

1. El alba sin olvido

El viejo mundo de las piedras se levanta y vuela.

Octavio Paz

Establecer, sobre todo, el sentido de la comunicación entre el hombre y el mundo, y más, entre el artista y el mundo, será la línea de acción medular en el despliegue de sentidos que ocurrirán y acudirán en esta danza de signos a la que denominaremos *plástica chiapaneca*. Y, desde luego, la identificación e interpretancia de los signos que operan el sentido artístico en el contexto intrincado de la obra en sí. En sus asideros canónicos y en su disidencia estética y artística; en su disposición y proposición simbólicas, y en sus coordenadas culturales (autorreconocibles o no en el artista, y en medio de un eje discursivo sindicado por el encanto o la repulsión, el apego o el desapego, la identidad o el destino). Un ejercicio y una cronología del sentido. El diálogo asimétrico con el mundo, como lo llama Todorov.¹ El mundo como objeto del discurso diríamos. El mundo que inaugura *otro* mundo, a pesar suyo.

Aun cuando en ciertos periodos de las artes visuales en Chiapas se imponga el referente del hombre por el hombre,

¹ Cf. Todorov, Tzvetan. *La conquista de América, el problema del otro*, Siglo XXI editores, México, 1989, 275 pp.

éste siempre estará re-presentado en función a indicios de su relación con lo divino, lo mítico, la naturaleza, lo social, los misterios de la existencia humana y lo emotivo. Una perceptiva crónica del entorno, una aprehensión del imaginario y una re-construcción de lo subjetivo. Ésta es, pues, una aproximación al sentido del mundo, operado desde una gama de codificaciones y decodificaciones estéticas, a lo durante una historicidad comunicativa de los signos plásticos culturales de Chiapas. No se trata de una congratulación ni de un asidero; sí de una aproximación cuya tradición, continuidad, ruptura y reconversión estriban en un campo sistémico de una poética del color y la forma.

Una manera de ser y con-vencer. La obra es, y al mismo tiempo *deja de ser*. La obra *está en el mundo* en la medida rimbaudiana en que *no* está en el mundo. Arthur Rimbaud escribió –con profundo tono moderno, pero con un sustento alquímico, esta concurrencia de la movilidad del sentido: retorno y expulsión, el abanico que se expande y se contrae: *El reloj de la vida se paró hace un momento. Ya no estoy en el mundo (...) Me pareció que cada ser merecía muchas otras vidas.*² Esta desolación del sujeto histórico rimbaudiano oculta, también, un metasentido de la convicción por la creatividad artística. La mirada del artista convoca los rumbos paralelos en nuestra estadía del mundo, y despliega la misma en aquellos. Una especie de mirada oblicua, simultánea, *el sentimiento de no estar del todo*, la circunstancia y la necesidad. He ahí su condición universal y su respuesta intemporal. En la medida en que nos acerca, nos expulsa. Esa doble acción es el acto de creación artística y su lenguaje. El habitar de la conciencia humana en aras de una vocación mandálica: el

² Cf. Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*, Editorial Premiá, México, 1989, 119 pp.

centro de sí mismo, el círculo interior, la conversión y la inversión, la búsqueda y el encuentro, el método y el sistema, el llamado de la otra mitad.³ *estar* y *no estar* es la convergencia de la analogía de la obra artística.

El Sur es mucho más que una parte del territorio geográfico nacional. Es, también, una comunión de esencias, virtudes, rituales, saberes, miradas y espasmos de pueblos y de voces, cuyos códigos culturales van más allá de la gratuidad y del ensalmo ideológico de la discursividad política, y de los ejes totémicos que el imaginario colectivo reconoce o que en ellos se reconoce o dice reconocerse o dicen que se reconoce. La maraña del vínculo constituirá, desde su inicio, una aflictiva sensación artística individual del hacerse o del deshacerse.

