encuentra presente en algunos pasajes bíblicos del Antiguo Testamento, así lo afirma Cirlot (1992) al citar el pasaje en el que Moisés, tras haber bajado del monte Sinaí, después de haberse encontrado a Dios en una zarza ardiente, una luz intensa se desprendía de él, de modo que tuvo que cubrirse el rostro con un velo para hablar al pueblo, que no podía soportar su esplendor (Ex 24, 29-35) (p. 457).

En sentido contrario, la develación, dentro del cristianismo, revela la verdad mística y, por ende, la pérdida de la ignorancia. Un velo dentro del templo de Jerusalén, separaba el recinto santo de lo mundano, pero en el momento de la muerte de Cristo, el velo se desgarró hacia abajo, como símbolo de la revelación de Jesucristo como el mesías salvador, como afirmación de un nuevo pacto con la humanidad y un rompimiento con la antigua ley. Parte de este pensamiento está presente en el evangelio de San Mateo: “Así que, no

los temáis; porque nada hay encubierto, que no haya de ser manifestado; ni oculto, que no haya de saberse” (Mateo 10:26, Reina Valera 1909).

Dentro de las configuraciones judeocristianas, el velo era utilizado como efigie de modestia; por ejemplo, las mujeres judías se cubrían ante la presencia de los hombres y al estar en oración dentro del templo. Por su parte, “las mujeres en la iglesia cristiana también deben mantener la práctica del cubrimiento mientras se acerca la venida del novio de la Iglesia, Cristo” (El cristianismo primitivo). Justamente es el velo el elemento que reafirma la relación que mantiene la mujer con Dios, contraria a la del varón, quien es su imagen y semejanza (1 Corintios 11.4–5, 7, Biblia de las Américas):

Todo hombre que cubre su cabeza mientras ora o profetiza, deshonra su cabeza. Pero toda mujer que tiene la cabeza descubierta mientras ora o profetiza, deshonra su cabeza.[ ] Pues el hombre no debe cubrirse la cabeza, ya que él es la imagen y gloria de Dios; pero la mujer es la gloria del hombre.

Esta concepción pasó a formar parte de la iconografía cristiana, a partir de la tradición judía; ello explica que tanto la Virgen María, como las santas y las mujeres consagradas a Dios utilicen este elemento; ya sea tapando parte de la cabeza o, incluso, llegando a cubrir el rostro. El velo es un insignia de la sumisión de la mujer y de su papel en el plan divino, y muestra de acatamiento de los designios divinos (ilustraciones 23, 24, 25).



Ilustración 23. *Mater Dolorosa (Virgen Dolorosa)*, Taller de Dieric Bouts, c.1480-c.1500. Instituto de Arte de Chicago, E.U.A.



Ilustración 24. *Santa Lutgarda*, Anónimo, Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, México.

El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico



Ilustración 25. *Teresa de Ávila*, Pedro Pablo Rubens, 1615.  
Museo Kunsthistorisches, Austria.



## Personajes masculinos y femeninos secundarios



Ilustración 26. Sección que muestra a los personajes masculinos y femeninos secundarios.

## *El vestido en general*

La indumentaria que se lleva sobre el cuerpo en su necesidad primordial es la de protección, sirviendo básicamente de resguardo contra el ambiente del entorno natural como factores climáticos, tales como sol, viento, lluvia, polvo; además impidiendo el contacto directo de la piel y demás miembros del cuerpo con las superficies o elementos que pudieran dañar físicamente el organismo. Los ropajes entonces se desempeñan como una segunda piel, ante la limitación natural del propio cuerpo, carente de realizar dicha competencia o de servirse por sí solo. Otra razón del empleo de la vestimenta son las características específicas que se le otorgan para llevar a cabo alguna actividad especializada, las cuales permitan al cuerpo moverse con flexibilidad para el desempeño de dicha función con mayor eficacia y rendimiento, situación que no se podría llevar a cabo de forma desnuda; aquí el atavío con sus atributos y características funciona de manera integral con el cuerpo o como una extensión que ayuda a llevar a cabo la actividad designada.

Por otro lado, la vestimenta requiere de una confección para su soporte realizada con las técnicas y hechuras en conjunto con el tratamiento de los materiales de cada lugar y de cada época; adicionalmente se le otorgan las cualidades estéticas apreciadas y construidas según los códigos y valores de cada cultura; por ello, a todo elemento se le atribuyen significados correspondiendo al sitio donde fue realizado, al lugar para cual fue su función y propósitos.

Atendiendo a los significados del vestido que señalan Cirlot y Chevalier, aparte de la protección física se le apuntan otros más, como clasificación, jerarquización, distinción, heroización, identidad, integración, sentido de pertenencia a la persona que lo porta. Además se encuentran otros relacionados al estatus del ser físico y psicológico, pero también a otros conceptos

abstractos como espirituales y metafóricos, asociados a la concepción que se tenga del ser humano en el mundo y su cosmovisión, pertenecientes a una sociedad en particular o de forma que se reconozca de manera individual la persona, en referente a ello se puede hacer mención del siguiente pasaje en donde se habla de la identidad del hombre desde el sentir interior de la persona, en concordancia con las vestiduras físicas:

Los Actos de Tomás: el hijo del rey (el elegido, que es de naturaleza divina) se va a Egipto (el mudo malo, porque es material). No tarda en olvidar su calidad y cambia sus vestiduras reales (marca de su origen divino) por las ropas sórdidas de los egipcios (señal de su hundimiento en el universo sensible). No los rechazará con horror hasta que se le apareció un traje maravilloso, regio, hecho a su justa medida en la corte de su padre. En ese vestido reconoce a su verdadero yo, quién es él por esencia, más allá de las apariencias engañosas (Chevalier, 1996: 1261).

O se viste para un acontecimiento importante en la vida marcando un cambio trascendental, el atuendo es el portador de ese significado, el cual se describe en el siguiente pasaje:

El peregrino debe cambiar sus ropas habituales por un traje especial que lo sacraliza. Es el despojamiento del hombre viejo y el revestimiento del hombre nuevo del que habla san Pablo, la purificación previa al pasaje (Chevalier, 1996: 1261).

Siguiendo con la misma idea, el pasaje expuesto habla sobre el cambio de atavío cuando Jesús mismo ha dicho “cambiaré de vestiduras” para indicar otro cambio o condición más elevado al anterior (Chevalier, 1996: 1262): Las vestiduras de Jesús se tornan resplandecientes con una blancura sobrenatural, celestial y divina (Mc 9,3s). Cuando Enoch, según la leyenda (2 Enoch 22,8s), sube al cielo, el Señor ordena que se le quiten sus vestimentas terrenales y que lo vistan con vestimentas gloriosas. Así toma el carácter del mundo nuevo en el que penetra.



Ilustración 27. *Santísima Trinidad*, Andrés López, 1780.  
Colección Blaisten, México.

Se le ha conferido a la vestimenta no sólo significados físicos sino también estados o condición del ser, los cuales se pueden referenciar en las creencias cristianas, como se muestra en la pintura de la *Santísima Trinidad* del pintor novohispano Andrés López (ilustración 27); en ella el padre, hijo y el Espíritu Santo están vestidos de blanco, lo que denota el estado celestial divino (Chevalier, 1996: 1262):

Ya en el Antiguo Testamento el vestido significa, manifestándolo, el carácter profundo del que lo lleva. Así en la visión de Daniel (7,9) el Anciano que aparece sentado sobre un trono celestial vestido de blanco, color de la luz, designa a Dios. El profeta Isaías (61,10) da gracias a Dios que lo ha salvado y justificado, diciéndose revestido de vestiduras de justicia y cubierto con el manto de la salvación. El vestido no es pues un atributo exterior, extraño a la naturaleza del ser que lo lleva, sino que por lo contrario expresa su realidad esencial y fundamental.

Existen otros conceptos asociados al entendimiento de ser arropados y que no son necesariamente físicos, sino que representan una metáfora, indica que con el simple hecho de cambiar de una situación hace alusión a la mudanza de algo viejo por lo nuevo (Chevalier, Jean, 1996: 1262):

El vestido al que aspira el apóstol es evidentemente la manifestación última de su salvación. Ser encontrado desnudo sería verse rechazado por Cristo. Sin embargo, se puede observar que Pablo superpone a este simbolismo tradicional un segundo sentido: la salvación es un segundo vestido que se añade, transformándolo, al primero, que no puede pues designar más que al cuerpo.

Hablando de los primeros ropajes, con intención funcional y simbólica, se remite a la representación narrativa de Adán y Eva en el jardín del Edén (ilustración 28), en el libro del Génesis, donde relata que después de haber pecado y verse desnudos, ellos mismos se cubrieron una parte de su cuerpo con hojas de higuera; se especifica que cosieron las hojas y con ello se hicieron unos taparrabos (Génesis 3: 7). Dios, al verlos en ese estado, él mismo los cubre: “Dios el Señor hizo túnicas de pieles de animales, y con ellas vistió al hombre y a su mujer. Y dijo: Ahora el ser humano es como uno de nosotros, pues sabe lo que es bueno y lo que es malo, no conviene que tome del fruto del árbol de la vida y viva para siempre” (Génesis 3:21, Nueva Biblia Viva). En el relato, haciendo referencia a la vestimenta, se le asigna dos sentidos, en el primer momento Adán y Eva se tapan sus partes íntimas al sentir vergüenza y en el segundo momento Dios les da la ropa para que ellos pudieran verse sin miedo y con honra ante ellos mismos y, sobre todo, ante él. Dios hizo la ropa con la intención de que Adán y Eva pudieran tener comunión con él.

El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico

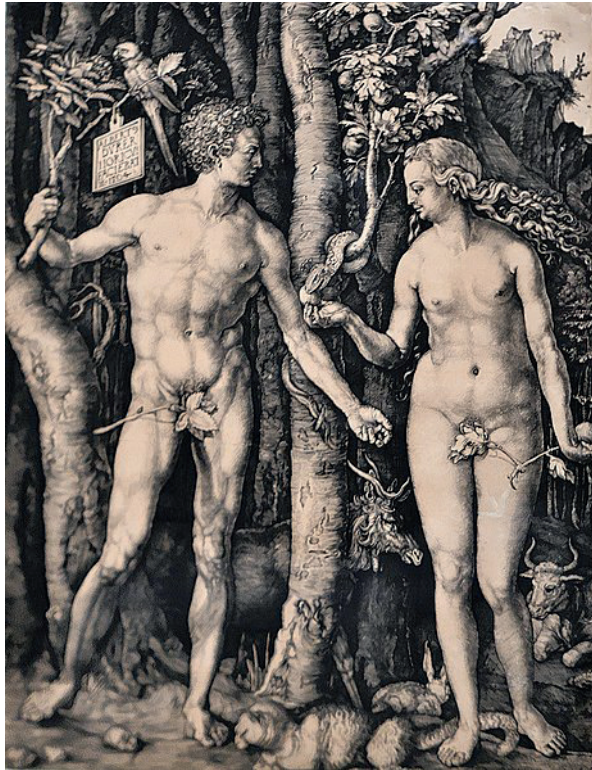


Ilustración 28. *Adán y Eva*, Alberto Durero, 1504.  
Museo Británico, Reino Unido.



Para la confección de la vestimenta, como anteriormente se dijo, se requiere de la técnica del tejido, acción que hace aumentar y multiplicar el producto; este hecho tiene como significado, de acuerdo con Cirlot y Chevalier, una implicación de creación de la existencia y, en un sentido más profundo, habla sobre la “trama de la vida” que implica cosas que suceden donde “el mundo dado le aparece como un telón que oculta la visión de lo verdadero y lo profundo” (Cirlot, 1992: 429).

Asimismo, los materiales empleados también tienen un significado propio, el cual Bruce-Mitford (1996) enlista de la siguiente forma:

El algodón, la fibra tradicional de la clase obrera, representa un símbolo de sencillez.

La seda, hilada por gusanos que se alimentan con hojas de morera, se ha considerado un lujo.

El encaje representa un símbolo de privilegio. Lo confeccionaban las mujeres obreras para las clases superiores.

En algunas culturas la piel es un material práctico, en otras simboliza un lujo.

Además, los textiles pueden estar constituidos de figuras lineales o geométricas, o adornados con otros motivos, como es el caso del atavío inferior de las mujeres que aparecen en el ofrecimiento votivo, el cual está enriquecido con una gran variedad de elementos fitomorfos que representan por sí solos la abundancia, la armonía de la naturaleza y, como todo ciclo natural representa, según Cirlot, el ciclo anual, la muerte y la resurrección. En particular se identifican flores en sus faldas, asociadas, casi siempre, a las virtudes del alma; particularmente se nota la imagen de la rosa, la cual, en la iconografía cristiana, es “bien la copa que recoge la sangre de Cristo, bien la transfiguración de las gotas de esta sangre, o bien el símbolo de las llagas de Cristo” (Chevalier, 1996: 1044).

## *Personajes femeninos secundarios*

La figura femenina, dentro del imaginario simbólico contiene múltiples facetas, pero en primera instancia, “corresponde, en la esfera antropológica, al principio pasivo de la naturaleza” (Cirlot, 1992: 313). Se le representa bajo distintos arquetipos: como animal monstruoso capaz de engañar o seducir a los hombres, como diosa, doncella o madre, dependiendo de la cosmogonía de cada cultura. Por ejemplo, dentro del pensamiento cristiano, a partir de la figura de Eva, quien surge a partir de la costilla de Adán: “Eva salida de Adán significa, en esta perspectiva, que el elemento espiritual está más allá del elemento vital. Adán precede a Eva, lo espiritual es anterior a lo vital” (Chevalier, 1996: 803).

En esta noción, la mujer, al ser creada a partir del hombre, está subordinada a la autoridad masculina, para encargarse del cuidado del varón y complementarlo; por lo que su papel es secundario dentro de la dinámica social. A continuación se detallarán los aspectos iconográficos que engloban a las cuatro figuras femeninas secundarias de la composición.

### **El collar y las perlas**

Aparte del vestido que portan las mujeres, el atuendo va acompañado de otras piezas, ubicadas en algunas partes específicas del cuerpo que lo protegen o lo adornan, las cuales tienen una función o poseen un simbolismo de atadura y pertenencia o unión a algo, por ejemplo, el collar que llevan puesto cada una de las cuatro mujeres en su cuello, considerado “como la sede de la vida, sede del alma o de la belleza” en tanto que es “la comunicación del alma con el cuerpo” (Chevalier, 1996: 427). En la escena del obsequio pictórico aparecen

las cuatro mujeres con adornos en sus cuellos y adquiere mayor relevancia e interés cuando el collar está formado por perlas, representando la unión de diferentes elementos, al relacionarlo con las personas se asocia con la integración del ser o, también, con la cercanía profunda entre ellas. Las perlas son consideradas como piezas preciosas y se encuentran cargadas de otras significaciones, como alcanzar el estado ideal de la condición de la espiritualidad del hombre después de sufrir cambios o una transfiguración, el cual es ejemplificado en el siguiente escrito (Chevalier, 1996: 946):

En los Actos de Tomás, célebre escritor gnóstico, la búsqueda de la perla simboliza el drama espiritual de la caída del hombre y de su salvación. Acaba por significar el misterio de lo trascendente que torna sensible, la manifestación de Dios en el cosmos.

En cuanto al concepto de transformación se relaciona con la perla implicando el proceso que lleva el molusco al depositarse en un cuerpo extraño, que después va recubriendo el elemento con nácar durante 10 años hasta formar la perla; este cambio o transformación indica la paciencia y el tiempo que se lleva en hacer algo considerado precioso, alcanzando el estado ideal al que aspira una persona.

## El anillo

Otra de las piezas más significativas que adornan parte del cuerpo corresponde a las manos, tal y como se aprecia en la mujer del rebozo; posicionada a un lado, lleva en los dedos dos anillos, cuyo simbolismo en el cristianismo alude a la fiel atadura (Chevalier, 1996: 78) o “ponerse un anillo o imponerlo en el dedo de otro, es reservarse a sí mismo o aceptar el don de otro, como un tesoro exclusivo o recíproco” (Chevalier, 1996: 78); se puede apreciar esta tradición en la iconografía cristiana en la pintura realizada por Sebastián López de Arteaga titulada *Los desposorios de la Virgen* (ilustración 29). Otro significado conocido es lo que representa el círculo: la continuidad, el eterno retorno.

De acuerdo con lo anteriormente descrito, las cuatro femeninas van engalanadas con sus vestidos y adornadas con joyas en diferentes partes de su cuerpo, de acuerdo con el siguiente escrito del profeta Isaías 61:10 (Reina Valera 1960): “En gran manera me gozaré en Jehová, mi alma se alegrará en mi Dios; porque me vistió con vestiduras de salvación, me rodeó de manto de justicia, como a novio me atavió, y como a novia adornada con sus joyas. Por consiguiente, al ser el cuerpo adornado con todos sus aderezos y vestiduras, enmarca y hace presente un acontecimiento importante, un cambio de una situación a otra, tal y como las cuatro mujeres portan esa metáfora de vida que es parte de la extensión de su cuerpo y del lugar en el mundo.

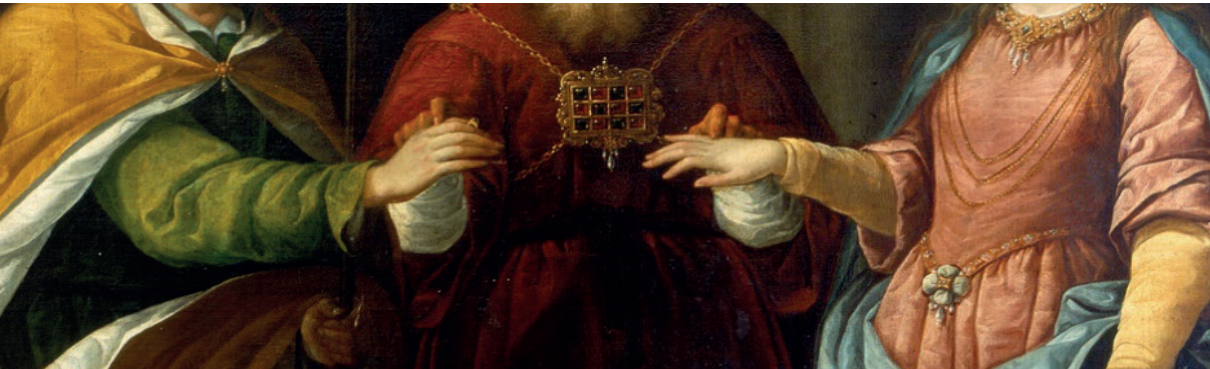


Ilustración 29. *Los desposorios de la Virgen* (detalle), Sebastián López de Arteaga, s/f .  
Museo Nacional de Arte Mexicano.

## *Personajes masculinos secundarios*

Lo masculino, contrario al principio femenino (pero que se complementa), es la parte activa de la naturaleza, se relaciona de manera directa con las deidades solares, con el fuego y con la creación. De este modo, “el hombre se convierte en símbolo para sí mismo, en cuanto tiene conciencia de su ser” (Cirlot, 1992: 242), y en esa conciencia, se concibe a sí mismo como un espejo del universo en la tierra, el hombre es definido como «mensajero del ser» (Cirlot, 1992: 242), es el cosmos haciéndose consciente.

Dentro de la concepción bíblica, Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, se le ordena que domine el mundo y someta a todas las especies que habitan en él. La compañera de Adán, el primer hombre, fue creada a partir de su costilla, tal como se mencionó anteriormente. A partir de ello, se les ordenó ser complemento para multiplicarse, para llenar la tierra y gobernarla: “No es bueno que el hombre siga solo. Voy a hacerle una ayudante que lo complemente” (Génesis 1:28, Traducción del Nuevo Mundo). Pese a ello, cabe resaltar que la cultura judeocristiana siempre tuvo una representación masculina, esto se debió a que el Dios creador se concibió como hombre, por lo que se percibió a la mujer como un ente inferior. Esta idea está presente en algunos pasajes bíblicos (Corintios, 11.2-6, Reina Valera 1960):

Pero quiero que sepáis que Cristo es la cabeza de todo varón, y el varón es la cabeza de la mujer, y Dios la cabeza de Cristo. [...] Porque el varón no procede de la mujer, sino la mujer del varón, y tampoco el varón fue creado por causa de la mujer, sino la mujer por causa del varón.

En el siguiente apartado se despliegan las figuras masculinas y el significado de sus respectivos atributos.

## Personajes médicos

La figura del médico tiene como antecedente a las antiguas prácticas de sanación: “En las culturas primitivas y arcaicas la figura del médico se confundía con la del chamán o sacerdote, y muchas veces con la del gobernante y el juez” (Lázaro, 2006: 10). Bajo este panorama, el médico cumplía un amplio número de funciones más allá de la sanación física, bajo la premisa de que las enfermedades y los padecimientos no eran más que una proyección del estado anímico de la persona. Su relevancia para la perduración de los grupos humanos fue inminente, siendo el inicio de la profesión médica: “un personaje privilegiado, respetado, poderoso e impune ante la ley común, ya que él mismo era, en el fondo, la Ley” (Lázaro, 2006: 10).

Dentro de la tradición judía, que posteriormente influyó de manera considerable en el cristianismo, el médico se concebía desde una ambivalencia entre lo místico y lo terrenal (Lázaro, 2006: 10):

Múltiples textos bíblicos muestran que la religión, la moral y la medicina se entrelazaban hasta confundirse: un diagnóstico de lepra era a la vez la constatación de una impureza; la curación se identificaba con el perdón del pecado y las normas morales se superponían con las prescripciones médicas.

A propósito, varios son los textos bíblicos en los que se muestra a Jesucristo como un médico capaz de curar a los enfermos por medio de la intervención divina. Existe un sentido metafórico en el que el hombre pecador necesita ser sanado por medio del acercamiento a Dios, por lo que Jesucristo, al ser la encarnación del Dios Padre, se presenta a sí mismo como médico. Un

ejemplo de este pensamiento se encuentra en el capítulo 2 del Evangelio de San Marcos, pasaje en el que Jesucristo sana a un paralítico (Reina Valera 1960):

Estaban allí sentados algunos de los escribas, los cuales cavilaban en sus corazones: ¿Por qué habla este así? Blasfemias dice. ¿Quién puede perdonar pecados, sino solo Dios? Y conociendo luego Jesús en su espíritu que cavilaban de esta manera dentro de sí mismos, les dijo: ¿Por qué caviláis así en vuestros corazones? ¿Qué es más fácil, decir al paralítico: Tus pecados te son perdonados, o decirle: Levántate, toma tu lecho y anda? Pues para que sepáis que el Hijo del Hombre tiene potestad en la tierra para perdonar pecados (dijo al paralítico): A ti te digo: Levántate, toma tu lecho, y vete a tu casa. Entonces él se levantó en seguida, y tomando su lecho, salió delante de todos, de manera que todos se asombraron, y glorificaron a Dios, diciendo: Nunca hemos visto tal cosa.

Esta configuración estaría presente en la iconografía cristiana hasta bien entrado el periodo Barroco. Una pieza excepcional de este tema se muestra en el cuadro *Curación del paralítico en la piscina* del artista español Bartolomé Esteban Murillo, (ilustración 30), en la que se retrata con gran detalle otro pasaje bíblico en el que Jesucristo se acerca a un hombre que llevaba treinta y ocho años enfermo, y que paralítico, no tenía quién lo introdujera en la piscina, y lo cura (Juan 5:1-9, Reina Valera, 1960).





Ilustración 30. *Curación del parálitico en la piscina probática*, Bartolomé Esteban Murillo, 1670. National Gallery, Londres, Reino Unido.

## Cirujano con cuchillo

A partir de la figura de Jesús como el sanador, y de otros personajes como Esculapio (Dios grecolatino de la medicina), se conformó una estructuración simbólica dentro de la cultura occidental que le asignaría a esta profesión ciertos arquetipos que la hicieron inconfundible. Dentro de estas características se rescata que la profesión del médico “estableció una liturgia propia (rituales codificados en lugares especiales, vestuario específico, etc.)” (Lázaro, 2006: 11) que, aunque se atenúe con el tiempo, sigue expresándose en algunos elementos simbólicos.

Uno de los elementos utilizados por los médicos desde tiempos remotos es el cuchillo, el cual puede apreciarse en la pintura: el cirujano utiliza este instrumento para cortar el seno del personaje femenino. Dentro del aspecto simbólico, el cuchillo (desde un enfoque primitivo) es un atributo propio del cazador, que después fue utilizado por la figura del médico, y pasó de los rituales relacionados con la divinidad a ser un instrumento que le facilitó realizar sus operaciones. Al respecto, Chevalier (1996) rescata el psicoanálisis para hacer referencia al contenido primitivo que éste encierra: “el cuchillo y el puñal corresponden a las zonas oscuras del «yo», a lo sombrío, al lado negativo rechazado del yo; la lanza al ánima, la feminidad consciente del ser humano” (p. 125). Representa, además, “el principio activo modificando la materia pasiva” (Chevalier, 1996: 426); es decir, lo masculino introduciéndose en lo femenino.

Por su parte, Cirlot (1992) expone que el cuchillo está “asociado a las ideas de venganza y muerte, pero también a las de sacrificio” (p. 160), siendo éste un elemento principal en las prácticas de las primeras religiones, y una muestra de los instintos primigenios que han acompañado al hombre desde su surgimiento en la tierra.

Uno de los pasajes más conocidos en el cristianismo que aborda el cuchillo dentro del sacrificio es la escena del sacrificio de Isaac por parte de Abraham en el Antiguo Testamento; el pasaje relata que Dios puso una prueba a Abraham, pidiéndole ofrecer a su único hijo en inmolación. En el momento en que el padre está a punto de sacrificarlo, cortando su garganta con un cuchillo, la voz de Dios desde el cielo le gritó que parara el acto. A partir de ello, Dios lo colmó de bendiciones y multiplicó su descendencia (Génesis 22, Reina Valera).

Dada la importancia que tiene este episodio como epónimo de acatar los mandatos de Dios por medio del sacrificio, las representaciones dentro de la iconografía cristiana son múltiples e ilimitadas. Muestra de ello son las obras *El sacrificio de Isaac* de Caravaggio y la versión de Pedro de Orrente (ilustraciones 31 y 32).



Ilustración 31. *El sacrificio de Isaac (Sacrificio di Isaac)*, Caravaggio, 1603.  
Galería Uffizi, Florencia, Italia.



Ilustración 32. *El sacrificio de Isaac*, Pedro de Orrente, 1616.  
Museo de Bellas Artes de Bilbao, España.

## Instrumentista

Otro elemento dentro del universo simbólico utilizado para representar al médico son las tijeras. Iconográficamente, las tijeras son “símbolo de conjunción, como la cruz, también atributo de las místicas hilanderas que cortan el hilo de la vida de los mortales. Por ello, atributo ambivalente que puede expresar la creación y la destrucción, el nacimiento y la muerte” (Cirlot, 1992: 442). Estas hilanderas forman parte de la mitología griega, y son conocidas como las Moiras, las cuales simbolizaban el nacimiento, la vida y la muerte, bajo la personificación de tres mujeres: Cloto, portando una rueca; Láquesis, con una vara, una pluma o un globo del mundo; y Átropos, con unas tijeras o una balanza.