Más allá del estilizado folclorismo, aséptico y monolítico, el Sur aporta redes y vínculos históricos cuyas consecuencias en el ámbito de las artes han devenido en resoluciones varias, anímicas, ontológicas, estéticas y cosmogónicas, y que en el caso particular de Chiapas conlleva a una operación ambigua de lo intemporalmente latente en sus culturas y lo no asimilado en su historicidad; ese cruce de tiempo/no-tiempo que alberga nuestro lenguaje multidimensional, en un continuo abrirse y cerrarse. La operación de ir y venir. La reinauguración de los antiguos mitos y la construcción de una tradición de lo novísimo, también mítica. La gruta y la grieta. La isla en el océano. El poeta Juan Bañuelos ha cantado, con profundo lirismo, esto que podemos denominar “el sensitivo sur”: *Y yo nací en el sur, donde nunca el hidrógeno / es*

³ “El mandala es ese dibujo que se abre en radiaciones como los rayos de una rueda de bicicleta o que superpone triángulos en forma de estrella, para que los monjes orientales se entreguen a una meditación que los devuelva al Centro más profundo de sí mismos”. Cf. González Dueñas, Daniel. *Las figuras de Julio Cortázar*, Editorial Aldus, Colección las horas situadas, México, 2002, p. 82. El autor despliega su ejercicio ensayístico sobre la obra de Julio Cortázar a partir de la figura del mandala. Las posibilidades simbólicas de éste, también nos permiten la aproximación al territorio de las artes visuales.

muérdago en las mejillas de los niños, / donde la tierra nace cada día en un árbol, / donde el estroncio 90 no se aloja en la luz ni en los huesos, / donde el humo es de hierba y la casa encalada / aún guarda por la noche un poco de sol, / Hay un alba sin olvido en la frente del Sur.

La tradición plástica chiapaneca⁴ ha abrevado en dicha “alba sin olvido”. La circunscripción de su geografía física y humana, desde sus primeras manifestaciones protohistóricas, la gráfica rupestre diseminada en todo su territorio muestra la percepción estética individual de un ritual colectivo. El paso de lo común a la estimación vibrante de lo íntimo –cabría decir– a partir de una plasticidad épica. El artista rupestre no sólo describe su entorno biomórfico; una escena cotidiana de caza; dibuja un glifo clánico u denota una figura animal. Va más allá. Es la prima animación del destino humano a través del símbolo de la imagen que captura lo que vemos y lo que está detrás de lo que vemos. Dejamos de ver para ver. Magia y razón de vivir. Además, es el inicio de la apropiación del código social bajo una percepción artística, donde ritmo y movimiento se conducen y se condensan en un espacio de acción de vida y de muerte. Es, también, la primera tentativa por lo abstracto; la naciente simbología de una representación del mundo de cierto grupo humano, pero a través de la esfera de lo sensible. La inauguración gráfica de su mitología y el descubrimiento de lo fantástico.

Quizá el ejemplo más completo de esta estética del mundo sea el conjunto rocoso cercano a Las Palmas, a la salida de la presa de Chicoasén, en el km 60 de la carretera a Mal-

⁴ Entendemos la denominación “tradición plástica chiapaneca” en el sentido de una persistencia creativa visual o de lo visual, circunscrita a ejes y valores culturales y estéticos de una época y de un área geográfica dadas (el actual territorio geográfico del estado de Chiapas), pero cambiantes en el decurso de los acontecimientos histórico-artísticos y sujetos al plano de la sensibilidad, la discursividad y los códigos operativos de los signos y la(s) significación (o significaciones) de la obra y el artista como sujeto signíco.

paso. De acuerdo con los dibujos reproducidos por Sophia Pincemín Deliberos en su libro *De manos y soles, estudio de la gráfica rupestre en Chiapas*,⁵ diremos que ocurre un diálogo entre la geometría del mundo, la dimensión de lo terreno y lo ultraterreno, la fascinación por el movimiento antropomórfico, sus evoluciones y desplazamientos rítmicos, así como su correspondencia zoomórfica, y una representación de lo gestual humano y sus variantes en el laberinto cotidiano de la sorpresa y la congoja.

Por otra parte, la escultura reporta como antecedente más antiguo las figurillas de cerámica de chamanes, hombres gordos con máscaras de animales y mujeres de pie y desnudas de la cultura mokaya, provenientes de la zona de Mazatán –en el Pacífico chiapaneco– y cuya antigüedad se presume cercana a 1650 a.C.⁶ Aun cuando éstas pueden tratarse de representaciones antropomorforreligiosas, asociadas a la fertilidad, y cuyo fin no necesariamente fuese el goce visual, cabe señalar el marcado acento erótico y seductor en el sentido del culto al cuerpo como volumen y de los procesos figurativos de lo humano como concepción estética, que reaparecerán a lo largo de la historia plástica de Chiapas, y en el imaginario cotidiano sensual de lo femenino del trópico chiapaneco. Exuberancia y vastedad, será la dicotomía cultural –hasta el lugar común– que se extenderá de la Costa al Soconusco. Esta asociación figurativa encontrará también su vertiente profano–religiosa en el culto a San Sebastián –en el municipio de Chiapa de Corzo, en los valles centrales. La figura asaeteada, doliente y casi extenuada del

⁵ Cf. Pincemin Deliberos, Sophia. *De manos y soles, estudio de la gráfica rupestre en Chiapas*, UNICACH, México, 1999, 218 pp.

⁶ Cf. Clark E. J. “La cultura mokaya: una civilización pre–olmeca del Soconusco”, en *Primer foro de arqueología de Chiapas*, Instituto Chiapaneco de Cultura, México, 1991, p.63 ss.

joven santo, reporta un escenario de lánguido abandono, pero de fervor órfico, a la vez, patente en los signos culturales carnavalescos y de piedad, insertos dentro de los rituales y ceremonias de su festividad en aquella población colonial.

El eje plástico prehispánico de la entidad se completa, hasta ahora, con la serie de murales de Bonampak. Fechados alrededor del año 790 d.C. y descubiertos para el mundo contemporáneo por Giles Grevilly Healey, en 1946, estos murales involucran un concepto temporal secuencial de una acción real dada. Es, a la vez, una lectura del ejercicio del poder (con su carga ideológica de reafirmación social), y de la consonancia asociativa de la guerra como extensión de grandeza, visualizada en la pintura como memoria y rito. Celebración de los planos divino y humano, es el paso del principio del sentido de autoridad a la angustia del dolor y una estética de lo deforme y la tortura. Un carnaval del dolor y la fiesta por el reconocimiento del dolor.⁷ El sentido de lo carnavalesco persistirá en las consonancias barrocas de la cultura regional, desde su oralidad hasta su gastronomía, en la proyección creativa del color y la forma, y en el neosimbolismo totémico de los pueblos de Chiapas y de su trascendencia al eje de la creación artística individual.

Siglos después, su proceso fundacional conjugó el gusto por la talla y el glifo prehispánicos con el despliegue del color y el figurativismo renacentista. Así lo demuestran, en la época colonial, las primeras obras escultóricas y la platería de la entonces Provincia de San Vicente de Chiapa (cuya

⁷ Para ahondar en la iconografía de Bonampak se puede acudir a los trabajos de Sophia Pincemin Deliberos y Mauricio Rosas, "Apuntes para una revisión de los estudios iconográficos de Bonampak", en *Cuarto foro de arqueología de Chiapas*, Instituto Chiapaneco de Cultura, México, 1994, p.131 ss. Y el de Mary Miller, "Nuevas claves de un enigma ancestral, Bonampak", en *Revista de arqueología mexicana*, vol. III, núm. 16, noviembre-diciembre de 1995.

presencia todavía podemos contemplar en algunas regiones del antiguo señorío zoque, sobre todo en el corredor geográfico que se extiende desde Tecpatán y Copainalá hasta Tapalapa, en las regiones Centro y Norte de la entidad).⁸ En ellas, la apropiación gráfica de los hechos trascendentes de una sociedad dada, con su necesidad iconográfica y didáctica para la conversión y la traslación de un cierto orden del mundo, amén de los afanes por lo mítico y lo fantástico, como en los relieves de la Casa de la Sirena –en San Cristóbal de Las Casas– serán algunas de las constantes en el ánimo expresivo de los artistas locales.⁹