A partir de lo anterior se puede especular que este elemento está presente de manera clara en la representación votiva, haciendo referencia al papel que tiene el médico como el personaje que tiene en sus manos el destino de la paciente, causando que sobreviva o que perezca. Por otra parte, las representaciones pictóricas que muestran las tijeras como un instrumento fundamental dentro de la práctica quirúrgica provienen del estilo Barroco desarrollado en los Países Bajos. Quizás la obra más famosa con este tema es *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* del pintor neerlandés Rembrandt (ilustración 33). Esta obra muestra una lección de anatomía impartida por el doctor Nicolaes Tulp a un grupo de cirujanos; pueden observarse claramente las pinzas o tijeras que usa para diseccionar el cadáver con maestría. Una representación similar es la pieza *Lección de anatomía del Dr. Willem van der* (ilustración 34). Ambas composiciones pictóricas son una clara muestra de la relevancia que tenía la representación de este instrumento como un emblema característico del oficio del médico, por lo que es de esperarse que en otras composiciones cumpliera un similar protagonismo.



Ilustración 33. *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, Rembrandt, 1632.  
Museo Mauritshuis, Países Bajos.



Ilustración 34. *Lección de anatomía del Dr. Willem van der*, Michiel Jansz Van Mierevelt; 1617.



## Sombrero, zapatos y cinturón

El conjunto de piezas que las personas portan puede conferir una toma de posesión de ciertas jerarquías o un cargo importante, adquirir el bien de una dignidad o distinguiéndole, y otorgarle un carácter de pertenencia a un grupo o sociedad. Una de las prendas que adquiere distinción es la que se lleva en la cabeza, “considera como el núcleo de la fuerza vital dentro de nuestro cuerpo y se trata de la parte más sagrada” (Bruce-Mitford, 1996: 77). Por otra parte, al llevarse cubierta la cabeza con algo diferente al resto de los individuos se puede identificar a la persona y se le relaciona con una manera de ser, ya que el sombrero se asocia con una manera de pensar. En la imagen del exvoto dos de los personajes llevan cubierta la cabeza, el que interviene a la figura femenina principal y el que sostiene las tijeras, ambos realizando una actividad especializada; además esta última persona porta en la cintura el hilo espiritual que liga todas las existencias, simbolismo que se le atañe al cordón, además, lleva unos zapatos “símbolo de afirmación social y de autoridad” (Chevalier, 1996: 1286) por el cual se le puede conferir a este hombre un rango importante y relacionarlo con la adquisición y entrega ética del conocimiento.

## Figuras masculinas del clero secular (personajes religiosos)



Ilustración 35. *San Francisco de Asís*, Israel van Meckenem, 1455 – 1503. Rijks Museum, Países Bajos.



Ilustración 36. *Venerable Pedro de Villacreces, fraile franciscano y reformador* (fallecido en 1422), Anónimo, siglo XVII. Pintura en la ermita de San Pedro Regalado (La Aguilera, Burgos), España.

## El Hábito

A veces el atavío carga con un significado espiritual y profundo asociado con una forma de pensar y actuar consigo mismo y con sus semejantes, estando continuamente en comunión con sus creencias religiosas. Es así como el hábito de los frailes y monjes es “símbolo exterior de la actividad espiritual” (Chevalier, 1996: 1260), la hechura y el material de su elaboración no es complicado, representando de esta forma la sencillez de vivir la vida, no existen adornos en su ropaje más que el mismo color del material del tejido. Con el hábito ellos expresan el abandono de las cosas mundanas a cambio del recibimiento de los bienes del alma (ilustraciones 35 y 36); pero, además de tomar el hábito, significa el despojo del hombre viejo para ser un hombre nuevo, “es revestirse de Cristo, comprometiéndose a tomar la vida de Cristo como norma de conducta para toda su vida” (Franciscan Cite 7).

El color marrón de la túnica se asocia a los colores terrenales, recordando las cosas mundanas, representando el cuerpo terrenal en quien lo porta. Existen diferentes colores de túnica según su nivel; como, por ejemplo, para los hermanos menores conventuales es el tono gris y desde 1823 se tomó el color negro; para los hermanos menores observantes es del gris al marrón y, por último, para los hermanos menores capuchinos desde 1912 es el color marrón castaño. Aparte de la túnica, el fraile lleva una capucha unida al hábito o pudiendo ser también separada. Para Cirlot, la capucha reúne tanto el simbolismo de la capa como el del sombrero, ambas hacen referencia a la protección de la cabeza, y la que contiene el mundo celestial en particular es la capa, dado que significa la tienda celeste (Chevalier, 1996: 253) y hace referencia al pensamiento particular de la persona.

## Cinturón o cordón

En la parte intermedia del hábito se ubica un cordón beige, emblema de una fuerza de cohesión y ligazón (Cirlot, 1992: 146) y, en particular para los Franciscanos, el cordón puede llevar tres nudos que significan los votos de pobreza, castidad y obediencia, o cinco nudos que representan las cinco llagas de Jesucristo.

A continuación, se muestran las oraciones o invocaciones al vestir el hábito, esto le da el sentido al que se le atribuye el acto de vestir esta prenda religiosa (Tradición Franciscana, 2017):

a) Al lavarse las manos:

Límpiame, Señor de toda culpa y pecado,  
para que pueda servirte sin contaminación de alma y cuerpo! Amén.

b) Bendición del hábito:

(Extendido el hábito sobre la mesa o la cama, lo bendice trazando sobre él la señal de la Cruz mientras dice:)

Bendice, Señor, este hábito santo,  
y hazme digno de llevarlo un día más;  
haz que sea para mí en todo momento  
un signo de consagración a ti,  
de pobreza, humildad y servicio!  
En el nombre del Padre, y del Hijo y del Espíritu Santo. Amén.

c) Al vestirse el hábito:

Vísteme, Señor, con la armadura de tu luz,  
tu Palabra y tu protección,  
para que pueda resistir y rechazar  
los ataques del enemigo!. Amén.

d) Al ponerse la Cogulla, capilla o capucha:

(Esta oración se hace cuando la cogulla o la capucha son una pieza aparte del traje talar que se coloca sobre el mismo, así como en el caso del escapulario grande)

Pon, Señor, en mi cabeza  
el yelmo (casco) de tu salvación  
y dame tu protección para resistir y rechazar  
los ataques del enemigo! Amén.

e) Al ceñirse el Cordón:

Cíñeme, Señor, con el cordón de la pureza  
y extingue en mi cuerpo todo estímulo de liviandad,  
para que por tu gracia permanezcan en mí  
las virtudes de la continencia y castidad! Amén.

(O bien esta otra:)

Cíñeme, Señor, con el cinturón de la Verdad  
y ata y refrena toda concupiscencia en mí! Amén.

f) Al ponerse el crucifijo o la cruz Tau:

(Toma el crucifijo o la cruz Tau en la mano derecha, lo besa y se signa con él mientras dice:)

¡Que la santa Cruz sea mi luz!

En el nombre del Padre, y del Hijo y del Espíritu Santo. Amén.

g) Al calzarse los zapatos o las sandalias:

(Las bendice trazando sobre ellas la señal de la Cruz mientras dice:)

¡Guía, Señor, mis pasos hacia ti,

apártame de la senda del mundo y del pecado!

En el nombre del Padre, y del Hijo y del Espíritu Santo. Amén.

## El cabello

El corte de cabello de los frailes es característico debido a que el cabello, en su significado general, indica jerarquía o poderío dentro de un grupo social y, por otro lado, se ve como algo precioso; al ser la persona desprovista de él, se deja de lado cualquier sentir de posesión y belleza. Esto simbolizaba para las comunidades monásticas su deserción del mundo de las cosas terrenales y su entrega absoluta a la vida religiosa, es por ello que en la imagen del la ofrenda votiva aparecen dos frailes con el corte de cabello denominado “tonsura a la romana o de San Pedro, con la que toda la cabeza es afeitada con excepción de un círculo de cabello” según la Enciclopedia Católica (2022).

## Los rosarios

Dos de los frailes llevan rosarios, uno en la mano y otro colgado desde el cuello hasta la altura de la rodilla; la corona es otro de los atributos de la orden de los franciscanos y debe ser portado en el cordón que ata la cintura del hábito. La corona Franciscana de las 7 alegrías de la Virgen está compuesta por 7 decenas en 7 misterios con 72 avemarías, es un rosario que se medita sobre los 7 gozos de la Virgen María (ilustración 37).

En el exvoto se encuentran tres frailes, dos con hábitos de color marrón claro y otro oscuro, y el tercer monje sosteniendo un paño blanco, su hábito es de color negro, tal y “como visten los benedictinos y los Hermanos Hospitalarios de San Juan de Dios y llevan un cinturón de cuero que cuelga por el lado derecho” (Sifuentes Solís, García Ruvalcaba, & Martín del Campo Medina, 1998: 135).



Ilustración 37. *Cinco misterios gozosos*, Antonie Wierix (II), 1605 – 1619. Rijks Museum, Países Bajos.

## ***Posturas y gestos de los personajes: símbolo de estatus y poder***

Las posturas y los gestos poseen una gran relevancia en la representación pictórica, “analizar el lenguaje corporal en el arte revela algunas tradiciones y convicciones inusuales, y nos brinda mucha información sobre los cambios y actitudes y las costumbres sociales a lo largo de la historia” (Morris, 2020: 6). Justamente, la iconografía, como área de estudio, toma en cuenta la manera en que el artista logra retratar los movimientos de los dedos y las manos, la inclinación de los brazos, las expresiones faciales, las posturas de las piernas y la posición general del esquema corporal. Ello se analiza a partir de la tradición colectiva o con base en el contexto cultural en el que surge la obra de arte.

En algunos apartados anteriores se realizó un estudio iconográfico respecto a las posturas y los gestos de los personajes más importantes del presente votivo en cuestión, pero es preciso señalar que algunos personajes secundarios poseen rasgos corporales que vale la pena develar, ello a partir de lo estipulado por Desmond Morris, en su libro *Posturas. El Lenguaje corporal en el arte*, donde estudia el cuerpo representado a partir de tres puntos: “un estudio del lenguaje corporal humano, una historia cultural de las costumbres sociales y un análisis de diferentes estilos artísticos” (Morris, 2020: 7).

Como primera aproximación, el lenguaje corporal de los personajes representados en la obra, mantiene cierto estatus; partiendo de que históricamente las familias importantes son las que han utilizado el retrato como un distintivo de poder que los diferenciaba de las clases más humildes. Para apoyar este argumento, se cita lo que menciona Morris al respecto (2020: 69):



Los modelos aparecían de pie o sentados, con ropas elegantes y con posturas solemnes. Las expresiones intensas, las posturas activas y la conducta desinhibida eran tabú. Determinados detalles ayudaban a transmitir una posición social superior: por ejemplo, una postura erguida, una mano oculta en la ropa o una colocación particular de los dedos, un codo protuberante o un pie en punta.

Precisamente, en la obra a estudiar se muestran algunos atributos que comprueban en gran medida que uno de los objetivos principales del artista era mostrar los cuerpos con cierto nivel de poder y opulencia. La mayor parte de los personajes se encuentran en una posición erguida; prueba de ello es que a pesar de la situación en la que se encuentra la figura femenina principal, parte de su cuerpo se mantiene rígido y tiende a la verticalidad. Consiguientemente, “una postura vertical, con la cabeza alta, siempre se ha asociado a una exhibición de posición elevada” (Morris, 2020: 70), esto se refuerza a partir de los ropajes y accesorios con los que se muestran las personas retratadas, pues “en los retratos queda claro que los ropajes de los miembros de las clases dominantes han servido de ayuda para mantener el cuerpo erguido” (Morris, 2020: 70). Para apoyar lo anterior, se rescata lo que Morris menciona respecto a las características corporales que utilizan los artistas para estructurar el discurso pictórico del poder (Morris, 2020: 70):

Los artistas siempre han sido conscientes de la importancia de la postura, y sus retratos de la aristocracia y otros miembros destacados de la sociedad muestran a los modelos con la cabeza alta, los hombros relajados, el cuello estirado y la espalda más recta de lo que dictan la naturaleza o la costumbre.

Ejemplos de estas escenificaciones están presentes en algunos retratos devocionales de la cultura novohispana. Muestra de ello son las obras *Familia de los Condes del Peñasco al pie de la Virgen de Guadalupe (ilustración 38)* y *Retrato de la familia Fagoaga-Arozqueta en el oratorio particular de su casa de la Ciudad de México (ilustración 39)*. Ambas obras muestran a miembros de familias importantes de la Nueva España, ataviados con lujosos ropajes, en una posición de prestigio, en escenarios suntuosos y bajo los cánones de representación antes mencionados. Esto comprueba, sin entrar en reflexiones profundas, que el arte ha sido uno de los elementos utilizados por las clases dominantes para mostrar su poderío.



Ilustración 38. *Familia de los Condes del Peñasco al pie de la Virgen de Guadalupe*, Anónimo, 1750-1800. Colección particular, México.



Ilustración 39. *Retrato de la familia Fagoaga-Arozqueta en el oratorio particular de su casa de la Ciudad de México, Anónimo, entre 1734- 1736. Colección particular, México.*

## *Otros gestos: la mano oculta, la protección y la bendición*

### **La mano oculta**

“Si eras una persona importante en el siglo XVIII y encargabas tu retrato, una pose habitual consistía en aparecer de pie con una mano oculta en la ropa.” (Morris, 2020: 80). Precisamente, uno de los personajes del cuadro mantiene oculta una de sus manos con una especie de pañuelo; indicando quizás, la importancia que poseía su persona dentro del contexto en el que se elaboró la obra de arte. El origen de esta postura se remonta a la antigüedad grecolatina, haciendo referencia a que este signo era utilizado dentro de la oratoria para hacer hincapié en algún fragmento del discurso: “Mover el brazo se consideraba de mala educación; así el orador hablaba con el brazo derecho metido en la toga” (Morris, 2020: 80).

Otras fuentes apoyan lo anterior, en cuanto que los artistas se inspiraron en la antigüedad para reflejar ciertos valores en los personajes representados, apoyándose en las posturas de los oradores de la cultura grecolatina: “Los retratistas empezaron a representar a los sujetos en una pose similar, creyendo que transmitían así los mejores valores de la época clásica: nobleza, templanza y buena educación” (Ferreiro, 2019). Esta idea es apoyada también por Morris, quien rescata una guía de etiqueta de 1737, titulada *the Rudiments of Genteel Behavior* de Francois Nivelon, donde se menciona que “la postura de la mano oculta significaba audacia varonil templada con modestia” (Morris, 2020, 81).

Por ende, esta elemento iconográfico asigna a las figuras masculinas cierto nivel de alcornia y gallardía, por lo que las representaciones de esta postura en algunas obras no son al azar, sino que vienen a reforzar todos los valores ya mencionados. Prueba de ello son las obras *Retrato de un hombre* de Thomas Hudson y *Virrey Martín de Mayorga* del artista José Alfaro (ilustraciones 40 y 41).



Ilustración 40. *Retrato de un hombre*, Thomas Hudson, 1750. Dulwich Picture Gallery, Reino Unido.



Ilustración 41. *Virrey Martin de Mayorga*, Juan Alfaro, 1779. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, México.

## Protección

Esta postura es mostrada en una de las figuras femeninas secundarias, en la cual se observa que mantiene unidas ambas manos en dirección hacia el pecho. Este gesto es realizado por los seres humanos de manera inconsciente, como una señal de protección ante los factores externos. Una de las versiones más comunes dentro de la configuración plástica consiste en cruzar los brazos sobre el pecho, a manera de sobreposición. “Esta postura se relaciona sobre todo con figuras religiosas en el arte, ya que les aporta un aire beatífico. También se trata de una señal de recato” (Morris, 2020: 214).

Con base en la última afirmación, es claro que la postura de cruzarse las manos está presente dentro de la iconografía religiosa cristiana, utilizada principalmente en algunos santos y en la Virgen María, ya sea como símbolo de dolor o en contraparte, como una señal de serenidad y placidez. Ejemplo de esta ambivalencia se visualiza en las obras *Maria als Mater Dolorosa*, del autor Antonie Wierix (ilustración 42) y *San Jerónimo* (ilustración 43), del pintor José de Ribera; en las cuales las manos cruzadas reflejan la protección ante la agonía emocional de los retratados. En contrapunto, en las pinturas *La Inmaculada Niña* de Francisco de Zurbarán; y *San Francisco en oración ante el Crucificado* de El Greco (ilustraciones 44 y 45) las manos denotan un estado de paz y tranquilidad.



Ilustración 42. *Maria als Mater Dolorosa*, Antonie Wierix (II), 1565 - antes de 1604. Rijks Museum, Países Bajos.



Ilustración 43. *San Jerónimo*, José de Ribera, 1644. Museo Nacional del Prado, España. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.





Ilustración 44. *La Inmaculada Niña*, Francisco de Zurbarán, 1656. Museo Nacional del Prado, España.  
©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.



Ilustración 45. *San Francisco en oración ante el Crucificado*, El Greco, 1585. Museo de Bellas Artes de Bilbao, España.

## Bendición

En un concepto global, la bendición se define como “expresión con la que se invoca la protección de Dios y su espíritu santificador sobre una persona, un lugar o una cosa” (Oxford Languages). Es un gesto que varía dependiendo la religión y la época; por ejemplo, para la religión católica la forma de bendición más básica es la imposición de manos, una práctica asociada sobre todo con el cristianismo. Morris (2020) señala que existió una evolución de este gesto hacia otras variaciones, ya que implica el contacto directo entre dos personas, por lo que se modificó para ser utilizada a mayor escala (p. 49). De esta manera, no fue necesario el contacto físico, sino que con el hecho de realizar un solo gesto se consumaba el acto de la bendición. En otras palabras, la mano o las manos se acercaban a los receptores, pero el movimiento no se completaba. Se alzaban las palmas hacia los bendecidos, y después se pronunciaba la bendición verbal mientras se mantenían los brazos alzados (Morris, 2020: 40).

En la obra en cuestión se muestra a varios personajes en lo que parece ser una postura de bendición, alzando sus manos y dirigiéndose a la figura femenina central. Estos gestos aparecen de igual manera en otras composiciones pictóricas dentro de la tradición cristiana, por ejemplo en las obras *Salvator Mundi* de Benedetto Diana y *San Benito bendiciendo el pan* del autor Fray Juan Andrés Rizi (ilustraciones 46 y 47).



Ilustración 46. *Salvator Mundi*, Benedetto Diana, c.1510-1520. National Gallery, Reino Unido.



Ilustración 47. *San Benito bendiciendo el pan*, Fray Juan Andrés Rizi, 1655. Museo Nacional del Prado, España. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

## Ajuar y otros objetos

### *El objeto*

En la habitación se identifican varios elementos que, para Schneider, cumplen un triple papel: Primero, son instrumentos culturales, siendo la expresión de la cultura material de una sociedad y la expresión particular de un orden material y constructivo; segundo: son objetos útiles de trabajo, que permiten realizar una encomienda eficientemente y su papel desempeña tanto el de contenido o continente; y, tercero, son el “reflejo del alma musical del universo” (Cirlot, 1992: 335) porque en los objetos se depositan contenidos conscientes o inconscientes, colectivos o personales; por ende, los objetos son símbolos de una forma de comprender el mundo claramente codificados por una sociedad y llevados para enviar un mensaje. Es así como en la pintura de *La Anunciación* de Berruguete (ilustración 48) cada uno de los elementos guardan un alto grado de significación simbólica, correspondiente a la evidente tendencia de comunicar temas de carácter religioso representados en espacios privados, con la finalidad de un adoctrinamiento hacia los fieles a través de una narrativa pictórica.

Los objetos presentes en la imagen del obsequio pictórico son para un espacio doméstico, en cierta forma de carácter privado, marcan ciertos movimientos interiores para el funcionamiento de ellos, expresando un arreglo particular de las cosas bajo un entendimiento colectivo o una existencia individual personal.



Ilustración 48. *La Anunciación*, Pedro Berruguete, 1490-96.  
Cartuja de Santa María de Miraflores, España.

## *Objetos religiosos*

### Altar/Oratorio



Ilustración 49. Sección que muestra los objetos presentes en el altar del exvoto.

## Vela, fuego y tapete

Uno de los atributos principales en la pintura es el altar doméstico. Comenzando por la proporción que ocupa dentro del lienzo (ilustración 49), su peso dentro de la lectura de la imagen es también esencial. Principalmente, porque el uso de altares es una de las costumbres más antiguas en el ámbito espiritual. De acuerdo con E. Andrés Calzada (2003), su origen más primitivo se remonta al uso de una mesa de pequeñas dimensiones que facilitaba su transportación y “es probable que el altar más antiguo sea el de san Cutberto (fallecido en 687) hallado en la catedral de Durham y que es un tablerillo de madera chapeado” (p. 46).

En cuanto a la etimología, la palabra altar proviene del latín *Altare* que a la vez se origina de *Altus*, que significa alto. Su relación es directa al mundo sagrado, pues se considera un microcosmos y catalizador de los gestos litúrgicos, así como un conjunto capaz de recrear físicamente los conceptos más sagrados del universo y el sacrificio (Chevalier, 1996: 60):

Sobre el altar, o cerca de él, es donde se cumple el sacrificio, es decir, lo que lo hace sagrado. Por esta razón se halla elevado (*altum*) con relación a todo lo circundante. Reúne igualmente en él la simbólica del centro del mundo: es el hogar de la espiral que simboliza la espiritualización progresiva del universo.

Entre los paganos, “el altar es también un sitio alto, la mayoría de las veces una mesa, en la que se practican ofrendas y se celebran sacrificios” (Calzada, 2003). Para los cristianos, esta área es comúnmente ornamentada con manteles, imágenes sagradas, relicarios, flores y cruces. “La decoración, asi-

mismo, evoca que el altar es el sitio más sagrado del templo, pero ajustándose a la solemnidad de las ceremonias practicadas en él" (Calzada, 2003).

Como puede observarse, en el exvoto destacan elementos ya mencionados en las descripciones hechas: la mesa, las figuras religiosas, los manteles, la cruz y cuatro velas encendidas. Sobre este último elemento, valdría la pena desarrollar los significados que se han generado en torno a la vela y su representación con la llama encendida.

Como tal, a la vela se ha unido el epónimo individual del alma y su llama ardiente como un alumbramiento de la ignorancia que, aproximándose a la fuerza de la luz solar, encamina hacia la iluminación espiritual. En contraste a ello, "una vela apagada puede representar la muerte de algún individuo, fuerza o símbolo" (Cirlot, 1992: 101). De acuerdo con Cirlot, la vela encendida igualmente expresa una luz individualizada que, en consecuencia, busca simbolizar una vida particular, en oposición a algo superior, mayor y abstracto, como la vida cósmica o lo universal.

El fuego tiene también una gran carga espiritual, pues "junto con el sol, resulta purificador, destructivo y revelador. Significa poder espiritual, sacrificio y tiene un rol importante en muchos rituales y religiones de todo el mundo" (Bruce-Mitford, 1997: 39). De manera inseparable, "el simbolismo de la vela está vinculado al de la llama" (Chavalier, 1996: 1249) y contiene en sí una síntesis de todos los elementos de la naturaleza condensados en la cera, el aire, la mecha y el fuego. Otro carácter importante de las velas encendidas es aquel de la verticalidad (Chevalier, 1996: 1249):

La llama es una vertical valiente y frágil [...] Símbolo de la vida ascendente, la vela es el alma de los aniversarios [...] Por lo mismo las velas que arden cerca del difunto —esos cirios encendidos— simbolizan la luz



del alma en su fuerza ascensional, la pureza de la llama espiritual que sube al cielo, la perennidad de la vida personal llegada a su cenit.

Entre otras simbologías que posee la llama encendida está la de lo intelectual y la moralidad (Cirlot, 1992: 286) y “según Bachelard, la llama simboliza la trascendencia en sí, y la luz, su efecto sobre lo circundante” (Cirlot, 1992: 287).

Sin embargo, una distinción que puede quedar clara entre el altar de iglesia y el acervo religioso de la habitación del exvoto, es la naturaleza del espacio dentro de la que radican cada uno. A diferencia de las iglesias públicas, consideradas edificios sagrados, los espacios domésticos destinados a la oración no requerían de la consagración que las primeras sí. De modo que estos últimos, los oratorios domésticos, terminaban siendo “lugares destinados al culto divino” (Vinuesa Herrera, 2016: 13).

De los diversos tipos de oratorios existentes, el del ofrecimiento pictórico correspondería a aquel construido en casas particulares “solamente para tener un sitio donde orar de forma recogida” (Vinuesa Herrera, 2016: 14), sin necesitar de licencia alguna del obispado, pues no se celebraría en él ningún oficio sagrado. Además del sentido religioso, la existencia del oratorio al interior del hogar también era indicio de la reputación social de la familia, pues “la disponibilidad de un oratorio doméstico no sólo satisfacía la piedad de la familia sino también un signo de prestigio y distinción social” (Sánchez Reyes, 2005: 544).

*El Código de 1917, (Título X, De los Oratorios, c. 1188 .1)*, citado por Vinuesa (2016) definía al oratorio (del latín *oratorium*) como el “lugar destinado al culto divino, mas no con el fin de que sirva a todo el pueblo fiel para practicar públicamente el culto religioso”; por su parte, el actual de 1983 (*Libro IV, Capítulo II, “De los oratorios y capillas privadas”*) lo define como “un lugar destinado

al culto divino, con licencia del Ordinario en beneficio de una comunidad o grupo de fieles que acceden allí, al cual también puede tener acceso otros fieles, con el consentimiento del superior competente” (c. 1223), mientras que de una capilla privada dice que es “un lugar destinado al culto divino con licencia del Ordinario del lugar, en beneficio de una o varias personas” (c. 1226).

No obstante, la definición que más puede interesar para este trabajo es la que se recoge también Vinuesa (2016) que se sitúa en el *Diccionario de Autoridades* que lo describe como “el sitio que hay en las casas particulares donde por privilegio se celebra el Santo Sacrificio de la Misa”. Este privilegio se refiere a la Bula, Breve o Indulto que el papa concede a una persona para que pueda tener oratorio en su casa, y a la Licencia que el Ordinario 12 concede una vez vista ésta y tras la cumplimentación de una serie de requisitos.

De modo que este pequeño altar doméstico fue un espacio importante al interior de las habitaciones e, incluso, es común observarle en diversos exvotos que tratan el tema de la enfermedad, tratándose de un espacio esencial para el acompañamiento y sanación de los enfermos. Por ejemplo, el *Exvoto de Lusiana Grande Axotlan a la Virgen de los Dolores y a San Sebastián* de 1761 (ilustración 50) también muestra la representación de una mesa alta con manteles decorados que sostiene a las dos grandes figuras religiosas a quienes se dedica el obsequio votivo, que acompañan a la enferma en su habitación.