Así ocurrirá en el plano de la civilidad inaugural de los colonos en esta región. La representación de lo maravilloso accede al plano de lo fantástico –que mantiene al menos un referente de la realidad– como parte de una cotidianidad quizá estimada por los códigos de la tradición mitológica europea, inserta en lo popular, y cuya cobertura iconográfica en los relieves de las fachadas de las escasísimas mansiones del siglo XVI conservadas en Chiapas –específicamente, La Casa de la Sirena y la del adelantado Montejo, en San Cristóbal de Las Casas– va más allá de una lectura ornamental y cifra la voluntad de una pertenencia allende la geografía física, y cuya cohesión simbólica profano-marítima es fundamental para el reconocimiento colectivo de los recién llegados, en este llamado “siglo de contacto”.¹⁰ Con

⁸ El ex convento de Santo Domingo de Tecpatán, por ejemplo, conserva un importante acervo de platería colonial, donde destaca la impresionante cruz procesional del siglo XVI, autoría del platero Francisco Xuárez de Mayorga.

⁹ Cf. Ruiz Pascacio, Gustavo. “La memoria inconclusa (consideraciones en torno a la necesidad del desarrollo de la reflexión y la investigación estética y poética en Chiapas)”, en revista *Fin de Siglo*, no. 10, Coneculta-Chiapas, octubre de 2000.

¹⁰ Para mayor comprensión de este término, acuñado por dicho investigador, Cf. Markman, Sydney David. *Arquitectura y urbanización en el Chiapas colonial*, Gobierno del Estado de Chiapas, 1993, p. 21 ss.

ello se completan los ejes de acción cultural medievales que operarán en los dominios españoles en América y que junto a la división social y económica, la demarcación jurídica, la arquitectura, la urbanización y la puesta en marcha del proceso evangelizador, se sumará el cúmulo de experiencias de lo subjetivo, lo maravilloso y lo mítico–fantástico en la perceptiva cotidiana de los colonos en su “nuevo mundo”.

Según Markman, “hacia finales del siglo XVI hay una extinción gradual de los rasgos medievales, aunque las técnicas mudéjares todavía están en boga, aun en las construcciones privadas, tales como La Casa de la Sirena, en San Cristóbal, que bien puede calificarse como plateresca, con sus caballos de mar, blasones, sirenas, balaustradas y mampostería falsa de sillares con las juntas biseladas”.¹¹

La Casa de la Sirena es el único edificio civil colonial en Chiapas que conjunta un discurso simbólico heráldico y de bestiario a la vez,¹² de una cultura del mar, cuya interacción entre la vida y la muerte, y la relación entre principio y final del camino de la vida, se expresaba –como una de sus vertientes– en la imaginería del bestiario, como proceso de involución del espíritu, ejemplificado en el “encantamiento”, al que se opone el análogo reto de navegación ante lo profundo –caracterológicamente renacentista.

A partir de esta sincrética resolución artística ha devenido el paso de nuestros pintores, grabadores, escultores y artistas visuales, quienes han cimentado –a la par de la tradición literaria– conjugaciones de lienzos, piedras, maderas y metales, que van de la necesidad del reflejo inherente de los seres y las cosas al acertijo del signo en sí de la obra. Una

¹¹ Markman, Sydney. *op. cit.*, p. 145.

¹² Cf. Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, España, pp. 298, 415.

estética y una ética artística. Una necesidad de correspondencia y de co-responder. El goce de la extrema inserción y el goce de la extrema deserción. Una estancia dialógica con el mundo: el goce de la extrema invención.

El arte del Chiapas colonial es predominantemente devocional. Ya en el conjunto de obras tempranas (1530–1640) se marcan las preferencias de las líneas temático–iconográficas que serán recurrentes en el desarrollo del barroco de los siglos XVII y XVIII: el concepto de Dios (representado como el dogma de la Trinidad); la vida de los santos y los padres de la Iglesia, y María como madre terrenal de Cristo (en los misterios gozosos de la encarnación y sus diversas advocaciones).¹³ Ello derivado de la preocupación institucional en turno de privilegiar las enseñanzas de los evangelios y la historia de la Iglesia Católica, relación crucial del individuo y su entorno cotidiano, en la naciente cultura de hibridación.

Así, la iconografía retablistica escultórica temprana de la región –que todavía se conserva tanto en colecciones particulares e institucionales, así como en los templos de Tila, Aguacatenango y Chiapa de Corzo– alude a una dicotomía de sentido: por una parte, el carácter magnánimo, omnímodo y absoluto de Dios Padre, cuya figura aparece en el relieve de un remate del siglo XVI (que hoy forma parte de una colección privada); y, por otra, la dolorosa escena de la muerte de Dios Hijo, cobijado por personajes humanos eclipsados ante el peso del dolor y a sus pies una alegoría esquelética de la muerte.¹⁴

En esta lectura unívoca del destino humano, la posibilidad de trascendencia de nuestra condición mortal sólo cabe en la

¹³ Cf. Gutiérrez Cruz, Nicolás, et. al. “El barroco en la provincia de San Vicente de Chiapa”, en *Cinco siglos de plástica en Chiapas*, Coneculta–Chiapas, 2000.

¹⁴ Cf. *Cinco siglos de plástica en Chiapas*. Op. cit., pp.116–117.

figura central de la divinidad. Lo divino, como eje doliente y feliz, irrumpió así en un mundo –Mesoamérica– cuyas coordenadas sagradas, si bien míticas y recurrentes, no estimaban en esta vertiente la verticalidad de la culpa y el estigma –de medular importancia en la tradición judeocristiana.

Como lo señala Jaime Humberto Borja Gómez, “Bajo un espectro amplio, el español provenía de una cultura del bajo medioevo, influida ya por el Renacimiento. Su mentalidad se movilizaba entre una acentuada concepción religiosa que justificaba todas las acciones y una conciencia de superioridad técnica y militar. Ocho siglos de lucha contra el infiel musulmán habían creado una mentalidad de ‘guerra santa’, que a su vez recreaba una ‘conciencia misionera’, como respuesta al contexto de la Reconquista: la obligación de convertir al ‘pagano’ a cualquier costo”.¹⁵

Puede considerarse que la primera expresión plástica colonial en la región es la escultura. La talla en madera y los relieves cubrirán un proceso –principalmente en las regiones de influencia zoque y chiapaneca– que centrará su interés en piezas de madonas, pontífices, arcángeles y cristos, todos emparentados con el fenómeno de sustitución y re-significación de las ideas nativas,¹⁶ lo que derivó en las formas religiosas actuales de culto y rito, y en sus implicaciones hierofánicas y kratofánicas¹⁷ de los diferentes grupos humanos de la región.

¹⁵ Cf. Borja Gómez, Jaime Humberto “Demonio y nuevas redes simbólicas: blancos y negros en Cartagena, (1550–1650)”, en García Ayluardo Clara y Ramos Medina Manuel (coordinadores), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, INAH–CONDUMEX–UIA, 1997, p. 148.

¹⁶ “Es así como el Señor de la Lluvia, el Señor del Pozo, el Señor de la Columna y las imágenes de Cristo, son consideradas como dispensadoras de lluvia, buenas cosechas y protectores de ataques de brujería” dice Villa Rojas, citado por Lisbona Guillén, Miguel, en *Tierra zoque, ensayos para leer una cultura*, Colección Libros de Chiapas, Coneculta–Chiapas, 2000, 179 pp.

¹⁷ Cf. Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*, Editorial Era, 1989, México.

Destaca, también, una advocación singular, la de San Nicolás de Tolentino, el más grande patrón de las almas del purgatorio –derecho ganado quizá porque cuenta la tradición que en vida viajó al purgatorio y vio el dolor de las almas, por lo que al orar por ellas limpió el purgatorio de las almas purgantes en ese momento– y cuya proclividad escénica de flagelación, penitencia y expiación habrá de significar una empatía cultural entre las comunidades de negros,¹⁸ recién traídos a estas tierras, y que operará como contrapeso del sentido miliciano, vigilante, justiciero, heroico e implacable de la advocación de los arcángeles, con los que se acostumbraba presidir las capillas de las fincas situadas en la Depresión Central, y en los templos del resto de la entidad, durante los siglos XVI y XVII, y que habrá de extenderse a la pintura al óleo de gran formato del siglo XVIII, y de pequeño formato del siglo XIX, hasta el tratamiento antitético y neoconceptual contemporáneo en la obra secular de Manuel Velázquez.¹⁹