Ilustración 50. Exvoto de Lusiana Grande Axotlán a la Virgen de los Dolores y a San Sebastián, Anónimo, 1761. Museo Franz Mayer, México.

## Dosel y baldaquino

Según la definición del diccionario digital en español de Oxford Languages, un dosel es aquella “cubierta ornamental de madera o de tela que decora y ennoblece un asiento, una imagen o una cama”. El conjunto del altar representado en la dádiva votiva integra una tela rojiza enrollada a lo largo que corona al Cristo crucificado del altar. Justo encima de esta figura, cuelga un moño azul oscuro que se desprende del mismo dosel, dándole una apariencia de elegancia y simetría.

De acuerdo con el *Diccionario de símbolos* de J.E. Cirlot (1992) “denota alegoría de la dignidad real, además de expresar protección” (p. 5). La naturaleza de estos conceptos alude a un sentido de fortuna, de favor y auxilio, así como a un sentido de soberanía que, en el ofrecimiento pictórico en cuestión, se ve reflejado en la distinción y el gusto que cubren la escena, rasgos que aclaran el refinamiento social del personaje y su familia.

La naturaleza del dosel recuerda también el propósito del baldaquino. De la misma manera que el primero, este instrumento de tela también tiene por objetivo proteger o ennoblecer una imagen, aunque originariamente ejecutara su propósito de traslado de las figuras de culto en las procesiones religiosas. Su adecuación a la arquitectura puede notarse al interior de los templos, donde el baldaquino “cubre la misma función, pero siendo parte de un lugar fijo y, comúnmente, haciendo parte de un templete” (Zaid, 2015).



Ilustración 51. *La Virgen y el Niño entronizados con santos*, Maestro di Carmignano, 1401-1430. Museo Soumaya, México.

El baldaquino simboliza la protección celeste y en el historial religioso se le localiza desde tiempos antiguos. En la representación gráfica europea, se popularizó durante el Medievo pues en esta época también se le definió lingüísticamente. El territorio de Bagdad era conocido como *Baldac* durante la Edad Media, y así fue como “baldaquino” se usó para nombrar a la tela procedente de tal región (Zaid, 2015):

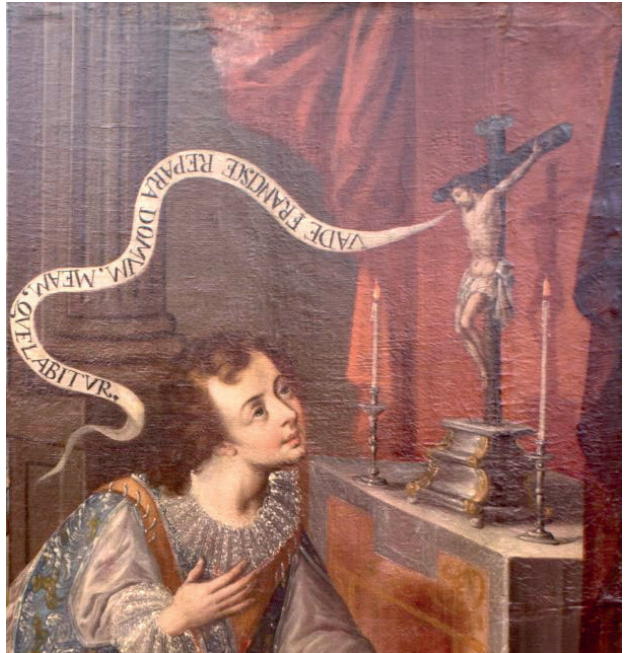
El término existe en muchas lenguas, bajo distintas formas (*baldaken* en turco, *baldachin* en rumano, *baldakin* en noruego), como puede verse en el traductor de Google. En español, según Corominas (*Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*), no fue creado directamente, sino tomado del italiano *baldacchino* dos veces. En 1352 como baldaquín y en 1498 como baldaquino.

Un buen ejemplo artístico de la época es el lienzo italiano de *La Virgen y el Niño entronizados con santos*, del Maestro di Carmignano (ilustración 51). En él es claramente reconocible la integración del baldaquino como símbolo de amparo de la figura religiosa. Sobre la cabeza de la Virgen se eleva una tela tensada a manera de pequeña carpa que es sostenida por tres ángeles desde los ángulos laterales y superior. La sensación de cobijo es clara, pues cubre por completo el ancho de la figura maternal de la Virgen y la sensación de profundidad es buscada a través del área oscura que trata de sugerir el interior de la tela.

Otros ejemplos relevantes sobre la integración de este tipo de altar en las estructuraciones pictóricas, son los lienzos de *Santa Catalina de Siena* de Juan Correa (ilustraciones 52 y 53) y el de la *Escena de la vida de San Francisco de Asís* de Luis Berrueco (ilustraciones 54 y 55), ambos localizados en el Museo Regional de Historia de Aguascalientes.



Ilustraciones 52 y 53. *Santa Catalina de Siena*, Juan Correa, siglo XVII.  
Secretaría de Cultura-INAH, Museo Regional de Historia de Aguascalientes, México.



Ilustraciones 54 y 55. *Escena de la vida de San Francisco de Asís*, Luis Berrueco, siglo XVIII. Secretaría de Cultura-INAH, Museo Regional de Historia de Aguascalientes, México.



## *Iconografía de las figuras religiosas*

En el andar histórico de los seres humanos, la imagen ha sido un elemento trascendental para la estructuración de sus religiones y creencias. El arte fue el medio idóneo para la configuración de las divinidades y las características que las distinguían unas de otras; así, surgieron las imágenes de culto, formas de arte religioso que encarnan a una deidad o a un ser sobrenatural, las cuales son el vínculo que permite que los fieles mantengan contacto con sus dioses, les rindan devoción y les pidan favores.

Desde una perspectiva simbólica, las imágenes de culto se sitúan dentro del concepto de ícono, el cual es definido como una imagen divina o sagrada que no pretende imitar la realidad, sino que su expresión se enclava en el terreno de lo divino. El ícono no surge del arte del retrato: “si hay semejanza en él, es solamente de naturaleza ideal en la medida en que la imagen participa de la realidad divina que está destinada a expresar” (Chevalier, 1996: 670).

Con base en lo anterior, la imagen religiosa es una proyección, un espejo que acerca a la divinidad hacia el plano de lo terrenal, o lo que se podría definir como la materialización de lo divino, ya que “tiende a fijar el espíritu sobre la imagen, la cual lo transporta y lo concentra sobre la realidad que simboliza”. La cita anterior se complementa con la capacidad de unión que posee la imagen de culto, ya que siempre es un medio en sí misma, es “una ventana abierta entre la tierra y el cielo, pero abriéndose en los dos sentidos” (Chevalier, 1996: 671).

Dentro de la tradición de la representación, se fijaron una serie de atributos simbólicos, tanto materiales como psicológicos, que utilizaron los artistas para asignarles una personalidad propia que permitiera facilitar a los fieles la distinción y la función de cada deidad; sin dejar de lado toda la narrativa mi-

tológica de la que forman parte. Este fenómeno se aprecia claramente dentro de la iconografía cristiana, en la cual los distintos elementos, desde posturas, atuendos, colores y accesorios, ayudan a distinguir las diferentes advocaciones de la Virgen María, las imágenes de Jesucristo, la Trinidad y los santos.

Todo este amplio universo de posibilidades iconográficas fue plasmado, desde inicios del cristianismo, nutriéndose de diversas tradiciones culturales tanto de medio Oriente, Asia y Europa; sin dejar de lado el sincretismo que trajo consigo el descubrimiento de América. Esto convirtió a la imaginería cristiana en un complejo sistema de símbolos y signos que se mostró a partir de las representaciones artísticas de diversos periodos y épocas.

En el exvoto a analizar, se encuentran una serie de imágenes religiosas que se someterán a un análisis iconográfico para identificar a los seres divinos que personifican; ello se realizará a partir de la identificación de sus atributos principales y, por medio de la comparación con otras obras artísticas, tanto visuales como literarias, dentro de la cosmogonía cristiana. Cabe señalar que cada figura religiosa está enumerada en la sección que se muestra a continuación (ilustración 54), para que resulte más fácil su identificación en el desarrollo del texto.

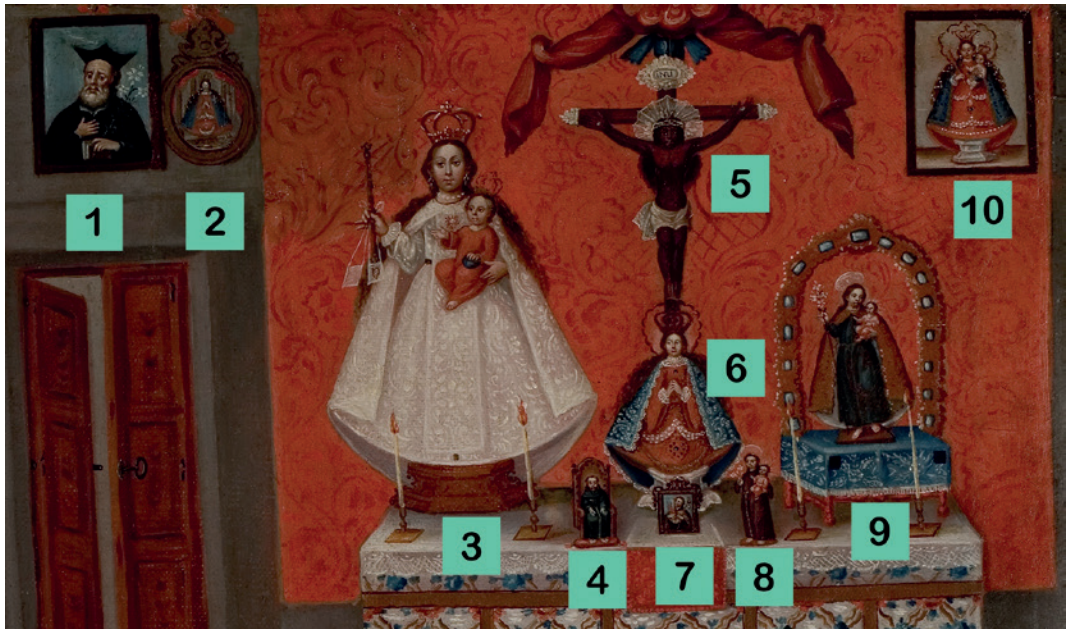


Ilustración 56. Sección que muestra a las figuras religiosas en la ofrenda votiva con su respectiva enumeración.

Simbología: Objetos ■ Personajes ■

## El brillo

Algunas de las siluetas de las figuras religiosas del conjunto están rodeadas por un haz de luz. Ello no fue plasmado al azar, sino que, en la intención plástica, éste es un elemento que permite denotar la naturaleza divina de los personajes representados. El brillo es la manifestación de lo inmaterial dentro del plano de lo profano; “en sí, el brillo tiene siempre algo de sobrenatural, es como un mensaje destacado nítidamente sobre un fondo negativo o neutro” (Cirlot, 1992: 103). Se relaciona directamente con elementos naturales que se han considerado parte de la divinidad, tales como el fuego y la luz.

En el siguiente apartado, se enumerarán los atributos identificados que, de manera general, forman parte de la atmósfera de luz del grupo de imágenes: El aura o aureola y el nimbo.

## El aura o aureola



Ilustración 57. *La Virgen María*, El Greco, 1595 - 1600. Museo Nacional del Prado, España. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.



Ilustración 58. *Virgen de la providencia*, Nicolás Rodríguez Juárez, siglos XVII-XVIII. Museo Nacional del Virreinato, México.



Ilustración 59. *La Virgen María y San Pedro se aparecen a los primeros cartujos*, Vicente Carducho, 1626 - 1632. Museo Nacional del Prado, España.  
© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

“El aura designa la luz que rodea la cabeza de los seres solares, es decir, dotados de luz divina” (Chevalier, 1996: 138). La manifestación de esta luz se despliega por diversos atributos y que, dependiendo la parte del cuerpo que envuelven, se le denomina de cierta manera: “Esta luz es nimbo en la cabeza, aureola en el cuerpo y gloria para el ser en su totalidad” (Chevalier, 1996: 138). Varios son los elementos iconográficos que pueden denominarse aura, pero lo que la difiere del nimbo es que este último consiste en una forma geométrica (usualmente un círculo) delimitada, (ilustraciones 57, 58, 59).

## **El nimbo**

Específicamente, el nimbo es el atributo de luz que se lleva sobre la cabeza, detrás o flotando sobre ella, “le concierne a Dios, la Virgen, los santos y animales, en la medida en que éstos simbolizan a personajes sagrados como el cordero que simboliza a Cristo. En un inicio, se les puso solamente a las tres personas de la Trinidad y a los ángeles, pero con el tiempo, su uso se extendió también a la Virgen, apóstoles y santos” (Iconografía de elementos, p. 20). Varias han sido las interpretaciones de este elemento a lo largo de la historia cristiana, “comenzó siendo un disco plano visto de frente, después se redujo a una ligera circunferencia que terminó por desaparecer dejando un resplandor en su lugar” (Iconografía de elementos, p. 20).



Ilustración 60. *San Buenaventura y San Antonio de Padua*, Seguidor de Basilio Santa Cruz Pumacallao, 1670-1690. Museo Metropolitano de Arte en Nueva York, E.U.A



Ilustración 61. *Un donante y sus dos hijos con San Juan Evangelista*, ala interior izquierda de un tríptico, El (Brujas) Maestro de la Leyenda de Santa Úrsula (taller de), c. 1480 - c. 1485. Rijks Museum, Países Bajos.



En lo que respecta al significado de este atributo, “el nimbo es utilizado para reflejar el origen supraterráneo y es símbolo de que esa persona recibió la luz divina y, por ende, la irradia a su alrededor” (Chevalier, 1996: 872). De naturaleza solar, se presenta por medio del círculo, forma geométrica que denota lo sagrado, en oposición al cuadrado que es imagen de lo terrenal; lo que indica además que la persona que lo porta ha sido consumada a la divinidad y posee una gran sabiduría (ilustraciones 60 y 61).

### *La Virgen María*

Una de las figuras centrales dentro de la tradición cristiana es la Virgen María. Según las escrituras del Nuevo Testamento, es la madre del Dios hecho hombre, Jesucristo, la mujer elegida por Dios Padre para traer al mundo al hombre que moriría por el perdón de los pecados de la humanidad. La historia en la cual Dios encarna en la Virgen María se puede encontrar en el Evangelio de San Lucas (1:26-32, Reina Valera 1960):

Al sexto mes el ángel Gabriel fue enviado por Dios a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen desposada con un varón que se llamaba José, de la casa de David; y el nombre de la virgen era María. Y entrando el ángel en donde ella estaba, dijo: ¡Salve, muy favorecida! El Señor es contigo; bendita tú entre las mujeres. Mas ella, cuando le vio, se turbó por sus palabras, y pensaba qué salutación sería ésta. Entonces el ángel le dijo: María, no temas, porque has hallado gracia delante de Dios. Y ahora, concebirás en tu vientre, y darás a luz un hijo, y llamarás su nombre Jesús.

María, la madre de Jesús, es la figura encargada de interceder entre los hombres y Dios, por lo que su protagonismo dentro del culto es de vital relevancia. Es preciso señalar que la Virgen María como símbolo se mezcló con otros cultos dedicados a las diosas, conforme el cristianismo se fue expandiendo; por consecuencia, “el culto a María es similar a otros dedicados a las diosas madre, y surgió de la necesidad de una figura materna” (Bruce-Mitford, 1997: 22). Un ejemplo del sincretismo ocurrido entre algunas deidades maternas y la Virgen María, en lo que respecta a la representación, se encuentra en Isis, diosa egipcia, la cual fue adoptada por otras culturas como la griega y la romana; y esta personificación fue llevada posteriormente al culto Mariano (ilustraciones 62 y 63).

Muy abundantes son las imágenes que la representan en distintas facetas: como madre, en distintas etapas de la vida de Jesucristo (desde su infancia hasta la resurrección), como portadora del mensaje divino, o como protectora de los pecadores. Al respecto, “la imagen de María, Madre de Jesús, es la más representada después del propio Jesucristo, ya que se encuentra en edificios, pinturas, esculturas, estampas, etcétera.” (Álvarez Gasca, 2018: 67).



Ilustración 62. *Isis con Horus el Niño*, Anónimo, Cultura Egipcia, ca. 680-640 a. C. Walters Art Museum, E.U.A.



Ilustración 63. *La Virgen coronada por los ángeles*, Stefan Lochner, ca. 1450. The Cleveland Museum Art, E.U.A.

## Las advocaciones

La Virgen María, al ser la segunda imagen más representada del cristianismo, se convirtió en más que una persona divina, en un emblema que encarnó diversos atributos que se le fueron sumando a partir de las diversas concepciones que tenían las culturas que fueron abrazando la religión cristiana. A propósito de lo anterior, existe una denominación para nombrar a las distintas percepciones de esta figura por distintos grupos humanos: el concepto de advocación.

Según Dolores Elena Álvarez Gasca (2018), “esta denominación se otorga a las devociones particulares que han surgido a través del tiempo en las diferentes regiones del mundo” (p. 84) y agrega que es necesario recalcar que todas las representaciones corresponden a una persona, pero que es apreciada desde distintos aspectos. Por ende, para poder distinguir una advocación de otra, cada una de ellas posee un conjunto de atributos y particularidades que la hacen distinta a las demás. En tal sentido, cada una de las Vírgenes representadas en el presente votivo pertenece a una advocación precisa que será develada por medio del análisis iconográfico.

### Virgen de la Merced (figura 3)

Esta figura corresponde a la devoción mariana de los Mercedarios. Álvarez Gasca (2018) resume en el siguiente párrafo la historia detrás de esta advocación (pp. 93 y 94):

En 1218 la Virgen María se apareció a San Pedro Nolasco y le indicó que fundara una Orden religiosa que se dedicara a rescatar a los cristianos que capturaban los musulmanes para cobrar rescate, y lo animó con las palabras: “Yo te ayudaré y tendremos éxito”. Así surge la Orden de la Merced, bajo el amparo de la Virgen María con la advocación de la Merced.

En lo que concierne a los atributos que la caracterizan “se le representa vistiendo el hábito blanco de la Merced, sostiene en un brazo al Niño Jesús y en la otra mano lleva un escapulario mercedario” (Álvarez, 2015: 93 y 94) o en ocasiones se le muestra junto con otros personajes, “aparece arrodillado a sus pies un cautivo vistiendo andrajos y llevando cadenas o grilletes, o un fraile de la Orden (ilustraciones 64 y 65).



Ilustración 64. *La Virgen de La Merced*, Miguel Cabrera, Museo Nacional de Arte, México.



Ilustración 65. *Virgen de la Merced*, José de Páez, siglo XVIII. Museo Blaisten, México.

En cuanto a los elementos que porta, sobresalen los siguientes atributos:

**Color Blanco:** Como efigie universal, se relaciona con la pureza y lo divino, “lo blanco expresa una «voluntad» de acercamiento a ese estado; por ejemplo, la nieve es una suerte de «tierra transfigurada» cuando ya recubre la tierra” (Cirlot, 1992: 101). Por lo cual se infiere que este color, utilizado en la personificación de la Virgen María, denota su naturaleza divina y bondadosa.

**La maternidad:** Como se aludió anteriormente, el tema de la maternidad de la Virgen María es muy frecuente dentro de la plástica cristiana, simbolizando además el concepto de la madre divina y la representación del amor. La Virgen María como madre posee un significado más oculto:

El hecho no deja de ser doblemente significativo, en primer lugar, que la virginidad no excluye una maternidad muy real y, por otra parte, que Dios puede fecundar la criatura independientemente de las leyes naturales. Del mismo modo, este dogma pone de relieve el arraigo directo de Cristo en la naturaleza humana de su Madre y en la naturaleza divina de su Padre: nada podría evidenciar mejor la encarnación del Verbo, la unidad de la persona en dos naturalezas. (Chevalier, 1996: 773)

**El Niño:** Más que la personificación de la infancia de Jesús refleja una de las enseñanzas del pensamiento cristiano: “Si no llegáis a ser como niños pequeños no entrareis en el Reino de los Cielos” (Mateo 18,3) (Álvarez, 2015: 24). Además, “infancia es símbolo de inocencia: es el estado anterior a la falta, y por ende el estado edénico, simbolizado en diversas tradiciones por el retorno al estado embrionario, del que la infancia permanece próxima” (Chevalier, 1996: 872).

El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico



Ilustración 66. *Salvator Mundi*, John Faber (II), sff.  
Rijks Museum, Países Bajos.



“El Niño Jesús es representado por lo general entre los 2 y 4 años, casi siempre con vestido y en ocasiones semidesnudo” (Álvarez, 2015: 24). En el caso de la Virgen de la Merced que se muestra en la obra, se presenta al Niño Jesús bajo el tema iconográfico del *Salvator Mundi*, una constante dentro del arte cristiano, en el que “Jesucristo aparece resurrecto, presentando las llagas en manos y pies y sosteniendo con su mano izquierda la esfera azul –imagen del mundo– ceñida por dos franjas doradas y corona por una cruz en alusión a la salvación del género humano a través de su sacrificio” (Mediateca INAH). Aquí ocurre una modificación dentro de la configuración plástica del exvoto, ya que se presenta el mismo concepto, pero bajo la figura del niño que sostiene la esfera celeste. Esta imagen recuerda al grabado *Salvator Mundi* del artista John Faber (ilustración 66); en el fondo se rescata el mismo relato: Jesucristo como salvador de la humanidad por medio de su sacrificio en la cruz.

El cetro es señalado como un signo de poder y autoridad, es un “modelo reducido de un gran bastón de mando: que sea verticalidad pura, lo habilita para simbolizar en primer lugar al hombre como tal, luego la superioridad de éste establecido como jefe y, en fin, el poder recibido de lo alto”. (Chevalier, 1996: 290). Sobre esto, Cirlot señala que “su simbolismo tiene alusiones a la fertilidad y el eje del mundo” (1992: 127).

**La corona:** Tanto la Virgen y el Niño Jesús portan una corona en la advocación de la Virgen de la Merced presentada. La corona, como alegoría de poder, es un referente en todas las culturas; es común que los personajes importantes y deidades sean representados con este elemento que, aunque varíe en forma y materiales empleados, responde al mismo significado: “Por el simbolismo del nivel, la corona no sólo se halla en lo más alto del cuerpo (y del

ser humano), sino que lo supera; por esto simboliza, en el sentido más amplio y profundo, la propia idea de superación" (Cirlot, 1992: 146).

En lo que respecta al material con el que se muestra en las figuras a analizar, la corona de metal posee relación con el sol y un estado alto de sabiduría y divinidad: "La corona de metal, la diadema y la corona de rayos son también insignias de la luz y de la iluminación recibida" (Cirlot, 1992: 146). En el imaginario cristiano es bastante utilizada, principalmente en la Virgen María, ya que "es considerada también como un símbolo de la Coronación de la Virgen, pues según la tradición católica, al morir la Virgen María, fue recibida en el cielo por su hijo Jesús y coronada por Él como Reina del Cielo" (Álvarez, 2015: 13).

## Virgen de Zapopan (figura 2)

Esta figura corresponde a una advocación mariana que ha sido venerada desde tiempos coloniales en Zapopan, Jalisco. Es patrona de la Arquidiócesis de Guadalajara y una de las figuras religiosas más importantes de México. En el exvoto aparece representada como una pintura, mostrando las características de la imagen que se venera en tierras jaliscienses (ilustración 67). Seguidamente, se describen con gran detalle sus atributos (GDLahora, 2015):

La Virgen está de pie, pisando una tosca media luna; la túnica está pintada de rojo y el manto azul oscuro, fileteado de oro; sus manos son de madera y están juntas ante el pecho; para poderle adaptar vestiduras de tela, le desbarataron el manto sobre el hombro, alrededor de su cabeza y bajo los brazos. Siempre viste riquísimas telas de oro y plata, algunas veces viste de azul y blanco o de rojo y azul; en el pecho cruzada una banda azul bordada de oro, debajo de sus manos está un relicario de oro y piedras preciosas, con un Niño Jesús de oro en el centro. Muestra un cetro de oro adornado con perlas, brillantes y rubíes; un bastón de oro, dos medallones y unas llaves del mismo metal, también tiene un pequeño veliz de oro, por haber sido declarada “Patrona de los Agentes Viajeros”. Sobre su rizada caballera postiza está una corona imperial de oro, adornada con esmeraldas, brillantes, perlas y otras piedras preciosas; alrededor de su cabeza está una aureola del metal amarillo con piedras preciosas, con una paloma blanca en actitud de descender representando al Espíritu Santo.” A sus pies aparece una media luna de oro, esta imagen pisa sobre una prenda de plata maciza, con un peso de 55 kilos, en forma de pilastra, con adornos de guirnaldas de flores, escudos y algunos cuadros representando su historia; todo el conjunto muy bien cincelado, fue un obsequio en el día de su coronación pontificia.



Ilustración 67. *Virgen de Zapopan*, Anónimo, 1714.

De entre todos los elementos mencionados, iconográficamente resulta interesante exponer el significado de la luna creciente (media luna), ya que es un elemento que desde la antigüedad se relacionó con las deidades femeninas, simboliza a la vez el cambio y el retorno de las formas; “se vincula a la simbólica del principio femenino, pasivo, acuático” (Chevalier, 1996: 388). De igual manera, “simboliza la castidad y el nacimiento, con el doble aspecto, diurno y nocturno, de éste” (Chevalier, 1996: 388). No es de extrañar que este atributo fue abrazado por el cristianismo para la personificación de la Virgen María, conservando todo el conjunto de significados mencionados.

## Virgen del Pueblito (figura 6)

Dentro de la tradición mariana surgieron varias advocaciones locales, a las cuales se les rindió tributo en regiones y lugares específicos. Tal es el caso de la Virgen del Pueblito, la cual es una figura que se basa en los misterios de la Inmaculada Concepción y de la maternidad divina, venerada en el convento de San Francisco en la ciudad de Santiago de Querétaro. Dicha imagen “fue esculpida hacia el año de 1632 por el Reverendo Padre Fray Sebastián Gallegos, fraile franciscano con habilidades de escultor que residía en el Convento de San Francisco el Grande de Querétaro” (Rodarte, 2020).

La imagen fue inspirada en la advocación mariana de la Inmaculada Concepción, un dogma de la Iglesia católica que sostiene que la Virgen María estuvo libre de pecado original desde su fecundación por gracia de su hijo Jesucristo, “cuyos rendidos seguidores defendían que, entre san Joaquín y santa Ana, sus padres, no medió el contacto físico para concebir a su hija” (Museo del Prado).



Ilustración 68. *Inmaculada de El Escorial*, Bartolomé Esteban Murillo, entre 1660-1665. Museo Nacional del Prado, España.