Representar y re-presentar será la dupla figurativa que opere el caudal ideológico de una institución eclesiástica que veía en la nueva sociedad colonial dos líneas de acción: evangelizar al nativo, pero, a la par, fortalecer el vínculo del colonizador y sus descendientes con la metrópoli y su soporte religioso. Así combatió el desarraigo y creó nuevas redes simbólicas. La irrupción de la conquista implicó un ejercicio del traslado en el orden del mundo y su consecuen-

¹⁸ Cabe aclarar que la veneración a San Nicolás de Tolentino, flagelado y con el torso desnudo, es propia de los Valles Centrales de Chiapas –donde se le conoce como San Nicolás de la Cruz– y se extiende a la región de Mezcalapa (aunque también hallamos representaciones escultóricas en el municipio fronterizo de La Trinitaria y en el de Tuzantán, en la región del Soconusco. La ruta de Tolentino bien puede ser la ruta de la presencia africana en Chiapas durante la Colonia). La representación de San Nicolás de Tolentino tiene una segunda instancia iconográfica, con pájaros que lo alimentan y el hábito cubierto de estrellas, la cual hallamos regularmente en Los Altos de Chiapas.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 130.

te operatividad en las tierras americanas. Hacerse presente. Pero esta sociedad, que nació escindida (y que provenía de un entorno metropolitano sociopolítico recién unificado – la España renacentista– y en el cual subyacía un fenómeno intercultural históricamente permanente), terminaría por hacer de la escisión, su motivo y su fruto.

Sin embargo, Chiapas se constituyó en una región muy al margen de dos de las sedes de mayor trascendencia artística de la época: Nueva España y la Capitanía General de Guatemala. Esto permitió a los creadores locales adaptar los estilos virreinales y antigüenos a un lenguaje regional, cuyas variantes terminarían por arraigarse en el imaginario artístico chiapaneco de los siglos subsecuentes.

La onomástica de los artistas plásticos de la Colonia en Chiapas es aún difusa; sobre todo porque gran parte del acervo patrimonial pictórico y escultórico se halla en templos, legados familiares y colecciones particulares, no siempre factibles para su revisión y registro. Quizá haya contribuido, también, a este desconocimiento de la certeza autorial, el espíritu de inducción de la iglesia colonial hacia la piedad de sus fieles y la práctica del deber por la salvación. Este desprendimiento de la vanagloria por lo particular bien pudo alcanzar, de cierta manera, al gremio de artistas de la época, agrupados en torno a un mecenazgo eclesiástico y cortesano, resabio medieval que no dio paso –al menos en el Chiapas colonial– al concepto y la estructura socioeconómica de lo *mercantil* y a la idea moderna de *la autonomía del creador*. Apellidos como Aguilar, Mazariegos, Montúfar, De León, Villanueva, Rojas, Navarro, Armendáriz y Olaechea, son apenas esbozos de una revelación por llegar.²⁰

²⁰ La entidad no cuenta con la edición de un catálogo pormenorizado de bienes muebles históricos y artísticos. Esta carencia bibliográfica representa una grave deficiencia en la cobertura del patrimonio histórico y artístico de Chiapas de los últimos cinco siglos.

De este grupo de pintores destaca la figura de Estevan (sic) Vital de Olaechea y Michelena (1742–1782), autor del único retrato civil colonial hallado hasta ahora en Chiapas, el célebre *Retrato de los condes de Olaechea y Michelena*, que se conserva en la finca San Antonio la Valdiviana, en la región del Valle de Cintalapa, en el centro del estado. La obra es singular en cuanto a que los dos personajes adolescentes que en ella aparecen (los hermanos Esteban y Basilio Antonio) proyectan una intensa relación con el espectador y en el sentido palimpséstico de una versión de la realidad sobre la realidad, lograda a merced de que uno de los retratados es el autor del lienzo. De ahí su doble incidencia, retrato y autorretrato. Ritmo y repetición crean un nuevo objeto cultural.

Cabe entonces la figura del “espejo”, desde el sentido que le otorga José Enrique Ruiz-Doménec: “En la imagen reflejada es la persona misma la que aparece en la imagen, de manera que se tiene a sí mismo en lo que desea ser. El gusto por mirarse es más que un placer estético, también una necesidad ética, pues la atenta mirada de uno mismo en el espejo es el medio con el que la sociedad española del siglo XVI esperaba salir del laberinto en el que se encontraba”.²¹ Esta visión del panorama histórico de la España del siglo XVI y su autorreflejo en las novelas de caballería, bien puede aplicarse a este único ejemplo de la plástica civil colonial del siglo XVIII en Chiapas, en su contexto de autorreconocimiento de una geografía humana y sociocultural en transición con respecto a la metrópoli. Esta necesidad estética y ética habrá de cimentarse en el libertario siglo XIX chiapaneco. A decir del historiador Sergio Nicolás Gutiérrez Cruz, el cuadro puede formar parte de una serie de retratos familiares,

²¹ Cf. Ruiz-Doménec, José Enrique. *La novela y el espíritu de la caballería*, Biblioteca Mondadori, Editorial Grijalbo Comercial, S.A., Barcelona, 1993, 262 pp.

lo que explicaría la razón por retratar, de manera aislada, a los dos adolescentes de la familia Olaechea. Cabría pensar, pues, en la posible existencia de los cuadros del resto de la familia, cuya localización hoy es poco probable.

La obra permite, luego, una lectura historiográfica del orden civil prevaleciente entonces en la provincia, y el inicio de un arraigo criollo, cuya dominancia habría de evidenciarse religiosamente en el culto aún vigente a la Virgen de Olaechea, en la comunidad zoque de Copoya –cercana a la capital del estado–, en los Valles Centrales de Chiapas.²² La advocación forma parte de una trilogía mariana venerada por los zoques de Tuxtla y Copoya, la cual se completa con las vírgenes del Rosario y de Candelaria, cuyas advocaciones, según estima el citado historiador, probablemente obedece a los nombres de las haciendas del Rosario y de la Candelaria que la familia Olaechea poseía en la región de Ixtacomitán, hasta donde extendieron sus dominios en el siglo XVIII.²³

Pero este arraigo criollo tiene un referente novohispano en la iconografía local, el cual habría que atender, el *Retrato del arzobispo y virrey don Juan de Palafox y Mendoza*, firmado por un autor de apellido Armendáriz –probablemente pintado durante la segunda mitad del siglo XVII–, y que se conserva como parte de la colección del H. Ayuntamiento Municipal de San Cristóbal de Las Casas.²⁴

De las campañas de canonización que los criollos novohispanos apoyaron con mayor vehemencia, destaca, entre otras, la del obispo Palafox. A decir de Antonio Rubial Gar-

²² Cf. Gutiérrez Cruz, Sergio Nicolás. “Notas preliminares acerca de una familia de la época colonial en la región zoque: los Esponda y Olaechea (1750–1821)”, en Aramoni, Dolores, et al.. (coord.) *Cultura y etnicidad zoque*, UNICACH–UNACH, 1998, pp.

²³ Sergio Nicolás Gutiérrez Cruz aborda, además, en el ensayo *Sociedad y poder en la provincia chiapaneca del ocaso colonial*, las rutas del parentesco en los Valles Centrales de Chiapas y su devenir mestizo, a partir del destino familiar de los Olaechea.

²⁴ Cf. *Cinco siglos de plástica en Chiapas*, p. 206

cía “Religiosidad y nacionalismo fueron así dos factores que evolucionaron entrelazados. Desde el siglo XVII los novohispanos vivieron con la esperanza de que la Iglesia romana les canonizara santos que habían nacido o actuado en esta parte septentrional de la América. De todos sus intentos tan sólo se lograron dos beatificaciones en dos siglos: el mártir franciscano Felipe de Jesús, beatificado en 1621, y el hermano lego, también franciscano Sebastián de Aparicio, beatificado en 1789”.²⁵

En opinión de Ramón Kuri Camacho, Palafox y Mendoza es el ejemplo del hombre moral de su época, “no lo mueve –en su *Diversos dictámenes espirituales*– el impulso de la sola teoría o de la vida contemplativa, sino el del obrar práctico, insistiendo más y más en materializar una reforma profunda en las costumbres, suprimiendo el vicio, organizando el gobierno y renovando el clero. Hombre de voluntad y de carácter, cree sinceramente que cuando un Estado es presa del vicio y la corrupción, la sociedad se marchita junto con la voluntad de la nación, vacío de todo sentido moral. Expone cómo conviene reconstruir el Estado sobre pilares más honestos, recios y favorables al pueblo; cómo hay que refrenar el lujo y la corrupción y la tremenda responsabilidad que incumbe a la iglesia. La idea que tenía de la riqueza va en el mismo tenor: los bienes externos son cosas indiferentes, no tardarán en desaparecer, pero son útiles si son administrados honradamente por funcionarios temerosos de Dios y de espíritus incorruptibles”.²⁶

²⁵ Cf. Rubial García, Antonio. “Los santos milagrosos y malogrados de la Nueva España”, en Clara García Ayluardo y Manuel Ramos Medina (coordinadores), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, INAH-CONDUMEX-Universidad Iberoamericana, México, 1997, pp. 51-87.

²⁶ Cf. Kuri Camacho, Ramón. *La Compañía de Jesús imágenes e ideas*, coeditado por la Benemérita Universidad de Puebla-Plaza y Valdés editores, México, 2000, pp.119-120. El subrayado es nuestro.

Sin embargo, los esfuerzos de canonización de la causa de Juan de Palafox y Mendoza no progresaron debido, sobre todo, al contenido de la segunda carta que éste dirigió al Sumo Pontífice Inocencio X, fechada el 8 de enero de 1649: “En ésta se acusa a los jesuitas de todos los países, de seductores de pueblos, de impugnadores acérrimos de la doctrina de los Santos Padres, perturbadores de la Iglesia universal, gravosos y molestos a los obispos, depresores del clero secular y de casi todas las otras órdenes religiosas, de ser consejeros dañosos de las Cortes y de los príncipes, de haberse entregado al comercio desde el origen mismo de la Compañía, de ser astutos, maliciosos, envidiosos, soberbios, propensos a la idolatría y al demasiado regalo del cuerpo, y esto último, por fuerza y virtud de sus mismas constituciones”.²⁷

Kuri Camacho agrega que el papa Inocencio XII, ante la presión jesuita “quiso que dicha carta se examinase antes y se decidiera si ella sola era un pleno obstativo perentorio, nombrando una congregación de catorce cardenales. De éstos, siete opinaron que efectivamente era un obstáculo perentorio para proceder a su beatificación. Dos, que se oyera previamente a la Compañía de Jesús, y cinco, se admitiese su introducción, reservándose para después el examen y juicio de la carta. El proceso de canonización había sido evitado”.²⁸

Ahora bien, el cuadro permite observar una especie de corredor anímico y de voluntades colectivas por lo propio y lo “nuestro”, que sumaron los habitantes criollos de las colonias españolas en el Nuevo Mundo. Armendáriz –cuyo nombre es ilegible al pie de la obra– nos presenta un retrato póstumo del venerable obispo de Puebla, en tres cuartos, con la cabeza descubierta y su mitra obispal atrás del hom-

²⁷ Cf. Kuri Camacho, Ramón. *Op. cit.*, p. 124.

²⁸ *Ibid*, p.127

bro derecho, rodeado por un cortinaje rojo y dentro de una cartela ovalada, sostenida en su parte superior por un ángel.

Es notorio cómo el autor acentúa los rasgos criollos del personaje, su virtud teologal y su dignidad eclesiástica, como probo ejemplo de los hombres nacidos en la América septentrional. No sabemos si con la certeza étnica requerida, pero de una u otra forma, Armendáriz –este cuasi anónimo pintor del siglo XVII en Chiapas– nos sitúa en el regocijo visual del mundo que comenzaba a cifrarse desde esta parte del mundo. Y con esto, el fenómeno del mestizaje, quizá nuestra mayor herencia cultural barroca. La más expuesta socioculturalmente, pero, también, la más vilipendiada, la que tiene que cargar con el referente cultural bipartito, la siempre señalada, al borde de la legitimidad y en las márgenes de la culpa histórica.