©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Varias son las representaciones que han plasmado este ideario en la historia del arte, siendo la más famosa la elaborada por el pintor Bartolomé Esteban Murillo, (Ilustración 68). En ella se puede apreciar a una Virgen María con una apariencia juvenil y virginal, la cual pisa una media luna y se eleva por los cielos, rodeada de ángeles y niños.

En lo que respecta a las características de la Virgen del Pueblito, Diego Rodarte las menciona de una manera muy precisa en las siguientes líneas (2020):

Fray Sebastián se dio a la tarea de esculpir una imagen de la Inmaculada Concepción de María elaborada con la técnica de caña de maíz, dando como resultado una colorida imagen de 50 centímetros que representa a la Virgen con las manos juntas sobre el pecho, vestida con una túnica de cuello circular que, ceñida en la cintura, llega hasta los pies calzados de color negro que descansan sobre una sencilla peana circular. Su cabello negro y abundante termina sobre la espalda a la altura de los hombros y su tez morena refleja la belleza de la mujer indígena.

Similares características se observan en la imagen que está presente en la ofrenda votiva, aunque cabe señalar que a la imagen original se le añadieron, posteriormente, una escultura del Niño Jesús, una nube de color negro y la imagen del San Francisco que la sostiene por debajo de sus pies junto con tres esferas que representan las tres órdenes que él fundó: “los hermanos menores, las Damas pobres (Clarisas) y la orden Seglar de hombres y mujeres que en diferentes estados civiles viven el espíritu franciscano” (Rodarte, 2020). La advocación pintada en el exvoto guarda una gran similitud con la obra del artista Miguel Vallejo (ilustración 69) elaborada en el siglo XVIII, la cual representa a la Virgen María bajo los atributos mencionados.





Ilustración 69. *La Virgen del Pueblito*, Miguel Vallejo, siglo XVIII. Acervo artístico del Museo Regional de Querétaro, México.

Sin entrar mucho en cuestiones históricas, la Virgen mostrada en el ofrecimiento votivo obedece a las características de la Virgen del Pueblito, pero bajo la figura de la Virgen del Pueblo que se encuentra en el Templo de San Marcos en Aguascalientes; la cual fue inspirada en la imagen que se ha mencionado ubicada en Santiago de Querétaro. Cabe resaltar que la Virgen del Pueblito fue profundamente venerada por los pueblos indígenas de la zona, ya que, según algunas fuentes, fue la causante de convertirlos a la fe cristiana y alejarlos de sus antiguas prácticas religiosas, ya que "Fray Sebastián, le regaló la imagen a Fray Nicolás Zamora, quien en su incansable labor de evangelización la colocó sobre un pedestal en la pirámide en donde los indios practicaban sus ceremonias de culto, logrando de esta forma que fueran poco a poco abandonando sus ritos paganos" (Museo Regional de Querétaro INAH, 2010).

Esta advocación fue abrazada por los indígenas de la zona, quienes probablemente llevaron la imagen de la Virgen del Pueblito y la colocaron en el templo, tras asentarse en San Marcos, un pueblo de indios que formaba parte de la parroquia de la Villa de Aguascalientes. El historiador Jesús Gómez Serrano (1992) resalta algunos de los orígenes de los indígenas que poblaron el sitio, lo que comprueba la procedencia de la imagen, ya que se menciona a indígenas provenientes de Querétaro (Gómez, 1992: 143):

El pueblo de San Marcos se formó y fue creciendo sin la intervención oficial, gracias al asentamiento voluntario y no planeado de indios [...] pertenecientes a la jurisdicción de Juchipila. A este núcleo originario, que parece haber sido el más numeroso, se añadieron algunos purépechas de la zona de Michoacán, unos pocos indios "mexicanos" que señalaban Querétaro como su lugar de origen.

## Virgen del Rosario (figura 10)

Esta imagen corresponde a la Virgen del Rosario, la principal devoción mariana de la orden mendicante de los Predicadores o Dominicos, fundada por Santo Domingo de Guzmán, a quien se le apareció la Virgen María según la tradición (Álvarez, 2018: 91):

Estando Santo Domingo de Guzmán en oración, tuvo una visión en donde la Virgen María le dijo que el principio de la redención inició con el saludo que a Ella le hizo el arcángel Gabriel (“Ave María llena de gracia el Señor está contigo”) y que con la repetición de este saludo tantas veces como salmos hay en el libro del mismo nombre en el Antiguo Testamento, podía igualmente triunfarse sobre los infieles, convertir a los herejes y conseguir milagros. El libro de Salmos tiene 150 salmos, por lo que la oración que promovió Santo Domingo consiste en 150 Aves Marías.

De esta manera surgió el rosario como un elemento utilizado para el fervor y la devoción mariana, el cual es un instrumento de oración que consiste en una sarta de cuerdas separadas cada diez por distintos tamaños y unida por ambos extremos a una cruz. Consecuentemente, este atributo formó parte de la representación pictórica junto con otros elementos, los cuales señala Álvarez Gasca (2018: 91):

En esta advocación se representa a María con túnica rosa o blanca y manto azul, aunque en ocasiones viste el hábito blanco y negro de los dominicos. Sostiene en uno de sus brazos al Jesús Niño y ambos llevan

rosarios en las manos. Suele ir coronada. Puede representarse entregando el rosario a Santo Domingo de Guzmán. La representación de los misterios también puede incluirse en torno a la Virgen.

La imagen religiosa que se presenta en el exvoto posee además cetro y corona, atributos que fueron expuestos en la figura de la Virgen de la Merced Álvarez Gasca (2018: 86), como elementos de superioridad y poder. Además, posee mucha similitud con una pintura anónima del siglo XVIII, elaborada en el periodo virreinal novohispano (ilustración 70). En ambas se aprecia una Virgen de pie sobre un pedestal, vestida con túnica y capa azul, coronada y sosteniendo con el brazo izquierdo al Niño Jesús; sobresale también, una aureola lobulada con estrellas y rayos solares.



Ilustración 70. *Virgen del Rosario*, Anónimo, siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, México.

## Jesucristo y la cruz (figura 5)

Corresponde al personaje principal dentro de la religión católica. Es el título otorgado a Jesús de Nazaret en el Nuevo Testamento, quien es considerado como el hijo de Dios Padre, ya que fue concebido por el Espíritu Santo que se presentó a la Virgen María y la dejó encinta. Durante parte de su vida se dedicó a predicar sus enseñanzas a los pueblos judíos, aspecto que lo condujo a la muerte por crucifixión bajo el mandato de Poncio Pilato. Según el pensamiento cristiano, murió en la cruz por el perdón de los pecados de la humanidad, posteriormente descendió al infierno y resucitó al tercer día como muestra de su divinidad, para de nuevo subir al cielo junto a su padre, de donde retornará para el juicio final.

Todos los elementos que vinculan a sus enseñanzas, su vida y muerte, condujeron a que en torno a su figura se instaurara una de las religiones más influyentes de toda la historia, la cual se difundió por medio de sus discípulos, pero fue ganando adeptos a partir de que el emperador Constantino decretó la libertad de culto en el Imperio Romano. Posteriormente, en el siglo IV de nuestra era, el emperador Teodosio I, estableció al cristianismo como la religión oficial del imperio. A partir de este punto, su expansión fue frenética y alcanzó todos los rincones del mundo.

En lo que respecta a su figura mítica, Cristo, como ente mitológico, mantiene relación con otros dioses y semidioses de algunas culturas de la región mediterránea, tales como la egipcia y la grecorromana, cuyas biografías y enseñanzas son similares. Ejemplo de ello son los dioses Horus, Mithra, Attis

y Dionisio<sup>1</sup>, deidades masculinas que, entre otras cosas, nacieron también de una mujer virgen y resucitaron de entre los muertos al tercer día.

El carácter simbólico de Cristo se centra en la dualidad que mantiene esta figura (Chevalier, 1996: 395):

Cristo la síntesis de los símbolos fundamentales del universo: el cielo y la tierra por sus dos naturalezas, divina y humana; el aire y el fuego por su ascensión y su descenso a los infiernos; el sepulcro y la resurrección; la cruz, el libro del mensaje evangélico, el eje y el centro del mundo, el cordero del sacrificio, el rey pantocrátor señor del universo, la montaña del mundo en el Gólgota, la escala de la salvación.

Por otra parte, los atributos iconográficos que representan a Jesucristo fueron creciendo con el avance los siglos, a partir del sincretismo con otras culturas y miradas, las cuales representaron de formas distintas a este personaje tan importante que, indudablemente, ocupa uno de los sitios protagónicos dentro de la historia del arte. Sin duda el distintivo por excelencia que representa a Jesucristo es la cruz, el cual es un objeto de devoción cristiana, ya que es un recordatorio de que, aunque murió en la cruz por el perdón de las faltas de la humanidad, triunfó sobre la muerte y está presente en el espacio en el que se sitúa el crucifijo.

---

1 Ello es a partir de lo propuesto por la mitología comparada de Jesucristo, la cual se encarga de rastrear paralelismos entre Jesús y otras deidades masculinas que también mueren y resucitan.



Ilustración 71. *La Crucifixión*, Francisco de Zurbarán, 1627. Instituto de Arte de Chicago, E.U.A.



Ilustración 72. *Cristo crucificado*, Diego de Velázquez, 1632. Museo Nacional del Prado. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.



Simbólicamente, este elemento ha estado presente en varias culturas en diversas temporalidades, representando principalmente la conjunción de los cuatro puntos cardinales en un centro o la unión de lo sagrado y lo terreno, de la vida y de la muerte; es el eje del mundo “situada en el centro místico del cosmos, es el puente o la escalera por los que las almas suben hacia Dios” (Cirlot, 1992: 154). Sólo por mostrar algunas, ejemplo de interpretaciones de la cruz dentro de la cosmogonía cristiana son las obras *La crucifixión* del pintor Francisco de Zurbarán, y *Cristo crucificado* de Diego de Velázquez (ilustraciones 71 y 72).

La cruz, dejando de lado su aspecto espiritual, era un dispositivo de tortura conformado por dos tablones que se atraviesan o cortan de manera perpendicular; era una de las modalidades utilizadas por los romanos para exponer a la víctima a una muerte lenta y dolorosa, en plena vía pública. Pero en el campo del cristianismo, la cruz se ha enriquecido plenamente como un símbolo de redención, al contener en sí misma la historia de la pasión y salvación del mesías: “La cruz simboliza al Crucificado, Cristo, el Salvador, el Verbo, la segunda persona de la Trinidad. Es más que una figura de Jesucristo, se identifica con su historia humana y hasta con su persona” (Chevalier, 1996: 399).

## *Cristo negro del Encino*

La figura mostrada en el centro del altar en la ofrenda pictórica corresponde a la escenificación de la crucifixión de Jesucristo, pero el color negro de su piel resulta peculiar. Su tez oscura obedece a la advocación del Cristo negro de Esquipulas, una imagen ampliamente difundida en América durante la conquista espiritual por parte de los españoles (ilustración 73). Este acto trajo consigo un sincretismo religioso en el cual se conjuntaron la cosmogonía mesoamericana y las creencias cristianas. Consecuentemente, “el Cristo de Esquipulas, por su parte, tiene que ver, también, con las deidades principales del mundo mesoamericano y los rituales asociados a ellas” (Pacheco, 2005: 22).

Al respecto, comenta José de la Cruz Pacheco Rojas (2005) que, durante la conquista de Guatemala (lugar en donde se encontraba la localidad de Esquipulas), sucedió una condensación de la imagen de Jesucristo con una de las deidades principales, Tezcatlipoca, dios de la noche, de la providencia, de todas las cosas y benefactor de la agricultura, venerado por el imperio mexica y por otras ciudades periféricas, que conjuntó, además, los rituales asociados a las cosechas con la creencia de la salvación cristiana.



Ilustración 73. *Señor de Esquipulas*, Anónimo, siglo XVIII.  
Museo Arocena, México.

Iconográficamente hablando, el Cristo negro se encuentra dentro de la tradición novohispana y se extendió por lo largo y ancho del Virreinato, desde el actual Nuevo México hasta los países centroamericanos. El suceso que marcó la veneración de esta imagen es el siguiente (Pacheco, 2005: 24):

La presencia y la manufactura del Cristo negro en México y Centroamérica, según el padre Jesús Martínez, data del año de 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.

A partir de estos hechos y de los milagros que fueron atribuidos a estas figuras, el culto a los Cristos negros se extendió hacia otras periferias de la Nueva España con mayor fervor, en las poblaciones que formaban parte del Camino Real de Tierra Adentro, una ruta comercial que iba desde la Ciudad de México hasta Santa Fe, actual Nuevo México en Estados Unidos. "Su representación escultórica es en todos los casos de tamaño natural, negra o morena y se le conoce por el nombre de Cristo negro, Señor de Esquipulas y Señor de Guerrerros; todas son imágenes milagrosas que conceden favores y otorgan gracias a sus devotos" (Pacheco, 2005: 26).



Ilustración 74. *Cristo negro del Encino*. Fotografía propia.

Una de estas imágenes corresponde al Cristo negro del Encino, ubicado en el templo del Barrio de Triana, en Aguascalientes. Esta escultura guarda características similares de otros Cristos negros: un cristo crucificado con tez negra tallado sobre madera; pero sus brazos no son totalmente simétricos, ya que su brazo izquierdo es más largo que el derecho (ilustración 74), tal como se muestra también en la representación del obsequio votivo. Respecto al origen de esta imagen, existen muchas versiones y leyendas; pero la más difundida menciona que “el día 13 de octubre del año 44 [1744] se apareció la milagrosa ymagen del Señor del Ensino en la Hazienda de las Bocas de Hortega de esta jurisdicción” (Padilla, 1998: 243).

No obstante, existe la versión alejada de su origen divino, tal como lo menciona Christian Medina, la pieza fue tallada por negros o artesanos sin conocimientos de academia, que se encontraban en la Hacienda de Bocas de Ortega, de donde fue traída al Barrio de Triana para permanecer como devoción particular en una casa, donde debido al alto número de negros e indígenas que habitaban en el barrio, pronto comenzó a tener devotos que lo hicieron famoso en la villa de Aguascalientes (*El Heraldo de Aguascalientes*, 2018). Dado el creciente número de fieles, se construyó un templo destinado para su veneración, lugar en donde se encuentra actualmente.

## *Santos*

Dentro del pensamiento religioso, un santo es una persona que desarrolló un vínculo especial con una divinidad y sobresale entre los demás por su ética y su superioridad moral. En la cosmovisión cristiana la figura del santo se concentra en los hombres y mujeres devotos que vivieron o murieron por defender los dogmas y las causas cristianas; por esta razón fueron canonizados por la Iglesia y convertidos en instrumento de devoción. Además de lo anterior, estas figuras son las encargadas de ser intermediarias entre los seres mortales y los divinos.

Existen infinidad de santos y sus representaciones son abordadas en pinturas y esculturas, acompañados siempre de atributos característicos de su vida o martirio. Precisamente estos emblemas son los que ayudan a distinguir a cada figura; y en el caso del exvoto, ello permitió identificar algunos personajes que forman parte del santoral cristiano. En este apartado, se mencionarán a los santos retratados, junto con sus elementos iconográficos.

## San Felipe Neri (figura 1)

Esta figura corresponde a San Felipe Neri, fundador de la Congregación del Oratorio. Álvarez Gasca (2018) resume sus datos biográficos de la siguiente manera (pp. 208 y 209):

Nació en Florencia. Se caracterizó por su gran simpatía y facilidad para hacer amistades. En su juventud se trasladó a Roma donde estudió teología y realizó actividades de beneficencia. En la misma ciudad fue ordenado sacerdote a la edad de 36 años. Poco después fundó la Congregación del Oratorio. Durante su vida experimentó éxtasis y realizó actividades de dirección espiritual y confesión. Murió en Roma.

En cuanto a los símbolos que lo caracterizan, se destacan los siguientes: "Se le representa con vestiduras sacerdotales: sotana y capa negras, bonete sacerdotal; puede llevar casulla y estola. Los atributos que le corresponden son: Azucenas o lirios blancos, mitra y/o sombrero de cardenal a sus pies. Libro. Fuego que sale del pecho o corazón inflamado o señalándose el pecho con las manos." (Álvarez, 2018: 208). Justamente en la imagen que aparece en la ofrenda votiva se le muestra con el hábito de color negro, con sombrero de cardenal y con azucenas en las manos. Muestra de una representación similar es el retrato realizado por Carlo Dolci que muestra al santo junto con algunos de sus elementos más característicos (ilustración 75).





Ilustración 75. *San Felipe Neri*, Carlo Dolci, 1645 o 1646.  
Museo Metropolitano de Arte en Nueva York, E.U.A.

## San Francisco de Asís (figura 4)

Es uno de los santos más representados dentro de la iconografía cristiana y fundador de un conjunto de órdenes religiosas mendicantes que se relacionan entre sí, cuya influencia ha sido trascendental a lo largo de la historia de la Iglesia católica. Su relevancia radica en la historia de su conversión, ya que, según diversas fuentes, era hijo de un rico comerciante de telas en la ciudad de Asís, en Italia. “Mientras se encaminaba a Apulia a combatir, tuvo una visión que le hizo cambiar de vida, tomando el Evangelio como regla de vida. A pesar de la oposición paterna, dedicó su vida a servir a Dios, viviendo en pobreza y predicando la paz y la alegría del corazón” (Álvarez, 2018: 159).

“En 1224 recibió los estigmas o cinco llagas de Jesucristo en el monte Alvernia” (Álvarez, 2018: 160), uno de los episodios más importantes de su vida y que frecuentemente se representó dentro de la historia del arte. Ejemplo de ello es la obra de *San Francisco de Asís recibiendo los estigmas* (ilustración 76) del artista flamenco Jan van Eyck.



Ilustración 76. *San Francisco de Asís recibiendo los Estigmas*, Jan Van Eyck, ca. 1430.  
Galería Sabauda, Turín, Italia.

También son muy frecuentes escenas de su vida, las cuales están presentes en templos o claustros franciscanos, para ilustrar a los monjes y devotos, la importancia de una vida llena de humildad y consagrada a Dios. Otros de los atributos que caracterizan a San Francisco de Asís son: "El cráneo, crucifijo, libro, cordero, lirio, aves, lobo y peces" (Álvarez, 2018: 170).

En lo que concierne a la representación mostrada la ofrenda pictórica, se aprecia al santo con el hábito y los estigmas que lo caracterizan, tanto en las manos como en los pies; esta configuración guarda cierto parecido con una obra anónima elaborada en el siglo XVIII, durante el periodo novohispano (ilustración 77). Además, aparece sentado en un trono, una silla que ocupa una autoridad suprema es "soporte de la gloria o de la manifestación de la grandeza humana y divina" (Chevalier, 1996: 1220). Siempre ha sido un elemento que simboliza el derecho divino de la persona que se encuentra sentada en él, "atestigua la presencia continua de la autoridad y su origen divino" (Chevalier, 1996: 1221).



Ilustración 77. *San Francisco de Asís*, Anónimo, siglo XVIII.  
Museo Nacional del Virreinato, México.

## San Francisco Xavier (figura 7)

Corresponde a otro de los santos representados en el altar de la ofrenda votiva, un misionero jesuita de Primera Orden, miembro de la Compañía de Jesús y cercano colaborador de San Ignacio de Loyola. En lo que refiere a la biografía es de este santo, se menciona lo siguiente (Álvarez, 1996: 202 y 203):

Nació en España en el castillo de Xavier perteneciendo a una familia noble. Estudió en París donde compartió la pensión con Ignacio de Loyola y Pedro Fabro. En 1534, junto con Ignacio, Pedro y cuatro compañeros, realizaron su consagración a Dios emitiendo votos y teniendo la finalidad de hacer misiones bajo la absoluta obediencia al Papa. Ordenado sacerdote, viajó con sus compañeros a Roma donde el Papa Paulo III aprobó la Compañía de Jesús. A los 35 años fue enviado como misionero a Oriente, teniendo a Goa (India) como centro de su actividad. Durante 10 años llevó a cabo misiones en la India, Malaca y las Molucas, llegando hasta Japón, habiendo bautizado a más de 30 mil personas. Murió en Shangchuan (actual territorio chino) el 3 de diciembre de 1552.

Los atributos con los que se le puede identificar en las obras pictóricas son “bastón de caminante con guaje, concha, corazón inflamado o fuego que sale de su pecho, crucifijo, asiáticos, barcos, azucenas, cangrejo” (Álvarez, 2018: 206). Ejemplo de estas formas son las atribuidas a Miguel Cabrera (ilustraciones 78 y 79).



Ilustración 78. *San Francisco Xavier*, Miguel Cabrera, 1761. Universidad Iberoamericana, México.



Ilustración 79. *San Francisco Xavier*, Miguel Cabrera, 1750-1760. Museo Nacional de Arte, de México.

## San Antonio de Padua (figura 8)

Este personaje corresponde a un santo franciscano, Doctor de la Iglesia y sacerdote de origen portugués, nacido en familia noble. Los datos más relevantes respecto a su biografía son los siguientes (Álvarez, 2018: 160 y 161):

Como canónigo agustino, fue testigo del paso de cinco mártires franciscanos sacrificados en Marruecos, hecho que lo llevó a ingresar en la orden franciscana, en la que se ordenó en 1220. Embarcó a África teniendo que regresar a Europa por una enfermedad. Estuvo en el capítulo general de la Orden en Asís. Excepcional orador e intelectual enseñó en Boloña, Montpellier y Toulouse. Predicaba ante multitudes tan grandes que debía que hacerlo en plazas. Murió en Padua a los 36 años.

Es preciso destacar que este santo fue un importante orador, ya que predicaba constantemente en plazas públicas; dejó igualmente varios sermones y tratados de mística que fueron publicados. Su popularidad lo convirtió en una de las figuras cuyo culto fue extendido en varias partes del mundo. "En el año de 1232 el papa Gregorio IX lo canonizó y en 1946 Pío XII lo declaró Doctor de la Iglesia. Este santo ha sido patrono de los albañiles, arrieros, acemileros, trajinantes, cubridores de tejados y de los pobres" (Mediateca INAH).





Ilustración 80. *San Antonio de Padua*, Hans Memling, 1485-1490. Instituto de Arte de Chicago, E.U.A.



Ilustración 81. *San Antonio de Padua con Niño Jesús*, Francisco de Zurbarán, 1635-1650. Museo Nacional del Prado, España. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Los elementos iconográficos que lo representan son: “Libro y pluma de ave, azucena o lirio, Niño Jesús (puede estar en brazos), custodia” (Álvarez, 2018: 170). En cuanto al significado de los atributos se definen de la siguiente manera: “La vara de azucenas, que simboliza su pureza; el libro abierto, que se encuentra relacionado con su conocimiento de la Sagradas Escrituras, y el tintero, que nos recuerda su actividad como escritor” (Mediateca INAH).

Ejemplo de ello son las obras *San Antonio de Padua* del artista Hans Memling, y *San Antonio de Padua con Niño Jesús* del pintor Francisco de Zurbarán (ilustraciones 80 y 81). En la configuración que se muestra en el exvoto, San Antonio de Padua porta algunos de los elementos mencionados, sostiene al Niño Jesús con una de sus manos y en la otra porta una vara con flores de lirio o azucenas.

## San José (figura 9)

Es otra de las figuras centrales de la iconografía cristiana, ya que fue el esposo de la Virgen María y padre putativo de Jesús. Su ascendencia se describe claramente en la Biblia, la cual estipula que su linaje procede de la estirpe del rey David. Según la tradición, se rescata lo siguiente de su biografía (Álvarez, 2018: 68):

Trabajaba como carpintero en Nazaret, cuando fue elegido entre otros hombres del pueblo de Israel como candidatos para contraer matrimonio con María; dicha elección se llevó a cabo de la siguiente manera: los pretendientes llevaron una vara al Templo y la entregaron al Sumo Sacerdote. Solamente la de José floreció y al tomarla salió una paloma, razones por las que fue elegido.

Con base en este suceso, el bastón fue utilizado como un elemento de su iconografía, insignia de autoridad y del maestro, “la regeneración o floración que su presencia determina en el corazón del hijo espiritual” (Chevalier, 1996: 173). De esta manera, San José personifica la autoridad, padre ejemplar, ya que aceptó los designios de Dios al criar a un hijo que no era suyo, educándolo y ayudándolo en su subsistencia. No es de extrañarse que está presente en la mayor parte de los pasajes bíblicos sobre la vida de Jesús, principalmente en aquellos que hablan de su infancia: “Estuvo en su nacimiento, en la adoración de los pastores y los magos, en su circuncisión y presentación al templo, organizó la huida a Egipto y el retorno consiguiente, acompañando a Jesús y María en todos los momentos de su vida en Nazaret” (Álvarez, 2018: 102).

Por consiguiente, San José es el santo patrono de la familia, pero además posee otras advocaciones, por ejemplo, “también es el patrono de la

buena muerte, porque murió en paz en brazos de Jesús y de María. Es por esa razón que a San José se le implora por una muerte en paz” (Garzón, 2019: 15). Dada su relevancia en la vida de Jesucristo, ha sido uno de los santos más representados. En la Edad Media se le mostró como un hombre anciano con barba blanca, pero en posteriores representaciones se le mostró como un hombre menos viejo. Así mismo, el color de sus vestiduras fue evolucionando con el tiempo: “En el siglo XVI e inicios del XVII, viste túnica verde y manto rojo. Desde mediados del siglo XVII y hasta finales del siglo XIX, lo encontramos con túnica verde y manto amarillo oro” (Álvarez, 2018: 103). Otro de los atributos que lo representan son “vara florecida con flores de almendro, azucenas, herramientas de carpintero y llevando en sus brazos al Niño Jesús o tomado éste de su mano; puede llevar una canasta con dos palomas o bordón de peregrino” (Álvarez, 2018: 103).

En el exvoto analizado se muestra a una figura de San José, quien porta una túnica de color verde y manto rojo; en una de sus manos sostiene al Niño Jesús y en otra un bastón con azucenas como símbolo de castidad; está rodeado por un arco, cuyo simbolismo “descansando sobre las impostas se incorpora a la doble simbólica del cuadrado y del círculo, y reúne como el nicho los volúmenes del cubo y de la copa. Es en primer lugar una victoria sobre el acatamiento carnal” (Chevalier, 1996: 118).

Las representaciones de San José en el México virreinal son numerosas, “igualmente se encuentra una buena cantidad de templos dedicados a él; la razón es que, en 1555, durante el Primer Concilio Provincial de México, fue nombrado Patrono de la Nueva España” (Álvarez, 2018: 102). Muestra de su gran presencia son las obras *San José con el Niño*, de José Berrueco y otra de autor anónimo ubicada en el Museo Nacional de Arte (ilustraciones 82 y 83).



Ilustración 82. *San José con el Niño*, José Berrueto, siglo XVIII. Museo Amparo, Puebla, México.



Ilustración 83. *San José y el Niño*, Anónimo, México virreinal. Museo Nacional de Arte, México.

## *Tapete/Alfombra*

Dentro de los accesorios que decoran el altar, puede observarse un tapete cuadrado y colorido que se extiende sobre el suelo. Comprende en su totalidad el largo horizontal de la mesa y se expande de frente a ésta. Los colores se mantienen iguales al resto de tonos dispersos en los otros accesorios: en la guirnalda que enmarca al texto, en los bordados de las vestimentas y el conjunto de muebles que aparecen en la imagen.

Sobre la simbología de la alfombra, se sabe que para distintas culturas orientales la alfombra no es, a diferencia de como ocurre en Occidente, un objeto cualquiera del mobiliario, sino “un elemento importante de la vida personal, familiar y privada. Su ornamentación no se debe en absoluto a simples casualidades, sino que viene condicionada por ideas y sentimientos varias veces milenarios” (Chevalier, Jean, 1996: 44)

Dentro de la religiosidad oriental, la alfombra posee, como el altar en el cristianismo, una concepción sagrada: “La «alfombra de oración» es exactamente un *templum*, es decir, un espacio sacralizado, delimitado con respecto al mundo profano” (Chevalier, Jean, 1996: 45). En algunas imágenes puede observarse a santos navegando sobre alfombras flotantes conducidas por peces, como el caso del santo Sidi Uali Dada de Argelia (Chevalier, Jean, 1996: 45).



En cuanto a las imágenes cristianas, es común encontrar alfombras a pie de los altares y a los orantes de rodillas o alzados sobre ellas. Dentro del mundo del exvoto, sin embargo, la aparición de alfombras se limita a escenas que escalan socialmente hacia la ostentación del interior de un sitio, ya sea un monasterio, un templo o la habitación de algún hogar. Por ejemplo, la alfombra representada en el *Exvoto dedicado a Nuestra Señora de la Salud* del siglo XVIII (ilustración 84) cubre una significativa parte del suelo, y recibe en ella a un numeroso grupo de curas y damas de la sociedad novohispana que se arrodillan orando de frente a un altar que divide el espacio del enfermo y de los suplicantes.

A diferencia de este ejemplo, existen otro tipo de espacios más austeros que incluyen alfombras de escala mucho menor y que se ausentan de decoración alguna. Incluso, en la mayoría de los casos, la alfombra no forma parte de la decoración de los ofrecimientos votivos más cotidianos y populares. Tal es el caso del *Exvoto a Nuestra Señora de la Concepción* del siglo XIX (ilustración 85), donde los personajes que hacen de orantes en la escena se hincan sobre un piso desnudo, rodeados por un ambiente sobrio que enfatiza una narrativa sencilla de la imagen.

En otros casos, la alfombra deviene un instrumento meramente utilitario y no simbólico en gran medida, limitándose a aparecer como tapete a pie de la cama como en el *Exvoto a la Virgen de los Remedios* (ilustración 86). En este caso puede observarse que, incluso, el tapete no es usado por ninguno de los orantes, significando que no es parte de un posible recinto religioso de la habitación ni delimita algún espacio sagrado en ella, a diferencia de lo que sugiere la alfombra sobre la que se hincan los curas de la primera pieza votiva ejemplificada.





Ilustración 85. Exvoto a Nuestra Señora de la Concepción, Anónimo, siglo XIX.  
Museo de Etnología y Arte Popular de Lisboa, Portugal.

El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico



Ilustración 86. Exvoto a la Virgen de los Remedios, Anónimo, siglos XIX-XX.  
Museo de Etnología y Arte Popular de Lisboa, Portugal.

## *La cama*



Ilustración 87. Sección que muestra la cama que forma parte del ofrecimiento votivo.

Indiscutiblemente, la cama es uno de los objetos más sobresalientes de la composición en el exvoto (ilustración 87); en gran medida, porque en ella se encuentra postrada la figura femenina principal. La cama es una pieza del mobiliario que permite que los seres humanos se recuesten en ella, una estructura que suele tener cuatro patas, en las cuales se monta una tabla que contiene un colchón y almohadas. Más que la funcionalidad que ésta pueda tener simbólicamente, es el lugar donde sucede el milagro de la vida, el descanso, el amor, los sueños y la muerte. Es “centro sagrado de los misterios de la vida, de la vida en cuanto estado fundamental, no en sus grados más desarrollados” (Chevalier, 1996: 724).

En ella suceden aspectos mundanos del ser humano, pero “participa de la doble significación de la tierra: comunica y absorbe la vida” (Chevalier, 2018: 724). De cierta manera, la cama se considera un espacio íntimo que no se comparte con otra persona, ello sólo sucede en la consumación conyugal del amor; esto comprueba su aspecto dual, ya que es lecho nupcial, pero también, lecho funerario: “Auténtico santuario de la intimidad personal, espacio de descanso, de amor, de enfermedad, es el escenario de algunos de los momentos más importantes de nuestra vida, un lugar simbólico que existe en todas las culturas del mundo” (Santacana, 2020).

Es común entonces, que las referencias iconográficas donde se presenta este elemento, sean pinturas que muestran a personajes en actitudes vitales o a punto del desfallecimiento. Aunque, tal como lo menciona Joan Santacana (2020), en el mundo antiguo existen pocas representaciones, a excepción de los monumentos funerarios, en las que se muestra al difunto reclinado acompañado de su esposa. Esta forma se repite en algunas imágenes de la cultura grecolatina, especialmente en escenas que muestran a la muerte como descanso o también las que introducen a la cama como el sitio para las escenificaciones eróticas (ilustraciones 88 y 89).



Ilustración 88. *Relieve que muestra un rito funerario romano.*



Ilustración 89. *Escena sexual de una pintura mural en el Lupanar, fresco romano en Pompeya, Italia.*

Dentro del pensamiento cristiano, la cama aparece vinculada a Jesucristo, simboliza el cuerpo, “así el paralítico curado por Cristo recibe la orden de llevarse su lecho, es decir, utilizar su cuerpo reforzado por la virtud divina. El lecho puede designar el cuerpo de pecado restaurado por la gracia y purificado” (Chevalier, 2018: 724). Este es uno de los pasajes más famosos del Nuevo Testamento<sup>2</sup>, y representa sin discutirlo, el sitio que permite que la voluntad divina se manifieste. Una obra que ilustra este suceso es *La curación del paralítico* atribuida a Juan de Borgoña, en ella se ilustra el momento en que sucede el milagro y el paralítico se levanta de su lecho. (ilustración 90).

Otro tema cristiano referente a la cama es el que muestra a algunos santos sufriendo algún padecimiento o en su lecho de muerte. Sabido es que la enfermedad dentro del dogma del cristianismo es asociada a un estado de sacrificio o purificación, ya que no es una creación de Dios, sino del pecado, por lo que el padecerla acerca a las personas con él, ya que Jesucristo, por medio de su muerte y resurrección, es capaz de destruir el dolor y la enfermedad, vence la muerte y otorga la santidad a quien en su vida difundió con hechos su palabra. Así, dentro de esta concepción surgieron obras como *La muerte de San Bernardo*, del artista Juan Correa de Vivar y *Muerte de una Santa* de Raphael Sadeler, El Joven (ilustraciones 91 y 92).

---

2 Este pasaje bíblico se mencionó con anterioridad en este estudio. Véase el apartado de “Instrumentista”, en la sección de personajes masculinos secundarios (página 110).



Ilustración 90. *La curación del paralítico*, Juan de Borgoña, siglo XVI. Museo Nacional del Prado, España.

©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado





Ilustración 91. *Muerte de San Bernardo*, Juan Correa de Vivar, 1545. Museo Nacional del Prado, España. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado



Ilustración 92. *Muerte de una Santa, el Joven*, siglo XVII. Harvard Art Museums, E.U.A.



Ilustración 93. *La Muerte de la Virgen*, Maestro de Ámsterdam, ca. 1500. Rijks Museum, Países Bajos.

Además de las anteriores, existen composiciones que muestran como tema principal la muerte de la Virgen María o de San José, dos de los personajes más importantes para el cristianismo. Una ejemplificación al respecto es la obra es la obra *La muerte de la Virgen* pintada por el Maestro de Ámsterdam (ilustración 93) en la que se aprecia la escena en la que la Virgen María muere acompañada en su lecho por los apóstoles y los ángeles, pero no sucumbe ante la corrupción corpórea, sino que es elevada al cielo en cuerpo y alma por gloria de Dios. Otra pieza de interés es la obra *La muerte de San José* de Robert van Auden-Aerd (ilustración 94), la cual recoge parte de la tradición de los evangelios apócrifos, en la que Jesucristo intercede por su padre adoptivo y lo acompaña en su muerte.

Todas las representaciones expuestas en la sección anterior, coinciden en que muestran cuerpos postrados en una cama, como alusión a la caducidad del ser terrenal corrompido por la muerte, pero que por la gracia de Dios son salvados y su alma trasciende hacia el plano de lo espiritual, para ser parte del plan divino en el Paraíso. Dentro de las interpretaciones barrocas, este pensamiento está más que presente, específicamente dentro de la iconografía de los exvotos pictóricos, en los que aparecen hombres y mujeres postrados en cama, en el límite de la enfermedad, al borde de la muerte, pero que son salvados por la intercesión de Jesucristo, la Virgen y los santos: aquí la cama entra dentro de la concepción cristiana.

El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico



Ilustración 94. *La muerte de San José*, Robert van Auden-Aerd, siglos XVII-XVIII.  
Harvard Art Museums, E.U.A.



Ilustración 95. *Exvoto a San Antonio de Padua, La Virgen de la Piedad y del Carmen*, Anónimo, siglo XVIII. Museo Arocena, Mexico



Ilustración 96. Exvoto a la Virgen de Loreto, Anónimo, siglo XVIII.  
Museo Nacional del Virreinato, México. Obra tomada del libro *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-195*. p. 147. Fomento Cultural Banamex, A.C

Muestra de estos imaginarios son los obsequios votivos que se muestran a continuación (ilustraciones 95 y 96). El primero, está dedicado a la Virgen de los Dolores, “en el cuadro está presentes las figuras de San José, así como una representación de La Piedad. Abajo, se lee el texto en que el cual el donante agradece a La Dolorosa por ayudarlo a vencer su enfermedad” (Mundo del Museo). El segundo, ofrenda pictórica dedicada a la Virgen de Loreto, se muestra al personaje aliviado en su lecho, tras haber sufrido una enfermedad intestinal. En ambas composiciones, y quizás también en el exvoto que ocupa a esta investigación, la cama es partícipe del milagro que se suscita, al igual que los objetos mostrados en la composición, en un fenómeno en el que el simbolismo divino se vuelve parte integral de la cotidianeidad.

## La cabecera

Según Andrés Calzada (2003: 169), la cabecera es el principio o parte principal de algunas cosas, asimismo, este autor describe que la cabecera es la parte principal o suntuario de una iglesia, en el simbolismo de la Iglesia se asimila a la cabeza de cristo. En la imagen de la *Pintura mural del claustro del exconvento Franciscano de Santa Ana Tzintzuntzan (Michoacán)* identificada por Baena Zapatero (2015), la cual data del siglo XVII (ilustración 97) se distingue una cabecera que remata el lecho del personaje recostado en la cama con unas formas orgánicas y coronada en la parte superior con un copete. De forma similar también se identifica otra cabecera similar en el *Exvoto dedicado a Nuestra Señora de la Salud*, siglo XVIII (ilustración 98). Es así como este elemento se encuentra detrás del lecho del personaje principal porque, aparte de sostener la ropa de cama, usualmente sostiene la cabeza considerada como la parte más sagrada del cuerpo; en el exvoto precisamente delante de la cabecera se encuentra uno de los monjes que sostiene a la figura femenina principal en una importante intervención corporal.





Ilustración 97. *Pintura mural del claustro del exconvento Franciscano de Santa Ana Tzintzuntzan (Michoacán), posiblemente del siglo XVII.*



## El Biombo



Ilustración 99. Sección que permite apreciar el biombo en la composición pictórica votiva.

Esta palabra se adoptó el término biombo del portugués y japonés *byo-bu*, de *byó*, 'protección' y *bu*, 'viento', su origen es chino del siglo VIII a.C. Para los chinos las palabras *ping* and *zhang*, significan blindar o hacer blindar en tiempos del periodo chino Han (206 a.C.-d.C. 220) se le consideraba como un símbolo político y ritual, tal como sucede en el *Retrato del emperador Ming Shizong*, de la Dinastía Ming, (ilustración 100) el rey quedaba viendo a sus súbditos y detrás de él, el biombo, resguardando y otorgando autoridad y dignidad al emperador; las imágenes contenidas en la pantalla no solamente son decorativas sino que tienen como fin enmarcar y darle jerarquía al rito político real, estableciendo visualmente una continuidad con el atuendo ceremonial del personaje, con los objetos circundantes y con la actividad-ritual, formando conjuntamente un solo significado: un arte ritual. En la representación votiva 1777 se presenta un biombo enmarcando la escena de la intervención (ilustración 99), resguarda todos los personajes en un solo lugar, concediendo jerarquía y dignidad al acontecimiento.



Ilustración 100. Retrato del emperador Ming Shizong, Anónimo, Dinastía Ming. Museo del Palacio Nacional, China.

El uso del biombo se amplió en Japón, no solamente se utilizaba en las casas para definir un espacio destinado para ocasiones especiales y distinguidas, como para la ceremonia del té y como escenario para bailes. Al biombo, según Wu Hung (1996), se le confieren tres aspectos fundamentales: “Imagen, objeto y contexto” (p. 37); como imagen es un medio de arte que provee una superficie ideal para la pintura, contando con la posibilidad de dos vistas, tanto frente como atrás, esta imagen o espacio pictórico da continuación al espacio real.

Como objeto es un artefacto móvil portátil, ya que para los chinos es conceptualizado como un objeto práctico y simbólico relacionado estrechamente con el espacio, un ejemplo claro de esta configuración se ilustra en la obra *Disfrutando de las antigüedades* (ilustración 101), en la que se aprecia cómo este elemento funge como delimitador y detonador de distintas interacciones en el sitio común. Otro ejemplo de este tipo de objetos se aprecia en el ejemplar de la ilustración 102, en el que aparece retratada una escena cotidiana que presenta un espacio tridimensional a partir de elementos como arquitecturas, personas, animales y plantas.

El biombo, por ser es un elemento que ocupa un espacio tridimensional, dividiéndolo y creando un sitio en un contexto particular, se le considera como una forma arquitectónica, para Hung sirve para distinguir un espacio, si el biombo circunda alguna persona divide el espacio entre dentro y afuera, lo visible y lo no visible, la persona que queda dentro del espacio lo percibe como propio y le concede de privacidad y seguridad, por consiguiente, el biombo transforma el espacio en lugares que son definidos, manejables y controlables.



Ilustración 101. *Disfrutando de las antigüedades*, Du Jin, ca.1465-1509.  
Museo del Palacio Nacional, China.

El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico



Ilustración 102. *Biombo Chino*, Anónimo, 1676. Museo Metropolitano de Arte en Nueva York, E.U.A.





Ilustración 103. *Los Entretenimientos Nocturnos de Han Xizai (detalle)*,  
Gu Hongzhong, ca.910-980. Museo del Palacio, Beijing.



Ilustración 104. *Detalle de la pintura mural del claustro del exconvento Franciscano de Santa Ana Tzintzuntzan (Michoacán) posiblemente del siglo XVII.*

Es un dispositivo artístico espacial que crea límites necesarios o transiciones, diferencia el espacio haciéndolo grande o pequeño, creando el dentro y fuera y, a la vez, marcando transiciones y conexiones. Enmarca un lugar o persona, percibiendo el espacio diferente para los que están dentro de la pantalla a diferencia a los que están afuera, lo anterior está ilustrado en la pintura de Gu Hongzhong identificada por Hung (1996) (ilustración 103), creando sitios con un sentido de lugar en diferentes ideas y tiempos.

La utilización de biombos chinos y japoneses en contextos novohispanos comenzó a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII; respecto a esto, Baena (2015) identificó *La pintura mural del claustro del exconvento franciscano de Santa Ana en Tzintzuntzan* (Michoacán) justo del siglo XVII (ilustración 104)<sup>3</sup>, donde se ve claramente un biombo o dos biombos colocados en la parte de atrás de la habitación enmarcando los personajes. Para finales del siglo XVIII, en la Nueva España, los biombos no eran únicamente de manufactura china o japonesa, hubo una mezcla de materiales, formas y técnicas constructivas europeas y virreinales; es así como se precisan algunos ejemplares físicos resguardados por el Museo Soumaya (ilustraciones 105 y 106) y el Museo Franz Mayer (ilustración 107) los cuales se emplearon en escenarios principalmente domésticos. En la ofrenda pictórica votiva se aprecia el biombo de ocho paneles con características chinas similares a los ejemplares de los dos museos antes mencionados.

---

3 Por motivos de visualización y con el objetivo de que se pueda apreciar a detalle el biombo que aparece en esta imagen, fue necesario incluirla de nuevo en el texto.

El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico



Ilustraciones 105 y 106. *Biombo colonial*, Anónimo, ca. 1770-1800. Museo Soumaya, México.



Ilustración 107. *Biombo colonial novohispano*, Anónimo, siglo XVIII. Museo Franz Mayer, México.

## Elementos arquitectónicos, complementos y accesorios

### *El espacio*

El espacio es sinónimo de universo o mundo, el conjunto de todo lo existente, puede ser el caos o el cosmos. Según Cirlot (1992) depende del punto de vista con el que se mire, pero si al espacio-caos se le dota de distancias, posiciones, ubicaciones se le está otorgando la armonía y el orden. Ya en la Edad Media en el arte y la literatura se le representaba a Dios haciendo uso de la geometría como acción creadora del cosmos, tal como se aprecia en la imagen titulada *Dios como arquitecto/constructor/geómetra/artesano* (ilustración 108).

El uso de la geometría y las matemáticas se utilizó para establecer un orden sobre el espacio-cosmos en relación con el hombre, marca una génesis espacial humana ordenada, donde todas las cosas existentes se encuentran unidas armónicamente, esta idea se manifiesta en el libro de *Emblemas sobre alquimia* escrito por el médico farmacéutico Michael Maier en 1618 (ilustración 109).



Ilustración 108. *Dios como arquitecto/constructor/geómetra/ artesano*, Anónimo, ca. 1220-1230. Biblioteca Nacional de Austria.

El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico



Ilustración 109. *Atalanta fugiens*, *Emblema XXI*, Michael Maier, 1618.



Las figuras del triángulo y del cuadrado son consideradas formas perfectas e ideales; aunado a ello, en el cristianismo, el uso de estas formas se pensaba como el medio para el acceso al mundo de las ideas, es por consecuente un acto participativo de lo divino. El empleo de la geometría considerada como sagrada se ha utilizado en la construcción de iglesias y catedrales, tal y como se identifican las tres figuras básicas usadas en la geometría simbólica del catolicismo, aplicadas en el Camerín de San Diego, en Aguascalientes, edificado a finales del siglo XVIII (ilustración 110).

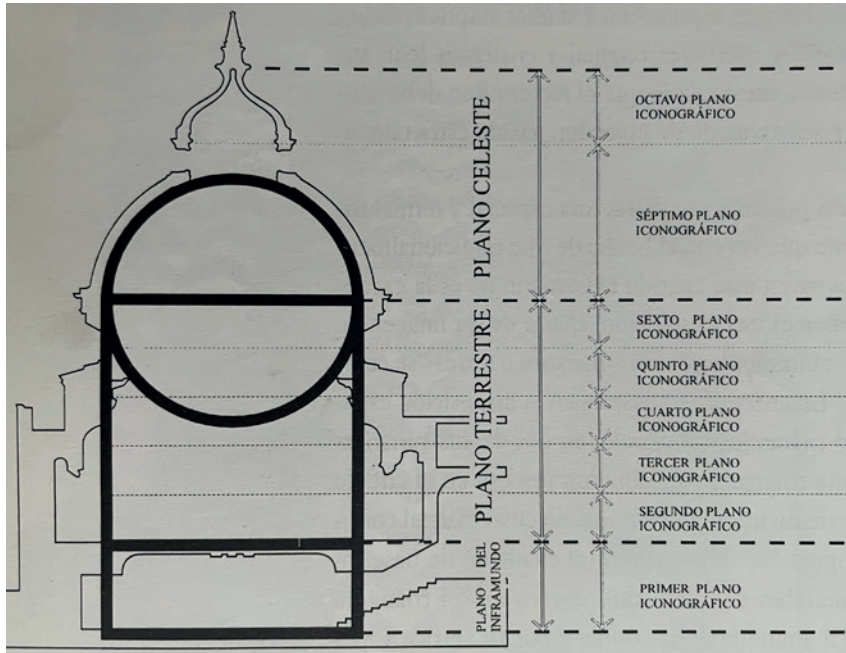


Ilustración 110. Esquema de la geometría simbólica del Camarín del Templo de San Diego, Aguascalientes, México.

Al dividir el espacio pictórico de la ofrenda votiva en izquierda y derecha, connota los siguientes significados según Cirlot (1992): lo izquierdo se relaciona con el lugar de lo no manifestado, con lo oculto, con el pasado, con lo inconsciente y con la introspección. En cambio, la derecha es la manifestación de lo que se ve, de lo consciente, lo que está delante, asociado a esto también al futuro, con lo abierto y con la evolución, es el lugar de las nuevas manifestaciones y de los nuevos pensamientos: el espacio de la culminación del milagro como sucede en la representación pictórica votiva.

Al delimitarlo y al construirlo tridimensionalmente se le va atribuyendo un sentido, pero no es únicamente un espacio euclidiano, se le tienen que conferir otros significados en relación al concepto de habitabilidad, ya Martin Heidegger mencionaba que el ser humano viene al mundo para habitarlo, y para que suceda esa condición, el hombre primero tiene que ser y estar en el mundo. Por consiguiente, el espacio al ser apropiado por el hombre y connotarlo de significados, se marcará y se llevará a cabo la existencia vital. Con lo anteriormente expuesto, no es tan solo un refugio o el recinto de la protección física si no que representa los pensamientos del hombre y su universo; ya varios pintores y estudiosos han buscado manifestar el papel del hombre con todo su mundo y una de estas representaciones es el grabado del astrónomo Camille Flammarion del año 1888 (ilustración 111).

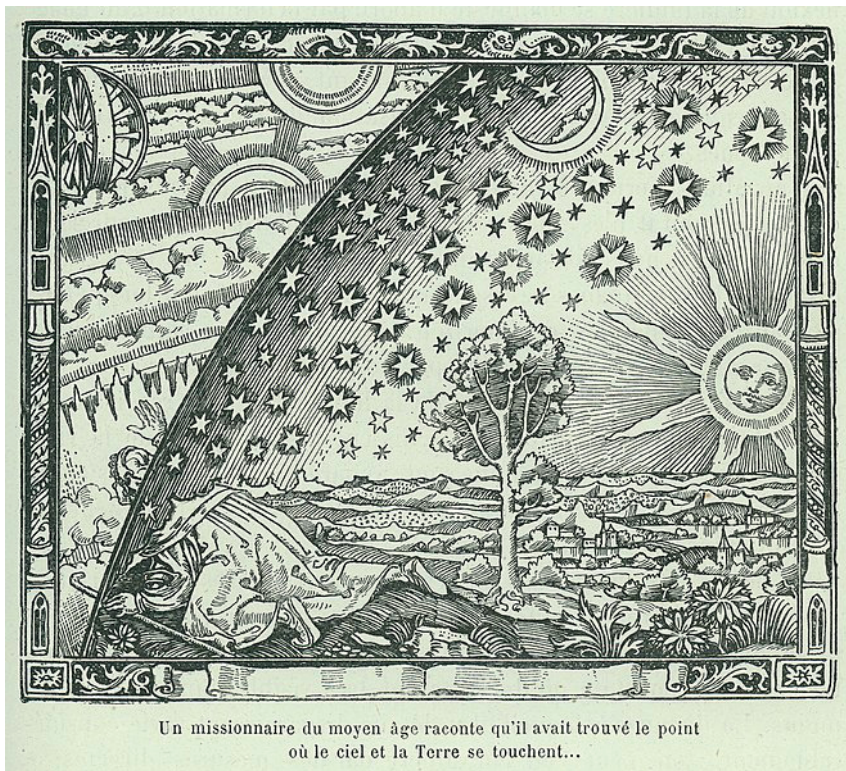


Ilustración 111. Grabado Flammarion del libro *L'Atmosphère: Météorologie Populaire* (París, 1888, pp. 163) publicado por el astrónomo Camille Flammarion.

## El muro

El muro separa y por ello es un elemento fundamental para dividir el espacio y delimitarlo, se le asocia con dos condiciones principales, exterior e interior, de acuerdo desde el punto de donde se mire; si es por la parte de afuera se le relaciona con la resistencia, con la fortaleza, la detención y con la defensa; en cambio, si es visto por la parte interna, se le asocia con lo materno, con la protección y la seguridad. Es así que en la pintura titulada *Dormición de la Virgen* (ilustración 112) se identifica un elemento que insinúa un lugar interno, donde sucede el acontecimiento y una parte externa donde está la mirada, por lo tanto se le puede considerar como el generador de la idea del espacio interno y por ser un elemento contenedor.

El espacio interno encierra y guarda un cosmos, es así como en el presente votivo aparece un muro como un gran elemento de gran altura, esta característica de verticalidad se le relaciona con el concepto de ascensión espiritual. En el muro de la ofrenda votiva se apoyan todos los objetos con sus ornamentos, sirviendo de fondo para todos los personajes de la escena, indicando un espacio interno que encierra un universo, otorgándole privacidad y aislamiento al hecho que sucede en la representación pictórica.



Ilustración 112. *Dormición de la Virgen*, Anónimo, ca. 1730 - ca. 1770.  
Museo de Arte de Lima, Perú.

## La casa

Al generar límites por medio de elementos se crea un espacio interior, se produce un sentido de protección y de refugio, símbolo del seno materno y, al conferirle un sentido de lugar habitable, en particular de domesticidad, se llevan a cabo modos de vida, esto claramente expresado en el estuco de la casa pompeyana (ilustración 113), donde se identifican muros altos, pequeños, gruesos, delgados, elementos estructurales y textiles; generando dentro un mundo conectado por dos vías: primero, por múltiples sistemas de ordenamiento que marcan su inserción en los aparatos sociales, culturales, religiosos y económicos; y en segundo lugar, son paralelamente vividos a través de la experiencia individual. Es por ello que la casa tiene dos connotaciones, como alegoría del universo y del cosmos y para Bachelard, es símbolo e imagen del hombre interior. Respecto a esta última idea en específico, la casa se asocia directamente con el cuerpo del hombre, tanto físico como con su psique; por lo tanto, la casa es el reflejo de sus pensamientos y de sus estados del alma más internos. Por esta razón, cada una de las partes de la casa refleja los estados del alma y en la estructuración del exvoto se muestran las formas de vida de una época, junto con la historia de una sociedad y los estados del alma de los personajes, pero, sobre todo, del personaje principal.



Ilustración 113. *Estuco policromado*, Anónimo, 62-79 d.C.  
Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Italia.



## La habitación

Al ser subdividida la casa con elementos verticales o al delimitarla, se le está otorgando otro sistema de ordenación aún más concreto, se crean otras áreas o habitaciones para usos determinados, es así como se presenta en la imagen pictórica de la casa pompeyana.

En el transcurso del tiempo, los artistas occidentales expresaron una tendencia y un gusto por motivos domésticos, desarrollando un gran número de pinturas entre los siglos XIII y XVII, donde el ámbito privado es representado en particular en una habitación, llevándose a cabo ahí acontecimientos importantes alrededor de una persona. Además, algunas obras comunican un mensaje bíblico o alegórico, esto se puede observar en la obra de Jan Van Eyck, *El nacimiento de San Juan Bautista*, fechado en el año 1417 y en la obra de Rogier van der Weyden, titulada *La Anunciación* (ilustraciones 114 y 115).



Ilustración 114. *Nacimiento de San Juan Bautista*, Jan Van Eyck, 1417.  
Museo de Arte Antigo de la Ciudad de Turín, Italia.

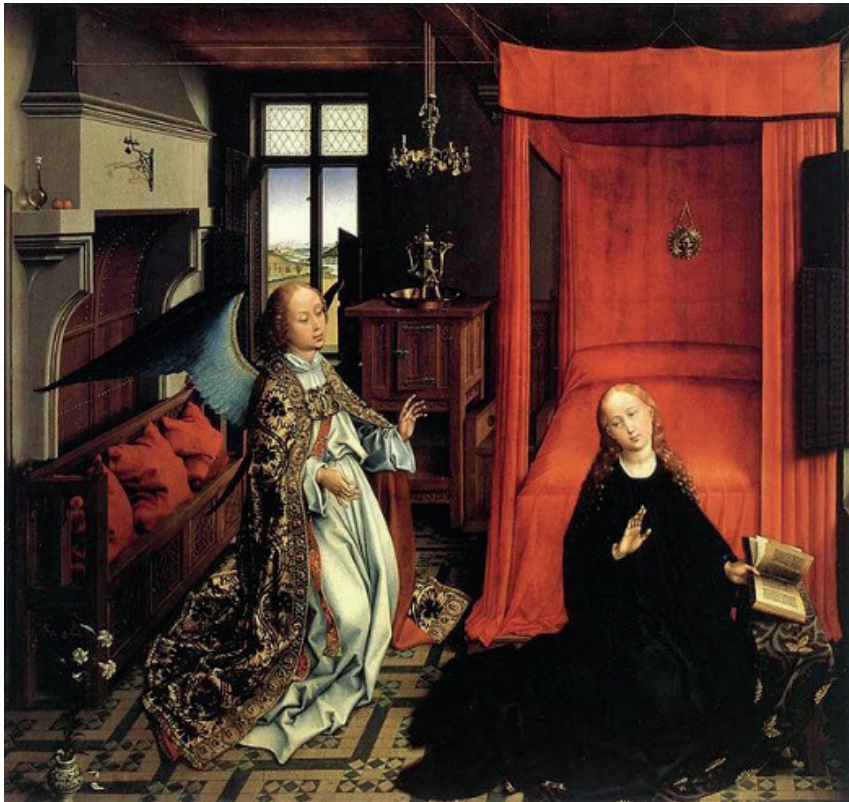


Ilustración 115. *Anunciación*, Rogier Van der Weyden, 1435. Museo de Louvre, Francia.



Ilustración 116. *Exvoto a la Virgen de Xaltocan, Anónimo.*  
Obra tomada del libro *Pintura y vida cotidiana en México,*  
1650-195. p. 144. Fomento Cultural Banamex, A.C.

La misma manifestación de expresar un evento importante de alguna persona, acontecido en un ambiente de privacidad y configurado en un interior es empleado también en varios exvotos europeos y novohispanos entre los siglos XV-XVIII; asimismo, claramente demostrado en el *exvoto de Don Juan Garcá Truxillo*, con fecha del 29 de junio de 1751, realizado por el artista José de Páez (ilustración 116).

Al aposento o habitación de acuerdo con Cirlot es símbolo de la "individualidad y del pensamiento personal" (1992, p.233). En el caso del obsequio votivo, por contener un lecho, se le confiere un sitio para dormir, por lo que, se puede considerar que la habitación es un sitio para el personaje femenino principal, dado todo lo que se encuentra alrededor de ella y por ser la que recibe la intervención del cirujano. Es precisamente en el texto de la cartela donde aparece su nombre, por lo tanto, es el lugar del espacio vital para su persona física y para sus estados mentales y espirituales, en donde ella y los personajes centran sus creencias, sus estados del alma y su forma de comprenderse consigo mismos y con el mundo.

## El ornamento

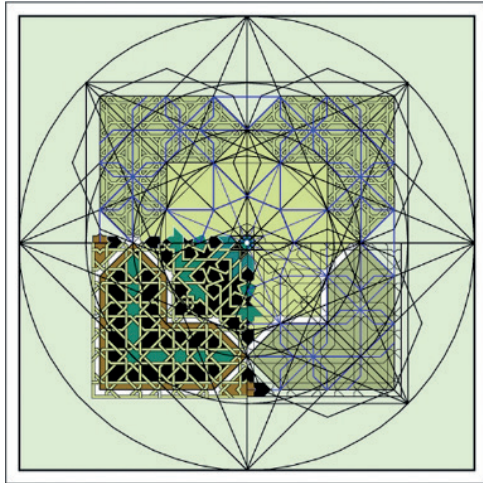


Ilustración 117. Geometría árabe: el lenguaje ornamental.

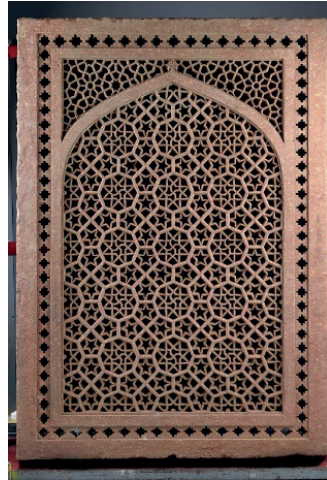


Ilustración 118. Pantalla de ventana perforada, Anónimo, segunda mitad del siglo XVI. Museo Metropolitano de Arte en Nueva York, E.U.A

El ornamento “es símbolo de la de la actividad cósmica, del despliegue espacial y de la salida del caos” (Ciriot, 1992, p .342); en él se encuentra un orden porque en ello está depositado, al igual que en los objetos, un entendimiento del mundo material e inmaterial. En su geometría el origen del ornamento está organizado de forma bidimensional, esta misma configuración puede desarrollarse espacialmente y volumétricamente, llevando consigo un simbolismo en todos los sentidos, tal y como es expresado en el lenguaje simbólico de la geometría árabe (ilustración 117), para verse después desplegado de forma tridimensional, como en el caso de los jalis o pantallas perforadas de estilo mogol (ilustración 118).

El lenguaje simbólico del ornamento también es expresado, ya antiguamente, en la cultura hindú y árabe por medio de las Mándalas, evocando escenificaciones del macrocosmos y del microcosmos, visto de una forma unitaria y armónica, partiendo de una minúscula forma proporcional al todo (Ilustraciones 119 y 120).

El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico



Ilustración 119. *Mandala*, Anónimo, Nepal, 1400.  
The Cleveland Museum of Art, E.U.A.



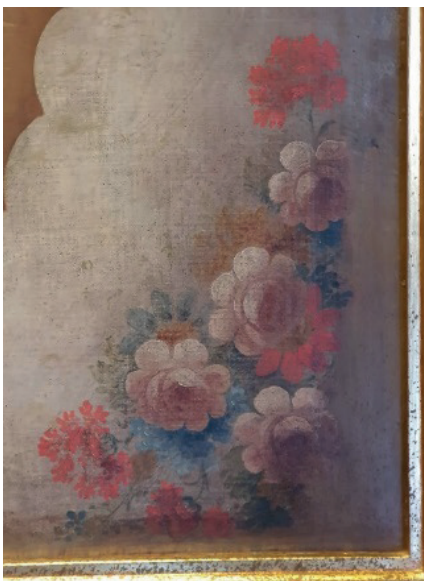
Ilustración 120. *Alfombra*, Anónimo, India, finales del siglo XV-principios del XVI.  
Instituto de Arte de Chicago, E.U.A.



El muro que envuelve los personajes y los objetos identificados en la obra votiva pictórica, se encuentra ornamentado; esto explica que, bajo el ornamento de las superficies, de los volúmenes y del espacio interior representado en el exvoto, se ordena el espacio mismo y, de ahí, emanan los microcosmos espaciales, representando y expresando su comprensión del mundo.

Ya en el siglo XVIII, en la Nueva España, la profusa ornamentación, en especial la utilización del simbolismo floral, toma su auge en la religiosidad barroca, la relación entre el mundo vegetal y la sacralidad en las pinturas vi-reinales influenciadas por la pintura europea, en especial flamenca, se le confirió una iconografía religiosa, principalmente en el significado simbólico de las flores en las representaciones marianas.

El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico



Ilustraciones 121 y 122. *Virgen de Guadalupe* y detalle de ornamento, Anónimo, 1774.



Ilustración 123. *Fragmento de biombo con escenas campestres*, Anónimo, ca. 1770-1800. Museo Franz Mayer, México.

La frecuente utilización del empleo floral en imágenes religiosas es utilizada por los pintores novohispanos, como ejemplo se tiene la pintura anónima *La Virgen de Guadalupe* realizada en 1774 (ilustraciones 121 y 122). Las rosas auguran la presencia o la actividad de Dios, a este acontecimiento se le llama el milagro de las rosas; el empleo exuberante de la ornamentación con flores pasa a utilizarse al mundo de la configuración cotidiana, embelleciendo y enaltecendo objetos, emblemas, indumentaria y empleado frecuentemente en ámbitos habituales, como en el fragmento del biombo de escenas campes- tre pintado alrededor de 1770-1800 (ilustración 123). Así pues, El ornamento, se considera un lenguaje y una sintaxis simbólica.

## ***La puerta y la llave***

En el ofrecimiento pictórico Peres Maldonado se puede observar una puerta entreabierta y con la llave puesta, lo que hace inferir acerca de un posible significado más allá de lo que se ve. Ello guarda múltiples interpretaciones, que es preciso develar para tener una comprensión más completa de este atributo. “Psicoanalíticamente, símbolo femenino que, de otro lado, implica todo el significado del agujero, de lo que permite el paso y es, consecuentemente, contrario al muro” (Cirlot, 1992, p. 376); así mismo, “la puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad” (Chevalier, 1996, p. 998). Es un componente que marca la transición, que invita a atravesarlo, ya que marca la estadía entre un espacio y otro. Esto refleja una unión entre lo profano y lo espiritual, a modo de conexión, “es la invitación al viaje hacia un más allá” (Chevalier, 1996, p. 998).

Entrando a mayor profundidad, el valor simbólico que obtiene una puerta abierta se puede traducir actualmente como una posibilidad de un cambio en la vida, donde, la cuestión en general es ¿qué hay al otro lado de la puerta? “Muchas personas suelen asociar el significado detrás de una puerta como la respuesta de un futuro presagio siendo un cambio positivo o negativo” (Luna, 2020). En la pintura claramente no hay nada de qué hablar sobre lo que existe más allá de la puerta, ya que sólo se logra percibir un color sólido, o sea, no hay detalle de trasfondo.

En los terminados de la misma puerta se identifica, quizá, lo que fueran unos pernos (para uso funcional) y el material de la puerta que es madera, en este caso, alude a dos significados: el lado racional del uso de madera (seguramente material cercano de la misma zona), y otro que llega a simbolizar “una toma de

decisiones vitales, sobre aquellas oportunidades que se deben de afrontar, ya sea para un bien o un mal, todo aquello dependiendo por la situación por la que se esté pasando, el contexto y otras características” (Luna, 2020).

Dentro de la tradición cristiana y judía, menciona Chevalier (1996) es un acceso hacia la revelación del conocimiento universal, a la armonía del todo. Pone de ejemplo algunos pasajes del Antiguo Testamento y del Apocalipsis, en los que se encarna a Cristo como la puerta verdadera que acoge a los peregrinos y a los fieles. Un ejemplo de esta figura simbólica se encuentra en Juan 10 (1-10) en el cual se relata la parábola de la puerta y las ovejas (Reina Valera 1909):

De cierto, de cierto os digo: El que no entra por la puerta en el corral de las ovejas, mas sube por otra parte, el tal es ladrón y robador. Mas el que entra por la puerta, el pastor de las ovejas es. A éste abre el portero, y las ovejas oyen su voz: y á sus ovejas llama por nombre, y las saca. Y como ha sacado fuera todas las propias, va delante de ellas; y las ovejas le siguen, porque conocen su voz. Mas al extraño no seguirán, antes huirán de él: porque no conocen la voz de los extraños. Esta parábola les dijo Jesús; mas ellos no entendieron qué era lo que les decía. Volvióles, pues, Jesús á decir: De cierto, de cierto os digo: Yo soy la puerta de las ovejas. Todos los que antes de mí vinieron, ladrones son y robadores; mas no los oyeron las ovejas. Yo soy la puerta: el que por mí entrare, será salvo; y entrará, y saldrá, y hallará pastos. El ladrón no viene sino para hurtar, y matar, y destruir: yo he venido para que tengan vida, y para que la tengan en abundancia.

De nuevo, Jesucristo encarna la puerta de la salvación, como la figura portadora de la verdad divina, la puerta por la que ingresan los pecadores para ser purificados, y formar así, parte del Paraíso; es un epónimo de acceso y reconciliación con Dios. Quizás, ello también se ve reflejado en la piedra abierta del sepulcro después de su resurrección: Jesucristo cruzó las puertas de la muerte, para vencerla y resucitar; la puerta del sepulcro es la prueba fidedigna de la salvación y de su acto redentor hacia la humanidad, la reafirmación de toda su doctrina salvadora. Ejemplo de este pasaje está representado en la obra *La resurrección de Cristo* del pintor Andrea Di Bartolo (ilustración 124), en la que se aprecia a un cristo triunfante que pasa a través de la puerta de la muerte.

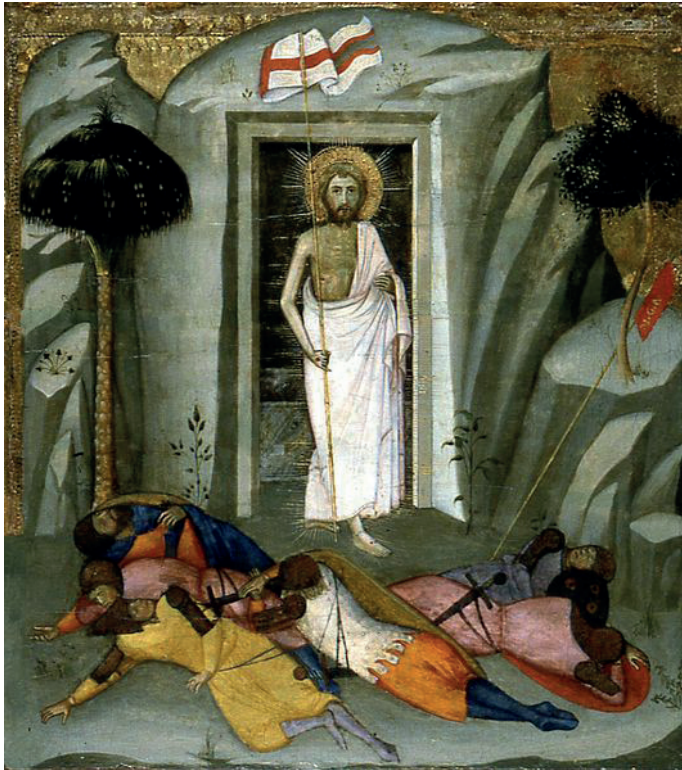


Ilustración 124. *La resurrección*, Andrea Di Bartolo, hacia 1390 o 1410.  
Walters Arts Museum, E.U.A.



Una muestra de esta metáfora se puede observar en la pintura alegórica *La luz del mundo* del artista inglés William Holman Hunt<sup>4</sup> (ilustración 125), en la cual se muestra a Jesucristo tocando una puerta y sosteniendo una linterna; basada en el pasaje del Apocalipsis: “He aquí, yo estoy a la puerta y llamo; si alguno oye mi voz y abre la puerta, entraré a él, y cenaré con él, y él conmigo” (3:20, Reina Valera 1960). Uno de los detalles que llama la atención es que “la puerta está cubierta de maleza, y los clavos y las bisagras están oxidados, lo que implica que la puerta nunca se ha abierto” (Caldwell, 2019), lo que sugiere que Cristo es el ser capaz de limpiar a los seres humanos del pecado, es la luz que ilumina y vence.

---

4 Esta pieza no es contemporánea del exvoto, pero sirve de ejemplo para ilustrar la metáfora de la puerta en torno a Jesucristo.

El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico

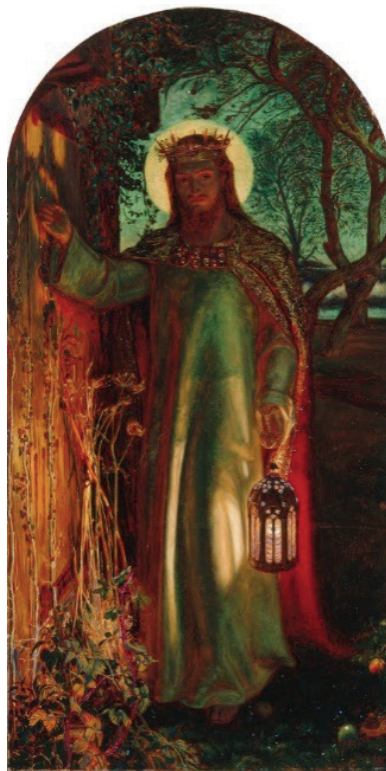


Ilustración 125. *La luz del mundo*, William Holman Hunt, (1851-53) Manchester City Art Gallery, Reino Unido.

Por otra parte, un elemento que resulta interesante en la composición, es la llave que se encuentra en el cerrojo de la puerta, ya que tiene como simbolismo la ambivalencia entre la abertura y el cierre, “de iniciación y de discriminación, lo que indica con precisión la atribución de las llaves del Reino de los Cielos a san Pedro” (Chevalier, 1996, p. 768). Lo anterior se fundamenta con el pasaje bíblico en el cual Jesucristo entrega al apóstol Pedro la cabecilla de la Iglesia (Mateo 16: Reina Valera):

Mas yo también te digo, que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia; y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. Y a ti daré las llaves del reino de los cielos; y todo lo que ligares en la tierra será ligado en los cielos; y todo lo que desatares en la tierra será desatado en los cielos.

Por ello, este elemento aparece en el escudo papal, y es común distinguir a San Pedro bajo este elemento (ilustración 126): Él es el encargado de proteger el cielo y a los miembros de la Iglesia fundada por Jesucristo. Significado similar se encuentra en el plano de lo esotérico, “poseer la llave significa haber sido iniciado. Indica, no sólo la entrada en un lugar, ciudad o casa, sino el acceso a un estado, a una morada espiritual, a un grado iniciático” (Chevalier, 1996, p. 769). En ambas concepciones es claro que la llave es el elemento que personifica la elevación de lo terrenal hacia lo divino, hacia lo impalpable, la emancipación y la liberación.

El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico



Ilustración 126. *San Pedro*, Pedro Pablo Rubens, 1610-1612. Museo Nacional del Prado, España. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

## Estructura textual

### *Cartela*

Hacia la zona inferior del lienzo, y en menor tamaño, destaca un rectángulo enmarcado por ornamentos fitomorfos (ilustración 127). En él se han redactado los eventos de la escena mediante una tipografía constante y organizada, de la cual puede señalarse un cambio notorio en el tamaño de letra del último renglón, lo cual sugiere que se trata de información agregada posteriormente con la intención de integrar nuevos apuntes al mensaje del texto.

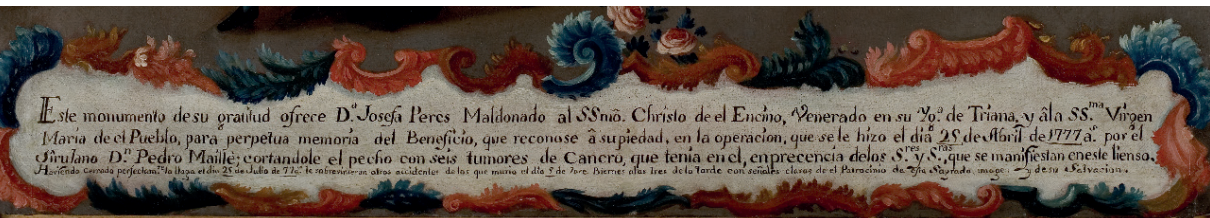


Ilustración 127. Sección que muestra la parte correspondiente a la cartela y el envoltente.

En el escrito pueden leerse el nombre de la protagonista, las circunstancias que se retratan, las fechas y localidad del evento. Más precisamente:

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 reconose 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.

Para utilidad de esta investigación, en adelante se denominará *cartela* al total de componentes que integran al rectángulo del texto recién descrito; y *envolvente* al marco ornamental que rodea y decora a éste. La cartela es la parte de texto escrito depositada en el obsequio pictórico. A pesar de que puede resultar un mero conjunto de letras, compone una parte importante de la narrativa que la escena busca representar. Su función es relevante y necesaria porque transmite ideas concretas, expresadas a través de una tipografía con trazos y formas predeterminadas por un horizonte histórico, y que, en este caso particular, habla de sus costumbres e identidad, mismas que terminan siendo reflejadas en el diseño de la misma, a manera de marca o sello propio de la obra y su contexto histórico. Es decir que, cuando esta suerte de marca es investigada a profundidad, los datos arrojados terminan por sumar y enriquecer a la pieza y su significado desde el propio contexto.

Sin embargo, dicha parte de la investigación enfocada a la cartela y su envolvente puede llegar a resultar un estudio generalizado debido a que los datos obtenidos en torno a la tipografía y el envolvente del exvoto no han sido investigados a profundidad por autores anteriores, lo que podría significar un posible obstáculo para rectificar rasgos históricos particulares sobre las costumbres y modos de hacer de la época retratada. No obstante, bajo una primera mirada, puede decirse que se trata de una pieza manuscrita que da paso a comenzar desde la perspectiva de que se trabaja con un texto escrito a mano, lo que pone bajo el lente de estudio trazos y características orgánicas y únicas.

Por ejemplo, es notorio el gran cuidado en la realización del ofrecimiento pictórico entero, una característica importante que expresa prestigio y cierto grado de elegancia, que le distinguen en comparación de otros exvotos más simples en sus formas. Sin embargo, el marco —a través de sus ornamentos únicos y distinguidos— expresa más que estas cualidades. Por ello, el apartado dedicado a la cartela se dividirá en dos partes; en la primera, se identificará y estudiará la tipografía presente en la misma. Mientras que, en la segunda parte, se indagará sobre el origen del marco y se ahondará en la construcción de un posible significado de representación.

## Tipografía

Al aterrizar este primer parte, resultaría significativo iniciar por identificar los tipos de clasificación posibles para la tipografía contenida en la ofrenda votiva. Sin embargo, es importante destacar que, comúnmente, no es posible encontrar una clasificación única oficial en torno a una tipografía, si no que depende de la perspectiva del autor que la estudia. Partiendo de la clasificación general y comparando los trazos de la cartela con los que pueden encontrarse dentro de ésta, se detecta una familiaridad con la tipografía romana, la cual se distingue por incluir un *estilo serif*<sup>5</sup> en sus letras.

Así mismo, dentro de las tipografías romanas existe también la clasificación de acuerdo con el tipo de *serif*. Si bien, es posible observar una cierta curvatura en la tipografía del exvoto –lo que podría llevar a creer que existiese relación con la tipografía romana de transición–, este dato no es definitivo debido al escaso número de fuentes que pueden respaldarlo. Por consiguiente, se han investigado los antecedentes históricos enfocados en el área de tipografía e imprenta con el fin de enriquecer las aproximaciones planteadas, pero estos aspectos serán analizados en el plano de lo iconológico.

---

5 De acuerdo con la definición de Adobe “se conoce por tipografía serif a las líneas unidas a las letras [...] una teoría dice que los escribas al usar pinceles o plumas dejaban pequeñas marcas al terminar cada trazo. Esto llevó a agregar trazos más pequeños y artísticos con más frecuencia, y estos trazos decorativos se convirtieron en una parte esencial de las letras” (Todd & DeCotes, *s/f*).



## *Envolvente*

### **Marco ornamental.**

La cartela tiene como marco ornamentos estéticos que reflejan un estilo orgánico con cierto dinamismo que, incluso, podría llegar a ser femenino, elegante y/o místico. Al realizar comparaciones con otras piezas y exvotos se cae en cuenta de que este tipo de ornamento alrededor de la cartela no se utilizaba constantemente, por lo que no se encontró similitud con algún otro ofrecimiento pictórico; aunque se encontraron exvotos de personas apegadas a la monarquía española decorados con marcos ornamentales lujosos y de colores metálicos.

El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico



Ilustración 128. *Escudo de armas de la casa de Urdaneta Legazpi Muñoz y Castillo, Anónimo, siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, México.*



Ilustración 129. *Estudio de putis y hojas de acanto.*

Este tipo de decoración ornamental está presente en piezas artísticas apegadas a la identidad familiar que, al igual que el exvoto en cuestión, reflejan características importantes como el posicionamiento. Justamente, los escudos de armas entran dentro de esta denominación, una representación pictórica o jeroglífico que refleja identidad, por lo que es un emblema o signo de identificación preciso como puede ser una bandera que representa un conjunto de personas, o sello y logotipo. El uso del blasón era la manera más fácil de reconocer un linaje, mucho más identificable que con el propio apellido. Los escudos de armas demuestran identidad familiar y se encontró cierta similitud en los ornamentos del exvoto que envuelven la cartela, por ello se investigaron referencias gráficas similares.

Si bien existen diversos símbolos llenos de historia, dependiendo del blasón, es un tema totalmente extenso porque hay documentación sobre diversas características del escudo heráldico y su significado, pero no se profundizará en ellos, sino que únicamente se tomarán como referencia los lambrequines, es decir, aquellos ornamentos ubicados alrededor del escudo (ilustración 128). Generalmente, estos ornamentos llevan los colores del escudo que representan. Haciendo una comparación, existe cierto parecido al envoltorio de la cartela, que probablemente hacen referencia a las hojas de acanto, una efigie muy utilizada desde años atrás, donde su forma ha cambiado, por lo que existen varias representaciones gráficas de acuerdo a la cultura que la tomó e hizo suya (ilustración 129).

Iconográficamente, el acanto tiene diversos significados. Una de sus características más sobresalientes es que pudo ser adoptada para materializar una determinada idea, por ejemplo, las propiedades curativas atribuidas a dicha hierba, sanar dolores y enfermedades. Si bien la dádiva votiva representa un antecedente doloso y milagroso, por lo que el significado más apegado y que puede relacionarse con el acanto es que las personas deben estar dispuestas a afrontar pruebas de todo tipo: físicas, emocionales, mentales y espirituales.

El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico



Ilustraciones 130 y 131. Ejemplos de capiteles corintios. Universidad de Navarra.

Es una planta con forma de cardo que posee largas hojas espinosas, “su nombre viene del griego *akc*, que significa «de punta aguda». Las inconfundibles hojas talladas en piedra o mármol se pueden encontrar en los capiteles corintios de los edificios clásicos” (Bruce-Mitford, 1997, pág. 50) (ilustraciones 130 y 131), además de formar parte de los ritos funerarios de la cultura greco-latina. A partir de ello, se convirtió en un elemento muy recurrente, presente en “los carros funerarios, la vestimenta de los grandes hombres, porque los arquitectos, los difuntos, los héroes han triunfado sobre las dificultades de su labor” (Chevalier, 1996, p. 11). No es extraño, que esta planta haya sido utilizada como señal de estatus y nobleza dentro de la historia de la arquitectura y la representación pictórica.

Otros de sus significados, además de los que se mencionaron anteriormente, es que “las hojas del acanto simbolizan las artes o el amor por ellas, mientras que en el cristianismo son signo de dolor y de castigo.” (Bruce-Mitford, 1997, pág. 50) Pues bien, dentro de la iconografía cristiana, una alusión al papel espiritual de esta planta está presente en el libro del Génesis, en el pasaje en el que Dios expulsa a Adán y Eva del Paraíso al haberlo desobedecido (Génesis 3: Reina Valera):

Y al hombre dijo: Por cuanto obedeciste a la voz de tu mujer, y comiste del árbol de que te mandé diciendo: No comerás de él; maldita será la tierra por tu causa; con dolor comerás de ella todos los días de tu vida. Espinos y cardos te producirá, y comerás plantas del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres, y al polvo volverás.

Este episodio bíblico convierte al acanto en el símbolo del arrojamiento del hombre al mundo y de la pérdida de la divinidad como parte del castigo del Dios supremo. La sofisticación de esta planta, como toda su carga simbólica, formará parte del imaginario cristiano que tomó las formas clásicas en el Medievo y que tuvo su cumbre en el Barroco, donde fue utilizada con gran dinamismo y maestría, para la decoración de las casas de la burguesía, en los retablos de los templos, en la orfebrería y el arte pictórico.

Además de las hojas de acanto, se muestran en la cartela dos rosas, las cuales conviene señalar su simbolismo dentro de la iconografía, ya que ésta se ha adentrado en el pensamiento colectivo más que otras plantas y flores, siendo uno de los símbolos inconfundibles relacionados con el amor y por sus múltiples funciones tanto ornamentales como curativas: "Sus esencias se han destilado en pócimas de amor, perfumes, cosméticos, tés y remedios medicinales" (Bruce-Mitford, 1997, pág. 55).

Pues, dada su amplia valoración por parte de distintas culturas, resulta que la rosa posea una gran cantidad de referencias simbólicas, por ejemplo "representa la juventud, la pureza, la perfección, el amor terrenal y el renacimiento. Es la flor del consejo, del matrimonio e, incluso, de la muerte" (Bruce-Mitford, 1997, pág. 55), la rosa también es distintivo de logro absoluto y perfección, por lo que tiene diferentes identificaciones, como centro místico, corazón, mujer amada y emblema de Venus.

Por el color en que se muestran en la cartela del exvoto, las dos rosas del mismo color, simbolizan, además, la simpatía, la bondad, la gratitud y la belleza de una persona; de esta manera "la rosa y el color rosa constituirían un símbolo de regeneración por el hecho del parentesco semántico del latín *rosa* con *ros*, la lluvia, el rocío" (Chevalier, 1996, p. 1045). Chevalier cita a Mircea Eliade para explicar que la rosa, en su relación con la sangre derramada, es un

símbolo de renacimiento místico, ya que “la vida humana se consume completamente para agotar todas las posibilidades de creación o de manifestación; si se interrumpe bruscamente, por una muerte violenta, intenta prolongarse con otra forma: planta, flor, fruto” (1996, p. 1045).

La rosa, dentro de la iconografía cristiana, se relaciona directamente con Jesucristo, es “bien la copa que recoge la sangre de Cristo, bien la transfiguración de las gotas de esta sangre o el símbolo de las llagas de Cristo” (Chevalier, 1996, p. 1044), ya que la flor funciona como un receptáculo de la vida divina, de la vida derramada por Cristo para el perdón de los pecados de la humanidad. Ello le asigna el emblema de la resurrección divina, y “el rosetón gótico y la rosa de los vientos muestran claramente el paso de la simbología de la rosa a la de la rueda” (Cerrillo, 2010), que simbolizan, al igual que la rosa, la regeneración y la inmortalidad. Por otra parte, la flor mencionada se hace presente en la letanía hacia la Virgen María, en la que se le presenta como rosa mística.



Ilustración 132. *Virgen y el Niño con San Jerónimo y Santa Catalina de Alejandría*, Carolino de Viterbo, ca.1450. The Cleveland Museum of Art, E.U.A.



Ilustración 133. *La Virgen y el Niño con una rosa*, Jacques Bellange, ca. 1610. Instituto de Arte de Chicago, E.U.A.



Ejemplo de obras cristianas son *Virgen y el Niño con San Jerónimo y Santa Catalina de Alejandría* de Carolino de Viterbo , y *La Virgen y el Niño con una rosa* del artista Jacques Bellange (ilustraciones 132 y 133). En ambas obras se muestra a un Jesús infante junto con la Virgen María, el cual sostiene las rosas, quizás como premonición a al derramamiento de su sangre y su resurrección. De igual modo, el grabado realizado por los hermanos Klauber (ilustración 134) en el que se ilustra a la Virgen María bajo la personificación de rosa mística como parte de las letanías Lauteranas, las más difundidas para la alabanza y súplica de esta figura. Otra obra de similar configuración es *Torre De David, Rosa Mística*, de la serie de *La Letanía De Loreto*, del pintor Antonio Vilca (ilustración 135) , la cual muestra a la Virgen María saliendo de una gran rosa que está colocada sobre una prominente torre.

El exvoto Peres Maldonado (1777), Aguascalientes, México. Un estudio iconográfico



Ilustración 134. *Rosa Mystica*, Hermanos Klauber, ca. 1740. Letanías Lauretanas.



Ilustración 135. *Torre De David, Rosa Mística*, de la serie de La Letanía De Loreto, del pintor Antonio Vilca, 1748-1764. Iglesia de Surite, Perú.

## Conclusiones

El estudio iconográfico exhaustivo que se realizó para la presente investigación, facilitará por mucho la culminación de algunos puntos revisados en el nivel iconológico que estaban por resolver. Además, aclaró el sentido global de la obra de arte votiva y permitió un acercamiento a la comprensión del significado del espacio interior representado. Asimismo, ello facilitará la conclusión del análisis iconológico y la posterior culminación del estudio hermenéutico, para clasificar la pieza a partir de los distintos niveles vivenciales.

Por otra parte, el estudio preiconográfico-iconográfico facilitó la ubicación de los elementos de la obra en su espacio temporal, a partir de la clasificación, comparación, jerarquización e interpretación de los atributos simbólicos que forman parte de la cultura occidental. Por consiguiente se pudo realizar un acercamiento al análisis tipológico de los sistemas vivenciales, los cuales ayudaron a organizar el estudio iconográfico: cuerpo-mente, cuerpo-indumentaria, cuerpo-objetos cercanos, cuerpo-objetos lejanos y cuerpo-envolvente interior/exterior. Así pues, se vislumbraron en el exvoto los siguientes elementos: la comprensión de la mentalidad colectiva representada en una sola figura femenina, el cuerpo de la mujer como el primer hábitat en el que se desarrolla el discurso, la indumentaria como un atributo que se enlaza con el ser; así como la relación con los otros personajes que participan en el hecho, con los objetos cercanos y lejanos (con sus respectivos ornamentos), y por último, el espacio que consolida el ámbito devocional y el discurso salvífico.

En lo que concierne al cuerpo-mente de la figura femenina principal, su representación se encamina o aproxima al concepto de la vulnerabilidad expuesta, manifestado mediante las partes de su cuerpo desnudo, y los líquidos y secreciones de la propia intervención. Conjuntamente, el analizar la indumenta-

ria desde el aspecto iconográfico, arrojó una comprensión mucho más profunda de su simbolismo, ayudando a situar el sentido del pensamiento del personaje en su condición y estado de su ser; así como el pensamiento de la época.

Con lo anterior, se expresan en el presente votivo algunos conceptos que forman parte del mensaje de salvación cristiano. Bajo esta perspectiva, el sufrimiento y la mortificación de los sentidos son un vehículo para la salvación del alma, ya que el cuerpo es el causante del pecado, por lo que el único medio para purificarlo es por medio del sacrificio, el cual eleva el espíritu a Dios. Todo este pensamiento queda figurado en la ofrenda votiva, representado mediante las posturas, gestos y atavío; que se engloban además, bajo la noción del sufrimiento simbólico: esto explica el hieratismo de la figura femenina principal y de los acompañantes, que a pesar de lo impresionante del hecho, se mantienen incautos e inexpressivos.

Lo que importa resaltar es el mensaje del acontecimiento más que el realismo de la representación. Sabiendo que la camisa tiene como significado la segunda piel, la mujer expone su intimidad corporal. Contrario a lo que se pensaba, el personaje principal mantiene una condición de desnudez, lo que se asocia dentro de la tradición cristiana a la verdad expuesta, a la salvación y la glorificación de la vida, como estado y condición del ser. Ella se muestra a los demás como un cuerpo-ofrenda, bajo la premisa de que al ser salvada es portadora del mensaje divino, un mensaje que reafirma la identidad colectiva y que comunica los postulados de la fe católica.

En lo que respecta a los personajes secundarios, la iconografía permitió rastrear algunos significados implícitos en sus respectivas vestiduras y adornos, los cuales forman parte de los códigos de vestimenta que también consolidan la noción cristiana. Por una parte, se aprecian a los personajes masculinos con atributos que reflejan una amplia instrucción profesional o

espiritual, ellos son los mediadores entre Dios y lo mundano, para que ocurra la curación del cuerpo y del alma. Por otra parte, las mujeres que portan atuendos y accesorios complejamente elaborados, contrario a la mujer principal, están vestidas para la ocasión, son un elemento esencial que testifica y comprueba la manifestación del milagro.

Dentro de la composición pictórica del exvoto, los objetos que forman parte de la escenificación del hecho ocurrido no se están pintados al azar, si no que cada uno de ellos contiene una función determinada. Algunos legitiman ciertos patrones de comportamiento, otros refuerzan el discurso de salvación espiritual que se estructura en toda la obra, esto bajo la carga simbólica que se le fue otorgada, tanto consciente como inconscientemente, por parte del artista responsable de crear la representación plástica. Todos los objetos y ornamentos mostrados estructuran un microcosmos que expresa un arreglo particular de las cosas, bajo un entendimiento colectivo, o una existencia individual personal.

Dentro de todos los objetos mostrados, resalta la cama, ya que es un reflejo de la iconografía cristiana, específicamente dentro de los exvotos pictóricos en los que aparecen hombres y mujeres postrados en el lecho, en el límite de la enfermedad, al borde de la muerte, pero que son salvados por la intercesión de Jesucristo, la Virgen y los santos. En la ofrenda que ocupa esta investigación, la cama es partícipe del milagro que se suscita, al igual que los objetos mostrados en la composición, en un fenómeno en el que lo omnipotente se vuelve parte integral de la cotidianidad.

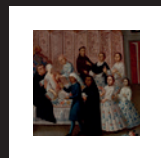
En relación al altar, por ser un reflejo del mundo celestial, representa una manifestación del cosmos, una muestra de la manifestación de Dios en la tierra, la presencia de la Iglesia dentro de lo cotidiano. En él se indican figuras religiosas, imágenes de culto que no pretenden imitar la realidad, sino que son una expresión de lo divino, una materialización que pone este plano

al alcance de los mortales. Desde la iconografía se indagó en los atributos que permiten distinguir a cada personaje religioso, a partir del análisis de distintos elementos, tales como posturas, atuendos, colores y accesorios. El análisis iconográfico, permitió la identificación de tres grupos: las advocaciones marianas, los santos masculinos y las figuras principales a quienes está dedicado el exvoto. Igualmente facilitó la ubicación temporal de la ofrenda pictórica con base en los santos y santas representados.

Por último, la habitación es el lugar que enmarca y delimita el suceso, es el espacio que pone en evidencia el milagro ante los personajes que están presentes y ante quien aprecia el obsequio pictórico. En ella existe una concordancia entre el pensamiento de la figura femenina y los otros, ya que la habitación privada es el espacio vital y el símbolo del pensamiento individual. Por consiguiente, la mujer es instrumento y vínculo para la manifestación del pensamiento y los valores colectivos.

En definitiva, los resultados mostrados a partir del estudio iconográfico que se presentó, conducen a una valoración consciente del significado de cada elemento presente en ofrecimiento votivo; por ende, ello lo sitúa en un nivel de complejidad artística que no se habría apreciado, analizado y explicado en otras piezas votivas de similar contenido. No hay duda de que el estudio del espacio interior representado que se produjo a partir del exvoto, con sus personajes y objetos, es imprescindible para comprender el patrimonio artístico y la importancia del diseño del espacio interior arquitectónico, en lo que respecta a la construcción significativa de los ámbitos habitables de su época. Asimismo, esta investigación iconográfica será útil como un modelo a considerar que permita la generación de propuestas espaciales interiores que contengan un sentido, en vista de que se tome en cuenta la profunda carga simbólica de cada uno de los elementos que pueden conformar un hábitat.

# BIBLIOGRAFÍA







Álvarez G., D. E. (2018). *Iconografía virreinal*. Ciudad de México: Grañén Porrúa.

Baena Zapatero, A. (2015). Apuntes sobre la elaboración de biombos en la Nueva España. *Archivo Español de Arte*, 173-188. Obtenido de [https://www.researchgate.net/publication/282582546\\_Apuntes\\_sobre\\_la\\_elaboracion\\_de\\_biombos\\_en\\_la\\_Nueva\\_Espana](https://www.researchgate.net/publication/282582546_Apuntes_sobre_la_elaboracion_de_biombos_en_la_Nueva_Espana)

*Biblia de las Américas*. <https://www.biblegateway.com>

*Biblia Reina Valera 1909*. <https://www.biblegateway.com>

*Biblia Reina Valera 1960*. <https://www.biblegateway.com>

Bruce-Mitford, M. (1996). *El libro ilustrado de símbolos y signos*. México: Editorial Diana. <https://religionaragon.files.wordpress.com/2013/02/miranda-bruce-mitford-el-libro-ilustrado-de-los-signos-y-simbolos.pdf>

Cadwell, Z. (2019, febrero 26). *La pintura alegórica "La luz del mundo" fue vista por millones de personas en su gira mundial de 1904*". Aleteia. <https://es.aleteia.org/2019/02/26/esta-pintura-de-jesus-llamando-a-una-puerta-es-la-obra-de-arte-mas-viajera-de-la-historia/>

- Calzada Echeverría, A. (2003). *Diccionario clásico arquitectura y bellas artes*. Ediciones del Serbal, S.A.; 1er edición
- Cerrillo, A. (2010, abril 23). *Culturas antiguas, religiones, creencias e ideologías han utilizado la rosa como emblema*. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/libros/20100423/53913545357/culturas-antiguas-religiones-creencias-e-ideologias-han-utilizado-la-rosa-como-emblema.html>
- Chevalier, J. (1996). *A a Z. Diccionario de símbolos*. [https://kupdf.net/download/jean-chevalier-a-a-z-diccionario-de-simbolos-pdf\\_5afa75ace2b6f57c-45cbb58e\\_pdf](https://kupdf.net/download/jean-chevalier-a-a-z-diccionario-de-simbolos-pdf_5afa75ace2b6f57c-45cbb58e_pdf)
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Cristianismo Primitivo. (s.f.) *La doctrina del velo en el cristianismo* <http://www.elcristianismoprimitivo.com/doct40.htm>
- El Heraldo de Aguascalientes. (2018, noviembre 13). *Las raíces de la veneración al Cristo Negro del Encino*. <https://www.heraldo.mx/las-raices-de-la-veneracion-al-cristo-negro/>
- Enciclopedia Católica. (2022). *Enciclopedia Católica Online*. <https://ec.aciprensa.com/wiki/Tonsura>
- Ferreiro, M. A. (2019). ¿Por qué muchas figuras históricas escondían una mano en la chaqueta? *El reto histórico*. <https://elretohistorico.com/napoleon-mano-stalin-marx-mano-chaqueta-chaleco/>
- Franciscan site 7. (1998). *Símbolos franciscanos*. <https://www.angelfire.com/biz2/franciscansite7/simbolos.html>
- Garzón B., E., & Acosta Z., E. (2019). "Devociones a San José en la Puebla de los Ángeles Siglos XVII-XX". *Adabi de México*. <https://www.adabi.org.mx/vufind/Record/adabi273094>
- GDLaHORA. (2015). *Breve historia. La Virgen de Zapopan*. <https://gdlahora.wordpress.com/2015/04/29/breve-historia-la-virgen-de-zapopan/>

- Gómez S., J. (1992). *El pueblo de San Marcos y la Villa de Aguascalientes, 1622-1834*. Instituto de investigaciones históricas. <https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/indiosciudades/indiosciudadoo7.pdf>
- Hung, W. (1996). The painted screen. *Critical inquiry* 23. The University of Chicago.
- Iconografía de elementos. (s.f.). [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/l dg/aladro\\_m\\_a/capitulo5.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/l dg/aladro_m_a/capitulo5.pdf)
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lázaro, J. (2006). La relación médico-enfermo a través de la historia. *Anales del Sistema Sanitario de Navarra*. <https://scielo.isciii.es/pdf/asisna/v29s3/original1.pdf>
- Mediateca INAH. (s.f.). *Salvator Mundi*. [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/pintura:2691](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura:2691)
- Mediateca INAH. (s.f.). *Tránsito de San José*. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A2185>
- Mediateca INAH. (s.f.). *San Antonio de Padua*. [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/pintura:2247](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura:2247)
- Morris, D. (2020). *Posturas. El lenguaje corporal en el arte*. Barcelona: BLUME.
- Mundo del Museo. (s.f.). *Obra Arte Colonial*. <http://mundodelmuseo.com/ficha.php?id=754>
- Museo del Prado. (2022). *La Inmaculada del Escorial*. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-del-escorial/10a7a263-cec9-4bbc-8385-6c8c1893b4dd?searchid=10af191c-bdf2-28a4-6572-c8fcc239e807>
- Museo Regional de Querétaro INAH. (2010). *Virgen del Pueblito*. <https://museoregqro.blogspot.com/2010/09/virgen-del-pueblito.html>
- Nueva Biblia Viva*. <https://www.biblegateway.com>

- Ortíz-Hidalgo, C. (2011). Águeda de Catania: santa patrona de las enfermedades de la glándula mamaria. *Gaceta Médica de México*. pp. 437-443. <https://www.medigraphic.com/pdfs/gaceta/gm-2011/gm115m.pdf>
- Osorio A., J. (2015). Semántica del desnudo cristiano. *Análisis*. No. 47. pp. 289-330. <https://xdoc.mx/documents/semantica-del-desnudo-cristiano-revistas-universidad-santo-5dfe7eed289c2>
- Oxford Languages*. (s.f.). <https://www.google.com/search?q=dbendicion&oeq=dbendicion+&aqs=chrome..69i57joi13l9.5647joj4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>
- Pacheco R., 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)*. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2920>
- Padilla R., Y. (1998). *Después de la tempestad: la recomposición eclesial católica en Aguascalientes, 1929-1950*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Rodarte, D. (2020). Nuestra Señora del Pueblito. *El color de la fe*. <https://elcolorde lafe.com/2020/02/23/nuestra-senora-del-pueblito/>
- Rodríguez López, M. (2005). *Introducción General a los Estudios Iconográficos y a su Metodología*. Liceus.com. Recuperado el 12 de julio de 2021, de [https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2019-12-01-INTRODUCCION\\_GENERAL\\_A\\_LOS\\_ESTUDIOS\\_ICON.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2019-12-01-INTRODUCCION_GENERAL_A_LOS_ESTUDIOS_ICON.pdf)
- Sánchez R., G. (2005). Oratorios domésticos: piedad y oración privada. En P. Gonzalbo, A. (Ed.). *Historia de la vida cotidiana en México, Tomo III. El siglo XVIII: entre tradición y cambio*. El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica. (pp. 531-548).

- Santacana, J. (2020). La cama, la historia y el reflejo de lo íntimo. *El cuaderno digital*. <https://elcuadernodigital.com/2020/09/25/la-cama-la-historia-y-el-reflejo-de-lo-intimo/>
- Sifuentes Solís, M., García Rubalcava, J. y Martín del Campo B. Medina, M (1998). *El Camarín de San Diego y su Geometría simbólica*. Universidad autónoma de Aguascalientes.
- Tradicón Franciscana. (2017). *Precisiones acerca del uso del hábito franciscano por parte de los hermanos terciarios*. <http://tradicionfranciscana.blogspot.com/2017/04/sobre-el-uso-del-habito-1.html>
- Todd, D., Decotes, M. (s.f.). *La tipografía básica: serif vs sans serif*. <https://www.adobe.com/mx/creativecloud/design/discover/serif-vs-sans-serif.html#:~:text=%C2%BFQu%C3%A9%20es%20la%20tipograf%C3%A9a%20serif,marcas%20al%20terminar%20cada%20trazo>.
- Vinuesa H., 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*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Departamento de Historia del Arte. <https://idus.us.es/handle/11441/36691>
- Zaid, G. (2015). Baldaquino. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista-espana/baldaquino/>

## *Referencias de las ilustraciones*

Ilustración 1. Anónimo. (1777). *Exvoto Peres Maldonado*, Davis Museum and Wellesley College, E.U.A

Ilustración 2. Enumeración de elementos iconográficos 1. Imagen realizada con base en Anónimo. (1777). *Exvoto Peres Maldonado*, Davis Museum and Wellesley College, E.U.A

Ilustración 3. Enumeración de elementos iconográficos 2. Anónimo. (1777). *Exvoto Peres Maldonado*, Davis Museum and Wellesley College, E.U.A

Ilustración 4. Sección que muestra a la figura femenina principal. Anónimo. (1777). *Exvoto Peres Maldonado*, Davis Museum and Wellesley College, E.U.A

Ilustración 5. Figura femenina encontrada en 2019 en el sitio arqueológico de Çatalhöyük, Turquía. [https://educomunicacion.es/arte\\_erotico/prehistoria\\_arte\\_erotico.htm](https://educomunicacion.es/arte_erotico/prehistoria_arte_erotico.htm)

Ilustración 6. Anónimo. (1885). Dibujo lineal de los dioses egipcios Isis y Horus. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Isis\\_and\\_Horus\\_\(1885\)\\_-\\_TIMEA.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Isis_and_Horus_(1885)_-_TIMEA.jpg)

Ilustración 7. Van Cleve, J. (1525). *Virgen y Niño*. Museo Metropolitano de Arte en Nueva York, E.U.A. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436795?ft=Virgen+de+la+leche&offset=0&pp=40&pos=10>

Ilustración 8. Van de Vrouwelijke, M. (c. 1520 - c. 1540). *Virgen y Niño*. Rijks Museum, Países Bajos. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3130>

Ilustración 9. De Morales, L. (ca. 1565). *Madonna Lactante*. Museo del Prado, España. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luis\\_de\\_Morales\\_001.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luis_de_Morales_001.jpg)

- Ilustración 10. Tintoretto, D. (1580-1590). *Dama descubriendo el seno*. Colección Real. Museo del Prado, España. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico\\_Tintoretto\\_028.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_Tintoretto_028.jpg)
- Ilustración 11. Vaccaro, A. (hacia 1635). *Santa Águeda*. Museo del Prado, España. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa\\_%C3%81gueda\\_\(Vaccaro\).jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_%C3%81gueda_(Vaccaro).jpg#mw-jump-to-license)
- Ilustración 12. De Zurbarán, F. (1630-1633). *Santa Águeda de Catania* (detalle). Musée Fabré, Francia. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa\\_Agueda\\_-\\_Zurbar%C3%A1n\\_\(detalle\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Agueda_-_Zurbar%C3%A1n_(detalle).png)
- Ilustración 13. Anónimo. (siglo XVIII). *Cristo como fuente mística*, Retablo Mayor de la Iglesia de San Félix, Aller, España. [http://seudexativa.org/seudexativa/Patrimonio\\_Artistico/Web%20Retablo%20Sant%20Feliu/Espejo\\_Epoca/Espejo\\_Epoca\\_4.htm](http://seudexativa.org/seudexativa/Patrimonio_Artistico/Web%20Retablo%20Sant%20Feliu/Espejo_Epoca/Espejo_Epoca_4.htm)
- Ilustración 14. Anónimo. (siglo XVIII). *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*. Museo Nacional del Virreinato, México. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A2665>
- Ilustración 15. Cabrera, M. (siglo XVIII). *Alegoría de la preciosa Sangre de Cristo*. Museo Nacional del Virreinato, México. [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/pintura%3A2143](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2143)
- Ilustración 16. Traut, W. (1512). *El Varón de Dolores y Mater Dolorosa* (detalle). National Gallery Art, E.U.A. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.42208.html>
- Ilustración 17. Wierix, H. (ca. 1563- 1619). *María als Mater Dolorosa*. Rijks Museum, Países Bajos. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1910-1757>
- Ilustración 18. Natoire C. (1740). *La reprensión de Adán y Eva*. Museo Metropolitano de Arte en Nueva York, E.U.A. <https://www.metmuseum.org/art/>

collection/search/437180?ft=Adam&offset=0&rpp=40&pos=6

Ilustración 19. Botticelli, S. (1495). *La calumnia de Apeles* (detalle). Galería Uffizi, Italia. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro\\_Botticelli\\_021.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_021.jpg)

Ilustración 20. Legnari, S. (s.f.). *Martirio y tortura de Águeda*. <https://hdnh.es/santa-agueda-patrona-de-las-mujeres-vida-y-martirio/>

Ilustración 21. De Boulogne, V. (1622-1625). *Martirio de San Lorenzo*. Museo del Prado, España. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:EL\\_martirio\\_de\\_san\\_Lorenzo,\\_por\\_Valentin\\_de\\_Boulogne.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:EL_martirio_de_san_Lorenzo,_por_Valentin_de_Boulogne.jpg)

Ilustración 22. Van Kalkar, J. (c. 1515 - c. 1520). *La Transfiguración de Cristo* (Resurrección) (detalle). Rijks Museum, Países Bajos. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-2596>

Ilustración 23. Taller de Dieric Bouts.(c.1480-c.1500). *Mater Dolorosa* (Virgen Dolorosa). Instituto de Arte de Chicago, E.U.A. <https://www.artic.edu/artworks/110673/mater-dolorosa-sorrowing-virgin>

Ilustración 24. Anónimo. (1600). *Santa Ana*. Museo Nacional del Virreinato, México. [https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=\\_suri:MNV:TransObject:5bce8af57a8a02074f834389&word=mujer%20velo&r=7&t=1611](https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:MNV:TransObject:5bce8af57a8a02074f834389&word=mujer%20velo&r=7&t=1611)

Ilustración 25. Rubens, P. (1615). *Teresa de Ávila*. Museo Kunsthistorisches, Austria. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teresa\\_of\\_Avila\\_dsc01644.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teresa_of_Avila_dsc01644.jpg)

Ilustración 26. Sección que muestra a los personajes masculinos y femeninos secundarios. Imagen realizada con base en Anónimo. (1777). *Exvoto Peres Maldonado*, Davis Museum and Wellesley College, E.U.A



- Ilustración 27. *Santísima Trinidad*, López, A. (1780). Colección Blaisten, México. <https://museoblaisten.com/Obra/2132/Santisima-Trinidad>
- Ilustración 28. Durero, A. (1504). *Adán y Eva*. Museo Británico, Reino Unido. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ad%C3%A1n\\_y\\_Eva,\\_Albrecht\\_D%C3%BCrer.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ad%C3%A1n_y_Eva,_Albrecht_D%C3%BCrer.jpg)
- Ilustración 29. López de Arteaga, S. (s.f.). *Los desposorios de la Virgen*, (detalle). Museo Nacional de Arte Mexicano. [https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=\\_suri:MUNAL:TransObject:5bce8cb27a8a02074f-835dfe&word=Virgen%20de%20Passavienses,&r=4&t=524097](https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:MUNAL:TransObject:5bce8cb27a8a02074f-835dfe&word=Virgen%20de%20Passavienses,&r=4&t=524097)
- Ilustración 30. Murillo, B. (1670). *Curación del paralítico en la piscina probática*. National Gallery, Reino Unido. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Curacion\\_del\\_paralitico\\_Murillo\\_1670.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Curacion_del_paralitico_Murillo_1670.jpg)
- Ilustración 31. Caravaggio (1603). *El sacrificio de Isaac* (Sacrificio di Isacco). Galería Uffizi, Florencia, Italia. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sacrifice\\_of\\_Isaac-Caravaggio\\_\(Uffizi\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sacrifice_of_Isaac-Caravaggio_(Uffizi).jpg)
- Ilustración 32. De Orrente, P. (1616). "El sacrificio de Isaac" Museo de Bellas Artes de Bilbao, España. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro\\_de\\_Orrente\\_-\\_The\\_Sacrifice\\_of\\_Isaac\\_-\\_WGA16702.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro_de_Orrente_-_The_Sacrifice_of_Isaac_-_WGA16702.jpg)
- Ilustración 33. Rembrandt. (1632). *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*. Museo Mauritshuis, Países Bajos. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt\\_-\\_The\\_Anatomy\\_Lesson\\_of\\_Dr\\_Nicolaes\\_Tulp.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_The_Anatomy_Lesson_of_Dr_Nicolaes_Tulp.jpg)
- Ilustración 34. Van Mierevelt, M. (1617). *Lección de anatomía del Dr. Willem van der*. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anatomische\\_les\\_door\\_Dokter\\_van\\_der\\_Meer\\_van\\_Michiel\\_en\\_Pieter\\_van\\_Mierevelt.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anatomische_les_door_Dokter_van_der_Meer_van_Michiel_en_Pieter_van_Mierevelt.jpg)
- Ilustración 35. Van Meckenem, I. (1455 – 1503). *San Francisco de Asís*. Rijks Museum, Países Bajos. <https://www.rijksmuseum.nl/en/my/>

- collections/23333--henry-boer/franciscus-van-assisi/objecten#/RP-P-1884-A-8294,16
- Ilustración 36. Anónimo. (siglo XVII). *Venerable Pedro de Villacreces, fraile franciscano y reformador* (fallecido en 1422). Pintura en la ermita de San Pedro Regalado (La Aguilera, Burgos), España. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villacreces17.jpg>
- Ilustración 37. Wierix, A. (1605–1619). *Cinco misterios gozosos*. Rijks Museum, Países Bajos. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1898-A-19831>
- Ilustración 38. Anónimo. (1750-1800). *Familia de los Condes del Peñasco al pie de la Virgen de Guadalupe*, Colección particular, México. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Conde\\_de\\_Guadalupe\\_del\\_Pe%C3%B1asco.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Conde_de_Guadalupe_del_Pe%C3%B1asco.png)
- Ilustración 39. Anónimo. (entre 1734-1736). *Retrato de la familia Fagoga-Arozqueta en el oratorio particular de su casa de la Ciudad de México*, Colección particular, México. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retrato\\_de\\_familia\\_Fagoga\\_Arozqueta\\_-\\_An%C3%B3nimo\\_ca.1730.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retrato_de_familia_Fagoga_Arozqueta_-_An%C3%B3nimo_ca.1730.jpg)
- Ilustración 40. Hudson, T. (1750). *Retrato de un hombre*, Dulwich Picture Gallery, Reino Unido. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hudson,\\_Thomas\\_-\\_Portrait\\_of\\_a\\_Man\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hudson,_Thomas_-_Portrait_of_a_Man_-_Google_Art_Project.jpg)
- Ilustración 41. Alfaro, J. (1779). *Virrey Martin de Mayorga*. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, México. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MartinMayorga.jpg>
- Ilustración 42. Wierix, A. (1565-antes de-1604). *Maria als Mater Dolorosa*. Rijks Museum, Países Bajos. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1907-3883>

- Ilustración 43. De Ribera, J. (1644). *San Jerónimo*, Museo del Prado, España. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-jeronimo/ed6ff24c-908e-40c0-8odb-d1e887bd6894>
- Ilustración 44. De Zurbarán, F. (1656). *La Inmaculada Niña*, Museo del Prado, España. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zurbar%C3%A1n\\_-\\_Delenda,\\_248.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zurbar%C3%A1n_-_Delenda,_248.png)
- Ilustración 45. El Greco. (1585). *San Francisco en oración ante el Crucificado*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, España. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_Greco\\_-\\_St\\_Francis\\_in\\_Prayer\\_before\\_the\\_Crucifix\\_-\\_WGA10474.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Greco_-_St_Francis_in_Prayer_before_the_Crucifix_-_WGA10474.jpg)
- Ilustración 46. Diana, B. (c.1510-1520). *Salvator Mundi*. National Gallery, Reino Unido. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benedetto\\_Diana\\_-\\_Salvator\\_Mundi\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benedetto_Diana_-_Salvator_Mundi_-_Google_Art_Project.jpg)
- Ilustración 47. Andrés Rizi, J. (1655). *San Benito bendiciendo el pan*, Museo del Prado, España. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juan\\_rizi-san\\_benito\\_bendiciendo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juan_rizi-san_benito_bendiciendo.jpg)
- Ilustración 48. Berruguete, P. (1490-96). *La Anunciación, Cartuja de Santa María de Miraflores*, España. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La\\_Anunciaci%C3%B3n\\_\(Pedro\\_Berruguete\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Anunciaci%C3%B3n_(Pedro_Berruguete).jpg)
- Ilustración 49. Sección que muestra los objetos presentes en el altar del exvoto. Imagen realizada con base en Anónimo. (1777). *Exvoto Peres Maldonado*, Davis Museum and Wellesley College, E.U.A
- Ilustración 50. Anónimo. (1761). *Exvoto de Lusiana Grande Axotlán a la Virgen de los Dolores y a San Sebastián*. Museo Franz Meyer, México. <https://artsandculture.google.com/asset/exvoto-de-lusiana-grande-axotlan-a-la-virgen-de-los-dolores-y-a-san-sebasti%C3%A1n-unknown/sAEE2Hft8-JxUw>

Ilustración 51. Maestro di Carmignano. (1401-1430). *La Virgen y el Niño entronizados con santos*. Museo Soumaya, México. <https://artsandculture.google.com/asset/la-virgen-y-el-ni%C3%B1o-entronizados-con-santos-maestro-di-carmignano/-gGYwEozAMFGGg>

Ilustraciones 52 y 53. Correa, J. (siglo XVII). *Santa Catalina de Siena*, Museo Regional de Historia de Aguascalientes, México.

Ilustraciones 54 y 55. Berruero, L. (siglo XVIII). *Escena de la vida de San Francisco de Asís*, Museo Regional de Historia de Aguascalientes, México.

Ilustración 56. Sección que muestra a las figuras religiosas en la ofrenda votiva con su respectiva enumeración. Imagen realizada con base en Anónimo. (1777). *Exvoto Peres Maldonado*, Davis Museum and Wellesley College, E.U.A

Ilustración 57. El Greco. (1595-1600). *La Virgen María*,. Museo del Prado, España. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgen\\_Mar%C3%ADa\\_\(El\\_Greco\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgen_Mar%C3%ADa_(El_Greco).jpg)

Ilustración 58. Rodríguez N. (siglos XVII-XVIII). *Virgen de la providencia*. Museo Nacional del Virreinato, México. [https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/pintura%3A2403](https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2403)

Ilustración 59. Carducho, V. (1626-1632). *La Virgen María y San Pedro se aparecen a los primeros cartujos*. Museo del Prado, España. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vicente\\_Carducho.\\_El\\_Paular\\_o8.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vicente_Carducho._El_Paular_o8.jpg)

Ilustración 60. Seguidor de Basilio Santa Cruz Pumacallao. (1670-1690). *San Buenaventura y San Antonio de Padua*. Museo Metropolitano de Arte en Nueva York, E.U.A <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/764086>

Ilustración 61. El (Brujas) Maestro de la Leyenda de Santa Úrsula (taller de). (c. 1480 - c. 1485). *Un donante y sus dos hijos con San Juan Evangelista*,

- ala interior izquierda de un tríptico*. Rijks Museum, Países Bajos. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3326>
- Ilustración 62. Anónimo, Cultura Egipcia. (ca. 680-640 a.C.). *Isis con Horus el Niño*, Walters Art Museum, E.U.A. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egyptian\\_-\\_Isis\\_with\\_Horus\\_the\\_Child\\_-\\_Walters\\_54416\\_-\\_Three\\_Quarter\\_Right.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egyptian_-_Isis_with_Horus_the_Child_-_Walters_54416_-_Three_Quarter_Right.jpg)
- Ilustración 63. Lochner, S. (ca. 1450). *La Virgen coronada por los ángeles*, The Cleveland Museum Art, E.U.A <https://www.clevelandart.org/art/1968.20>
- Ilustración 64. Cabrera, M. (s.f.). *La Virgen de La Merced*. Museo Nacional de Arte, México. [https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=\\_suri:MUNAL:TransObject:5bce8cb27a8a02074f835deo](https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:MUNAL:TransObject:5bce8cb27a8a02074f835deo)
- Ilustración 65. De Páez, J. (siglo XVIII). *Virgen de la Merced*. Colección Blaisten, México. <https://museoblaisten.com/Obra/1848/Virgen-de-la-Merced/full>
- Ilustración 66. Faber, J. (s/f.). *Salvator Mundi*. Rijks Museum, Países Bajos. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-17.761>
- Ilustración 67. Anónimo. (1714). *Virgen de Zapopan*. <https://arquimediogdl.org.mx/asomarte-la-virgen-de-zapopan-desde-un-retrato-suyo-de-1714/>
- Ilustración 68. Murillo, B. (entre 1660-1665). *Inmaculada de El Escorial*. Museo del Prado, España. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inmaculada\\_Concepci%C3%B3n\\_\(Murillo,\\_El\\_Escorial\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inmaculada_Concepci%C3%B3n_(Murillo,_El_Escorial).jpg)
- Ilustración 69. Vallejo, M. (siglo XVIII). *La Virgen del Pueblito*. Acervo artístico del Museo Regional de Querétaro, México. <https://museoregqro.blogspot.com/2010/09/virgen-del-pueblito.html>
- Ilustración 70. Anónimo. (siglo XVIII). *Virgen del Rosario*. Museo Nacional del Virreinato, México. [https://mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/detalle?id=\\_suri:INAH\\_PINTURA:TransObject:5f3ed4367a8a0206312d-39c8&n=o&r=6&word=VIRGEN%20DEL%20ROSARIO&t=1616](https://mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/detalle?id=_suri:INAH_PINTURA:TransObject:5f3ed4367a8a0206312d-39c8&n=o&r=6&word=VIRGEN%20DEL%20ROSARIO&t=1616)

- Ilustración 71. De Zurbarán, F. (1627). *La Crucifixión*, Instituto de Arte de Chicago, E.U.A. <https://www.artic.edu/artworks/80084/the-crucifixion>
- Ilustración 72. De Velázquez, D. (1632). *Cristo crucificado*. Museo del Prado, España. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cristo\\_crucificado.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cristo_crucificado.jpg)
- Ilustración 73. Anónimo. (siglo XVIII). *Señor de Esquipulas*. Museo Arocena, México. <https://artsandculture.google.com/asset/se%C3%B1or-de-esquipulas/ogGmZJk3lmNegg?hl=es-419>
- Ilustración 74. Autor desconocido. *Cristo negro del Encino*. <https://www.heraldo.mx/llego-su-fiesta-al-encino/>
- Ilustración 75. Dolci, C. (1645 o 1646). *San Felipe Neri*. Museo Metropolitano de Arte en Nueva York, E.U.A. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/712539>
- Ilustración 76. Van Eyck, J. (ca. 1430). *San Francisco de Asís recibiendo los Estigmas*, Galería Sabauda, Italia. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stimmate-San-Francesco-TO-Van-Eyck.jpg>
- Ilustración 77. Anónimo. (siglo XVIII). *San Francisco de Asís*. Museo Nacional del Virreinato, México. [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/pintura:2844](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura:2844)
- Ilustración 78. Cabrera, M. (1761). *San Francisco Xavier*, Universidad Iberoamericana, México. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-San\\_Francisco\\_Javier\\_-\\_Miguel\\_Cabrera.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-San_Francisco_Javier_-_Miguel_Cabrera.jpg)
- Ilustración 79. Cabrera, M. (1750-1760). *San Francisco Xavier*, Museo Nacional de Arte, de México. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Miguel\\_Cabrera\\_-\\_Saint\\_Francis\\_Xavier\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Miguel_Cabrera_-_Saint_Francis_Xavier_-_Google_Art_Project.jpg)
- Ilustración 80. Memling, H. (1485-1490). *San Antonio de Padua*. Instituto de Arte de Chicago, E.U.A. <https://www.artic.edu/artworks/79777/saint-anthony-of-padua>

- Ilustración 81. De Zurbarán, F. (1635-1650). *San Antonio de Padua con Niño Jesús*. Museo del Prado, España. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San\\_Antonio\\_de\\_Padua\\_con\\_el\\_Ni%C3%B1o\\_Jes%C3%BAs,\\_por\\_Francisco\\_de\\_Zurbar%C3%A1n.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Antonio_de_Padua_con_el_Ni%C3%B1o_Jes%C3%BAs,_por_Francisco_de_Zurbar%C3%A1n.jpg)
- Ilustración 82. Berrueco, J. (siglo XVIII). *San José con el niño*. Museo Amparo, México. <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/764/san-jose-con-el-nino>
- Ilustración 83. Anónimo, México virreinal (s.f.). *San José y el niño*. Museo Nacional de Arte, México. <http://munal.emuseum.com/objects/45/san-jose-y-el-nino?ctx=610d5f63-b227-4048-8038-35280doa7082&idx=9>
- Ilustración 84 y 98. Anónimo. (siglo XVIII). *Exvoto dedicado a Nuestra Señora de la Salud*. Museo Arocena <https://artsandculture.google.com/asset/exvoto-dedicado-a-nuestra-se%C3%B1ora-de-la-salud/nQFQcvnfSixJ3A>
- Ilustración 85. Anónimo. (siglo XIX). *Exvoto a Nuestra Señora de la Concepción*, Museo de Etnología y Arte Popular de Lisboa, Portugal. <https://artsandculture.google.com/asset/painted-ex-voto-our-lady-of-the-conception-unknown-author/kwEMJFC7noSCNA>
- Ilustración 86. Anónimo. (siglos XIX-XX). *Exvoto a la Virgen de los Remedios*. Museo de Etnología y Arte Popular de Lisboa, Portugal. <https://artsandculture.google.com/asset/painted-ex-voto-st-francis-of-the-remedies-unknown-author/gAHZ3-LMYzDogw>
- Ilustración 87. Sección que muestra la cama que forma parte del ofrecimiento votivo. Imagen realizada con base en Anónimo. (1777). *Exvoto Peres Maldonado*, Davis Museum and Wellesley College, E.U.A
- Ilustración 88. *Relieve que muestra un rito funerario romano* (s.f.). <https://www.imperivm.org/las-costumbres-y-ritos-funebres-de-los-romanos-y-el-entierro-de-los-muertos-en-roma/>

- Ilustración 89. *Escena sexual de una pintura mural en el Lupanar*, fresco romano en Pompeya, Italia (s.f.). [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii\\_-\\_Lupanar\\_-\\_Erotic\\_Scene\\_-\\_MAN.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii_-_Lupanar_-_Erotic_Scene_-_MAN.jpg)
- Ilustración 90. De Borgoña, J. (siglo XVI). *La curación del paralítico*. Museo del Prado, España. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-curacion-del-paralitico/1ba15a3f-8of7-4e3e-9761-302497a86402>
- Ilustración 91. Correa, J. (1545). *Muerte de San Bernardo*. Museo del Prado, España. <https://picryl.com/media/muerte-de-san-bernardo-de-juan-co-rea-de-vivar-museo-del-prado-380291>
- Ilustración 92. Sadeler, R. el Joven. (siglo XVII). *Muerte de una Santa*, Harvard Art Museums, E.U.A. <https://harvardartmuseums.org/collections/object/241450>
- Ilustración 93. Maestro de Ámsterdam. (ca. 1500). *La Muerte de la Virgen*. Rijks Museum, Países Bajos. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3467>
- Ilustración 94. Van Auden-Aerd R. (siglos XVII-XVIII). *La muerte de San José*. Harvard Art Museums, E.U.A. <https://harvardartmuseums.org/collections/object/235852>
- Ilustración 95. Anónimo. (siglo XVIII). *Exvoto a San Antonio de Padua*, La Virgen de la Piedad y del Carmen, Museo Arocena, México. <https://artsandculture.google.com/asset/exvoto-a-san-antonio-de-padua-la-virgen-de-la-piedad-y-del-carmen/mgG1K-NW5DGBgQ>
- Ilustración 96. Anónimo. (siglo XVIII). *Exvoto a la Virgen de Loreto*. Museo Nacional del Virreinato, México. [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/exvoto%3A100](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/exvoto%3A100)
- Ilustración 97 y 104. Anónimo. (posiblemente del siglo XVII). *Pintura mural del claustro del ex convento Franciscano de Santa Ana Tzintzuntzan* (Mi-



- choacán. [https://www.researchgate.net/figure/Pintura-mural-del-claustro-del-ex-convento-franciscano-de-Santa-Ana-en-Tzintzuntzan\\_fig3\\_282582546](https://www.researchgate.net/figure/Pintura-mural-del-claustro-del-ex-convento-franciscano-de-Santa-Ana-en-Tzintzuntzan_fig3_282582546)
- Ilustración 99. Sección que permite apreciar el biombo en la composición pictórica votiva. Imagen realizada con base en Anónimo. (1777). *Exvoto Peres Maldonado*, Davis Museum and Wellesley College, E.U.A
- Ilustración 100. Anónimo. (siglo XVI). *Retrato del emperador Xiaozong de la Dinastía Ming*.
- Ilustración 101. Du Jin. (ca.1465-1509). *Disfrutando de las antigüedades*. Museo del Palacio Nacional, China. <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-du-jin-enjoying-antiquities.php>
- Ilustración 102. Anónimo. (1676). *Biombo Chino*. Museo Metropolitano de Arte en Nueva York, E.U.A. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/64085>
- Ilustración 103. Gu Hongzhong. (ca.910-980). *Los Entretenimientos Nocturnos de Han Xizai* (detalle). Museo del Palacio, China. <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-gu-hongzhong-han-xizai.php>
- Ilustraciones 105 y 106. Anónimo. (ca. 1770-1800). *Biombo colonial*. Museo Soumaya, México. Fotografías propias.
- Ilustración 107. Anónimo. (siglo XVIII). *Biombo colonial novohispano*. Museo Franz Mayer, México. Fotografía propia.
- Ilustración 108. Anónimo. (ca.1220-1230). *Dios como arquitecto/constructor/geómetra/artesano*. Biblioteca Nacional de Austria. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:God\\_the\\_Geometer.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:God_the_Geometer.jpg)
- Ilustración 109. Maier, M. (1618). *Emblema XXI, Atalanta fugiens*. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Squaring\\_the\\_circle.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Squaring_the_circle.jpg)

Ilustración 110. Esquema de la geometría simbólica del Camarín del Templo de San Diego, Aguascalientes, México. Tomado de *El Camarín de San Diego*, UAA. M. Alejandro Sifuentes Solís, Miguel R. Martín del Campo B. Medina. p. 138.

Ilustración 111. *Grabado Flammarion del libro L'Atmosphere: Météorologie Populaire* (París, 1888, pp. 163) publicado por el astrónomo Camille Flammarion. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:FlammarionWoodcut.jpg>

Ilustración 112. Anónimo. (ca. 1730 - ca. 1770). *Dormición de la Virgen*. Museo de Arte de Lima, Perú. <https://artsandculture.google.com/asset/dormancy-of-the-virgin-anonymous-cusco-school/QAEOTSQImS91Fg?hl=es>

Ilustración 113. Anónimo. (62-79 d.C.). *Estuco policromado*. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Italia. <https://artsandculture.google.com/asset/polychrome-stucco/cQGCSFVR4Ejy-g>

Ilustración 114. Van Eyck, J. (1417). *Nacimiento de San Juan Bautista*. Museo de Arte Antiguo de la Ciudad de Turín, Italia. <https://www.wikiart.org/en/jan-van-eyck/the-birth-of-john-the-baptist-1422>

Ilustración 115. Van der Weyden, R. (1435). *Anunciación*. Museo de Louvre, Francia. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier\\_van\\_der\\_Weyden\\_-\\_The\\_Annunciation\\_-\\_WGA25591.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier_van_der_Weyden_-_The_Annunciation_-_WGA25591.jpg)

Ilustración 116. *Pintura y vida cotidiana en México*, 1650-1950 p. 144. Fomento Cultural Banamex, A.C.

Ilustración 117. *Geometría árabe: el lenguaje ornamental*. <https://terraeantiquae.com/profiles/blogs/geometria-arabe-el-lenguaje-ornamental>

Ilustración 118. Anónimo. (segunda mitad del siglo XVI). *Pantalla de ventana perforada*. Museo Metropolitano de Arte en Nueva York, E.U.A. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453344>

- Ilustración 119. Anónimo, Nepal. (1400). *Mandala*. The Cleveland Museum of Art, E.U.A. <https://www.clevelandart.org/art/1960.211>
- Ilustración 120. Anónimo, India. (finales del siglo XV-principios del XVI). *Alfombra*. Instituto de Arte de Chicago, E.U.A. <https://www.artic.edu/artworks/96640/rug>
- Ilustraciones 121 y 122. Anónimo. (1774). *Virgen de Guadalupe y detalle de ornamento*. Fotografías propias
- Ilustración 123. Anónimo, (ca. 1770-1800). *Fragmento de biombo con escenas campesinas*. Museo Franz Mayer, México. Fotografía propia
- Ilustración 124. Di Bartolo, A. (hacia 1390 o 1410). *La resurrección*. Walters Arts Museum, E.U.A. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea\\_di\\_Bartolo\\_-\\_The\\_Resurrection\\_-\\_Walters\\_37741.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_di_Bartolo_-_The_Resurrection_-_Walters_37741.jpg)
- Ilustración 125. Holman, W. (1853). *La luz del mundo*, Manchester City Art Gallery, Reino Unido. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hunt,\\_William\\_Homan\\_-\\_The\\_Light\\_of\\_the\\_World\\_-\\_1853-54.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hunt,_William_Homan_-_The_Light_of_the_World_-_1853-54.jpg)
- Ilustración 126. Rubens P. (1610-1612). *San Pedro*. Museo del Prado, España. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens\\_-\\_RKDimages,\\_21917.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens_-_RKDimages,_21917.jpg)
- Ilustración 127. Sección que muestra la parte correspondiente a la cartela y el envoltente. Imagen realizada con base en Anónimo. (1777). *Exvoto Peres Maldonado*, Davis Museum and Wellesley College, E.U.A
- Ilustración 128. Escudo heráldico. Tomado de Ávila Seoane, N., & Santiago Medina, B. (2012). *De sellos y blasones: miscelánea científica* (1.a ed., Vol. 1). [https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-2012\\_separata%20vivar\\_FALTA%20DEPOSITO%20LEGAL.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-2012_separata%20vivar_FALTA%20DEPOSITO%20LEGAL.pdf)
- Ilustración 129. *Estudio de putis y hojas de acanto*. <https://artfecit.com/producto/domingo-martinez-estudio-de-putis-y-hojas-de-acanto/>

Ilustraciones 130 y 131. Ejemplos de capiteles corintios. Universidad de Navarra. <https://www.unav.es/ha/003-ORDE/partes-capiteles-corintio.htm>

Ilustración 132. De Viterbo, C. (ca.1450). *Virgen y el Niño con San Jerónimo y Santa Catalina de Alejandría*, The Cleveland Museum of Art, E.UA. <https://www.clevelandart.org/art/1956.719>

Ilustración 133. Bellange, J. (ca. 1610). *La Virgen y el Niño con una rosa*. Instituto de Arte de Chicago, E.U.A. <https://www.artic.edu/artworks/29038/the-virgin-and-child-with-a-rose>

Ilustración 134. Hermanos Klauber. (ca. 1740). *Rosa Mystica*, Letanías Lauretanas. <https://colonialart.org/artworks/1243A/view>

Ilustración 135. Vilca, A. (1748-1764). Torre de David, Rosa Mística, de la serie de La Letanía de Loreto, Iglesia de Surite, Perú. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/5719>



EL EXVOTO PERES MALDONADO (1777),  
AGUASCALIENTES, MÉXICO  
Un estudio iconográfico

Primera edición 2022

El cuidado de la edición estuvo a cargo  
del Departamento Editorial de la Dirección General de Difusión  
y Vinculación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes