



# **UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**

**CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE  
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA**

## **T E S I S**

### **ESCENARIOS DE LA HIEROFANÍA BARROCA: ESTUDIO DE CUATRO TEMPLOS DE SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS DESDE LA TEATRALIDAD**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES Y  
HUMANÍSTICAS**

PRESENTA

**RICARDO LÓPEZ CROCKER**

DIRECTOR

**DR. ANTONIO GARCÍA ESPADA**

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Enero de 2024





# **UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**

**CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE  
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA**

## **T E S I S**

### **ESCENARIOS DE LA HIEROFANÍA BARROCA: ESTUDIO DE CUATRO TEMPLOS DE SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS DESDE LA TEATRALIDAD**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

### **DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANÍSTICAS**

PRESENTA

**RICARDO LÓPEZ CROCKER**

COMITÉ TUTORIAL

**DR. ANTONIO GARCÍA ESPADA**

**DRA. MÓNICA AGUILAR MENDIZÁBAL**

**DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ**

**DRA. ANNA MARÍA GARZA CALIGARIS**

**DR. RUBEN ORTIZ MARTÍNEZ**

**DRA. ASTRID MARIBEL PINTO DURÁN**





**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**  
**SECRETARÍA ACADÉMICA**  
**DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO**

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 21 de noviembre de 2023

Oficio No. SA/DIP/983/2023

Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

**C. Ricardo López Crocker**

**CVU: 828639**

**Candidato al Grado de Doctor en Ciencias Sociales y Humanísticas**

**Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica**

**UNICACH**

**Presente**

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **Escenarios de la hierofanía barroca. Estudio de cuatro templos de San Cristóbal de Las Casas desde la teatralidad**, cuyo Director de tesis es el Dr. Antonio García Espada (CVU 504745) quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Doctor en Ciencias Sociales y Humanísticas**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

**Atentamente**  
**“Por la Cultura de mi Raza”**

**Dra. Carolina Orantes García**  
**Directora**



**DIRECCION DE**  
**INVESTIGACION Y POSGRADO**

C.c.p. Dr. Amin Andrés Miceli Ruiz, Director del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.  
M.S.P. Claudia Cabrera Hernández, Coordinadora del Posgrado, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.  
Archivo/minutario.

RJAG/COG/igp/gtr

**2023 AÑO DE FRANCISCO VILLA**  
**EL REVOLUCIONARIO DEL PUEBLO**

**Dirección de**  
**Investigación**  
**y Posgrado**

Dirección de Investigación y Posgrado  
Libramiento Norte Poniente No. 1150  
Colonia Lajas Maciel C.P. 29039  
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México  
Tel:(961)6170440 EXT.4360  
investigacionyposgrado@unicach.mx

## Dedicatoria

*In memoriam* a Martha Crocker Cancino, mi madre, por darme el ser, permitirme conocer este mundo y sus maravillas, por hacerme parte de su vientre y de su existencia. Por su amor profundo e infinito que será siempre parte de cada latido de mi corazón

A Francisco Funes Días, persona extraordinaria que es mi padre por elección y convicción. Con todo el amor y agradecimiento que puede generar mi alma

A mi esposa Lizbeth, porque su amor incondicional es mi más grande tesoro

A mi hijo Ricardo, parte entrañable de mi ser, que con su existencia maravillosa llena de luz y sentido mi existencia

A mi hija Sofía Montserrat, mi estrella fulgurante a la distancia

A mi hermano Francisco, por disipar la soledad de mi infancia

A todos los actores de la hierofanía, porque al mostrarme la belleza de su alma me han hecho comprender el sentido profundo y verdadero del arte

## Agradecimientos

A Antonio García Espada, por guiarme con paciencia, generosidad y confianza; por compartir el gusto por la vida, el conocimiento y la belleza.

A Anna María Garza Caligaris, maestra brillante y compañera indispensable en este viaje de principio a fin; por su fe y apoyo incondicionales que hicieron este sueño posible.

A Astrid Pinto, por su invitación a sumergirme en la dimensión de lo numinoso.

A Rubén Ortiz, porque su inteligencia y sensibilidad enriquecieron esta búsqueda.

A Óscar Armando García, por su rigor ecuánime y generoso, que me permitió mantenerme en contacto con el piso.

A Mónica Aguilar, por compartir la experiencia y el gusto por comprender al otro.

A fray Pablo Iribarren, actor hierofánico excepcional, partícipe y admirador de la teatralidad; porque al compartirme su sabiduría y sensibilidad me hizo comprender al misterio de lo divino como una dimensión profunda de lo humano.

A Rodolfo Lamartine, al padre Víctor Manuel Anguiano, A Rosa María García y a la profesora. Jacqueline, por sus enseñanzas, anécdotas y comentarios, que contribuyeron a dar consistencia y densidad a este estudio.

# Índice de contenido

Introducción	7
I. Origen de la investigación	7
II. La religiosidad, territorio difícil de explorar	11
III. Lo barroco, una estética que articula la religiosidad y la teatralidad	14
IV. Construcción del problema de investigación	21
V. Sentido y estructura. Narrativa del texto	24
Capítulo 1. La teatralidad como hermenéutica	28
I. La hermenéutica analógica	28
II. La teatralidad	33
III. Teatralidad y hermenéutica	46
IV. La hermenéutica analógica de la teatralidad	49
V. La hermenéutica analógica de la teatralidad en el ámbito religioso	51
Capítulo 2. La catedral de San Cristóbal de Las Casas, edificio icónico, museo sacro y lugar sagrado	59
I. La catedral, enclave barroco	59
II. Origen y etapas constructivas	60
III. Características arquitectónicas y plásticas	66
IV. La diócesis de San Cristóbal de Las Casas y Samuel Ruiz	77
V. Las imágenes, universo metafórico	90
VI. El espacio sagrado	98
Anexo 1. Fotografías del capítulo 2	111
Capítulo 3. Santo Domingo. Emblema barroco de San Cristóbal de Las Casas	118
I. El barroco como escenificación	118
II. Los arquitectos clérigos españoles	119
III. Santo Domingo. Ícono barroco chiapaneco	124
IV. Los espacios	143
Anexo 2. Fotografías del capítulo 3	154

Capítulo 4. Caridad, contrapunto barroco de Santo Domingo	158
I. El bucle barroco	158
II. La iglesia de Caridad	160
III. La Virgen de Caridad	164
IV. El Santísimo. La imagen sin cuerpo	178
V. El escenario del Señor de Esquipulas	181
VI. El escenario del Señor del Sótano	184
VII. El Santo Entierro	186
 Anexo 3. Fotografías del capítulo 4	 196
 Capítulo 5. La Merced, polifonía del lugar sagrado	 200
I. El bucle barroco y la polifonía del lugar sagrado	200
II. La iglesia y el barrio de La Merced	201
III. La Virgen de La Merced	213
IV. El Justo Juez	230
V. El escenario hierofánico	239
 Anexo 4. Fotografías del capítulo 5	 254
 Reflexiones finales	 263
 Referencias	 275

# Índice de fotografías

## Anexo 1. Fotografías del capítulo 2

1. Escultura con mano mutilada	111
2. Plaza de la Paz y complejo de la catedral	111
3. Fachada frontal de la catedral	112
4. Interior de la catedral	112
5. Retablo barroco	113
6. Bautisterio	113
7. Templo de San Nicolás	114
8. Práctica tradicionalista. Rezador	114
9. Pascua de Samuel Ruiz	115
10. Virgen de Dolores con las manos atadas	115
11. El Niño de las Suertes	116
12. El Señor de la Misericordia	116
13. San Cristóbal Mártir	117
14. Capilla de Velas en “San Cristobalito”	117

## Anexo 2. Fotografías del capítulo 3

15. Iglesia de Tumbalá	154
16. Templo de Santo Domingo en reparaciones	154
17. Fachada del templo de Santo Domingo	155
18. Plaza de Santo Domingo	155
19. Interiores de Santo Domingo	156
20. Altar de las Ánimas	156
21. Capilla y retablo del Rosario	157
22. Templo de Santo Domingo envuelto en plástico	157

## Anexo 3. Fotografías del capítulo 4

23. Cúpula del templo de Caridad	196
24. Retablo de la Virgen de Caridad	196
25. Virgen de Caridad	197
26. Altar de la Virgen de Caridad. Reparaciones al templo y ciclorama de tela	197



27. Altar – retablo del Señor de Esquipulas	198
28. El Señor del Sótano	198
29. El Santo Entierro	199
30. Procesión del Silencio	199
Anexo 4. Fotografías del capítulo 5	
31. La iglesia de La Merced	254
32. Capilla del Justo Juez	254
33. Capilla de velas	255
34. Iglesia de La Merced cercada	255
35. Letreros prohibitivos en La Merced	256
36. Entrada “clandestina” atestada	256
37. Virgen de La Merced en procesión. La “gordita”	257
38. Escapularios mercedarios	257
39. La Merced repleta de flores	258
40. Panzudos preparándose para el acto	258
41. Panzudos desfilando	259
42. Mercedarios, músicos y panzudos	259
43. Panzudo motorizado	260
44. Fiesta en el mercado	260
45. Panzudo bailando	261
46. El Justo Juez	261
47. Barrida	262
48. Ermita del Justo Juez en San Felipe	262

# Introducción

Esta investigación explora las prácticas de religiosidad en cuatro lugares sagrados de San Cristóbal de Las Casas desde la perspectiva de un director de escena. Para indagar en la complejidad de estas expresiones religiosas, en el ámbito metodológico se plantea a la teatralidad como una forma de hermenéutica que permite una comprensión aproximada y analógica de algunos aspectos de este fenómeno humano. Estos actos se exponen también como manifestaciones barrocas, pues en ellas se amalgaman elementos devocionales y escénicos en los que se expresan mezclas, paradojas y elementos yuxtapuestos que generan situaciones que pueden ser descritas metafóricamente como bucles, urdimbres y garigoleados, motivos característicos de esta forma de la modernidad.

## I Origen de la investigación

Esta tesis es resultado de una intromisión, pues mi profesión y pasión de toda la vida ha sido el teatro, disciplina en la que me desempeñé ininterrumpidamente por más de veinte años. Una conjunción de circunstancias personales, profesionales y contextuales me llevaron a hacer una pausa en los escenarios para incursionar en el ámbito reflexivo de los estudios académicos y la investigación. Fue así como de forma un tanto casual y un tanto intuitiva llegué a San Cristóbal de Las Casas para asomarme al mundo de la antropología en la Maestría en Estudios sobre Diversidad Cultural y Espacios Sociales impartida por el Instituto de Estudios Indígenas de la UNACH, espacio generoso e incluyente que me dio la oportunidad de conocer discursos y perspectivas del conocimiento hasta entonces nuevas para mí desde mi visión como artista escénico.

A pesar de ser capitalino de nacimiento y tabasqueño por radicación, San Cristóbal de Las Casas me atrajo por varios motivos: el primero es que es un lugar que conozco desde niño, ya que mis padres son de origen chiapaneco, así que lo he visitado desde mi infancia. Desde entonces es para mí un sitio extraordinario por su singular ambiente y colorido, a la vez atractivo e intimidante; también por el tono que resulta de la tranquilidad y la tensión que se sienten al mismo tiempo y que, pese a los notables cambios de las últimas décadas, persiste reconfigurándose de distintos modos. Otro factor ha sido su característica de clasificación y segregación social y étnica, la cual me ha parecido desde siempre arbitraria, absurda y

notablemente abusiva. Este estado de cosas se ha complejizado con el arribo de personas de distintas partes del país y el mundo. La conjunción de diversidad y segregación provoca que los distintos grupos sociales creen sus propios círculos, que resultan hasta cierto punto cerrados, lo que dificulta que se diversifique la interacción y se aproveche la riqueza cultural para generar nuevas formas de socialización. Esta condición paradójica fue un factor determinante para elegir a San Cristóbal de Las Casas para llevar a cabo mi exploración.

Mi primera propuesta de investigación no era realmente tal, sino que consistía en formar un grupo teatral con personas de distintas tipologías e identidades del mosaico sociocultural sancristobalense, para experimentar las posibilidades del teatro como un medio de interacción y mediación que permitiera pensar de formas distintas en los problemas comunes. Con gran paciencia, mis maestros me hicieron consciente de mi desmesura y me invitaron a construir otro tipo de planteamiento. Vino entonces el extravío. Tenía que hacer algo relacionado con el teatro y San Cristóbal de Las Casas, por lo que me avoqué a conocer sus escenarios y sus artistas. Me encontré entonces con un lugar con varios foros escénicos, así como grupos de teatro con distintos perfiles. Pude ver distintas propuestas y conversar con sus creadores; fue así como me encontré con muchos exponentes, pero con muy poco teatro. Una vertiente hace puestas en escena que explotan la imagen exótica de lo indígena, ofreciendo espectáculos principalmente a los turistas, con el atractivo falaz de presentar actores “mayas” representando escenas que “reviven” lo prehispánico; otros grupos de teatro considerados importantes artísticamente en realidad se dedican al activismo social, tanto indigenista como feminista; estos colectivos organizan conversatorios y protestas, publican fanzines y gestionan becas y apoyos a jóvenes, pero casi no hacen teatro. Una tercera vertiente son los grupos de teatro independiente, a los cuales sí les interesa el quehacer teatral, pero desgraciadamente carecen de herramientas artísticas y espacios adecuados que les permitan hacerlo desde una perspectiva escénica y en realidad ilustran textos dramáticos desde una perspectiva más cercana a lo literario.

La aridez escénica del teatro de la región me hizo entrar en crisis. Entonces aparecieron para rescatarme el acaso y la intuición. Como ejercicio de una de las asignaturas visité la catedral. Entré a ella inocentemente, sin mayor idea de qué debía hacer y mucho menos de qué iba a encontrar. Fue así como sucedió el encuentro; en este lugar pude observar a los creyentes realizando sus prácticas devocionales, muchas de las cuales tenían una expresividad deslumbrante, con un despliegue energético, vocal, corporal y emotivo que nunca pude ver en

los escenarios teatrales de la ciudad. Estas personas, a su manera, hacen algo que no es teatro, pero que muestra los elementos que este arte debe tener para impactar al espectador como un acontecimiento estético. Estos actos no tienen un fin artístico, en el sentido de que no tienen por objetivo ofrecer un espectáculo, y, por tanto, su destinatario no es un público en el sentido convencional. Son una especie de arte como vehículo (Grotowski, 2005) cuyo fin primordial es comunicarse con la divinidad. Esta necesidad vital hace que sus ejecutantes empleen a últimas consecuencias sus capacidades expresivas. La fuerza de estas manifestaciones de la hierofanía me cimbró profundamente, provocándome una emoción sólo comparable con la que he experimentado en las puestas en escena realmente memorables que he presenciado en mi vida. A partir de ese momento supe que mi búsqueda no estaría en los teatros, sino en estos otros escenarios de la devoción, en los que los principios básicos de la teatralidad pueden observarse en un estado puro, no contaminado de interés comercial, panfleto político o literatura disfrazada de teatro, sino como actos escénicos con un contenido humano profundo en el que sentí inmediatamente que debía indagar. Desgraciadamente, al poco de este suceso ocurrió el terremoto de septiembre de 2017, con el que muchos templos, incluyendo la catedral, cerraron sus puertas debido a los daños que sufrieron, así que tuve que buscar espacios que siguieran abiertos. Afortunadamente los encontré. Luego vino la pandemia del COVID 19, con la que algunas iglesias apenas reabiertas volvieron a cerrar sus puertas. Tras muchos avatares, logré explorar algunos templos y sumergirme en sus prácticas.

En mi primer acercamiento al ámbito religioso hice una investigación exploratoria acerca de la relación entre las manifestaciones religiosas y el teatro desde una perspectiva escénica performativa. La ritualidad desde la perspectiva del performance. Este trabajo me incubó más dudas e inquietudes acerca de la relación profunda entre el teatro y la devoción religiosa. Además, me aclaró que este ámbito no pertenecía propiamente a la religión ni al teatro, tampoco al performance como tal. Ya en los estudios doctorales, me dispuse a explorar otras categorías que me permitieran acotar mejor mi búsqueda, así que decidí abordarlos desde formas liminares, tratando de encontrar una “mirada periférica de lo que no nos está permitido ver de frente” (García Espada, 2019: 15). Me sumergí en buscar conceptos que me permitieran analizar con mayor libertad las prácticas que me impresionaron por su intensidad y belleza; de este modo, me avoqué a abordar el problema desde las nociones de religiosidad y teatralidad, los cuales permiten desplazarse más allá del núcleo duro de la religión y el teatro sin dejar de estar estrechamente

ligados a ellos. En esta etapa, la invitación de mi guía en la investigación fue a explorar también en la dimensión histórica, en busca de pistas que me ayudaran a entender aspectos de los procesos que dan origen a estas prácticas. La decisión fue indagar en el barroco, ya que es una forma de la modernidad con profundidad histórica y que, además, articula lo religioso y lo teatral. En base a esto, el proyecto se definió como un estudio de los escenarios barrocos de la hierofanía en San Cristóbal de Las Casas.

#### Una investigación en estado de crisis

Como mencioné anteriormente, esta investigación surgió a partir de una crisis personal como creador escénico, pero, a partir de esto y hasta el momento de escribir estas líneas, por diversos factores de distintas índoles, el estado de crisis ha sido continuo hasta convertirse en una constante del trabajo. La conjunción de los cierres de los templos por el terremoto de 2017 y por la pandemia del COVID 19 dio por resultado una de las peores crisis que ha enfrentado la diócesis de San Cristóbal de Las Casas desde la persecución religiosa de principios del siglo XX. La situación excepcional de cierres totales y parciales por los daños a los templos, el nuevo cierre por la pandemia, la estricta normatividad impuesta por las autoridades sanitarias para las reaperturas, así como la enfermedad y muerte de buena parte de los sacerdotes y de un sector significativo de feligreses asiduos afectó sensiblemente el desarrollo de las actividades en estos espacios, así como su economía. Los diferentes momentos de estas emergencias implicaron cambios en las dinámicas y usos de estos recintos.

El permanente estado de crisis impidió que la investigación tuviera el orden cronológico planeado originalmente, en el que se contemplaba un periodo establecido para realizar el trabajo de campo y, posteriormente, un tiempo para el análisis de la información y la escritura de los capítulos. Sin embargo, la realidad hasta cierto punto caótica de los lugares de estudio determinó los tiempos; tuve que estar atento para aprovechar las oportunidades de ingresar a los templos para trabajar en ellos, por lo que la dinámica fue siempre de emergencia, en la que el trabajo de campo se realizó casi a la par que el análisis y la escritura del capítulo correspondiente a cada lugar. De esta forma, exploré Santo Domingo en un estado de apertura parcial, en el que por un largo periodo la afamada ornamentación de sus interiores permaneció cubierta de protecciones de plástico. Logré trabajar la iglesia de Caridad de manera intermitente entre aperturas y cierres; el templo de La Merced abierto extra oficialmente, con sus fiestas y prácticas durante y después

de la emergencia sanitaria por el COVID 19. En el último semestre del doctorado, cuando me disponía a terminar y revisar la escritura del documento, se reabrió la catedral tras cinco años cerrada, por lo que a esas alturas regresé al trabajo de campo en este lugar emblemático. Finalmente, como colofón de estas crisis, justo cuando el tiempo del doctorado llegaba a su fin, el COVID 19, que dejó de ser una emergencia sanitaria, hizo presa de mi madre, quien, tras una dura y prolongada lucha perdió la vida, haciendo que el estado de crisis en este trabajo resultara completo, desde su inicio hasta su final.

Esta investigación realizada en estado crítico y emergente enfocada a un objeto de estudio también en crisis tiene como marco contextual y articulador a la estética barroca, la cual vincula lo religioso con lo teatral y es además característica de momentos de crisis en la modernidad. De esta forma, el resultado es una tesis barroca, no sólo por su temática y objeto de estudio, sino también por lo sinuoso, precario e inestable del camino que se ha tenido que recorrer para llevarla a cabo. Así, el formato de la exposición es también de algún modo barroco, no como una forma preestablecida, sino como resultado de una investigación inmersa en los bucles y urdimbres que caracterizan a esta forma de la modernidad. La condición dramática y barroca del trabajo de investigación fue totalmente coincidente con la del objeto de estudio, lo que representó, de manera paradójica, un obstáculo y un medio facilitador de la investigación al mismo tiempo.

## II La religiosidad, territorio difícil de explorar

Estudiar el ámbito religioso es una tarea difícil, pues implica sumergirse en una urdimbre de inconmensurable riqueza y a una diversidad inmensa y heteróclita. Más allá de los discursos y cánones que constituyen la religión, los cuales son establecidos institucionalmente, cada práctica de religiosidad es un tipo de hierofanía en la que se manifiesta una experiencia particular de lo sagrado entre una inmensa variedad (Eliade, 1972: 26). La hierofanía es una vivencia extra-cotidiana de alta intensidad que surge ante lo sagrado. Ante la divinidad surge una emoción fundamental que sucede en la experiencia sagrada, a la que Otto define como “temblar en emoción” (Otto, 1965: 17-18). Este término metafórico intenta describir un fenómeno inexplicable racionalmente; el misterio de la hierofanía es que contiene a la vez la dimensión de lo sobrecogedor, aterrador y la de lo fascinante, encantador (Otto, 1965: 38-39). Las diversas formas de la hierofanía se hacen presentes en los momentos de la ejecución de los rituales. Su abordaje es complejo, ya que, además del contexto en el que suceden, está la situación vital y

emotiva concreta de las personas que la experimentan. Así, una cosa es la expresión de lo sagrado en cuanto a su significado simbólico y otra el vivir de la experiencia por parte del creyente.

La complejidad del fenómeno religioso hace que las perspectivas tradicionales con las que se le ha abordado desde los ámbitos académicos sean insuficientes. La religiosidad es parte fundamental de la condición humana porque va más allá del enfoque institucional, coercitivo y político con que se suele estudiar. Por esta razón, es necesario un cambio de perspectiva que permita acercarse al sentido profundo que tienen los actos religiosos para los creyentes.

Una forma de abordar lo religioso distinta a los análisis tradicionales de las ciencias sociales es desde la descripción de la filosofía antropológica, la cual tiene un carácter dramático, pues pone el acento en las pasiones y emociones profundas, a través de las cuales puede observarse cómo las crisis y contradicciones son elementos esenciales del ser humano, elementos fundamentales de su existencia. El ser y no ser que puede encontrarse en lo religioso es una forma de acercarse al misterio de la naturaleza humana (Cassirer, 2016: 31-35). El enfoque fenomenológico de la antropología filosófica nos invita a pensar en el ser humano desde la dimensión simbólica, como un puente entre el interior y el exterior de la persona. De esta forma, los seres humanos somos animales simbólicos, que podemos ser conscientes de nuestra existencia porque la percibimos y la simbolizamos.

El sentido de lo religioso puede encontrarse más claramente en los momentos de crisis. Por ello, para acercarse a este fenómeno debemos tomar en cuenta las situaciones de vacilación, experimentación y debilidad, ya que estas dan pie al surgimiento de la emoción religiosa. Una forma de indagar en estos aspectos es desde la expresión performativa, ya que la religión no habla al respecto de o sobre cosas, sino que lo hace desde el interior de cosas, entidades y situaciones que son “altamente sensibles a los modos como se habla de ellas” (Latour, 2005: 19). Estos modos del habla tienen por sentido evocar el espíritu que pronuncian y son verdaderos o no existen. Esta cuestión es más clara al compararla con la experiencia del discurso amoroso contenida en la frase “¿tú me amas?”, pregunta fundamental que no busca información, sino detonar movimiento en quien la escucha, generar experiencia; pues el sentido es que el contacto amoroso suceda nuevamente como experiencia presente con la enunciación; sólo así es verdadero y de alto nivel de emoción, si no, sólo es una frase hueca y estereotipada, cuyo significado no importa. Las palabras y las frases amorosas o religiosas no se juzgan por su

contenido textual sino por su capacidad de producir acciones y emociones. Por esto, no pueden supeditarse únicamente al habla, sino que se acompañan de gestualidad, expresividad y emoción a través del uso de la voz y la corporalidad. Estos componentes expresan el tono, la tonalidad que da sentido y verdad a la palabra performativa del amor o la religión. El sentido en estas formas de discurso consiste en su capacidad de transmitir personas y no información, ya sea porque producen en parte a la persona, o porque nuevos estados se producen en las personas a quienes este tipo de habla se dirige (Latour, 2005: 17-20).

El carácter performativo del habla amorosa y religiosa puede también encontrarse en que sus frases son capaces de modificar el estado de cosas, pueden cambiar la forma en que se percibe el espacio y el tiempo. Este tipo de habla, de discurso, de expresión, tiene que ver con la transformación de quienes intercambian el mensaje y no con el intercambio de información. La palabra performativa “representa”, hace nuevamente presente aquello que se habla. Debido a esto, en las cuestiones religiosas, la búsqueda de verdades históricas de los personajes y sus actos o de los significados textuales de sus palabras y acciones son poco relevantes, son un error de categorización (Latour, 2005: 20-24).

El carácter estético y performativo de la religiosidad hace que sea inútil tratar de explicar o interpretar el significado concreto de sus manifestaciones, sobre todo haciéndolo desde lógicas que resultan incompatibles, como las del paradigma científico disyuntivo. En cuestiones con un alto grado de subjetividad como la religiosidad no hay errores de precisión o de veracidad, por lo que es importante distinguir una operación mágica, lúdica, estética o religiosa de aquellas ideas falsas o simples de las cosas, los errores. La característica del rito no tiene relación con una creencia o significado verdadero o falso, sino que su lógica pertenece al rito mismo y a su ejecución. Más allá de lo racional, el hombre es un animal ceremonial que, además de tener una dimensión biológica y concreta, accede a la de lo ritual, lo estético y lo abstracto, en las que cobra gran importancia la forma expresiva; por ello, la ritualidad implica también un uso gestual elaborado, una teatralidad. Tenemos entonces que fenómenos como la sacralidad y la teatralidad pertenecen más al conocimiento filosófico, que es una cuestión descriptiva, no interpretativa o explicativa, como la ciencia (Wittgenstein, 1996: 51-81). Pero ¿cómo describir un rito? Para expresar su sentido hay que enfocarlo desde la significación y el efecto en el creyente. Las experiencias religiosas son primordialmente emotivas, pues suscitan sentimientos profundos en las personas, por tanto, lo que provoca internamente el rito debe ser descrito en un lenguaje



adecuado. Una posible forma de acercarse al estudio del fenómeno religioso en su complejidad paradójica desde una perspectiva y lenguaje apropiados es la teatralidad<sup>1</sup> en su sentido performativo y escénico.

Al igual que sucede con lo religioso, la forma de abordar lo teatral ha tenido un desplazamiento paulatino en el último siglo. Durante el auge del pensamiento positivista del siglo XIX, existía en los estudios religiosos una idea de superioridad del discurso sobre la práctica, del mito por sobre el rito; a su vez, la validación artística del teatro salió de los escenarios para situarse en la dramaturgia; ambas relaciones cambiaron durante el siglo XX. A partir de entonces, de acuerdo con Erika Fischer-Lichte, una inversión terminológica de la jerarquía ha prevalecido; los estudios religiosos se han centrado en el ritual y los estudios teatrales en la puesta en escena (2014: 61 - 62).

El enfoque de la teatralidad hacia lo escénico y performativo permite observar diversas manifestaciones como realizaciones escénicas. Este giro performativo es, entonces, el giro hacia el acontecimiento vivo, en el que la obra reside en la actividad misma del ejecutante que implica la percepción del espectador. La experiencia estética en la teatralidad se refiere a lo que acontece en el transcurrir de la realización escénica (Fischer-Lichte, 2014: 45 – 74). Ubicar las prácticas de ritualidad religiosa como realizaciones escénicas permite analizarlas como experiencias estéticas. La religiosidad y la teatralidad han tenido una estrecha relación desde tiempos inmemoriales a través del rito, la cual, a pesar de su escisión formal a partir de la tragedia griega clásica, ha seguido existiendo de diversas formas, en distintos lugares y tiempos, a través de procesos de reproducción, creación y transformación. Estas prácticas de ritualidad, con su carga simbólica y emotiva, generan expresiones de lo sagrado y de lo estético alternativas o paralelas a lo institucionalmente reconocido y valorado como religión o arte.

### III Lo barroco, una estética que articula la religiosidad y la teatralidad

La estética barroca es una expresión de las múltiples crisis, contradicciones y paradojas de la modernidad. Surge a partir de distintas mezclas y mestizajes, como las que ocurrieron a partir de la conquista de América, así como las provenientes de los dilemas entre la devoción religiosa y el avance científico tecnológico. Al hablar de mezclas, nos encontramos ante problemas para

---

<sup>1</sup> Las nociones de teatralidad se refieren a las propias de la puesta en escena, no de la dramaturgia.

definirlas; el lenguaje y los conceptos a menudo naufragan, revelando la pobreza de nuestros modelos para concebirlas. Los mestizajes, más allá de toda moda o banalización en el uso del término, son una cuestión real, omnipresente y compleja, cuyo estudio requiere cruces metodológicos. La mezcla, aun refiriéndose a algo material como la mezcla de fluidos, continúa siendo un proceso imperfectamente comprendido, lo que muestra lo difícil que es entender el mestizaje, más aún desde moldes monolíticos o dualistas, ya que el fenómeno es más complejo, escapa a la concreción. Ayudan a estudiarlo los espacios de mediación, los intermedios liminares creados a partir de la conquista y el virreinato, los espacios de frontera. Las fronteras tienen una naturaleza paradójica, que las hace a la vez espacios transitables e infranqueables, reales e imaginarios (Gruzinski, 2000: 45-57).

La noción de tiempo lineal, propia del positivismo y evolucionismo, entorpece también nuestra comprensión de las mezclas y mestizajes, toda vez que éstos rompen con la linealidad del tiempo. Nacen en América con la conquista, acontecimiento en el que dos tiempos y dos mundos se encuentran brutalmente, montándose unos sobre los otros, lo cual genera un estado de crisis. La dramática irrupción de la mezcla rompe con toda la concepción lineal del devenir histórico y resulta en bifurcaciones, retruécanos y giros de gran barroquismo (Gruzinski, 2000: 63-73). La mestización barroca es una integración compleja de imágenes, símbolos y sentidos diferentes ya que, para hacer europea a América, Europa hubo de americanizarse.

Por otra parte, lo barroco se constituye también como un estilo permanente, un eón, una época cultural, una constante artística, un trans histórico espíritu de las formas. El clasicismo y el barroco son dos constantes históricas permanentemente presentes y enfrentadas (Moreano, 2000: 1-2, D'Ors, 2002: 15-18). Las formas barrocas son, en palabras de Moreano “distintivas de los periodos de expansión, renovación, crisis o cambio, sea la coronación de una época o la transición de una era a otra” (Moreano, 2000: 2). Al menos tres factores determinantes producto de un estado de crisis confluyeron en la segunda mitad del siglo XVI para iniciar la configuración del barroco; las reformas religiosas (concilio de Trento, reforma y contrarreforma), los factores económicos y culturales propios de la destrucción de una civilización y la reorganización de otra; el tercer factor y más coincidente entre diversos autores es el mestizaje.

La generación de un ethos cultural barroco virreinal fue un proceso histórico muy complejo que implicó tanto la destrucción de las civilizaciones precolombinas como la transformación de

aspectos de la cultura ibérica para generar una nueva matriz de sentido. Esta dialéctica se expresó en la operación de utilizar e inscribir imaginarios indios en la simbólica cristiana, el cual es un contenido fundamental del barroco. La concepción sacramental de los misterios católicos permitía la configuración de una experiencia del signo y la imagen que podía ser leída y experimentada por los indios desde su teatralidad contenida (Moreano, 2000: 48 - 50). Estas experiencias del signo y la imagen, al ser reinterpretadas y corporizadas libremente en la performatividad de las prácticas, a lo largo del tiempo han dado origen a reinventiones, disputas, diálogos, cruces y mezclas de prácticas religiosas entre distintos grupos sociales, en el que unos y otros se influyen, complementan, transforman y construyen desde la interacción conflictiva.

La permanencia de lo barroco como expresión de un estado de crisis responde a diversos factores que son reincidentes en la modernidad. Uno de ellos es la función conativa de la comunicación social; la necesidad de convencer y persuadir. Las técnicas persuasivas exitosas se han movido en torno al manejo y producción de emociones, lo cual es evidente en las expresiones religiosas barrocas, por medio de las cuales se busca inducir determinadas conductas a partir de un conjunto de creencias, miedos y temores. Dos ejemplos de esto son el efecto cantaleta del catecismo y el sermón religioso. Ambas prácticas se fundamentan en el uso extra-cotidiano de la oralidad. El aprendizaje del catecismo devino en práctica ritual gracias a su técnica de la cantaleta, la cual, al ser un ritmo reiterativo de sonsonete provoca la memorización, pero va más allá, ya que implica “una suerte de aprendizaje corporal, llevado a cabo con las entrañas y el ritmo respiratorio, de manera que se produzca la automatización del super-yo” (Moreano, 2000: 117). La función conativa, así como el manejo y producción de emociones es aplicado también por el creyente hacia la imagen sagrada, vista como un ser numinoso<sup>2</sup> a quien se busca conmover, convencer para obtener su ayuda. En algunos lugares sagrados de San Cristóbal de Las Casas, puede observarse como esta técnica de la cantaleta ha sido apropiada, adaptada y transformada a lo largo del tiempo por creyentes de distintas tipologías sociales en un proceso continuo de mezcla y construcción de ritualidad.

---

<sup>2</sup> Lo numinoso deriva del latín *numen*: divinidad, majestad divina, dios; se refiere pues a las deidades y sus deseos, su voluntad, su poder. Se aplica también a la inspiración que siente el artista y que estimula la creación de obras de arte; se suele representar personificada, por ejemplo, con las musas. Rudolph Otto utilizó la palabra *numen* para describir al ser sagrado supremo al que todas las corrientes religiosas tienden a intentar conocer, el núcleo esencial de sentido (Otto, 1965: 27).

El sermón es otro tipo de puesta en escena cuyo eje es el conativo, la persuasión: ordenar, gestionar y conmover. Debe atrapar al oyente, fascinarlo. “Encantar, por magia del sonido, por el juego de la fonética simbólica, por el mecanismo de pasar al nivel del sonido rasgos pertenecientes a otros sentidos: hacer, ver, oler, palpar...” (Moreano, 2000: 118). El uso del lenguaje en estas manifestaciones se fundamenta en su carácter expresivo.

Las emociones que generan las experiencias estéticas y devocionales se suscitan a través del acto de percepción. Las realizaciones escénicas pueden no ser entendidas en su significado o interpretadas, cuestión que resulta poco relevante ante el hecho fundamental de experimentarlas. El significado se origina pues, como un acto de percepción. Esta perspectiva elimina la división entre percepción sensible y mental, pues ambas están unidas en la materialidad del acto (Fischer-Lichte, 2014: 284). La percepción sensible y la mental articuladas en el cuerpo expresan una constante tensión, un eterno conflicto, un estado de crisis permanente, que es una constante de lo barroco, por lo que ha generado técnicas que llevan a sus últimas consecuencias la sensación de inestabilidad, del equilibrio precario propio de un universo en constante transformación (Moreano, 2000: 134). El triunfo del caos sobre el cosmos, la proliferación de la forma hasta dejar lo apolíneo y abandonarse al eros, generan el espíritu dionisiaco de lo barroco. Los elementos de esta estética, como lo dionisiaco, lo precario y lo inestable, son también elementos propios de la teatralidad, de la extra-cotidianidad de la actuación.

Autores como Echeverría y Moreano ubican un resurgimiento contemporáneo de lo barroco, que se ha reconfigurado de distintas formas. En el arte latinoamericano se reaviva con Alejo Carpentier, quien concibió lo barroco como una “pulsión creadora”, que, en América, como continente mestizo en constante crisis, transición y creación, configuraría su ser. Otro exponente importante es José Lezama Lima, quien afirma que “el barroco es el arte de la contraconquista” (Moreano, 2000: 3). Carpentier y Lezama Lima ampliaron el espectro de lo barroco más allá de las artes, incluyendo en él elementos como la cocina, el uso del lenguaje, prácticas y formas de vida, así como el misticismo entre sus manifestaciones características. Otra resurrección de lo barroco fue en los noventa del siglo XX, con el surgimiento de la posmodernidad, la cultura de masas y la globalización cultural; estos factores han hecho del neobarroco una categoría para explicar aspectos de la actual dinámica cultural (Moreano, 2000: 5). Echeverría ubica la actualidad del barroco y su relación con la posmodernidad: la actualidad del paradigma barroco consiste en

que es también un ethos moderno. La crisis de la modernidad actual reivindica el paradigma barroco, como “lo inestable, lo multidimensional, lo mutante” (Echeverría, 2000: 5- 14).

#### La dimensión arquitectónica

El sentido escénico barroco está presente en la arquitectura y la plástica. La ciudad como escenario se plasma en la arquitectura barroca española del siglo XVII, sobre todo las plazas, las iglesias y conventos. Este sentido escénico arquitectónico se manifiesta tanto en los espacios abiertos o al aire libre, como en los interiores; ejemplo de estos son, por un lado, las plazas públicas y, por el otro, los altares y capillas de las iglesias, que implican la existencia de más de un escenario a la vez (Biedma, 2005: 113 – 118). Un motivo arquitectónico relevante desde lo escénico son las capillas novohispanas, espacios sagrados que fungieron como centros de prédica y escenario teatral, de ahí su particular configuración. Las capillas aportan al estudio de la teatralidad novohispana y, por tanto, a expresiones escénicas del México actual. De este modo, la teatralidad puede ser un instrumento analítico para comprender cómo las realizaciones escénicas generan sus propios espacios (García, 2015: 12-14).

Los espacios arquitectónicos cobran sentido con las prácticas que los vuelven lugares (Vergara, 2013); en ese sentido, las capillas novohispanas son espacios con características escénicas, cuyas fuentes pueden provenir de las representaciones del teatro religioso popular europeo. Las culturas prehispánicas empleaban también espacios semejantes a altares en un sentido escénico para sus prácticas rituales, por lo que puede entenderse que la capilla novohispana fue “un espacio de convergencia ritual” (García, 2015: 99). Evangelizadores y evangelizados convergieron en el proceso de intersección cultural que implica la ritualidad y el uso de los espacios sagrados. Hasta el momento actual, en las capillas suceden prácticas en las que convergen religiosidades institucionales y populares, por lo que son un importante espacio de negociación simbólica y estética (García, 2015: 90-99). Estos procesos han construido y consolidado nuevos espacios de ritualidad y, por tanto, de interacción performativa. Las capillas como espacios escénicos permiten que las prácticas se mezclen, fusionen y transformen, por lo que generan una estética teatral y barroca.

#### La dimensión iconográfica

Además de la dimensión arquitectónica, la teatralidad barroca se expresa también en la dimensión iconográfica. La imagen es producto de un complejo sistema de ideas, ya que la gestualidad

plasmada en la plástica con motivos religiosos muestra las expresiones rituales de los mitos, en la búsqueda por conmover profundamente. Las representaciones plásticas de los mitos son testimonios de estados de ánimo en imágenes, en los que se expresan conmociones humanas de gran profundidad (Castiñeiras, 2007: 75-76).

De esta forma, en la estética barroca se crea una composición plástica en el espacio físico y en el mental, buscando transmitir una concepción del mundo a través de la imagen, la cual resulta más eficaz que la escritura como medio comunicativo; es más impactante, mueve fibras más sensibles, tiene un gran poder de persuasión (Camarillo, 2012: 20)<sup>3</sup>. La fuerza retórica de la imagen es una característica de lo barroco, al ser un medio de persuasión al ubicar a la gente como espectadores o participantes de una obra de teatro, una fiesta o una procesión. En esta retórica, la persuasión no sólo debe estar en la voz, sino en el rostro y el cuerpo en el uso de su gestualidad, con el fin de conmover, emocionar y deleitar. Los medios retóricos y visuales de lo barroco están en “el sentido lumínico, la dimensión espacial y la teatralidad” (Camarillo, 2012: 21). Todos estos elementos han conformado una estética dramática, patética y teatral; esta estética de la crueldad ha permitido el vínculo comunicativo de grupos elitistas y populares desde el temor y la maravilla. La integración del pueblo a este discurso se da porque este es a la vez espectador y partícipe del suspenso y la teatralidad al formar parte de las procesiones, ritos y festividades; pero, por este mismo hecho de ser también ejecutante, influye con su actuación en la retórica elitista (Camarillo, 2012: 22).

La verdadera persuasión e interacción está en el plano emotivo. En este sentido, las imágenes de Cristo, las vírgenes y los santos tienen el poder de conmover al espectador. La imagen da cuerpo y presencia a la deidad, lo vuelve un ser con el que se puede interactuar. Este uso de la imagen y su discurso por parte de la iglesia se ha enriquecido con la mirada de los artistas ejecutantes de las obras, en las que han plasmado también su propia subjetividad, espiritualidad y misticismo, el cual entra en comunicación directa con el de los feligreses más allá de los propósitos institucionales. Las fiestas religiosas y las procesiones son otro tipo de teatralidad barroca. En

---

<sup>3</sup> Este uso de la imagen será el rasgo distintivo de la iglesia católica a partir de la contrarreforma. En la sesión XXV del Concilio de Trento, en 1563, se establece como lícito y sagrado el hecho de invocar y venerar las imágenes sagradas, así como a los santos y sus reliquias, lo que muestra la intención contra reformista con el impulso de estas prácticas (Camarillo, 2012: 19-20). A partir de esto, se pide a los religiosos que recreen las historias de fe y devoción valiéndose del uso de relatos o imágenes; esto implica un proceso continuo, para que imagen y relato se inscriban en la memoria como huella mnémica.

ellas se emplea un gran despliegue de recursos visuales, sonoros y escénicos en que los espectadores son también partícipes (Camarillo, 2012: 26-27).

La imagen religiosa busca desviar de la cotidianidad la atención del espectador y atraerla a un estado extra-cotidiano que le permita experimentar su contenido metafórico. Para lograr esto hay que tornar las imágenes inadecuadas al consumo informativo cotidiano, para provocar, ensayar, iniciar un ritmo, una tonalidad, un movimiento de conversión que se comprende sólo cuando el espectador (el espectador-actor devoto) se hace cargo de repetir la misma melodía, en el mismo ritmo y andadura. Este tipo de imagen no busca significar, sino detonar un performance. Koerner (2005: 31) llama a esto iconoclasmo interior, el cual, en su opinión, es lo que da un sentido profundo al iconoclasmo exterior. De esta forma, el objetivo de las imágenes católicas es volver a poner en escena las escrituras, no entenderlas o interpretarlas. La iconografía cristiana busca que la imagen se transmita como un acto performativo, un acto de habla en que “se trate realmente de un emisor o receptor en transformación y no de una mera transferencia de mensaje incorrectamente dirigido” (Latour, 2005: 34).

Es importante la preeminencia de la categoría de imagen-espectáculo en el análisis de la estética barroca; la interpretación de las imágenes de la santidad como elementos detonantes de actos de teatralidad. En este sentido, Moreano (2000) aporta el ejemplo a la *Imitatio cristie*, ceremonia del viacrucis escenificada en Quito por Santa Mariana de Jesús. Este acto era plástica, rito y teatro al mismo tiempo. En él sucedía un juego de formas plásticas y escénicas en el “cuerpo-espectáculo” de Mariana, con la confluencia de la imaginación y la memoria. La rica iconografía barroca le proporcionaba las formas e imágenes físicas y mentales de su escenificación teatral unipersonal. Ella encarnaba la historia, secuencia, narrativa y sentido en su ejecución. El cuerpo de Mariana era la obra y el escenario “en que signo y referente se fundían” (Moreano, 2000: 38). Este ejemplo muestra la importancia de la comprensión de la presencia que el mensaje carga; o sea, la comprensión sensible del tono, la tonalidad del habla o de la imagen; el tono renueva la presencia a través de antiguos decires. Las manifestaciones iconográficas cristianas “más que mensajes crípticos ocultos, expresan y generan un tono” (Latour, 2005: 36). Para acercarse a estos fenómenos, hay que comprender que la expresión religiosa es un salto hacia lo extra-cotidiano, es un modo de dirigir la atención hacia el territorio de la vivencia estética profunda de la experiencia de la hierofanía.

Considero que los lugares sagrados, como los que se abordan en este estudio, pueden aportar a la comprensión de la experiencia estética de la teatralidad en las prácticas religiosas, toda vez que en ellas los creyentes ejecutan sus ritos a la divinidad con un sentido expresivo de acontecimiento, capaz de generar desde el ámbito de la hierofanía un cierto tipo de realización escénica. Estas prácticas, a pesar de no tener ningún fin artístico, aportan aspectos para alimentar una estética de la teatralidad y lo barroco. Los actos devocionales están en estrecha imbricación con los espacios en que ocurren, así como con su iconografía, que constituyen los escenarios, las imágenes y las claves simbólicas que les permiten realizarse. El mundo material y el subjetivo se funden en las prácticas de religiosidad en los lugares sagrados, de ahí su importancia para adentrarse en algunos aspectos de la compleja realidad contemporánea.

#### IV Construcción del problema de investigación

En las prácticas devocionales del catolicismo en San Cristóbal de Las Casas confluyen e interactúan diversas formas religiosas, como las ceremonias litúrgicas institucionales, los ritos y festividades organizadas por las juntas de festejos barriales, así como una diversidad de prácticas colectivas e individuales de religiosidad popular. En muchas de estas manifestaciones se despliegan actos de una gran expresividad gestual, vocal y emotiva, a través de las cuales se trascienden efímeramente algunos esquemas de comportamiento propios de la cotidianidad.

Las características expresivas de estos actos los hacen cercanos al teatro, sin embargo, no pueden considerarse como tal, ya que su fin no es artístico ni su destinatario es el público, pero si están fuertemente relacionadas con este arte, ya que, al igual que los espectáculos teatrales, son manifestaciones con características escénicas, que requieren el dominio de técnicas corporales, vocales y mentales para ser ejecutadas, sólo que su fin y destinatario es otro. Estas prácticas no se hacen para un espectador, y en caso de ser así, este no es otra persona, sino primordialmente la divinidad, como una figura metafórica que sirve como vehículo para que la realización tenga por destinatario final al mismo ejecutante. Estos actos se relacionan también con el teatro porque ambos buscan generar una experiencia estética, la cual puede concebirse como una vivencia de intensidad extra-cotidiana que exacerba algunas de nuestras facultades sensitivas y emocionales. Los seres humanos buscamos ser parte de este tipo de actos porque nos conducen a experimentar momentos de alta intensidad que no encontramos en la vida cotidiana. Debido a estas características, para describir y analizar a estas prácticas desde lo escénico decidí emplear el



término de teatralidad, pues tiene la amplitud y flexibilidad para expresar la relación con el teatro y a la vez diferenciarse de este.

Esta inmersión a las prácticas de religiosidad me ha llevado a explorar las posibilidades de la teatralidad como metáfora y lente para estudiar aspectos del fenómeno religioso. Los acontecimientos escénicos implican una relación estrecha del ejecutante con el espacio, lo cual me lleva a articular la reflexión acerca de las prácticas devocionales con los lugares sagrados en que suceden. En este sentido, la arquitectura y la iconografía de los son los elementos materiales perdurables que constituyen el espacio en el que suceden las prácticas efímeras de religiosidad, lo que me llevó a preguntarme ¿cómo se expresan estos elementos en la ejecución de las prácticas?, ¿de qué maneras se interrelacionan? Los espacios e imágenes perdurables se hacen para recordar y evocar los actos fundacionales, que son momentos efímeros; de esta forma, la articulación paradójica entre lo efímero y lo perdurable me hace posible concebir metafóricamente a estos lugares sagrados como escenarios en los que la religiosidad y la teatralidad se imbrican.

Personas de distintas tipologías sociales convergen en el proceso de intersección cultural que implica la ritualidad y el uso de los lugares sagrados. En estos recintos suceden procesos de convergencia e interacción entre distintas formas de religiosidad en torno a las imágenes sagradas, por lo que representan un espacio de negociación simbólica y estética. Esta condición de convergencia ritual me hace preguntarme ¿qué procesos y formas expresivas se originan de la mezcla e interacción de imágenes, creencias, técnicas y prácticas religiosas de personas de distintas tipologías sociales en estos espacios?, y ¿cómo estos procesos se configuran como una estrategia epistemológica de los creyentes en la continua búsqueda y configuración del sentido, de la supervivencia espiritual en medio de una modernidad feroz y de constantes cambios?

Esta condición de diversidad y mezcla en el territorio de la religiosidad y la teatralidad de sus actos me llevó a buscar una categoría capaz de articular estos elementos. Una forma de la modernidad que los hace confluir es el barroco, cuyo eje estético y conceptual es la teatralidad, su ámbito de expresión por excelencia es el religioso y que además se origina a partir de la mezcla y la paradoja. Por ello, en esta investigación situó a lo barroco como un eje articulador de la religiosidad y la teatralidad en los lugares sagrados. Este planteamiento busca comprender las formas en que las prácticas devocionales, con su carga simbólica, emotiva y expresiva son

capaces de generar una epistemología de lo sagrado y lo estético alternativa a lo institucionalmente reconocido como religión o arte.

La hipótesis de la investigación parte del supuesto de que, más allá de la institucionalidad religiosa, con sus dimensiones organizacionales, económicas y políticas, existe la religiosidad que ejercen las personas de distintas tipologías sociales desde la subjetividad, la emoción profunda y la búsqueda del sentido; esta segunda dimensión es difícil de entender desde el modelo epistemológico disyuntivo del discurso académico tradicional. La teatralidad desde lo escénico performativo puede ser una perspectiva de análisis capaz de aprehender aspectos de subjetividad e interacción propios de la religiosidad que otros enfoques teóricos no permiten ver. A través de la teatralidad puede generarse una hermenéutica adecuada para el análisis de los lugares sagrados desde sus prácticas devocionales. Esta concepción de los lugares sagrados como escenarios de la hierofanía permite observarlos en su complejidad, con sus mixturas y abigarramientos. La teatralidad como hermenéutica permite analizar bajo un mismo lenguaje los múltiples componentes del catolicismo sancristobalense, sin establecer una división radical entre ellos; además, hace posible establecer formas de interrelación no disyuntivas entre estos y el observador. Este planteamiento metodológico permite observar, aceptar y analizar la existencia de la ambigüedad, la paradoja, la contradicción y la perplejidad como elementos centrales de cara al devoto, lo cual es difícil de aprehender desde el paradigma disyuntivo.

En base a esta idea, la apuesta teórico–metodológica del proyecto consiste en la articulación de tres aspectos: el estudio de la espacialidad desde un sentido escénico; el estudio de la iconografía, situando el sentido del análisis en la imagen como detonante simbólico de performatividad; y el análisis estético de las prácticas devocionales desde una perspectiva escénica. Este diseño teórico metodológico y las fuentes determinaron las técnicas empleadas, que son: la observación, registro y análisis de los motivos arquitectónicos e iconográficos desde la perspectiva de la estética barroca y la teatralidad. La observación directa, registro y análisis de las prácticas devocionales, su relación con los espacios y las imágenes sagradas, así como los elementos de teatralidad a través de los cuales se expresan. La realización de entrevistas semi estructuradas y charlas informales, para contrastar la visión del observador con las de los observados. Investigación bibliográfica y de archivo respecto a los edificios, cultos e imágenes. Las fuentes primarias de información del proyecto son los lugares sagrados y sus creyentes: su arquitectura, iconografía y las prácticas devocionales que en ellos se realizan.

La expresividad y diversidad de las prácticas rituales en los espacios católicos de San Cristóbal de Las Casas es notable, por lo que el estudio está acotado a determinados lugares representativos de algunas de las devociones más importantes de la ciudad, que son fuentes ricas en elementos arquitectónicos, iconográficos y performativos. En esta delimitación de los lugares de estudio, muchos lugares y expresiones de religiosidad quedaron fuera, como los templos de San Francisco y del Carmen, fundadas por órdenes religiosas y con elementos barrocos, así como la iglesia de Guadalupe, culto que merece un estudio aparte, pues es el más importante de todo México y en San Cristóbal de Las Casas cobra características propias, así como otras expresiones devocionales que ocurren en templos más modestos o periféricos y en la calle. Aun así, los lugares y prácticas elegidas son una muestra representativa de la religiosidad sancristobalense y permitió desarrollar plenamente la perspectiva metodológica.

## V Sentido y estructura de la tesis, narrativa del texto

Este texto presenta el viaje de un director de escena en crisis por cuatro escenarios de la hierofanía de San Cristóbal de Las Casas también en estado de crisis. Este encuentro me llevó a comprender de manera distinta tanto el ámbito religioso como el teatral, pues me dio la oportunidad de sumergirme en la relación profunda que hay entre estas dos actividades humanas vitales. La historia del teatro nos muestra que el origen de este arte está en el rito religioso, del cual en algún momento una vertiente se transformó y separó de lo sagrado para dar pie a una disciplina laica con fines artísticos. Sin embargo, esta escisión formal se encuentra en el objetivo y en la sede del montaje escénico, pero como actos que expresan la complejidad de las relaciones, las necesidades y las emociones humanas, tienen hasta la fecha una serie de elementos en común que permiten ver su estrecha relación. La devoción religiosa, al igual que la pulsión de la ficción teatral, surgen con fuerza en los estados de debilidad y crisis, que generan en la persona la necesidad vital de la representación.

Etimológicamente, teatro quiere decir mirador; la escena constituye un espacio privilegiado donde los seres humanos podemos observarnos a nosotros mismos a través de otros desde el aquí y el ahora del acontecer. Por ello tomo algunos de sus elementos básicos como herramientas que permiten observar el fenómeno religioso desde la emoción profunda del creyente en sus actos devocionales efímeros. A partir de esto, el sentido de la tesis es mostrar a las prácticas de religiosidad como actos estéticos desde la teatralidad con una perspectiva escénica, con el

objetivo de mostrar la complejidad, la mezcla, la ambigüedad, la contradicción y la paradoja que constituyen a estos actos, elementos que los hacen también expresiones barrocas de la modernidad. Planteo la exposición desde un formato no lineal, que evoca la figura metafórica del bucle. En este sentido, cada capítulo es monográfico, dedicado a cada uno de los lugares sagrados, partiendo de su origen y devenir, sus características arquitectónicas e iconográficas, su entorno actual y las prácticas devocionales que en ellos se desarrollan. Los elementos barrocos, de religiosidad y de teatralidad se desarrollan a lo largo de los capítulos, en los que el material empírico de cada lugar proporciona una arista del entramado general, con una forma que se acerca a lo circular sin serlo, de ahí la figura del bucle.

#### La narrativa desde la teatralidad

Este trabajo, por su naturaleza liminar, navega en los intersticios entre lo antropológico, lo histórico y lo estético; por tal razón, en el texto predomina el lenguaje narrativo. Este formato tiene algunas ventajas para abordar algunos aspectos de la acción humana, ya sea desde lo histórico como interacción de ideas, acontecimientos e instituciones en sus cambios en el tiempo y desde lo antropológico, referido al estudio de los sentimientos e intenciones de las personas (Rosaldo, 1991: 153). Algunas cuestiones y dilemas humanos se explican mejor desde la narrativa, porque permite concatenar ideas, personas y sucesos. Como modo de expresión, tiene siempre al menos dos aristas, la del observador y el observado, así como la del narrador y el lector. Proporciona también libertad para trascender la linealidad del tiempo, por lo que permite plantear las situaciones en el presente de la acción narrativa. Algunos acontecimientos sólo son conocidos de acuerdo con su descripción, por lo que no podemos referirnos a los eventos como tales, sino a una narración de ellos (Rosaldo, 1991: 161), en la que está implícito el análisis y el punto de vista del observador, su hermenéutica.

El análisis de los lugares y situaciones se expone a través de la narrativa. Por esto, buena parte del texto está fundado en la forma descriptiva de la narración, en la que los ejemplos empíricos se plantean siempre en presente, como irrupciones de la realidad analizada, con la intención de transmitir al lector la experiencia vivida desde el aquí y ahora, que es el tiempo del ejercicio estético. Toda experiencia estética, sea la vista de una expresión plástica previamente realizada, escuchada de una grabación o presenciada en su acontecer sucede siempre en presente. Al tratarse de un estudio desde la perspectiva de la teatralidad la preponderancia de este tiempo en

la escritura se acentúa, por eso planteo una forma narrativa cercana a la crónica teatral, a través de la cual intento transmitir la experiencia de lo efímero de los actos estudiados.

#### Estructura

El texto inicia con un capítulo teórico, en el que expongo a la teatralidad como una forma de hermenéutica para estudiar fenómenos humanos complejos, en este caso específico, las expresiones de religiosidad. La teatralidad se muestra como una forma de hermenéutica analógica para interpretar de una manera aproximada y metafórica. Se sitúa como una forma de pensamiento complejo y de humanismo ambiguo, en el cruce entre la objetividad y la subjetividad. Expongo también la necesidad de plantear a la hermenéutica como un acto de mediación, más que de clasificación. Intento mostrar a la teatralidad desde su carácter escénico de acontecimiento efímero, para aclarar su diferencia respecto al enfoque literario de la dramaturgia. Por ser un trabajo que se mueve a través de los linderos de varias disciplinas más allá del teatro, me vi en la necesidad de exponer una serie de elementos básicos de la teatralidad desde lo escénico, a fin de que los capítulos puedan tener una mejor fluidez expositiva sin tener que incluir en ellos disgregaciones demasiado largas de los tópicos teatrales.

En el siguiente capítulo hago un acercamiento a lo barroco como estética compleja cuyo eje es la teatralidad; desde este marco se inicia la exposición acerca de la catedral. Se muestran los elementos que hacen de este lugar un enclave barroco desde su origen, sus etapas constructivas, su agitado devenir y las transformaciones de su arquitectura e iconografía, así como sus características estéticas. Expongo también aspectos de la diócesis de San Cristóbal de Las Casas, la cual, con su particular configuración ayuda a entender algunos aspectos del complejo entramado del catolicismo sancristobalense. Abordo sus imágenes religiosas como figuras metafóricas que dan cauce a la complejidad y, finalmente, muestro aspectos de la relación entre lo institucional y lo popular a través de las prácticas devocionales y su teatralidad.

En el tercer capítulo retomo el planteamiento de la condición escénica de lo barroco como una experiencia articuladora, ahora enfocado a su vinculación con la devoción religiosa. La exposición de la iglesia de Santo Domingo se aborda primero desde lo arquitectónico. Expongo la labor de los artífices de su construcción y de los primeros procesos de evangelización de la región: los dominicos. Muestro las características estéticas de la arquitectura y la iconografía de este templo en correspondencia con la complejidad de su devenir y su entorno social, así como

las características estéticas y escénicas de sus retablos, capillas e imágenes. Finalmente, abordo su dimensión espacial como lugar sagrado, desde el discurso institucional, el espacio alterado por el terremoto y la pandemia del COVID 19, y como un espacio vivido que se configura por las prácticas de los creyentes.

En el capítulo cuatro, planteo lo barroco desde la figura metafórica del bucle, como representación de la paradoja que implica la simultaneidad de los contrarios. Desde esta visión, expongo a la iglesia de Caridad como un contrapunto barroco de Santo Domingo, mostrando sus correspondencias y contraposiciones. Describo las obras de arte de sus interiores desde su carácter paradójico y escénico. Expongo también el relato de la Virgen de Caridad, imagen emblemática de San Cristóbal de Las Casas en muchos sentidos, desde su devenir dramático y teatral. En este capítulo profundizo en el análisis de la teatralidad devocional desde los actores, tanto los institucionales (sacerdotes) como los devotos. Analizo cómo se relacionan con los espacios y las imágenes desde lo escénico.

En el último capítulo continúo desarrollando lo barroco desde el bucle, ahora como una figura que permite mostrar la polifonía de los lugares sagrados. Abordo el devenir de esta iglesia y su barrio, así como las características de sus interiores y sus capillas que la hacen un lugar múltiple. A través de la figura del bucle muestro cómo en este lugar, a través de la teatralidad devocional, se difuminan estereotipos sociales y conductas cotidianas. Continúo con el planteamiento de la paradoja en la interacción entre lo institucional y lo popular, potenciado por la situación tras el terremoto de 2017 y la pandemia del COVID 19. Expongo dos aristas de la teatralidad en este lugar sagrado a través de sus dos imágenes principales: desde la fiesta de la Virgen de La Merced y sus expresiones institucionales, barriales, populares y callejeras; y desde los ritos de súplica al Justo Juez, con su teatralidad emotiva y diversa. Finalmente, muestro la forma en que actuación devocional construye el escenario sagrado.

## Capítulo 1. La teatralidad como hermenéutica

La hermenéutica, como la disciplina de la interpretación, busca la comprensión de lo que los textos dicen, los cuales, en su calidad de manifestaciones comunicantes codificadas no son solamente escritos, sino que existen de distintos tipos, pudiendo ser también esculpidos, hablados, pintados, actuados, entre muchas otras formas posibles; su requisito indispensable es que tengan polisemia. Tenemos pues, que toda significación viva no completamente clara es susceptible de interpretación. En su quehacer interpretativo, la hermenéutica busca comprender los textos frente a sus autores, sus contextos, sus contenidos y sus destinatarios, por lo que ha sido un instrumento cognoscitivo relevante en la modernidad (Beuchot, 2008: 21-22; Arriarán, 2000: 30).

### I La hermenéutica analógica

En el ámbito interpretativo se suscita una contienda entre el autor y el lector en el territorio del texto, a través de la cual se expresa la pugna entre la objetividad y la subjetividad; esta condición ha propiciado que el devenir hermenéutico esté constantemente atrapado por las relaciones dicotómicas, que lo conducen a una fluctuación entre tendencias unívocas y equívocas. El origen de esta tendencia está en el debate entre el sentido literal y el sentido alegórico del lenguaje, es decir, entre la metonimia y la metáfora. Sin embargo, a pesar de ser tan predominantes, estos paradigmas dicotómicos truncan el conocimiento y distorsionan la realidad; los principios de disyunción, reducción y abstracción conforman un “paradigma de la simplificación” (Morin, 1994: 15). Esta disyunción del pensamiento propicia que el conocimiento científico se aleje cada vez más de la reflexión filosófica y la estética, lo cual conduce a otra expresión de esta tendencia, que está en la pugna entre la objetividad y la subjetividad en la investigación, cuando en el fondo, ambas están imbricadas. La objetividad científica surge en la subjetividad del individuo investigador, con lo que se crea un doble reflejo: el sujeto refleja al mundo y el mundo refleja al sujeto, por lo que el objeto puede ser espejo para el sujeto y viceversa. Ante esta situación paradójica, se hace necesario el principio dialógico, el cual puede ser útil para pensar la complejidad, ya que permite mantener la dualidad en el seno de la unidad; así, se pueden asociar dos términos a la vez antagónicos y complementarios, permitiendo apreciar la existencia de las paradojas. Un ejemplo de esto es la relación entre orden y desorden, que pueden concebirse en

términos dialógicos, ya que, en este caso, un elemento suprime al otro, pero, a la vez, en su interacción construyen la organización y la complejidad (Morin, 1994: 40-67).

La escisión producto de la lógica simplificadora del pensamiento tiene profundas repercusiones en el devenir humano contemporáneo desde sus dimensiones económica, social y política, ya que, en base a esta, se siguen construyendo las polarizaciones que suelen conducir al monopolio de los recursos, al autoritarismo, y de ahí a la inequidad, la injusticia y la violencia, siendo una vía de pensamiento que propicia la aparición de guerras y tiranías<sup>4</sup>. Ante esto, cobra importancia la necesidad de un pensamiento complejo que permita adentrarse a la realidad sin omitir lo inextricable, lo ambiguo, lo incierto, para entender desde su dimensión compleja el “tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico” (Morin, 1994: 17). Es necesario, pues, cambiar el paradigma disyuntivo, reductivo y unidimensional por uno de distinción–conjunción, que posibilite distinguir sin desarticular, para así salir del aparentemente inevitable círculo vicioso de los paradigmas dicotómicos. Desde esta perspectiva se hace evidente la necesidad de una hermenéutica que profundice en el entrecruce de los dualismos, intentando generar una interpretación liminal; en este sentido, la analogía es una forma de significación colocada entre la univocidad y la equívocidad: un término analógico tiene algo de ambos, aunque con predominio de la diferencia, debido a que en lo analógico la semejanza sólo es proporcional, aproximada.

Diversos autores, desde San Buenaventura y Santo Tomás hasta Beuchot, Arriarán y De Távira se han propuesto la búsqueda de un equilibrio analógico en la hermenéutica, una

---

<sup>4</sup> Hay numerosos ejemplos de las atrocidades económicas, políticas y sociales generadas en base a las polarizaciones producto del pensamiento dicotómico aplicado al devenir humano. Uno paradigmático es el del genocidio de Ruanda a fines del siglo XX, al dar sus primeros pasos como nación independiente. Durante la ocupación europea, con el fin de organizar la producción, se dividió arbitrariamente a la población local en dos grupos “étnicos”, los *tutsis* y los *hutus*, con el fin de que los primeros ocuparan puestos de superioridad jerárquica respecto de los segundos, siendo por lo general sus capataces o supervisores en los procesos de producción. Luego de su independencia de Bélgica, el grupo que logró establecerse en el poder (de origen *hutu*) enfocó su discurso en esta división dicotómica de las personas, generando polarización y odio, los cuales escalaron en conflictividad hasta desembocar en una atroz matanza entre compatriotas, en el que los *hutus* aniquilaron a más de la mitad de los *tutsis* (Al respecto, puede consultarse: Bruneteau, Bernard. 2006. *El siglo de los Genocidios. Violencias, masacres y procesos genocidas desde Armenia a Ruanda*. Madrid: Alianza Editorial). En Latinoamérica, las también arbitrarias divisiones dicotómicas entre supuestos grupos conservadores y liberales, así como entre indígenas y mestizos, han sido también lastres que han generado un estado casi permanente de polarización y conflictividad social, construyendo un círculo vicioso del que no han podido librarse en dos siglos de vida independiente. En el caso de Chiapas, la dicotomía (cada vez más arbitraria y difícil de sostener) entre ladinos e indios es fundamental para sustentar la inequidad, la injusticia y, por tanto, generar una trama de explotación, conflictividad y odio.



proporcionalidad entre la exégesis literal y la alegoría simbólica. Esta hermenéutica analógica busca profundizar en el entrecruce entre la objetividad y la subjetividad. Para reconocer libremente la injerencia de la subjetividad en la interpretación hay que luchar por la objetividad; en ese sentido es un proceso similar al de la creación artística, en el que la objetividad del rigor técnico da cauce a la subjetividad de la libre imaginación creadora. Esta perspectiva invita a buscar un lenguaje nuevo, capaz de mostrar el encuentro de los extremos.

De Tavira (1995) propone un tipo de hermenéutica analógica enfocada al arte teatral: el análisis tonal, el cual es un método dialógico entre lo exegético y lo hermenéutico que busca desentrañar las situaciones e intenciones invisibles en un texto dramático para interpretar su tono, cuestión fundamental para su puesta en escena. Esta forma de análisis parte de un trabajo riguroso de exégesis, en el que se registran exhaustivamente los elementos tonales (cosas, unidades de realidad) contenidos en las palabras del texto, para luego, entrar en la interpretación hermenéutica de las situaciones que estos elementos en su densidad, agrupamiento e interacción generan.

Para Arriarán (2000), el sentido dialógico es inherente a la interpretación, afirma que la hermenéutica se pone en práctica, incluso de manera inconsciente, cuando se establece una verdadera relación de diálogo con los demás, colocándose en su lugar; esa es la forma de no considerar al otro un objeto manipulable. Desde esta perspectiva, la hermenéutica analógica genera un humanismo ambiguo, que sitúa al ser humano en disposición de abrirse o cerrarse a la otredad, a la posibilidad de integración de los distintos elementos que constituyen el mundo de la vida (López, 2009: 62). La analogía reconoce que en la realidad predomina la diferencia, como un cúmulo de realidades diversas dado entre seres en estrecha interacción, en la cual las relaciones están fundadas en la diferencia -que los aleja-, pero también en la semejanza -que los aproxima-, lo cual les confiere un carácter complejo y paradójico. La analogía se relaciona con la participación, con el compartir, lo cual le confiere capacidad mediadora. A su vez, implica también tensión, por lo que la lucha de opuestos es uno de sus rasgos primordiales. La analogía implica tanto diversidad como unidad, conflicto y encuentro; implica un modo de convivir, de coexistir.

Analogía, símbolo e ícono

La mejor expresión de lo analógico es el símbolo. El símbolo conjunta siempre dos cosas, una conocida y otra que nos falta, existiendo un límite en el que se conectan, el límite analógico (López, 2009: 68-69). La aproximación a fenómenos misteriosos, oscuros de la realidad humana, sobre todo al encontrarnos con el otro ajeno, siempre nos conduce a un conocimiento aproximado, analógico. De esta forma, el símbolo conecta la parte concreta y perceptible con lo inmaterial e imperceptible. Tiene la capacidad de relacionar al aproximar significados ocultos; como mediador, se sitúa en los límites, logrando la co-implicación de los elementos.

Una propiedad del símbolo son sus dos rostros, el de ícono y el de ídolo; siendo el primero un factor de relación, de aproximación, mientras que el segundo es factor de separación, de alejamiento. Una hermenéutica analógica requiere concebir al ser humano como una unidad microscópica reflejo de lo macroscópico, desde una relación tensional entre los distintos aspectos de la realidad humana. La importancia de la idea del ser humano como microcosmos, en sus dimensiones de ícono e ídolo, es que da cuenta de su carácter analógico, ambivalente, que puede interpretar al otro como semejante, o como diferente. Así, la analogía y el símbolo tienen una condición dual: una concreta y otra abstracta, una racional y otra irracional, una individual y otra abierta a la universalidad, una metonímica y otra metafórica; por lo que el rostro del símbolo es siempre ambiguo. La analogía concebida antropológicamente como ambigüedad permite comprender al humano como un ser de extremos, de fuerzas contrarias en pugna permanente, con predominio de una u otra parte en un vaivén perenne (López, 2009: 71-75).

El símbolo proporciona un sentido de manera contundente, pero la captación inmediata este sólo puede ser producto de un proceso de meditarlo y vivirlo, ya que “sólo es pleno cuando ilumina tanto los sentidos, la imaginación y la emoción como la inteligencia, la razón y la voluntad” (Beuchot, 2008: 150). Así, los arquetipos se manifiestan en los símbolos. Los símbolos en imágenes requieren de estas para mostrarse, las imágenes simbólicas. El símbolo como imagen es transformador, tiene un poder causal, es un elemento detonante, es un punto de encuentro en que se juntan las dos partes de un todo para generar una tercera cosa; es también una síntesis, por lo que requiere una interpretación analógica para recoger su sentido, y una interpretación icónica, para encontrar sus reflejos de universalidad. Así, el símbolo, desde lo concreto y ubicado, puede remontarnos a lo abstracto y lo metafísico. De este modo, la hermenéutica analógico-icónica plantea la búsqueda de elementos de universalidad situados históricamente.

## Hermenéutica, estética y analogía

Existe una estrecha imbricación entre la hermenéutica y la estética, ya que toda obra de arte es en sí misma un juicio estético. La obra de arte es una cosa creada que dice más que la propia cosa, es capaz de revelar lo otro oculto, es objeto y alegoría al mismo tiempo. Por esto, para autores como Nietzsche (1872), la búsqueda de la metafísica está en el arte, la simbolización profunda está en la poesía contenida en la música, pues ahí están las voces ancestrales que ya no logramos escuchar. Pareyson ((2014) por su parte, conecta la estética con la forma, ya que para él la creación de una obra de arte es hacer que el logos se incorpore a la sustancia; de esta forma, la estética tiene dos dimensiones, que son la interpretación y la transformación. Beuchot (2008) afirma que la imaginación que transfigura al tomar forma se plasma en la estética y ésta tiene una estrecha relación con la analogía. La idea de lo análogo es la proporcionalidad; la belleza es una cierta proporción.

El concepto estético aristotélico de mimesis tiene un sentido analógico, puesto que el objeto artístico nunca es una copia unívoca, pero tampoco es pura distorsión equívoca, toda vez que el arte tiene una referencia analógica con la naturaleza, con la realidad. En tal sentido, Ricoeur (1995) se refiere a tres mimesis: La que se hace del mundo real, la que se hace de entre los mismos entes del mundo objetivo de la cultura y, finalmente, el mundo creado por el artista como algo nuevo. Estas mimesis se conectan por analogía, hay una transitividad de la analogía que les da ilación unas con otras. Para lograr un equilibrio hay que colocarnos en la tensión de ambas fuerzas, la representativa y la productiva; en ese sentido, retomo también la idea de formatividad de Pareyson (2014), quien dice que la forma estética no es mera representación, pero tampoco es pura producción inconexa con el mundo. Se puede conseguir una postura hermenéutica de la estética que contemple el basamento en lo real y la fuerza de la imaginación trascendental, ya que en el artista sucede una dialéctica entre su libertad creadora y los condicionamientos sociales y personales producto de su momento histórico y su devenir personal. De esta forma, su obra es expresión de una especie de juicio, es un acto de *hermeneia* o enunciación.

La belleza está estrechamente relacionada con la proporcionalidad o analogía, por ello puede decirse que a la estética la acompaña una hermenéutica analógica o analógico-icónica, ya que la proporcionalidad y la iconicidad están radicadas en el arte (Beuchot, 2008: 70-71). El juicio estético y su experiencia es una interpretación, una hermenéutica que sucede dentro de una

tradición, de la cual hay clásicos que son el ejemplo, el ícono. El contexto para interpretarlos es el *sensus communis*, “la asimilación de los conceptos y valores de una tradición” (Beuchot, 2008: 72). En la estética del arte, se avanza interpretando y se interpreta avanzando. Hay, por tanto, una imbricación fundamental de la hermenéutica y la experiencia estética, ya que la obra de arte es una interpretación del artista de sí mismo y de su entorno, la cual se encuentra con la interpretación del espectador y el crítico, generando un juicio que provoca otro juicio, proceso en cuyo ajuste interviene la mediación de la hermenéutica.

## II La teatralidad

### Dramaturgia y teatro. Palabra y acontecer

El teatro es un arte paradójico; en él pueden encontrarse una serie de elementos contradictorios, los cuales, en su continua interacción, disputa y articulación lo constituyen y lo hacen existir. De esta forma, es un arte que navega siempre en los intersticios de lo popular y lo elitista, por lo que su lugar en los dos ámbitos ha sido generalmente liminar. Para algunos autores (Barba, 2011; MacGowan & Melnitz, 1964) sólo han existido tres épocas en las que el teatro ha representado un acontecimiento social aglutinante de toda una comunidad, que son el drama griego, los Misterios de la Pasión de la Edad Media y el barroco español, en las cuales desbordó por momentos los escenarios para impregnar la vida entera<sup>5</sup>. El teatro es el mirador en donde nos vemos reflejados en nuestro devenir desde la compleja y contradictoria dimensión de persona, por lo que no es ni pretende ser un campo de definiciones políticas y sociales, tampoco es un mero instrumento didáctico o de control político o ideológico; cuando se ha abocado a ello ha perdido su efectividad y sentido. Barba (2011: 38) ejemplifica esto con el caso de los teatros políticos socialistas de los años veinte en Alemania, que nada pudieron hacer contra Hitler y ya fueron olvidados; en cambio, las obras de Piscator y Brecht, que hicieron el mismo llamado, en

---

<sup>5</sup> En estas épocas encontramos una particular articulación del ritual religioso y el drama. En el caso del drama griego del 600 al 400 A.C., tenemos la culminación de un ritual religioso que articula a toda una cultura, los festivales a Dionisos; en los Misterios de la Pasión de la Edad Media encontramos algo parecido, el clímax de un ritual religioso que congrega a toda la comunidad cristiana a lo largo de Europa. El caso del teatro en España entre los siglos XVI y XVIII fue particular, ya que, por sus circunstancias, toma un camino distinto al resto de Europa a partir del renacimiento, ya que, a la vez del auge del teatro laico del Siglo de Oro, aquí, a diferencia de Inglaterra o Francia, persistió el auge del teatro religioso a través de los autos sacramentales. Además, el repentino crecimiento económico que llevó a España a ser la “dueña del mundo”, así como su rápido declive, generaron una forma especial de teatralización de la vida. En los tres casos, el teatro formal y ritual se complementaba con espectáculos callejeros itinerantes en carros o carromatos (MacGowan & Melnitz, 1964: 9-120).

el mismo lugar y tiempo, pero desde una búsqueda artística, son parte de nuestra herencia cultural, teatral y revolucionaria.

En la actualidad, el arte teatral está lejos de ser un arte masivo, significativo y relevante para una sociedad determinada, al contrario, es un arte hasta cierto punto relegado, tanto por el ámbito institucional como por el comercial y el popular. A pesar de ello y de forma paradójica, seguimos viendo surgir en todo el mundo personas y colectivos que buscan el encuentro con la teatralidad, pero no tanto en virtud de recibir o consumir teatro, sino de hacerlo, de encontrar formas de relación entre actor y espectador. Así, la teatralidad actual no estriba tanto en nuevos contenidos intelectuales o técnicos, sino en la búsqueda de nuevas relaciones humanas a través de lo escénico. Desde esta perspectiva, el teatro se desborda de los escenarios para comunicarse desde otros lugares y ámbitos, en palabras de Barba, “otras situaciones empiezan a ser llamadas teatro” (Barba, 2011: 296). La esencia de esta teatralidad diversa está en su carácter escénico y vivo, a la escenificación, que se refiere a la planeación, organización y preparación de una realización escénica. A la escenificación también se le llama puesta en escena.

En los siglos XVIII y XIX, la puesta en escena se refería a la ilustración o animación escénica de un texto dramático; durante toda la historia del teatro anterior a este periodo y luego, a partir del surgimiento de las vanguardias del siglo XX, la puesta en escena se refiere a la preparación del acontecimiento de la realización escénica más allá del texto y las palabras; se trata pues, de una estrategia de generación capaz de hacer visible lo invisible: el movimiento interior de las personas. La estrategia de generación que implica la escenificación es lo que logra hacer aparecer las cosas como presentes, Fischer-Lichte define así la escenificación: “proceso en el que se desarrollan y ensayan paulatinamente las estrategias para decidir qué, cuándo, dónde y cómo algo debe venir a presencia ante los espectadores” (Fischer-Lichte, 2014: 370).

A su vez, Barba plantea que, en la actualidad, la gente de teatro tiene un carácter de “extranjero”, perteneciente al archipiélago teatral y no a nación o institución alguna. Afirmo que gran parte de la investigación del teatro reside principalmente en la búsqueda de la transformación del actor y el espectador: “Esta transición de una perspectiva a otra también podría ser definida como la transición del teatro de un lugar en el que se representan espectáculos a un lugar donde ocurren transformaciones” (Barba, 2011: 39). Para visualizar al teatro como un lugar de transformación, hay que distinguirlo primero de la dramaturgia, para lo cual hay que diferenciar la dimensión de

la palabra escrita de la dicha, dando prioridad a la ejecución. La palabra escrita toma otra dimensión cuando ésta es dicha en un sentido escénico; tal condición es planteada por De Tavira, quien afirma: “En la escena, todas las palabras que residían en el siempre de lo escrito sucumben a la actualidad irrepetible de la presencia indecible del actor y ahí se contienen. En la inmediatez de la presencia escénica, antes de las palabras, asistimos al espectáculo del habla: la encarnación de la palabra” (De Tavira, 1999: 114). La palabra encarnada implica una imbricación estrecha del pensamiento, la palabra, la voz y el cuerpo, De Tavira sitúa la relación entre estos elementos en la ejecución escénica: “Si la palabra es la morada del ser, el actor es la prisión de la que la palabra se escapa” (De Tavira, 1999: 112). Esta profunda conexión entre la mente, el cuerpo y la voz en el acontecer escénico sitúa al actor mismo como el signo que desvela el pensamiento en su cuerpo.

Otro factor importante, pero que ha sido poco claro en los imaginarios acerca del teatro es la naturaleza creadora de la ficción, que está separada de la mentira y la simulación; de hecho, la palabra ficción tiene como sentido etimológico hacer, dar forma; de este modo, el actor da forma a su comunicación a la vez que se da forma a sí mismo; de no ser así, no sería actor, sino repetidor de la comunicación de otro. En este sentido, De Tavira plantea que la simulación es a menudo asociada al teatro -cuestión de la que el mal teatro es en buena parte responsable-, pero, al contrario de la virtualidad de la simulación, el teatro es ilusión. En un mundo en el que la virtualidad se toma como realidad, “no es lo real lo que se opone al simulacro, es la ficción como invención del mundo, el teatro donde lo real adquiere significado. En la ficción, las cosas son tal como se re-presentan; aparecen y desaparecen sin traslucirse, hacen señales, sin dejarse descifrar” (De Tavira, 1999: 185).

### El lenguaje de la escena

Artaud (1964) emprende una búsqueda de la profundidad del arte teatral en otros lugares que el teatro europeo de los años treinta del siglo XX, marcado aún por la retórica y el intelectualismo dramaturgico del teatro decimonónico. Desde su perspectiva, la esencia del teatro reside en el actor y su compromiso absoluto con la escena desde la expresión plena del cuerpo y la emoción, como el lenguaje verdadero de este arte. Afirma que la escena es un lugar concreto, geométrico, el cual debe ser ocupado, debe llenarse para hacer surgir su lenguaje, que no es el de las palabras. El lenguaje teatral “debe satisfacer todos los sentidos” (Artaud, 1964, 40). Para este célebre director de escena, sólo cuando pueden expresarse pensamientos imposibles de ser comunicados

con palabras, se está verdaderamente en el ámbito de lo teatral. De esta forma, el lenguaje escénico se manifiesta materialmente más allá de las palabras, de las cuales, se valora especialmente su proyección sonora hacia el espacio escénico, su sonido y sus entonaciones, en una analogía con el lenguaje musical, como una corriente sonora entonada con el cuerpo. Desde esta perspectiva, la poesía de la escena es compleja y se nutre de múltiples aspectos tales como la arquitectura, la plástica, la música, la iluminación y la escenografía, los cuales cobran sentido a través de la corporalidad expresiva del actor a través del movimiento, la gesticulación y la entonación.

La esencia del carácter paradójico de lo teatral puede verse en que, en este, como el arte del actor, tiene como única constante histórica su condición efímera, su carácter irrepetible, “lo cual sólo define paradójicamente su consistencia indefinible” (De Tavira, 2006, 129); por ello, la teatralidad frecuentemente resulta difícil de estudiar para la tradición estética artística, por lo que ésta por lo general se enfoca a su dimensión literaria en la dramaturgia, que tiene en el texto un objeto perdurable. En el teatro el artista es la obra, que solo existe durante el momento efímero del acontecer escénico, resultando en la “consistencia efímera y variable del fenómeno escénico, al que Aristóteles reconoce como el más respetable enigma en que se realiza el acto poético de la mimesis” (De Tavira, 2006, 129).

El teatro y la teatralidad, el arte como vehículo

Las múltiples corrientes y formas del teatro en sus diferentes momentos, latitudes y culturas coinciden en tener como centro el trabajo del actor creando una ficción para un público, lo cual puede sintetizarse con la fórmula: *A* hace de *B* para que lo vea *C*<sup>6</sup>. Sin embargo, más allá del teatro como arte, existen una serie de manifestaciones estéticas de naturaleza escénica que rompen con dicha fórmula, pues, aunque implican también el trabajo expresivo del actor su sentido no es propiamente el del espectáculo. Muchas de estas formas expresivas están relacionadas con el ámbito sagrado y devocional, en el que se ejecutan actos que están dedicados a la divinidad, los cuales pueden ser también observados por otras personas que pueden tomar el papel de público, pero no son los destinatarios de estas prácticas. Estas manifestaciones no pueden llamarse teatro, porque su fin no es artístico ni su destinatario es el público, pero están

---

<sup>6</sup> Esta forma de concebir sintéticamente el hecho teatral me fue planteado por Rubén Ortiz en reunión de asesoría para este proyecto.

fuertemente relacionadas con este arte, ya que, al igual que los espectáculos teatrales, son manifestaciones expresivas estructuradas de carácter escénico, las cuales requieren para su ejecución el dominio de técnicas corporales, vocales, así como de la concentración y del uso de la energía, sólo que su fin y destinatario es otro. No encuentro un mejor término para referirme al carácter escénico de estos actos que el de teatralidad, pues es lo suficientemente amplio y dúctil para mostrar la conexión con el teatro y a la vez distinguirse de este.

Los actos de teatralidad son cercanos al teatro como espectáculo por su naturaleza extra-cotidiana, su rigor técnico, su necesidad de precisión e inspiración, pero no son teatro en su sentido estricto, sino una especie de arte como vehículo (Grotowski, 2005) en virtud de su destinatario, que, en vez de ser el espectador, es directa o indirectamente el mismo ejecutante. Aunque podemos encontrar casos del arte como vehículo en el trabajo de algunos creadores teatrales, la mayoría de los ejemplos están en las prácticas rituales, tradicionales y devocionales, cuya esencia está en la teatralidad, sin ser teatro como arte. Estas prácticas tienen un sentido ético y estético, pero no están hechas para un espectador, y en caso de ser así, este no es otra persona, sino un ente divino, una figura metafórica, que sirve como vehículo para que la realización tenga por destinatario final al mismo ejecutante.

Las manifestaciones de teatralidad contribuyen a ampliar la reflexión acerca del teatro y su relación con la vida, pues ponen en tensión el sentido del quehacer teatral, sus límites y fronteras. Al igual que el arte teatral, las expresiones de teatralidad son también actos estéticos, pero en los cuales el arte no es el fin, sino el vehículo. A este respecto, Grotowski (2005: 90-93) concibe cuatro eslabones de una larga cadena de la teatralidad: el espectáculo, los ensayos para el espectáculo, los ensayos no exactamente para el espectáculo (los procesos de entrenamiento y experimentación del actor y el director de escena), como las partes de la cadena correspondientes a lo que sería formalmente el teatro; y en otra serie de eslabones, que corresponderían al territorio de la teatralidad, el arte como vehículo. La diferencia fundamental entre estas dos fases de la cadena es que, en la primera, el teatro como espectáculo, “se trabaja sobre la visión que debe aparecer en la percepción del espectador” (Grotowski, 2005: 90); es decir, en el montaje escénico, concebido y ensayado para provocar un efecto sobre el público. El arte como vehículo de la teatralidad devocional no busca un efecto en el espectador, sino en el artista, o sea, en el actor mismo, ya sea por conducirlo a estados extra-cotidianos de conciencia o energía, o por ser un conducto para comunicarse con el ámbito de lo sagrado para obtener su favor. Esta tradición es



tan antigua como la del teatro como espectáculo, pero es poco conocida y consciente en la cultura occidental. El arte como vehículo trabaja rigurosamente sobre la precisión y la técnica. Este es el tipo de acto estético que está presente en las prácticas rituales. Su diferencia con el espectáculo está en la sede del montaje; en el espectáculo la sede está en el público, mientras que en el ritual está en los ejecutantes. El ritual permite a sus ejecutantes comunicarse con ellos mismos a través de una partitura de acciones establecida, la cual es, al mismo tiempo, plural, ambigua, abierta al cambio y a diversas interpretaciones.

El concepto de teatralidad sintetiza la relación del teatro con la realidad, la cual es ambigua y paradójica, ya que implica la creación de una realidad ficticia, igualmente cercana y lejana a la realidad cotidiana. Es una realidad extra-cotidiana construida, la cual sintetiza, da sentido y expresa aspectos de la realidad dada. Refiere siempre a actividades humanas expresivas, en la que se construye una espacialidad ficcional con una conciencia dual, tensionada y dinamizada por las acciones de uno y la mirada de otro. Produce la conciencia dual de ser diferente e igual que el otro al mismo tiempo (Azor, 2006: 56-57).

Como se ha referido, la diferencia entre el teatro y la teatralidad está en el destinatario y la intención, sin embargo, los principios básicos del teatro son aplicables para analizar las manifestaciones de teatralidad, ya que ambos tienen una profunda correspondencia en sus técnicas expresivas, basadas primordialmente en el uso extra-cotidiano del cuerpo, la voz, la energía y la presencia escénica. La teatralidad es un concepto que contribuye a expandir el ámbito de comprensión del teatro más allá de los cánones artísticos de la tradición occidental; permite ampliar el horizonte de lo estético trascendiendo la rigidez del ámbito artístico.

#### Principios básicos de la teatralidad

Ante la gran diversidad de manifestaciones escénicas que se practican en todo el planeta, existen en todas ellas algunos elementos básicos para su acontecer. En ellos se manifiesta el carácter complejo de la teatralidad, que articula lo objetivo y lo subjetivo en la materialidad del acto escénico. El protagonista de estos principios es el actor, quien con sus acciones hace existir a la teatralidad. Estos elementos y principios permiten analizar estéticamente un fenómeno difícil de aprehender debido a su naturaleza efímera.

#### La corporalidad

En las realizaciones escénicas el artista es el productor y el producto, toda vez que trabaja con un material particular: su propio cuerpo. Esta condición escénica nos permite constatar como los seres humanos tenemos un cuerpo que podemos utilizar como un instrumento expresivo. Durante el teatro intelectual basado en el texto de los siglos XVIII y XIX apareció el concepto de encarnación, para referirse del proceso por medio del cual el actor “hace carne” el texto dramático, lo que hasta la fecha se conoce coloquialmente como interpretar un papel o encarnar un personaje; este concepto conlleva un grado de tensión entre el personaje y el cuerpo fenoménico del actor, al ser entes “separados”. Fischer-Lichte propone el concepto de corporeización, que engloba la totalidad del cuerpo del actor y personaje como uno mismo (2014: 164 – 167). La dicotomía entre mente y cuerpo se difumina en la corporalidad del actor. El cuerpo en la teatralidad hace visible lo invisible, ya que el actor “hace que la mente aparezca a través de su cuerpo” (Fischer-Lichte, 2014: 169).

Hay un fuerte paralelismo entre la corporalidad escénica y el pensamiento fenomenológico de Merleau-Ponty, ya que ambos plantean un saber no dualista entre cuerpo y alma, toda vez que es a través de la carne que entramos en contacto con el mundo. Corporizar en la realización escénica significa entonces que “el personaje encuentra en el físico estar-en-el-mundo del actor su fundamento y la condición de posibilidad de su existencia” (Fischer-Lichte, 2014: 172). El físico estar-en-el-mundo no es algo que “es”, sino algo que “deviene”. El cuerpo humano es siempre en el devenir, de este modo, no hay esencias inmutables ni mucho menos estereotipos válidos y fijos, ya que todo se rehace en el acontecer.

### La sonoridad

La sonoridad ejemplifica claramente el carácter paradójico y efímero de las realizaciones escénicas, ya que el sonido solo puede durar el tiempo en el que sucede; sus efectos, en cambio, pueden ser duraderos, ya que el sonido puede “desencadenar reacciones fisiológicas y afectivas” (Fischer-Lichte, 2014: 245). La potencia del sonido y, por lo tanto, de su ausencia, fue expresado lúcidamente por John Cage, quien hizo presente al silencio con su pieza *4 '33''*, estrenada el 29 de abril de 1952 en el Maverick Hall de Nueva York. En ella, aparece en escena una orquesta sinfónica completa dispuesta a tocar, el director de la orquesta da la señal de inicio, luego de lo cual suceden cuatro minutos con treinta y tres segundos de absoluto silencio. Este corto y

efímero performance dejó una resonancia perdurable entre quienes lo presenciaron. Para muchos, con esta pieza inicia el giro performativo en las artes.

La sonoridad genera espacialidad, y la voz genera corporalidad: “con y en la voz se originan los tres tipos de materialidad: la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad” (Fischer-Lichte, 2014: 255). La articulación entre pensamiento, voz y cuerpo es total, toda vez que es en el cuerpo donde se produce y, al emitirse, se vuelve extensión del cuerpo mismo, así como de los pensamientos y emociones que lo animan. La voz es cuerpo invisible que obra en el espacio. Fischer-Lichte (2014) ejemplifica esto al plantear que quien escucha a alguien gemir, percibe los procesos de corporeización que producen el gemido; la emoción que provoca el sonido “resuena” en el que lo escucha. La voz, puede ser, por tanto, independiente de la palabra, cobrando sentido en la corporeidad misma implicada en su surgimiento. La sonoridad vocal es real, física y contundente; siendo un vehículo expresivo por medio del cual se da un sentido final a la palabra, pudiendo ser, en ciertas situaciones, más reales que las evocaciones de realidad que la propia palabra contiene. La expresión vocal escénica, ya sea hablada o cantada, requiere de un uso adecuado del “aparato fonador”<sup>7</sup>, el cual se adquiere mediante distintas técnicas que potencian la emisión y la capacidad expresiva.

### El ritmo

El ritmo es un elemento fundamental de la teatralidad, el cual, en palabras de Fischer-Lichte “establece una relación entre la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad, y el que regula tanto su aparición en el espacio como su desaparición” (Fischer-Lichte, 2014: 269). El ritmo no es repetición, como el compás y el metro en la música, sino que alude a la complejidad de las diferentes temporalidades -tempos- con las que suceden las acciones y sonidos en el espacio. Fischer-Lichte explica: “El que marca el tiempo para la aparición y desaparición de materialidades en la realización escénica es en este caso el ritmo” (Fischer-Lichte, 2014: 275). El ritmo articula la materialidad con el tiempo; durante su ejecución, el actor esculpe el tiempo y lo hace fluir al hacerlo sensible. Materializa la duración de una acción a través de una línea de

---

<sup>7</sup> En la clasificación fisiológica del cuerpo humano no existe un “aparato fonador” como tal. Este es un término utilizado en el canto y la actuación para referirse a los órganos, músculos y tejidos implicados en la emisión vocal, que son principalmente los pulmones, las cuerdas vocales, el diafragma, los músculos intercostales y las cavidades frontal, nasal, bucal y torácica. Todas estas partes del cuerpo interactúan en la emisión de la voz a partir de un estímulo mental o emotivo estrechamente relacionado con el destinatario o receptor.

tensiones homogéneas o variadas. Se experimenta sensorialmente como una pulsación, un fluir que se repite y varía. El ritmo es fundamental para que la perceptibilidad del espectador permita el surgimiento del bucle de retroalimentación autopoietico<sup>8</sup> propio de las realizaciones escénicas, el cual, para suceder, debe ser capaz de hacer entrar a los espectadores en su ritmo.

### El tono

Más allá de su contenido temático o formal, la escenificación genera un tono, esto es una escala, un estado de cosas. El tono es la resultante de la interacción y el juego de tensiones entre los distintos elementos que constituyen la escena. Es la clave que marca el ritmo, la tesitura y el ambiente, es un efecto complejo y sensible del lenguaje escénico; para De Tavira: “es la consecuencia de una particular relación establecida por el principio poético de la mimesis entendida no como imitación, sino como representación” (De Tavira, 2014: 42). Este destacado director de escena sostiene que el tono es el resultado sensible del entramado escénico, a través del cual, el espectador puede percibir y descubrir por sí mismo el estado de cosas de una situación, las motivaciones de las conductas de los personajes y sus intenciones más allá de las palabras (De Tavira, 2014: 42). La razón de ser de la realización escénica es, a final de cuentas, generar un tono, el cual puede ser monótono o polifónico, pero que, al suceder, es la síntesis de un acontecimiento humano, con toda la complejidad y toda la sencillez implicada en el aquí y el ahora de lo efímero.

### El juego de contrarios

Un principio básico común de los actores de las diversas tradiciones escénicas es la oposición básica o juego de contrarios, que es el punto de partida para regular la presencia escénica. La oposición básica es la que hay entre el peso corporal que nos lleva hacia abajo y la columna vertebral que nos empuja hacia arriba manteniéndonos erectos. Esta premisa fundamental se aplica a todo el cuerpo, en el que las oposiciones físicas propician la vida escénica. Existe pues, “una dialéctica física que el espectador percibe” (Barba, 2011, 142). A partir de esta oposición

---

<sup>8</sup> Una parte esencial de las realizaciones escénicas es el bucle de retroalimentación autopoietico, proceso generado por la co-presencia del actor y el espectador, en el que ambos perciben y son percibidos, generando la experiencia estética escénica. El bucle de retroalimentación implica un “contagio” de los espectadores por parte de los actores o de otros espectadores, dando lugar a un efecto de simultaneidad, que en palabras de Fischer-Lichte, es “en la que uno puede simultáneamente aparecer como otro” (Fischer-Lichte, 2014: 346).

básica, el actor tendrá en sí la preparación para construir y articular la serie de oposiciones físicas, emotivas y sociales que caracterizan las situaciones que él mismo genera en su trabajo creativo.

El juego de contrarios y oposiciones es un fundamento de la teatralidad, el cual se encuentra desde la dimensión física individual del actor hasta la totalidad de la creación escénica en todos sus aspectos. En ese sentido, la teatralidad no muestra una historia, sino sus huesos, músculos y nervios; una historia encarnada sucediendo en la tensión de fuerzas opuestas. Existen múltiples ejemplos de posiciones de equilibrio precario o inestable producto del juego de contrarios en las técnicas corporales de actores de diferentes culturas, entre los cuales Barba muestra a un *zanni* de la *Commedia dell'arte*, una bailarina de Orissi de India, un actor Kabuki japonés, una bailarina balinesa, un acróbata azteca, así como del mimo francés Étienne Dacraux, todos ellos casos en los que puede verse claramente la manera de lograr un uso extra-cotidiano de la corporalidad a través del juego de contrarios (2011, 166-183).

#### Técnica cotidiana y técnica extra-cotidiana

Barba define la antropología teatral como “el estudio del comportamiento del hombre a nivel biológico y socio-cultural en una situación de representación” (Barba, 2009, 17). Esta definición hace ver que existe un comportamiento en las situaciones de la vida cotidiana y otro en las situaciones de representación escénica; esta diferencia se expresa en el cuerpo, cuya utilización y movimiento en la vida diaria están condicionadas por nuestra cultura, nuestro oficio o nuestro estatus social, pero en una situación escénica se utiliza el cuerpo de maneras distintas. En India se tienen dos palabras específicas para referirse a los ámbitos de comportamiento del ser humano: el *lokbhadarmi* o comportamiento de la gente común, y *natyadbarmi*, para referirse al comportamiento del ser humano en la danza o el escenario. Las técnicas corporales y vocales cotidianas son inconscientes, automáticas; nos desenvolvemos socialmente con gestos e inflexiones que consideramos “naturales”, pero que responden a técnicas determinadas culturalmente. Para descubrir los principios de la vida escénica hay que comprender que además del comportamiento corporal cotidiano, se puede generar otro extra-cotidiano, con técnicas a través de las cuales se pueden trascender los condicionamientos del cuerpo. Esta distinción se muestra con mayor claridad en las teatralidades codificadas, como son muchas de las expresiones escénicas orientales, así como el ballet clásico europeo, en las que el largo y riguroso entrenamiento hace que el practicante “aprenda y memorice con el cuerpo toda la ciencia

acumulada, la experiencia de decenas y decenas de generaciones que lo han precedido” (Barba, 2011, 185).

Del estudio de las distintas tradiciones teatrales y su manejo extra-cotidiano en la representación, Barba (2011) localiza tres principios básicos comunes de la teatralidad en sus distintas manifestaciones, que son: la alteración del equilibrio, la deformación de las técnicas corporales cotidianas y la no-coherencia coherente. La alteración del equilibrio, también llamada equilibrio de lujo en la teatralidad oriental, consiste en romper el equilibrio estable para buscar uno inestable o precario; implica un cambio de relación entre los impulsos corporales para generar movimiento y energía aún en la inmovilidad. La deformación de las técnicas corporales está presente en todas las manifestaciones escénicas codificadas, teniendo una estrecha relación con el equilibrio de lujo y la extra-cotidianidad, “buscando tensiones orgánicas precisas que comprometen y subrayan la presencia material del actor” (Barba, 2011, 187). La no-coherencia coherente se refiere más propiamente al uso de la energía en el accionar. En la cotidianidad, las técnicas corporales buscan el principio del mínimo esfuerzo para generar movimiento y acción; en el ámbito escénico, se asumen posiciones y técnicas que implican una ejecución dificultosa y un despliegue de esfuerzo mucho mayor, lo cual, por medio del entrenamiento, se fija en el actor hasta obtener otra lógica corporal expresiva. Estos tres principios ayudan a comprender cómo el actor, a través de técnicas que desencadenan procesos biológicos, logra obtener una potencialidad distinta de sus capacidades expresivas. A través de ellos se puede potenciar la presencia escénica y generar distintas calidades de movimiento que enriquecen las ejecuciones. Estos principios extra-cotidianos están presentes en muchos tipos de actuación performativa, como la danza, las artes marciales, así como en algunas prácticas religiosas.

### La presencia

Una noción fundamental en la teatralidad es la presencia, la cual es una de las principales cualidades que debe desarrollar el artista escénico. La presencia escénica es una noción de difícil delimitación, de carácter esquivo a las definiciones, toda vez que proviene de un imaginario sobre la teatralidad, sobre el performance. Fischer-Lichte (2014: 193) aporta una forma de explicar la presencia en el cuerpo contrastándola con la forma en que se entiende en artes visuales, como la pintura, en la que el pintor detiene y plasma un acontecimiento, mientras que el actor, por el

contrario, hace que el acontecimiento suceda. Ahí radica la diferencia sustancial entre la presencia visual y la escénica.

La presencia tiene una estrecha relación con el espacio: “El actor se hace actual a los espectadores, insoslayablemente presente por su capacidad para ocupar y dominar el espacio” (Fischer-Lichte, 2014: 196). La presencia del actor se describe desde la percepción del espectador, traduciéndola como un fuego, una irradiación, una vibración, un magnetismo, un aura. Eso señala el hecho de que la presencia es una experiencia compartida. Icle (2011: 195-196) ubica la presencia como algo que está situado en la interacción, una experiencia que compartimos cuando somos parte de una realización escénica, ya sea como actor o espectador. La presencia es un modo no semántico de llamar la atención del público, es una cuestión pre-expresiva paralela a la atracción que los significados de la actuación conllevan para el público. Es, por lo tanto, algo que aparece cuando se ingresa en la convención escénica, por lo que tiene una estrecha relación con la extra-cotidianidad, ya que es resultado de procesos biológicos, psicológicos y sociales, que articulan el cuerpo, la voz, el pensamiento y la emoción, focalizándolos en un acto.

#### El acontecimiento

El carácter eminentemente efímero del acontecimiento escénico se radicaliza en la perspectiva performativa de la teatralidad. En ese sentido, Fischer-Lichte (2014) plantea sustentar desde estas formas expresivas una manera de entender lo estético en el momento actual. Parte su reflexión con un ejemplo paradigmático de acontecimiento escénico, el cual fue la presentación de *Lips of Thomas*, de Marina Abramovic, acontecido el 24 de octubre de 1975<sup>9</sup>. En dicho *performance*, la artista trascendió los límites establecidos hasta el momento entre realidad y ficción, entre ética y estética, así como entre la contemplación pura de un objeto estético y la puesta en acción dentro de éste. En *Lips of Thomas*, el acontecimiento creado por la actriz y el público difícilmente puede clasificarse o legitimarse desde el marco de los estándares tradicionales de las artes, tanto escénicas como visuales. A través de este *performance*, es posible ver con claridad una redefinición entre dos tipos de interacción fundamentales para una estética hermenéutica: la relación entre espectador y actor, es decir, entre observador y observado, así como la relación entre la corporalidad de los participantes y su función como signos expresivos. Fischer-Lichte

---

<sup>9</sup> En este acto escénico efímero, Abramovich se autoflageló brutalmente de distintas formas ante los espectadores, llevándolos a una situación límite de desconcierto y perturbación difíciles de olvidar.

(2014: 45) plantea que acontecimientos escénicos como *4 '33 ''* y *Lips of Thomas* son parte del giro performativo, que implica a las diferentes artes, así como a sus críticos y estudiosos. A partir de ahí las artes visuales, la música e incluso la literatura tienden a concebirse como realizaciones escénicas. Hay un giro importante en dejar de “crear obras” para “crear acontecimientos”, lo cual implica ya no sólo al artista, sino también al público. El giro performativo es, entonces, el giro hacia la teatralidad, el acontecimiento, hacia lo escénico, en la que la obra reside en la actividad misma del artista que implica la percepción del espectador mientras y solo mientras sucede.

La co-presencia física entre actores y espectadores en un mismo lugar y tiempo es lo que constituye a la puesta en escena, entendiendo la co-presencia como una relación e interacción. La experiencia estética en la teatralidad se refiere a lo que acontece entre actores y espectadores en el transcurrir de la realización escénica, por ello la realización escénica sustituye el concepto de obra por el de acontecimiento. Una estética para la teatralidad se funda por tanto en el concepto de realización escénica (Fischer-Lichte, 2014: 74). En el acontecimiento de la realización escénica, lo que hagan los actores tendrá efectos en los espectadores y viceversa, por lo que puede afirmarse “que la realización escénica se produce y regula por medio de un bucle de retroalimentación autorreferencial y en constante cambio. De ahí que su transcurso no sea totalmente planificable ni predecible” (Fischer-Lichte, 2014: 78). La realización escénica se refiere a todo tipo de escenificaciones, tanto artísticas como no artísticas, incluye a todas las formas de teatralización del entorno; la experiencia estética de la teatralidad no sólo comprende a las creadas con fines artísticos, sino también a las que pueden generarse en ámbitos festivos o religiosos.

A pesar de un cierto nivel de impredecibilidad, en el escenario teatral hay un estricto manejo o control del bucle de retroalimentación por el director de escena; en situaciones escénicas como los performances y los ritos, este bucle puede estar más libre, menos conducido, y ahí si se vuelve plenamente un sistema autorreferencial e impredecible. Así, la realización escénica experimenta con las relaciones entre actores y espectadores, así como entre los espectadores entre sí, promoviendo no sólo un intercambio de miradas, sino de roles, emociones y posiciones. Al ser las realizaciones escénicas resultado de las acciones y comportamientos de actores y espectadores a través de la generación de un bucle de retroalimentación autopoietico, no resultan ser textos



propios para ser “leídos” y “entendidos” como mera información codificada, sino que son procesos de interacción en los que se genera sentido.

### III Teatralidad y hermenéutica

La teatralidad y la hermenéutica tienen un importante punto de encuentro en la experiencia estética de la presencia, ya que a través de esta es posible reflexionar acerca de los límites de la hermenéutica y los efectos de significado de los que se ocupa, contrastándolos con los de presencia, que son materia fundamental de la teatralidad. En la experiencia estética podemos encontrar una oscilación entre la presencia y el significado, lo que la sitúa como una especie de hermenéutica analógica que relaciona los dos ámbitos en su acontecer (Gubrecht, 2005: 18).

#### Presencia y significado

Un elemento constitutivo del paradigma moderno radica en el acento en el significado por encima de la presencia. Gubrecht ubica este cambio de paradigma en la visión del ser humano en el tránsito entre el medioevo y la modernidad, ya que “el hombre comienza a verse a sí mismo como excéntrico respecto del mundo, y esta posición ya era diferente respecto a la autorreferencia dominante en el Medioevo” (Gubrecht, 2005: 38). Esta posición excéntrica respecto al mundo daría pie a la dicotomía entre lo “espiritual” y lo “material”, el sujeto y el objeto, o sea, al paradigma disyuntivo, que es una de las bases epistemológicas de la modernidad, el cual, sin embargo, se pone en tensión ante fenómenos como los de la experiencia estética.

La relación simbólica de la presencia y el significado es parte del devenir humano, ya que, al igual que sucede con la propia vida, este intenta permanentemente trascender la naturaleza efímera de la experiencia estética, razón por la cual crea instrumentos que buscan su permanencia en el tiempo; de ahí la existencia de la partitura y la dramaturgia, que posibilitan la libre recreación estética de los actos musicales y teatrales que contienen codificados. Con la preponderancia del significado propia de la modernidad, los instrumentos toman el papel protagónico por encima de la experiencia, llamándosele entonces música a la partitura y teatro a la dramaturgia. En la actualidad, esto se ha radicalizado, ya que las tecnologías de la información han generado posibilidades distintas a la evocación estructurada de la experiencia de la partitura y la dramaturgia, para dar paso a la producción y almacenamiento de la imagen y el sonido, es decir, a la producción artificial de la presencia. Este artificio potencia la confusión entre la imagen y la

cosa a la que esta refiere, representando uno de los dilemas epistemológicos contemporáneos. La reproducción artificial de la experiencia, a través de la conversión de esta en datos almacenables plantea un dilema, pues pone en tensión el carácter referencial y evocativo de lo estético y lo simbólico al hacer pasar por realidad presente la imagen<sup>10</sup>.

Una estética del significado corresponde a la de la imagen como información, que lleva a la producción artificial de efectos de presencia, a la imagen vista como cosa. Una estética de la presencia pone el acento en el acontecimiento, en la experiencia viva y efímera, es decir, en la producción viva de la presencia. La teatralidad existe en una estética de la presencia. La producción de la presencia en la teatralidad implica una perspectiva espacial de la comunicación, de la tangibilidad sensorial que implica la presencia, lo que está presente, frente a nosotros, tangible a nuestros cuerpos, y a la producción en su sentido etimológico: traer hacia adelante; la producción de la presencia es, entonces, una comunicación viva tangible en el espacio, que implica movimiento, proximidad e intensidad.

En el arte se da una estrecha relación entre significado y presencia, ya que este es un hecho subjetivo capaz de comunicar, toda vez que implica dar forma a lo subjetivo en virtud del otro, del destinatario, pero no para transferir un mensaje, sino una experiencia; de esta forma, el artista “en su hacer convierte en forma sensible la invisibilidad de su vivencia y la de su potencial interlocutor para que, a su manera siempre diferida, sintiendo la obra, alcance a comprenderla” (De Tavira, 2006: 47). Esta forma diferida de transmitir experiencia se radicaliza en el hecho teatral, en el que la co-presencia física hace posible generar una comunidad entre el actor, el personaje y el espectador en la que sucede la transformación: el actor-personaje se interna en el espectador, originando una reciprocidad viva con múltiples posibilidades de ser, dando lugar a una experiencia estética en base al acontecimiento poético de la mimesis, en que uno se transforma en otro.

El papel del observador también es fundamental en la reflexión acerca del significado y la presencia, ya que este expone una relación dialéctica entre una apropiación del mundo a través

---

<sup>10</sup> En el momento actual (verano del 2023), la construcción artificial de la presencia ha generado un fuerte conflicto en la industria del cine y la producción de contenidos audiovisuales de entretenimiento. El uso de la inteligencia artificial para reproducir la imagen y el movimiento de los actores en estos medios repercute negativamente en la valoración de su trabajo y en sus ingresos. Ante esto, en la Unión Americana ha estallado una huelga masiva de guionistas y actores, quienes buscan generar una nueva normatividad que regule el uso de estas tecnologías. Por dilemas como éstos, el debate acerca de la presencia es de una enorme vigencia.

de la experiencia y la percepción. El observador es parte fundamental de la teatralidad. Siguiendo la lógica dicotómica de la modernidad, en el teatro moderno, se implementó la separación entre el público y la escena, de ahí la figura del telón, mientras que en el teatro medieval, la relación entre actor y público era total, al grado de no haber texto dramático, sino guiones de acción que conducían la actuación en virtud de la interacción con el público en una relación escénica performativa: “La co-presencia de actores y espectadores en la cultura medieval parece haber sido una co-presencia real, en la cual el contacto mutuo no era de ningún modo excluido” (Gubrecht, 2005: 44). En la modernidad, además de la separación física entre actores y espectadores, se acentuó la importancia de la dramaturgia como centro del arte teatral, ubicando su máxima relevancia en el significado de este por encima de la escenificación, vista esta como mera ilustración del texto. A pesar de la aparición de las vanguardias teatrales del siglo XX y del giro performativo, que ubicaron nuevamente la médula del teatro en la realización escénica, la concepción del teatro como dramaturgia sigue siendo muy extendida en medios académicos.

#### La experiencia estética de la presencia

La experiencia del goce estético puede concebirse como una experiencia de intensidad, siendo ésta un factor primordial para su existencia; Gubrecht concibe estas experiencias como: “momentos de intensidad que aceleran algunas de nuestras facultades cognitivas, emocionales e incluso acaso físicas” (Gubrecht, 2005: 105). Aunque no conlleve ninguna enseñanza o contenido edificante consigo, nos sentimos motivados a buscar la experiencia estética, tal vez porque nos suscita momentos de intensidad que no encontramos en nuestra cotidianidad. La experiencia estética es, pues, extra-cotidiana, ya que es algo referido a momentos de intensidad que no forman parte de la vida diaria. Esto da cuenta de la importancia del “marco situacional” dentro del cual sucede.

Esta condición situacional de la experiencia estética puede describirse a través del concepto de insularidad que Bajtín (2005) emplea para analizar la cultura popular, haciéndonos ver que esta puede trascender los límites de lo establecido por los cánones artísticos. Esta condición insular hace que la experiencia estética pueda además alejarse de las normas éticas institucionales y su propagación, toda vez que éstas pertenecen al ámbito de la cotidianidad. La inserción de la ética en la estética diluye su intensidad, alejándola de la experiencia estética.

La experiencia estética está estrechamente vinculada a los fenómenos de presencia. Estos fenómenos de presencia arrasan mientras suceden a la producción de significado. Esto no quiere decir que la presencia sea ausente de significado, sino que la presencia y el significado siempre aparecen juntos, pero en diferentes grados de tensión, siendo a través de los fenómenos de presencia que podemos constatarlo en forma intensificada, dando lugar a la experiencia estética (Gubrecht, 2005: 111). Como se ha referido, en el arte, la presencia y el significado están siempre en simultaneidad, ya que ambos efectos son parte de la cosa misma, por lo que no tienen una relación de complementariedad; ni unos suprimen a otros, sino que se da una relación de tensión y oscilación entre ellos, lo que hace que la experiencia estética provoque inquietud e inestabilidad. La experiencia estética nos permite vivir la presencia y el significado en su estrecha imbricación.

Toda experiencia estética está presente sólo mientras sucede, ya sea en el proceso real de comparecencia, visión o escucha, la temporalidad será siempre la del momento. De Tavira plantea que en la experiencia del arte, la vivencia estética es siempre actual, toda vez que es una experiencia sensible que, como tal, sólo puede experimentarse “en el aquí y ahora vivo, irrepetible, único de la sensación y su consecuente posibilidad de conciencia” (De Tavira, 2006, 24). Por esto, la perspectiva estética de la presencia y la teatralidad nos permite analizar como hechos estéticos a fenómenos performativos que no implican una “obra de arte” físicamente establecida o perdurable, pero, además, nos permite observar más profundamente su naturaleza, que no es la de portar información o significados, sino mostrarnos la simultaneidad y la intensidad efímera que implica la estética. En la modernidad contemporánea inmersa en el exceso de información e imagen, indagar en la experiencia estética de la teatralidad como instrumento hermenéutico puede conducirnos a comprender mejor las dimensiones subjetivas, espaciales y corporales de nuestra existencia.

#### IV La hermenéutica analógica de la teatralidad

##### Comprender los textos desde la teatralidad

Al tener su acento en la escenificación, la teatralidad se nutre de muchas dramaturgias, de muchos tipos de textos (visuales, literarios, sonoros, entre muchos otros), cuya condición primordial es que sean detonantes de performatividad, de acontecimiento y escenificación. Por tal razón, la experiencia estética de la teatralidad no implica la transmisión de un mensaje codificado, sino la creación de una experiencia efímera de alta intensidad, la cual se produce en el momento de la

realización escénica. En dicha experiencia -producto de un acto de presencia-, forma y fondo, metonimia y metáfora se muestran en su real imbricación en la materialidad del acto. El significante y el significado propios del signo aristotélico aparecen en simultaneidad en el actor.

Para que la experiencia de la teatralidad suceda, tiene que generarse entre autor e intérprete, entre actor y observador, un bucle de retroalimentación autopoiético, a través del cual, ambos, en su interacción, generan la experiencia estética. De este modo, la transformación en la teatralidad sucede cuando el acontecer del actor-personaje se introduce en la mente y la sensibilidad del espectador, quien, en su transfiguración, comprende al otro al sentirlo como sí mismo desde su propia subjetividad, creándose así una situación analógica y ambigua en la que uno es el otro. Esta transfiguración amalgama simultaneidad y diferencia, así como objetividad y subjetividad, resultando en una forma compleja y analógica de hermenéutica.

#### Dualidades y dicotomías

La hermenéutica analógica busca una interpretación más allá de la disyunción dicotómica entre lo unívoco y lo equívoco. La teatralidad es una de las manifestaciones en que más claramente se disuelven este tipo de dicotomías para establecer otro tipo de relaciones entre elementos distintos en interacción. La teatralidad debe ser pensada como metafísica en acción, en la que ser es acción; ser en conjugación de acción. Al actuar, el artista es al mismo tiempo su obra dejando de ser lo que es, para ser, de ahí su carácter enigmático y ambiguo. La teatralidad es una forma de comunicación, pero distinta a la del lenguaje, por lo que implica otro tipo de interpretación: “Interpretar la escena significa entenderla como situación externa previamente, pero significa mucho más, la escena exige ser vivida, no descifrada” (De Tavira, 2006, 142). La escena vivida, ya sea como espectador o actor, implica una fuerte relación entre el adentro y el afuera, es decir, entre la subjetividad interna del pensamiento y la emoción, y la objetividad física del acto ejecutado en el espacio. De esta forma, la teatralidad como hermenéutica analógica permite acercarse al estudio de fenómenos en los que los ámbitos internos de las personas están en estrecha relación con la dimensión espacial. De esta forma, el teatro es metafísica en acción, que se plasma en el espacio de manera efímera al suceder el acto ficticio, el cual resulta en una forma de hermenéutica del acontecer humano, como lo plantea De Tavira:

El drama es hermenéutica de la existencia: el personaje es lo que hace, por qué hace lo que hace, por qué no hace lo que omite y para qué. Ser es hacerse, un actuar que es

construir el ser siempre en el borde de la nada avasallante. En efecto, ser o no ser, actuar o no actuar, es el dilema dramático de la existencia (De Tavira, 1999: 75).

Observar el devenir humano desde una hermenéutica analógica fundada en la experiencia estética de la teatralidad nos permite indagar en las formas sensibles de la interacción humana cara a cara, en sus procesos de tensión y comprensión mutua. La teatralidad tiene una condición hermenéutica capaz de enlazar analógicamente una mente con otra, haciendo accesible lo extraño; tal es la manera en que la experiencia estética proviene de la conexión con lo otro, con lo remoto.

## V La hermenéutica analógica de la teatralidad en el ámbito religioso

La hermenéutica analógica de la teatralidad puede ser un instrumento capaz de indagar en la comprensión de las prácticas religiosas desde sus dimensiones emotiva, espacial y expresiva. Los espacios performativos de la religiosidad se constituyen de elementos arquitectónicos, que son físicos y geométricos; de elementos iconográficos, que son principalmente pictóricos y escultóricos; y de elementos escénicos, conformados por las prácticas de los creyentes. Desde el mirador de la experiencia estética de la teatralidad, en los lugares sagrados confluyen la formalidad geométrica e iconográfica de la arquitectura y la plástica con la poesía de la escena propia de la teatralidad; así, la intención y la interpretación de lo simbólico confluyen en el acontecer de las prácticas.

El plantear un espacio sagrado como performativo en el que suceden realizaciones escénicas, permite observar en su articulación los distintos aspectos que lo constituyen. La estética formal y el discurso institucional plasmados en la arquitectura y la plástica, la visión personal de los artistas que realizaron las obras, pero sobre todo las diversas lecturas y sentidos que los creyentes dan a éstas, y que son expresadas en las prácticas que detonan. Los lugares sagrados son escenarios de una teatralidad cuyo destinatario no es el público en el sentido tradicional del teatro como arte, sino el mismo actor a través de la imagen metafórica de la divinidad.

### El espacio

Los lugares sagrados son “espacios vividos” (Aínsa, 2003: 22), los cuales se constituyen tanto del espacio exterior geométrico como del interior subjetivo de la persona; estas dos dimensiones hacen intersección y se articulan en las prácticas que se realizan en ellos. La geometría del espacio

sagrado cobra densidad al poblarse de imágenes simbólicas, evocativas, las cuales son detonantes de teatralidad. En este proceso, la experiencia estética es el lugar de encuentro y síntesis entre el exterior y el interior de la persona. Desde esta perspectiva, el espacio vivido se vuelve un sistema de referencias de la crítica del arte y del pensamiento filosófico, en palabras de Merleu-Ponty “el ser-uno con el espacio supone habitar el ser” (Merleu-Ponty, 1997: 63). Así, los fenómenos psíquicos internos tienen una profunda conexión con el espacio, por lo que lo espacial es extenso e intenso. Sin ser una dualidad, son “un solo y mismo espacio que, por un lado, es exterioridad y por otro, interioridad” (Aínsa, 2003: 24). En las expresiones de la teatralidad y la religiosidad se manifiesta plenamente esta condición de la dimensión espacial. La relación del ser humano con el espacio (geométrico y performativo, objetivo y subjetivo, externo e interno) determina en buena medida su comportamiento y sus expresiones estéticas, debido a lo cual, este nunca es neutro, sino que está significado y marcado por inscripciones sociales que expresan la interacción y el conflicto que en él se suscitan.

El espacio vivido muestra cómo, en la experiencia humana, hay una estrecha relación entre el espacio, la materia y el tiempo. “El espacio–tiempo es la propia experiencia, lo vivido, el lugar de la memoria y la esperanza” (Aínsa, 2003: 29), el cual puede construirse en la conciencia o a través de la experiencia estética y religiosa. La íntima relación del espacio y el tiempo en la finitud del acontecer puede expresarse claramente a través de la imagen del relámpago en el cielo, en la que lo efímero resulta muestra de lo eterno en su fulgurar instantáneo. El aquí y el ahora están siempre fusionados, explicando la historicidad del espacio y “la dimensión espacial de todo devenir” (Aínsa, 2003: 30). Los espacios sagrados hacen que se superpongan las representaciones de lo visible, de la memoria, de lo leído o visto y lo vivido. Como puede verse, el transcurrir psíquico sucede en el espacio y el tiempo simultáneamente, no son nociones separables; todo proceso humano sucede en un aquí y un ahora.

En el arte siempre ha estado presente la relativización del espacio físico: el espacio se asocia a estados de ánimo, al carácter y la psicología del personaje. Un espacio creado artísticamente genera y expresa emociones, relaciones, comportamientos, gestos, sonoridades y prácticas que le otorgan su propio sentido y densidad; en palabras de Aínsa “la manifestación exterior del espacio mental es un espacio estético” (Aínsa, 2003: 34). En este sentido, García (2015) plantea la teatralidad como instrumento analítico para comprender cómo las realizaciones escénicas

generan sus propios espacios, en sus palabras: “Todo espacio cultural es un espacio habitado por un cuerpo, por una comunidad” (García, 2015: 14).

Un tipo de espacio performativo en el que la religiosidad y la teatralidad confluyen son las capillas. Etimológicamente, capilla proviene del latín *cappella*, diminutivo de capa, lo cual puede explicar la particular forma de capa protectora de lo sagrado que las caracteriza; citando a García: “Nombre y disposición dan sentido entonces a este nicho que, generalmente, alberga un elemento sacro, el cual puede ser observado desde el exterior” (García, 2015: 17). La otra acepción de capilla o capella es al ámbito musical, propiamente del canto coral, por lo que las capillas con su forma de nichos sirven también como cajas de resonancia de los cantos. Ambas acepciones hacen referencia a su carácter escénico, un lugar para mostrar, ver y escuchar. Espacios como las capillas, por su configuración y uso como espacios escénicos aportan a la comprensión de los procesos escénicos efímeros propios de las prácticas de religiosidad. Explorando hermenéuticamente las prácticas religiosas como acontecimientos escénicos, articulados con los espacios en que suceden y su historia, es posible indagar en su compleja configuración, sus sedimentos del pasado y sus transformaciones actuales.

#### El lenguaje

Artaud (1964: 50) expone la necesidad de recuperar el sentido de síntesis y analogía que nos permitan comprender la profunda relación de la teatralidad con la religiosidad y la mística, que es en la dimensión donde, en su opinión, radica el verdadero arte del teatro. Plantea la forma en que, en las tradiciones escénicas milenarias -cuya naturaleza no se inscribe formalmente en lo artístico o en lo religioso-, como el kabuki o el balinés, se revela la eficacia del lenguaje corporal y el poder de las imágenes directas en la acción escénica, a través del uso codificado de gestos, entonaciones y armonías, mismos que han prevalecido en el tiempo, volviéndose siempre a generar en cada ejecución.

En este tipo de teatralidades se logran manifestar en términos físicos, corporales y vocales “las percepciones más secretas del espíritu” (Artaud, 1964: 68). Estas expresiones ofrecen la imagen teatral plena y pura, con un lenguaje propio, estrictamente codificado y, a la vez, absolutamente libre para generar un lenguaje poético gestual desarrollado en el espacio, “el gesto absoluto que es la idea misma y que transforma las concepciones del espíritu en acontecimientos perceptibles”



(Artaud, 1964: 69). De esta forma, la teatralidad y la religiosidad comparten algunas prácticas y técnicas comunes, que son principios básicos de la expresividad humana.

#### El actor

La hermenéutica analógica de la teatralidad tiene su expresión más completa en el actor, que es quien, con su performance, hace que todos los elementos implicados en el espacio performativo tengan sentido. Las prácticas religiosas implican una teatralidad primigenia, una estética expresiva básica, una actuación fundamental.

Beuchot (1995, 42 - 48) muestra un ejemplo de una de las múltiples formas de la teatralidad en las prácticas religiosas a través del caso de San Vicente Ferrer, fraile dominico que a principios del siglo XV se hizo célebre por sus prédicas, de las que se dice que, aunque las hacía en su lengua nativa, el catalán, era comprendido por sus múltiples audiencias sea cual fuere su lengua. Realizaba sermones apasionados, acompañados de efectos ambientales de carácter escénico; la llegada misma al lugar de la predicación era un espectáculo en sí mismo, en el que solían participar flagelantes, confesores y enanos; incluso llevaban consigo pequeños órganos para lograr generar el ambiente adecuado en cualquier lugar, todo con el objetivo de dar efectividad escénica a las misas.

Ferrer era un maestro de la predicación en un sentido actoral; recomendaba utilizar un lenguaje sencillo, pero con una argumentación bien estructurada y sustentada en el conocimiento del tema. Este personaje conjuga la imagen del predicador profético apasionado de la tradición medieval, usando los recursos del profeta popular, pero, a la vez, argumentando correctamente, como un escolástico. Su discurso, fundado en la performatividad escénica, tenía una estructura dialógica cuidadosamente estructurada, en la que todos los elementos entraban en acción para la interacción escénica, en palabras de Beuchot, “el texto y el antitexto puedan cumplir cabalmente su función, como de un acertado manejo de los efectos emocionales, desde la descripción de las llamas del infierno hasta la música y los cirios, estos efectos conducirían al oyente a sentirse como espectador ante una representación teatral” (Beuchot, 1995: 45). De esta forma, la efectividad de Ferrer radicaba en su actuación, su expresividad vocal y corporal, provocando en la audiencia una fuerte impresión que, aunque efímera en su acontecer, podía quedar grabada por mucho tiempo en la memoria anímica de los espectadores.

Este caso ayuda a comprender la importancia del actor en la experiencia estética de la teatralidad, ya que hasta la más lúcida y sólida argumentación posible, sólo se consolida y permanece a través de la inducción de una experiencia estética de alta intensidad, capaz de suscitar una impresión poderosa. Ferrer recoge la tradición del profeta popular, quien tenía que generar una experiencia emocional profunda en su audiencia para motivar el arrepentimiento o el cambio de creencias. Como puede verse, en el ámbito religioso, todo el escenario es importante y deben ser cuidados sus elementos: la música, las velas, el sermón, las imágenes, el rezo, la gestualidad y su conjunción, para producir una impresión sensible y profunda, efímera en su acontecer y duradera para el creyente (Beuchot, 1995: 47-48).

Este tipo de actuación, que busca persuadir, seducir y convencer no es exclusiva de los representantes de la institución religiosa, sino que sucede también, con distintos fines y de diversas formas, entre la feligresía. Además de la figura del actor predicador, está la del creyente, el cual, además de ser espectador (y, por tanto, co-autor del bucle de retroalimentación autopoietica) del primero, es también actor cuando ejecuta sus propias prácticas, cuando realiza sus ritos ante la deidad. Estos ejecutantes realizan también secuencias elaboradas, en las que utilizan diferentes elementos rituales y despliegan también un notable compromiso corporal, vocal y emotivo. Estos actos son una forma de arte como vehículo, cuya ejecución tiene como destinatario al propio actor, ya sea de manera directa al permitirle experimentar estados de ánimo, atención y energía extra-cotidianos, o de manera indirecta al ser una forma de comunicarse con la divinidad. Así, en el ámbito religioso, todos son artífices de la teatralidad en determinados momentos, ya sea como espectadores o actores, para un espectador terrenal o divino, o como una forma profunda de auto conocimiento a través de la figura metafórica de la divinidad. De esta forma, la experiencia estética de la teatralidad en el ámbito religioso es interactiva, plena y diversa, ya que todos los que confluyen en los lugares sagrados ponen en práctica sus recursos expresivos para transferir su experiencia al otro, ya sea ser humano o divino, pero capaz de comprenderlo, de compartir con él sus emociones si logra “entonarse” con él, si lo hace partícipe de su tono.

El observador

Una tendencia pronunciada del fenómeno religioso contemporáneo es la de poner el acento en la dimensión personal de la religiosidad, la cual no necesariamente coincide con la visión institucional o comunitaria, sino que se configura en base a una construcción individual, la cual

puede tomar elementos de distintos orígenes culturales, característica propia de la posmodernidad. Carlos Mendoza (2003) explica esta condición a través del concepto de experiencia religiosa:

Ahora predomina el concepto de experiencia religiosa, cuyo primado se da en el individuo y no en la comunidad de creencia, porque la religión está asociada a un sistema de doctrina y de moral, por lo tanto, un orden de control. En cambio, la experiencia religiosa en plural, referida por definición a una diversidad de sujetos que buscan, por sus propios medios, religarse con la trascendencia, volver a la vida. Asistimos así al nacimiento de una experiencia religiosa del orden de lo plural, que en términos lógicos eso quiere decir el reino del equívoco. No hay una experiencia religiosa única o válida sino tantas como individuos existen (Mendoza, 2003: 47).

En la postmodernidad, la religiosidad se fragmenta, siendo cada vez más plural, predominando la diversidad de expresiones de lo religioso, aún dentro de los cultos institucionalizados. En tal condición, una hermenéutica analógica de la teatralidad y su experiencia estética puede contribuir a comprender las expresiones religiosas desde la interacción de lo institucional y lo popular, así como de lo colectivo y lo individual en las prácticas de las personas, en su búsqueda de actualizar la experiencia originaria del sujeto.

Solo desde una posición precaria, de debilidad y duda puede adentrarse en la observación y el análisis de lo religioso. En este sentido, Latour (2005: 18-24-36) afirma que, para hablar de religión, hay que hablar religiosamente; esta condición es necesaria para analizar las experiencias de intensidad de este tipo de actos y la condición de verdad que exigen. El sentido de las palabras y actos religiosos, como en la teatralidad, no reside en su contenido textual, sino en sus capacidades evocativas y performativas. Por eso, en ellos es fundamental la expresión de la emotividad a través de gestos, inflexiones y posturas. Estos componentes al articularse expresan el tono, la tonalidad que da sentido y verdad a los actos performativos religiosos. Según Latour, el verdadero sentido de comprender la historia de los acontecimientos religiosos es hacer que vuelvan a suceder, que vuelva a ocurrir la enunciación de la palabra, la voz y el gesto que produjo en los partícipes del pasado el efecto que se busca suceda en el momento actual. La palabra religiosa “representa”, en el sentido de que hace nuevamente presente aquello que se habla.

Como puede verse, no hay nada oculto, cifrado o esotérico en la expresión religiosa; sólo que es difícil de realizar, porque no pertenece al ámbito cotidiano. En ella son fundamentales características como proximidad y presencia, comparecencia viva. La religión no busca el “más

allá”, sino la palabra viva que representa la presencia de lo que designa con determinado lenguaje, técnica y ritual: “La palabra encarnada, o sea, decir nuevamente que ella está aquí, viva y no muerta ni distante” (Latour, 2005: 27). De igual forma sucede con las imágenes religiosas, cuyo objetivo es poner en escena las situaciones de las escrituras, no entenderlas o interpretarlas. Se busca que la imagen y la palabra se transmitan como actos escénicos en los que se busca la transformación del emisor y el receptor y no la transferencia de un mensaje. Lo que importa es la comprensión de la presencia que el mensaje carga; o sea, la comprensión sensible del tono, la tonalidad del habla o de la imagen. Las prácticas devocionales, más allá de sus significados textuales, expresan y generan un tono. La práctica religiosa es un salto hacia lo extra-cotidiano, es un modo de dirigir hacia lo extra-cotidiano la atención, por ello, para acercarse a su comprensión, hay que hacerlo desde una lente también extra-cotidiana como la teatralidad, que es capaz de generar una hermenéutica que articula la metonimia y la metáfora, lo racional y lo emotivo; una comprensión sensible y compleja.

#### La mediación

El término hermenéutica proviene de Hermes, el intérprete de los mensajes divinos, los enigmas que guían a los humanos en la nebulosa trama de bifurcaciones de su existencia. La hermenéutica es, de origen, un instrumento mediador. En ese sentido, una hermenéutica analógica de la teatralidad permite acercarse a la comprensión del otro, en este caso, el creyente, al permitir enlazar analógicamente una mente con otra desde el ámbito extra-cotidiano de la experiencia estética. La comprensión que se busca no es un desciframiento, sino una interpretación que implica entender primero una situación externamente para luego hacerla vivida, encarnada. La teatralidad como hermenéutica analógica en el ámbito religioso es, entonces, una forma de “ponerse en sintonía” con el tono, con las experiencias de intensidad extra-cotidiana generadoras del sentido para los creyentes en sus prácticas, y, de esta manera, acercarse a la comprensión del otro “entonándose con él”, haciéndose copartícipe de su actuación para así interpretarla.

El tipo de discurso religioso tiene una condición de verdad e intensidad, que es la capacidad de transmitir personas y emociones, de desencadenar acontecimientos, de alterar el habitar del espacio y el fluir del tiempo, su capacidad performativa (Latour, 2005, 20). Entonándonos con esta condición y dejándonos tocar por su performance, podemos compartir analógicamente la comprensión del acto con el ejecutante del rito y encontrar así su sentido. Las experiencias

estéticas de alta intensidad, como las de la teatralidad y la religiosidad, suponen siempre el riesgo de tocar y ser tocados, de confrontarnos; la experiencia estética “es un encuentro consigo mismo por virtud del otro” (De Távira, 2006, 58).

## Capítulo 2. La catedral de San Cristóbal de Las Casas. Edificio icónico y museo sacro

### I La catedral, enclave barroco

El sentimiento vital del barroco es el del *theatrum mundi*, que muestra a la vida misma como una obra de arte total, tal como lo caracteriza acertadamente Calderón de la Barca con su obra *El gran teatro del mundo*, en el que los seres humanos son actores ante un público celestial encabezado por Dios, con el mundo como escenario en el que la obra que interpretan es su propia vida (Toman, 2012: 8). Así, su carácter dramático y teatral permite a las manifestaciones barrocas la posibilidad de escenificar los contrarios. Desde esta perspectiva, los estudios acerca del barroco han caracterizado algunos de sus fenómenos, tales como los pares antitéticos “abierto–cerrado”, “movimiento–estatismo” o “aprehensible–no aprehensible”, los cuales, al tenerse en cuenta, refieren a la complejidad de los elementos que articula su estética, como los momentos psicológicos del artista, la experiencia del espectador y el proceso de creación de la ficción. Estos problemas, han sido analizados por autores como Panofsky (1919) o Sedlmayr (1930), simultáneamente a sus bases espirituales, como la contrarreforma religiosa (Toman, 2012: 8). La intensificación actual de los estudios interdisciplinarios ha ampliado la comprensión de lo barroco, destacándose la idea de “obra de arte total”, así como la acción e inter–competración de todos los géneros artísticos en la creación de un “teatro universal”, de una imagen compleja que lo sitúa como un mirador de la diversidad de la vida.

En las expresiones barrocas, la perspectiva y la técnica de lo inacabado muestran la complejidad en una situación dada. En ellas predominan algunos elementos fundamentales, como el principio del mínimo determinado y máximo determinante propio de lo simbólico, el elogio a la dificultad o lógica del mayor esfuerzo, así como la ostentación de los contrastes o juego de contrarios; todos estos elementos son característicos de la teatralidad. De este modo, lo barroco vive la contradicción, propia de una contradictoria experiencia del mundo. Es una forma de comprender y expresar la realidad en la modernidad: la representación del pensamiento desde la dimensión simbólica. Así, sus símbolos comunican sugiriendo al interlocutor una comprensión aproximada de la realidad desde sus propias circunstancias. Esto permite que cada uno haga suya la aplicación de las leyes universales, desde la dimensión humana en la que el macrocosmos

universal y el microcosmos individual están estrechamente enlazados (Maceiras, 2002: 22-28). De esta forma, el ser humano universal solo puede entenderse en su diversidad.

Las expresiones barrocas, principalmente las religiosas, se relacionan estrechamente con la teatralidad, ya que en ellas se hace nítida la naturaleza paradójica de la convivencia humana. Por ejemplo, en las representaciones escénicas se visibilizan los principios sociales barrocos, ya que en los espectáculos suele haber una división de las localidades en base a sus precios, lo que clasifica socialmente al público, pero, esto mismo, a la vez permite que distintos miembros de la sociedad puedan acudir, y, desde su división, todos puedan ser a la vez parte de lo mismo, todos son espectadores. Respecto a esto, Aubrim dice: “cuando un madrileño traspasa el umbral de un corral (de comedias) pierde su calificación en la sociedad en tanto que mercader, sirviente, hija de familia, aventurera, pícaro; se transforma en espectador, mismo título que sus vecinos y comparte con ellos las mismas exigencias, la misma mentalidad, la misma moralidad del teatro” (Aubrim, en Maravall, 1975: 373). De esta forma, las expresiones barrocas ofrecen la posibilidad de escenificar los contrarios. Lo barroco implica una presencia permanente de la paradoja, pues parte de la contradicción, de la transformación, de ahí su carácter dramático y teatral. Por esto, además de las características estéticas formales de su arquitectura y su plástica, la catedral de San Cristóbal de Las Casas es un enclave barroco en base a su complejidad, a su devenir agitado y contradictorio y a las paradojas que la constituyen y le dan su particular carácter como lugar sagrado.

## II Origen y etapas constructivas

### Origen

La catedral es el edificio religioso más antiguo de la ciudad y ha cambiado con el devenir de ésta, no siendo las mismas ciudad, catedral y sociedad las del siglo XVI, las del XVIII o de la actualidad, aunque sedimenten y reconfiguren muchas de sus características distintivas Surgió en 1528 simultáneamente a la fundación de la urbe. El 31 de marzo de ese año se llevó a cabo el asentamiento definitivo de la incipiente villa, y tan sólo tres meses después, el cabildo instruyó oficialmente al párroco que tenía el deber de decir misa en ella todos los días y administrar los sacramentos, lo que muestra que la instalación de este templo ocurrió a la par de la fundación de la ciudad (Artigas, 2010: 183).

En poco tiempo, la recién establecida villa tuvo varios cambios de nombre, llamándose sucesivamente Villa Real, Villaviciosa y San Cristóbal de los Llanos, para finalmente, en 1536 obtener el título de ciudad con el nombre de Ciudad Real. Durante estos primeros años, al igual que la ciudad, el templo recibió diferentes nombres o advocaciones, entre ellas la de San Miguel, Santiago Apóstol y la Anunciación de María, hasta que el 19 de marzo de 1538 el papa Paulo III le otorgó el rango de iglesia catedral bajo la advocación de San Cristóbal Mártir. Otra cuestión en común es que, desde sus inicios, la ciudad y su catedral han tenido una suerte accidentada e incierta. Ejemplo de esto es que la noticia del nombramiento como obispado llegó a Ciudad Real hasta un año después; además, sus dos primeros obispos no pudieron ejercer el cargo, pues el primero, Juan de Ortega no aceptó el nombramiento, y el segundo, Juan de Arteaga y Avendaño murió en la Ciudad de México antes de poder trasladarse a su diócesis, así que el primer obispo que pudo ejercer en el cargo fue fray Bartolomé de Las Casas, quien llegó a Ciudad Real en febrero de 1545 (Aubry, 1991: 162-163 / Artigas, 2010: 184-187).

Las catástrofes, constante de San Cristóbal de Las Casas y su catedral

La ciudad y su catedral tienen una estrecha correspondencia en las enormes dificultades que han enfrentado a lo largo de casi quinientos años. De esta manera, conflictos, insurrecciones, guerras, inundaciones, epidemias y terremotos han sido una constante desde su fundación hasta la fecha, marcando el devenir de la urbe y su principal edificio religioso. A lo largo de su historia se pueden encontrar testimonios de las vicisitudes de San Cristóbal de Las Casas, las cuales han generado múltiples transformaciones y reconfiguraciones, pero también han dejado huellas y sedimentos que pueden observarse tanto en sus edificios como en su tejido social. Entre las múltiples catástrofes que ha sufrido esta ciudad desde su fundación destacan las inundaciones, los conflictos armados, las epidemias y los terremotos.

Su disposición física como cuenca cerrada, la cual sólo drena a través de algunos sumideros<sup>11</sup> hace de este valle una zona proclive a inundarse. La primera inundación de grandes proporciones documentada data de 1592. La siguiente sucedió en 1652 y tuvo terribles consecuencias, ya que fue consecuencia de la “reventazón del Huitepec” (Aubry, 1991: 41), volcán aledaño a la ciudad,

---

<sup>11</sup> Los sumideros son grietas abiertas en la roca caliza que conforma la base del suelo de las montañas de la región. En la cuenca cerrada de San Cristóbal, estas grietas son el único desagüe natural, los cuales en muchas ocasiones no se dan abasto para drenar las abundantes precipitaciones pluviales, más aún cuando se tapan de troncos, maleza y otros sedimentos.



el cual almacena las aguas de las copiosas lluvias procedentes del Golfo de México y la sierra norte de Chiapas. Al parecer, esta “reventazón” fue producto tanto del exceso de lluvias como de la emergencia de lahares<sup>12</sup>. Al poco de haberse recuperado de esta catástrofe, en 1680 sucedió otra gran inundación que destruyó buena parte de lo reconstruido. En 1785 hubo otra de alcances devastadores, que derribó las iglesias de San Antonio, el Calvario y San Diego, además de más de trescientas casas. La última gran inundación ocurrió en 1973, la cual damnificó casi toda la ciudad y dejó incomunicados a barrios entonces periféricos como San Ramón y San Diego, entre otros. Tras esta nueva calamidad, el gobernador de Chiapas durante ese periodo, Manuel Velasco Suárez, oriundo de San Cristóbal, construyó en 1975 un túnel de desagüe en las laderas de las montañas del lado sur, el cual ha evitado las inundaciones, pero, a la vez, ha provocado el desecamiento de los lagos y los humedales de María Eugenia y La Kist, propiciando un crecimiento urbano anárquico hacia esas áreas (Aubry, 1991: 45-88).

Los conflictos armados han dejado también sus huellas en San Cristóbal y, por lo tanto, en la catedral, sobre todo en los siglos XIX y XX. Entre los más relevantes están los enfrentamientos de la guerra de Reforma, la insurrección contrarrevolucionaria de “los mapaches”, la “guerra cristera” y el levantamiento del EZLN. Durante la guerra de Reforma, el general conservador Ortega decide tomar San Cristóbal en mayo de 1863 junto con el padre franciscano Chanona. Lo lograron el 14 de julio, fecha en que incendiaron el Palacio de Gobierno y ocuparon la catedral, que fue durante varios meses su cuartel general y sede de un gobierno paralelo al constitucionalmente establecido en Tuxtla Gutiérrez. Durante el periodo revolucionario, entre 1914 y 1916, San Cristóbal de Las Casas fue centro de operaciones de los contrarrevolucionarios o “mapaches”, comandados por Alberto Pineda, por lo que el parque central y la catedral fueron en varias ocasiones campos de batalla. Luego, entre 1933 y 1936, la ciudad y su catedral recibieron los embates de la “guerra cristera” y la persecución religiosa de los “quemados”, quienes saquearon y devastaron las iglesias, principalmente Santo Domingo y la Catedral (Aubry: 1991: 67-91). Finalmente, a finales del siglo XX, estalla la insurrección del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, que irrumpió en San Cristóbal en la madrugada del 1 de enero de 1994.

---

<sup>12</sup> Lahar es un término de origen indonesio para referirse a las corrientes volcánicas de agua, lodo y vapor que surgen como masas eruptivas, las cuales suelen precipitarse montaña abajo causando terribles inundaciones y socavaciones en la roca que provocan hundimientos. En las faldas del Huitepec y el Zontehuitz, aledaños a San Cristóbal, así como en la vecina cuenca de Navenchauc, pueden observarse abundantes evidencias geológicas de corrientes de lahar (Aubry, 1991: 46-47).

Este fue el último conflicto armado que se suscitó en el centro de la ciudad. En todos estos episodios, la catedral ha sido parte del campo de batalla, por lo que ha sido tomada como trinchera y cuartel, lo que le ha causado daños y modificaciones de las que subsisten huellas. Algunas de sus cicatrices están a la vista en plena fachada, pues son las mutilaciones que presentan muchas de las esculturas, a las que les faltan total o parcialmente ya sea las manos o la cabeza.<sup>13</sup>

Las epidemias también han sido un azote recurrente en San Cristóbal de Las Casas. A partir del siglo XIX se tiene registro de numerosas epidemias, las cuales han sido principalmente de enfermedades estomacales y respiratorias. Entre las primeras destacan las de cólera y tifoidea, ocurridas en 1833, 1834, 1850, 1852, 1865 y 1892. Cada uno de estos brotes masivos dejó tras de sí grandes mortandades. Hubo una gran epidemia de sarampión en 1865 que hizo grandes estragos entre la población de las comunidades aledañas a la ciudad. Entre los males respiratorios, la influenza atacó en dos ocasiones, la primera entre 1892 y 1894. El segundo brote de la influenza fue en 1913 y fue el más devastador, pues provocó hasta sesenta muertes diarias (Aubry, 1991: 67-72). La última gran epidemia es muy reciente, al grado de que hasta la fecha se padecen sus efectos: la pandemia del COVID 19, la cual, además de causar numerosas muertes, ha provocado enormes daños económicos, más aún en una ciudad como San Cristóbal de Las Casas, con una economía basada significativamente en el turismo, que es una de las actividades más afectadas por las medidas sanitarias implementadas para contener el virus. Con el COVID 19, las iglesias de la ciudad, entre ellas la catedral han sido severamente afectadas, tanto por el lamentable deceso de prácticamente la mitad de los sacerdotes, como por los cierres obligatorios, los cuales devastaron la economía de los templos y de las personas que subsisten de su manejo.

Dentro del cúmulo de calamidades acontecidas a la ciudad, los movimientos telúricos son los que más han arruinado a la catedral de manera directa. El primer gran sismo documentado es el de 1652, el cual ocurrió al mismo tiempo que una fuerte inundación; en este evento colapsaron numerosas casas y se destruyó el campanario de la catedral. En 1804 sucede otro gran terremoto que dejó muy dañada la catedral, por lo que se requirieron once años para repararla, sin embargo, tan sólo un año después de terminarse las obras, otra serie de fuertes sismos volvieron a devastarla. Para 1894 y 1902 otros terremotos volvieron a causarle serios daños (Aubry, 1991:

---

<sup>13</sup> Fotografía 1. P. 110

41-89). El último gran sismo sucedió en 2017, el cual causó destrozos en prácticamente todas las iglesias de los barrios céntricos de San Cristóbal, como la Catedral, Santo Domingo, Caridad, El Carmen, Santa Lucía, La Merced, entre otros, provocando su cierre hasta fechas recientes. En el caso de la catedral, apenas fue reabierto en diciembre de 2022, tras cinco años de trabajos de reparación y restauración por parte del Instituto Nacional de Antropología e Historia. El templo y la diócesis misma no han podido recuperarse este suceso, el cual se acompañó de la pandemia del COVID-19, combinación desafortunada que ha dejado considerables pérdidas humanas y económicas, además de la generar una reconfiguración organizativa que ha propiciado cambios en las dinámicas, las prácticas y, por tanto, en el tono del lugar, como se verá más adelante.

### Etapas constructivas

Como edificio de larga data, la catedral ha tenido varias etapas constructivas y múltiples vicisitudes que le han provocado diversos cambios. De igual modo, a lo largo del tiempo, las formas de vida, imágenes y necesidades de las personas cambian, por lo que su visión de la estética urbana también se ha transformado. Como puede verse, la catedral es un lugar representativo del calamitoso estado de cosas de San Cristóbal de Las Casas a lo largo del tiempo, lo que se refleja en los múltiples cierres, reparaciones, y remodelaciones que ha tenido desde su fundación hasta el momento actual; además, ha sido reconstruida en su totalidad dos veces.

La primera reconstrucción formal o “definitiva” de la catedral data de 1539, en sustitución al sencillo edificio primigenio. Este templo se realizó con el sistema conocido en aquel tiempo como de “tapias con rasas de piedra y ladrillo” (Markman, 2011: 47), el cual consiste en la utilización de piedra para la cimentación, ladrillo para los pilares de refuerzo, adobe para los muros y teja en el techo, como lo describe fray Tomás de la Torre a mediados del siglo XVI: “Hay en esta ciudad una bonita iglesia, bien labrada, de madera, cubierta de teja; las paredes son de adobe y ladrillo; digo bonita, pero según son las iglesias de aquellas tierras” (De la Torre, en: Cruz, 1974: 125). Este sistema implica el dominio de técnicas depuradas de construcción que permitieron que el edificio se mantuviera en pie por casi doscientos años (Artigas, 2011: 189).

La segunda reconstrucción completa de la catedral, que es el edificio que subsiste hasta la fecha, se inició entre 1718 y 1721. La obra fue realizada por el obispo de Chiapas y Soconusco, Jacinto de Olvera y Pardo por instrucciones del papa Clemente XI, con arquitecto y albañiles provenientes de Guatemala. El edificio volvió a construirse desde los cimientos, ya que se trató

de un templo de tres naves al estilo barroco, considerablemente más grande y pesado que el anterior, con los muros de cal y canto y con la longitud y altura que tiene hasta la actualidad. La fachada principal construida en este tiempo es la que tiene hasta el momento y es, junto con la del templo de Santo Domingo, uno de los dos ejemplos de relieves virreinales en estuco más importantes del sureste de México. A esta edificación se le han realizado también varias remodelaciones (Artigas, 2011: 189).

Los últimos grandes cambios realizados en la catedral fueron en el siglo XX, paradójicamente, entre la Revolución y la “guerra cristera”. Los trabajos se realizaron entre 1919 y 1931 a cargo del ingeniero Carlos Z. Flores a instancias del padre Agapito Martínez. Las costosas modificaciones, que siguieron la tendencia neoclásica que estuvo en auge en ese tiempo, se realizaron a la vez que grupos de “mapaches”, “pinedistas” y constitucionalistas se disputaban y saqueaban Chiapas. A través de esta obra aparentemente anacrónica con su tiempo, la iglesia sancristobalense pregona a favor de la contra Reforma juarista y la contra Revolución (Aubry, 1991: 157). Con estas obras, el espacio interior se abrió para quedar de una sola nave corrida apuntalada por columnas de estilo corintio. Se abrieron también grandes ventanales y se rehízo su altar principal con mármol de Carrara para volverlo más claro y sobrio que el anterior. La siguiente intervención a la catedral tuvo un sentido inverso, el de recuperar sus “valores arquitectónicos tradicionales” (Artigas, 2010: 202). Estas obras fueron patrocinadas por el gobierno federal a través de la entonces llamada Secretaría del Patrimonio Nacional y estuvieron a cargo de Juan Benito Artigas. Esta restauración se llevó a cabo de 1974 a 1981, en ella se renovaron los plafones interiores, se consolidaron y restituyeron los aplanados de las fachadas frontal y lateral y se “recuperó” la cromática en tonos ocres de inicios del siglo XX. En 1990, esta restauración fue intervenida por Andrés Aubry, quien contradijo estéticamente a Artigas y modificó la cromática con el uso del blanco y tonalidades grises en el interior, así como de colores vivos en el exterior, en detrimento de los ocres. Estas dos intervenciones han sido motivo de numerosas polémicas por sus contrastantes visiones de lo “tradicional”. Finalmente, entre los años 2018 y 2022, el edificio tuvo múltiples reparaciones como consecuencia del sismo de 2017, las cuales estuvieron a cargo del Instituto Nacional de Antropología e Historia. En esta última intervención se apuntaló su estructura, se repararon grietas, se reconstruyeron sus cúpulas y volvió a pintarse por completo, rescatando parcialmente la concepción cromática propuesta por Artigas. Por su ubicación, dimensiones y estética, la catedral de San Cristóbal de Las Casas es un

edificio icónico para visitantes y habitantes de esta ciudad. Su composición es el resultado de las múltiples remodelaciones y reconstrucciones realizadas en diferentes momentos de su historia, muchas de ellas contradictorias entre sí, las cuales han contribuido a conformar el aspecto visual que actualmente tiene (Gómez, 2022: 73).

### III Características arquitectónicas y plásticas

#### El complejo arquitectónico

La catedral, más que un templo, es un conjunto arquitectónico, el cual ocupa toda la manzana entre la Plaza de la Paz, el Parque Central o Plaza 31 de marzo y las calles General Utrilla y 5 de febrero. Consta de cinco partes principales dentro del mismo muro perimetral: El templo propiamente dicho, el área de oficinas de la diócesis y la curia diocesana, los anexos laterales, ubicados sobre las calles 5 de febrero y General Utrilla, en los que están la librería, las oficinas parroquiales y el archivo histórico diocesano; un patio interior–estacionamiento y la iglesia de San Nicolás, situada detrás de la catedral y el patio interior. La parte frontal del conjunto consta de dos partes: la portada propiamente dicha y, a su izquierda, un anexo de cromática similar con numerosos y grandes ventanales, el cual es sede de la curia diocesana. En la actualidad, todas las secciones del conjunto tienen la misma base cromática amarilla ocre, semejante al naranja siena, además de los techos cubiertos de teja. Estos elementos le aportan la correspondencia estética que los identifica como un mismo conjunto arquitectónico.

#### La Plaza de la Paz

La actual Plaza de la Paz es un lugar que, al igual que la catedral, ha sido objeto de varias transformaciones a lo largo del tiempo. De hecho, tiene poco de ser una plaza totalmente abierta, ya que durante siglos hubo edificios frente al templo, separados de éste por una calle, que sería la continuidad de la actual avenida 20 de noviembre. Artigas (2011: 202) y Flores (1978: 117-119) mencionan que, hasta las primeras décadas del siglo XIX, había aquí una especie de plaza cerrada con construcciones en forma de “L” en las que se situaba un mesón. Luego, el terreno fue adquirido por el obispo Carlos María Colina y Rubio para construir el Palacio Episcopal, terminado en 1879 por el obispo Germán Ascensión Villalvazo. Posteriormente, durante el periodo revolucionario, el palacio fue convertido en cuartel y, a partir de 1935, durante el cardenismo, albergó primero a la Escuela de Artes, Industrias y Oficios y, en la década de los

setenta, se reconstruyó por un edificio moderno de cuatro niveles que fue sede del Colegio de Bachilleres.

La conservación, una forma de ficción

A fines del siglo veinte, se hizo otro cambio aún más significativo en la configuración espacial de este lugar, pues en 1994 se demolió el edificio del Colegio de Bachilleres para abrir una nueva plaza frente a la entrada de la catedral, la cual se inauguró un año después como parte del proyecto de conservación del Centro Histórico por parte del INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia), el cual estuvo a cargo del célebre arquitecto Juan Benito Artigas. En esta nueva configuración influyó también la diócesis por medio del obispo Samuel Ruiz, quien colocó una cruz de gran tamaño en el eje de la catedral<sup>14</sup>, del mismo estilo a las que hay en la entrada de los pueblos e iglesias en las comunidades indígenas de los Altos de Chiapas. Este elemento de gran carga simbólica ha sido objeto de polémica entre los indígenas, los antropólogos, los clérigos y los habitantes de los barrios céntricos de San Cristóbal de Las Casas, como símbolo de una nueva liturgia representativa de los cambios sociales en la ciudad a partir de los años setenta, agudizados y potenciados por la irrupción del EZLN en la última década del siglo XX. Esta nueva plaza y su cruz son expresión de un nuevo barroquismo postmoderno, el cual se expresa en la arquitectura y el urbanismo, además de en las políticas eclesiásticas y las prácticas devocionales, como se verá más adelante (Artigas, 2011: 188).<sup>15</sup>

Esta plaza abierta, por su ubicación, permite contemplar a plenitud todo el frente del conjunto arquitectónico, incluyendo la fachada completa y, del mismo modo, en sentido contrario permite ver las montañas desde la entrada de la catedral. Debido al auge turístico, este espacio es ocupado todas las tardes por gran cantidad de vendedores, principalmente de artesanías y bordados, quienes se tienden en el suelo creando un tapiz de múltiples colores y texturas, el cual se enriquece con las diversas lenguas que se escuchan, tanto de la región como extranjeras. La cruz

---

<sup>14</sup> La instalación de la cruz causó molestia a las autoridades del INAH a cargo del proyecto arquitectónico, incluyendo a Artigas, quien afirma que este elemento rompe con la idea de ciudad novohispana para ubicarla como un “pueblo de indios” (2011:188). También fue, en un principio, mal vista por los habitantes de los barrios céntricos, que comprendían el sentido de bienvenida simbólica a la gente de los arrabales y las comunidades rurales al centro de San Cristóbal de Las Casas y a la catedral, autorizándoles de este modo el uso y apropiación de estos espacios, anteriormente exclusivos de la gente del centro de la ciudad.

<sup>15</sup> Fotografía 2. P. 110

es también un punto de encuentro entre personas que acuerdan verse y punto de partida de los recorridos de muchos grupos de turistas.

La conjunción de elementos estéticos y discursos disímboles en el conjunto arquitectónico de la catedral es expresión de un complejo entramado en el que la mezcla, la contradicción y la paradoja se articulan en los edificios y las personas que les dan vida y sentido. En este contexto puede explicarse cómo los proyectos de conservación resultan siempre polémicos, pues en realidad son construcciones encaminadas a transformar el entorno para imponer un determinado concepto estético. De esta forma, el trabajo de conservación resulta una obra de ficción, la cual modifica la estética y la configuración del entorno físico, lo que propicia también formas distintas de interacción entre las personas, como es el caso de esta plaza y su edificio icónico, el cual, gracias a las acciones de conservación, ha dejado de ser un enclave puramente sancristobalense para ser un lugar ecléctico, ocupado ahora también por turistas, comerciantes y habitantes de los arrabales de las orillas de la ciudad y de las comunidades rurales de la región.

El relieve, la tamización y la cromática sancristobalense

El relieve de la catedral tiene importancia como elemento estético en base a la combinación de distintos elementos. El estilo barroco no solamente contempla la pintura de las superficies, sino que también recurre a otros elementos como las yeserías y los azulejos. En esta región, al no haber suficiente piedra para labrar, se optó por la utilización del estuco.

El color del edificio, tanto en su exterior como en su interior ha sido modificado en varias ocasiones a lo largo del tiempo, sufriendo cambios en ocasiones sutiles y en otras abruptos. A partir de los años setenta del siglo XX se cuentan con levantamientos arquitectónicos y fotográficos que permiten observar las coloraciones que ha tenido en distintos momentos. En esas décadas, la cromática del exterior se basaba en tonos ocre, predominando los sienas y sienas tostados. A esto hay que añadir el matiz que agrega la tamización generada por el desgaste y la lluvia, creando áreas verdosas y surgimientos de capas de pintura de anteriores tiempos. De hecho, este es una de las características más sobresalientes de la cromática sancristobalense. El origen de esta estética del color está en el uso de la técnica del enlucido, la cual consiste en hacer los acabados exteriores de aplanados de cal, llamados enlucidos por su efecto pulido y brillante. Sobre esta base se solía pintar y esgrafiar con motivos sagrados. También, para atenuar el brillo intenso que provoca el color blanco de la cal en superficies amplias, había que aplicarle una capa

de cal con colorantes llamada aguada, la cual le daba el tono final al muro. Con las lluvias, esta capa se desgastaba cada año, por lo que tenía que repintarse, para lo cual solía utilizarse un tono distinto. Esta superficie muchas veces repintada, al desgastarse produce la tamización de la capa superficial que deja asomar los múltiples tonos interiores, lo que genera una pátina original de gran belleza, la cual se forma como una mixtura de colores y texturas siempre únicas. Los mejores ejemplos de este efecto son Caridad, San Nicolás y la propia catedral. Esta pátina es un ejemplo cromático y físico de la compleja mixtura de este lugar, en el que el devenir del tiempo añade constantemente nuevas tonalidades a una pátina policromática de múltiples capas (Artigas, 2011: 197-200-202).

#### La fachada principal de Catedral

La pobreza económica de San Cristóbal durante la colonia se refleja en los materiales de construcción, entre los que predominan el adobe, la teja y el ladrillo, en vez de la piedra labrada como en el centro del país, así como en lo sencillo de las plantas de las iglesias. Esto incluye a la catedral, cuyo aspecto monumental se expresa primordialmente en la fachada principal, la cual ha servido desde su construcción en el siglo XVIII hasta la fecha “como un frontispicio teatral gigantesco” (Markman, 2011: 273). Esta fachada ha conservado sus rasgos a pesar de que ha sido reconstruida en diferentes momentos debido a las frecuentes afectaciones causadas principalmente por los terremotos. En 1816 fue reparada por mandato de Ambrosio del Llano; en 1902 por el obispo Orozco y Jiménez; en 1921 fue reconstruida por Agapito Martínez y el señor Gerardo Anaya, y en 1946 por el obispo Lucio Torre Blanca (Artigas, 2011: 195-196).<sup>16</sup>

La composición de la fachada está concebida sobre una gran superficie plana de forma rectangular, en la que sobresalen los pares de columnas de las entrecalles y las líneas horizontales de los entablamentos dando forma a tres cuerpos. Estos elementos cruzan el rectángulo y le proyectan sus líneas de sombra. El efecto de estos trazos se acentúa con las entrantes que son las tres puertas y tres ventanas, los diez nichos rehundidos y los once pequeños medallones con relieves. Cada elemento crea un efecto lumínico propio que a la vez contribuye a crear la visual completa, lo que le confiere una estética barroca.

---

<sup>16</sup> Fotografía 3. P. 111



Debido a su gran colorido y a los relieves en su fachada principal, algunos autores como Jiménez (1994: 38) hacen una analogía de ésta con un huipil indígena. La fachada utiliza modelos de proporción renacentistas basados en expresiones matemáticas que le otorgan belleza y armonía. Destacan en su composición tres elementos principales: los nichos con sus esculturas, los cuerpos y paredes de cromática amarilla ocre con su pátina de humedad y los ornamentos de argamasa en color blanco, con motivos de estrellas, flores y enredos vegetales.

Los nichos son poco profundos y están colmados por estatuas de gran tamaño. En el primer cuerpo son siete, en el segundo dos y un último en el remate. Los medallones tienen relieves figurativos de refinada hechura, aunque muy deteriorados. Hay siete en el segundo cuerpo y cuatro en el remate, dos a cada lado del nicho central. La claridad compositiva y lógica formal arquitectónica de la fachada han hecho posible que, a pesar las remodelaciones que ha sufrido a lo largo de dos siglos, éstas no han modificado sustancialmente la geometría de su traza general ni el juego de luces de la superficie, por lo que persiste la consonancia entre estos elementos (Artigas, 2011: 195-196).

La fachada es también un retablo que consta de tres niveles, con tres cuerpos en los dos primeros y uno en el último. Destacan en él sus esculturas, ya que en el primer nivel tiene siete en sus respectivos nichos; en el segundo tiene dos esculturas tridimensionales de cuerpo entero en nichos y siete en relieve de busto o rostro. En el último nivel hay cuatro esculturas de busto esculpidas en relieve. A pesar de la profusión de imágenes escultóricas, en ningún lugar de la fachada aparece San Cristóbal Mártir ni la otra advocación oficial del templo que es la Anunciación de María. El pináculo y el panel central lo ocupan San Miguel y Santiago Apóstol; en las calles interiores destacan, de lado izquierdo San Pedro y San Pablo y del lado derecho Santo Domingo y San Francisco. Otro detalle destacable de las esculturas son las mutilaciones que presentan, ya sea en la cabeza, el rostro y, principalmente, en las manos, que son huellas de los conflictos armados de los siglos XIX y XX.

Aunque resulta interesante la descripción pormenorizada de sus elementos, es de mayor relevancia considerarlos en su conjunto, sobre todo por la combinación de elementos cultos y populares que producen una especial configuración. El edificio sigue la idea barroca unitaria interior-exterior, que es un diseño de arquitectura culta, el cual es expresión de su momento y su lugar: el barroco en San Cristóbal de Las Casas; sin embargo, cuenta con elementos discordantes,

hasta cierto punto improvisados, con inserciones de elementos contrastantes, tal como las águilas bicéfalas de superficie plana, que son de elaboración rústica, pero que están colocadas para otorgar un complemento estético y simbólico al edificio (Artigas, 2010: 200-201). El contraste se acentúa en los ornamentos, pues se reúnen en el mismo cuadro elementos artísticos de alto nivel como la refinada manufactura de las esculturas, así como la precisa geometría de la composición general en base a la zona áurea y la ley de los sextos, con elementos de manufactura rústica y artesanal como los sencillos y desiguales ornamentos de flores y estrellas de color blanco.

### Estética de los interiores

El interior de la iglesia ha sido modificado varias veces; una de las más significativas fue la realizada por Carlos Z. Flores a principios del siglo XX, con un sentido estético apegado al estilo neoclásico. Como expone Artigas (2010: 201), la cromática del interior ha sido alterada, ya que, en vez de los tonos ocre, plateados y dorados que producían los efectos lumínicos en paredes, columnas y retablos ahora predomina el color blanco, el cual “aplana” las superficies y diluyen el estilo barroco del diseño original; además, en vez de ser un espacio múltiple dividido en secciones, como fue concebido originalmente, ahora es una sola nave rectangular abierta, lo que le da una apariencia más cercana a la de una parroquia de gran tamaño que a una catedral barroca como las de Puebla o Ciudad de México. La forma original de las columnas también ha sido alterada, pues en vez de ser gruesas y ornamentadas, ahora lucen espigadas y lisas al estilo neoclásico.<sup>17</sup>

En las décadas de los setenta y noventa del siglo pasado se llevaron a cabo nuevas remodelaciones, la primera encabezada por Artigas, como parte de su conservación como patrimonio histórico, y la segunda por Aubry, quien, sin ser arquitecto, intervino el templo pintando grandes secciones de color blanco. Finalmente, tras el terremoto de 2017, el INAH realizó la última remodelación, la cual intentó recobrar la estética planteada por Artigas<sup>18</sup>, lo que lograron principalmente en el exterior, pero no del todo en el interior, en el que se sigue imponiendo la perspectiva de Aubry. De esta forma, en el interior de la Catedral predomina el blanco, que diluye la textura y la riqueza cromática, ya que es, de la misma forma que el negro,

---

<sup>17</sup> Fotografía 4. P. 111

<sup>18</sup> Entrevista con Rosa María García Sauri, jefa de restauración del Centro INAH de San Cristóbal de Las Casas, 9 de octubre de 2020.

la ausencia de color. Afortunadamente, hay algunos elementos que dan cierto contraste a la exageración nívea. El más notable de estos es la techumbre, la cual está cubierta totalmente por un falso plafón de madera en color marrón, ornamentado con figuras de estrellas y cruces que le añaden cierta textura. Esta techumbre ayuda a atemperar el brillo que produce el blanco que cubre la totalidad de los muros y columnas de la amplia nave. El piso también es blanco, aunque su mosaico tiene intercalados motivos de color gris oscuro que le otorgan cierto sutil contraste, el cual, sin embargo, resulta anacrónico con la techumbre marrón. El color de las esculturas, los retablos y candelabros dorados son los otros escasos elementos de contraste al blanco absoluto sobre paredes y columnas lisas, que, en combinación con la luz de los ventanales, producen un exceso de brillo que rompe con el efecto de claroscuro de la estética barroca y cuyo fulgor excesivo hace difícil la apreciación de las imágenes, sobre todo las que están resguardadas en nichos de cristal.

El altar está acotado por un amplio arco, tiene forma de cúpula y, al igual que el resto de la nave, es totalmente blanco con el falso plafón forrado de madera ornamentada. Sus costados están delimitados por una triple arcada con columnas blancas de estilo corintio. Del techo pende un enorme candelabro dorado, que fue donado por una creyente adinerada en la década de los setenta del siglo pasado<sup>19</sup>. En el centro del altar destaca el sagrario, elaborado elegantemente con mármol de Carrara, pero que, al ser también blanco, contribuye también al avasallamiento de la armonía cromática del espacio.

Las obras de apuntalamiento y remodelación, aunque oficialmente están terminadas por parte del INAH, en realidad continúan en las tres capillas interiores ubicadas en el costado izquierdo, ahora patrocinadas por la diócesis, siguiendo patrones cromáticos independientes al diseño del proyecto general, con lo que se hace un rompimiento del estilo que contribuye a enriquecer la visual general con elementos contrastantes que, paradójicamente, ayudan a recobrar los efectos de luz y sombra difuminados por el proyecto de conservación de los expertos. A pesar de todas las intervenciones, la estética barroca de su arquitectura persiste en la fachada principal, en los retablos, en algunos detalles ornamentales aislados y en el sentido lumínico de los ventanales, así como en las linternas y lunetos de las capillas.

---

<sup>19</sup> Entrevista con Rodolfo Lamartine Coello, 4 de septiembre de 2021.

En el interior de la catedral hay una gran cantidad de esculturas de imágenes sagradas de diferentes épocas y estilos, que están distribuidas a lo largo y ancho de la nave. Tiene además un importante acervo pictórico, por lo que también se le puede considerar como un museo–pinacoteca de arte sacro. En los retablos de los muros laterales hay ocho cuadros al óleo en cada uno. En el retablo central del muro testero hay doce, y en los retablos laterales de este muro hay diez en cada uno. Un total de cuarenta y ocho cuadros al óleo de distintos autores, estilos y épocas, la mayoría sin firma, que sin duda representan un importante acervo de interés para artistas plásticos e historiadores del arte. Sin embargo, estas pinturas lucen bastante oscurecidas por el tiempo y el mal manejo que han tenido. En ellas figuran, además de los personajes divinos, varios reyes católicos célebres por su participación en las cruzadas y las luchas contra los moros: en el retablo izquierdo están Luis IX, rey de Francia y Fernando III, el Santo, rey de España, canonizado en 1671; en el derecho están Eduardo III, rey de Inglaterra y Wenceslao II, rey de Praga.<sup>20</sup> Muy poca gente se acerca a estos cuadros, que lucen opacos y solitarios en sus ornamentados retablos.

#### Los retablos

La catedral tiene cinco retablos, que son obras de arte notables. Los tres principales están ubicados en el muro testero. El retablo principal está colocado al fondo de la nave central, detrás del altar, y está dedicado a los Reyes de España. Fue mandado a construir por el obispo miembro de la orden mercedaria José Vital de Moctezuma, entre 1754 y 1766. Los dos retablos laterales están situados a los costados del retablo central fueron llevados a la catedral del templo de San Agustín en 1880 (Artigas, 2011: 204-205).<sup>21</sup>

#### Retablo principal

El retablo principal ocupa la parte central del muro testero, del que cubre todo el espacio entre las columnas. Es dorado y está compuesto de tres cuerpos y cinco calles en las que se combinan columnas salomónicas y estípites; tiene el fondo liso, por lo que su estética no corresponde al estilo barroco. En la hornacina de cada uno de los tres niveles de la calle central hay una imagen escultórica que los protagoniza: en el primero está la Virgen María sobre un globo terráqueo y tres rostros angelicales; en medio está Cristo crucificado y en el de ático San Cristóbal Mártir.

---

<sup>20</sup> Gayubas, 2023 / Fernández y Tamoro, 2004

<sup>21</sup> Fotografía 5. P. 112

Tiene poca ornamentación, que se limita a las entrecalles con forma de columnas de fuste sogueado, las cuales destacan por añadir textura al cuadro que es mayormente plano. Las dos calles de cada costado están cubiertas por cuadros al óleo en sus tres cuerpos. En ellos, además de santos, vírgenes y ángeles, figuran los reyes antes mencionados.

#### Retablos laterales

Al contrario que el retablo central, los retablos laterales del muro testero tienen una ornamentación profusa, con un estilo plenamente barroco, con columnas salomónicas y estípites en el cuerpo superior y el fondo y las cornisas están llenas de roleos y colgantes repletos de ornamentación hasta la exuberancia. Todas las secciones de su dorada superficie, desde el banco, las hornacinas y las entrecalles están colmadas de entorchos, roleos y enredos vegetales. En las hornacinas de la calle central del retablo derecho están las esculturas de San José y San Ignacio de Loyola, en el nicho central del izquierdo está Cristo crucificado. En el tercer cuerpo del retablo izquierdo, junto a la ornamentación del nicho principal, destacan dos torsos humanos pintados de color piel rosáceo; tienen los brazos doblados con las manos a los costados del rostro, las palmas hacia atrás y los dedos extendidos. Sus rostros tienen chapas rojas en las mejillas. En el retablo del lado derecho hay varias figuras semejantes, pero de menor tamaño. Son una especie de ángeles asexuados, cuya figura y color contrastan con la elaborada ornamentación dorada. En el púlpito ubicado en el centro de la nave se aprecian figuras del mismo estilo, pero estas son rostros sin cuerpo.

En los muros laterales hay otros dos retablos dorados y con escasa ornamentación, pero más pequeños y sencillos que los del muro testero. El del muro izquierdo está dedicado a la Virgen de la Medalla Milagrosa, cuya escultura ocupa el nicho de la hornacina central; en la base de ésta hay otra imagen mariana complementaria, que es el Tránsito de la Virgen. El retablo del muro derecho está dedicado a San José, cuya escultura ocupa la hornacina principal, ubicada en la calle central del primer cuerpo.

#### Las capillas

La catedral tiene tres capillas sobresalientes sobre el lado izquierdo de la nave. La de Guadalupe, el bautisterio y la del Santísimo. Destaca por su belleza el bautisterio, pintado de blanco y celeste. Su techo es en forma de cúpula, con siete ventanales y trece lunetos que dejan entrar la luz del

sol creando un bello efecto lumínico sobre la cromática de las paredes y cúpula. En el centro del espacio está la pila bautismal, elemento del que parte toda la composición, mismo que recibe cenitalmente la luz, lo que le otorga un ambiente de iluminación y pureza.<sup>22</sup> La capilla del Santísimo continúa en reparación<sup>23</sup>, estando parcialmente pintada. En ella destaca un nicho vacío, el cual contiene la figura metafórica e invisible del Santísimo. La capilla de la Virgen de Guadalupe tiene dos grandes ventanas que dan al frente y al costado izquierdo del templo y su techo es de madera. En el muro izquierdo de la nave, casi hasta el fondo, hay una puerta de madera que da al área de la curia diocesana. También hay otra puerta en el retablo central, la cual comunica con la sacristía, así como una más al fondo del muro derecho, que da a la calle, pero se encuentra clausurada.

### Templo de San Nicolás

San Nicolás es un templo pequeño anexo a la catedral.<sup>24</sup> Forma parte del mismo conjunto arquitectónico, por lo que se ubica dentro del muro perimetral que ocupa la manzana completa. Está ubicada en la esquina sureste, con la entrada hacia el parque central, entre las calles General Utrilla y Real de Guadalupe. Su fachada es sencilla, cuyos muros siguen la cromática de la catedral y, a pesar de ser otro edificio, está articulado con ésta, por lo que se vuelve así una iglesia doble.

Sus interiores son de una sobria y armónica belleza. Está constituida por una sola nave rectangular poco alargada, la cual se divide en tres partes, la entrada–vestíbulo, la nave y el altar principal, delimitadas por un arco doble y uno sencillo respectivamente. Sus paredes están pintadas de blanco con una franja marrón–ocre de 80 centímetros de altura a partir del piso a lo largo de ambos muros laterales. Arriba de estos muros, rodeándolos, tiene vigas de madera que los enmarcan. En el área del altar principal, estas vigas se acompañan de una cenefa blanca, que corre paralela a estas, la cual está casi totalmente cubierta por ornamentos con motivos vegetales en tonos marrón y verde ocre. En el frente del altar, arriba del arco que lo enmarca, se encuentra pintado un escudo, que está coronado y rodeado de un intrincado enredo vegetal en colores marrón, amarillo y verde ocre. En el centro de este se ve un manto verde con estrellas, semejante al de la túnica de la Virgen de Guadalupe, pero con la forma del estado de Chiapas. Encima, tiene una rama y una corona real. Más arriba, como si flotara, se observa un libro que sirve de

---

<sup>22</sup> Fotografía 6. P. 112

<sup>23</sup> Febrero de 2023

<sup>24</sup> Fotografía 7. P. 113

base a un nido con una paloma dentro, símbolo del espíritu santo. El piso es de ladrillo, lo que contribuye a acentuar la pigmentación marrón ocre con gran armonía. En cada muro lateral hay dos ventanales, y en el altar principal otro más de cada lado. Arriba del doble arco que divide el vestíbulo de la sala hay un tapanco que le otorga otro nivel a esta área, en él hay un órgano, el cual está desafinado y averiado, por lo que cumple una función meramente ornamental.

Al fondo del altar hay un retablo de color dorado, es pequeño, acorde con el tamaño de la pared que cubre, es de color dorado y tiene dos calles con tres segmentos cada una. En el nicho central de la calle superior está una escultura de San Nicolás, que es el protagonista del retablo; en el segmento debajo de él hay un nicho de madera, el cual está vacío, sólo ocupado por el misterio invisible que es el Santísimo. Todos los nichos están enmarcados por columnas doradas ornamentadas y el resto presenta ornamentaciones de enredos vegetales. En los espacios laterales tiene cuadros al óleo. A la izquierda del altar está una cruz de madera, que es una réplica de menor tamaño de que la que está afuera, frente a la fachada de la catedral.

El muro del fondo detrás del retablo está pintado en marrón ocre, lo cual, junto con el piso de ladrillo, las franjas laterales del mismo color y las vigas de madera suprimen el brillo y el efecto plano del color blanco de sus muros y le otorgan una cromática cálida y armónica, superando ampliamente en estos aspectos a la catedral. En San Nicolás reina el silencio y la armonía visual. Este templo está iluminado únicamente por el sol a través de sus siete ventanales; carece de focos, lámparas o luminarias eléctricas en su interior, por lo que sólo se abre de día. Es un templo iluminado por el sol con gran belleza y armonía. Permanece abierto todos los días a partir de las nueve de la mañana hasta la puesta del sol, lo que contribuye a que los pocos creyentes que la visitan lo hagan con frecuencia y constancia. La mayoría realiza sus rezos en silencio, dando al lugar un ambiente devocional íntimo y cálido.

Otro rasgo destacable de este templo es que, en su interior, hay personas sepultadas en criptas, que están ubicadas en los muros laterales junto a la entrada. Datan de 1894 a 1949. La mayoría fueron colocadas durante la época de la persecución religiosa, cuando el uso de los templos estaba prohibido, lo que hace evidente que las disposiciones de la autoridad y la realidad vivida no siempre coinciden.

Este, como otros lugares sagrados de San Cristóbal de Las Casas, es sede de la paradoja. La imagen sagrada que protagoniza su retablo por estar ubicada en el nicho central y que, además,

es la que atrae más creyentes, es invisible. Se trata de un nicho de madera, con cuatro columnas de tipo salomónico en sus costados y un remate en forma de un pronunciado prisma triangular. A pesar de su elegancia y ubicación, está totalmente vacío, sin albergar imagen alguna. Es el Santísimo, que es invisible y misterioso. Esta característica hace que esté abierto a todas las posibilidades, es un mínimo determinado que permite construir un máximo determinante; permite llenarlo con la imagen que el creyente construya en su mente. Es un escenario vacío<sup>25</sup>, por lo que es un espacio abierto a todas las posibilidades, formas, imágenes, pensamientos y emociones posibles. En su ausencia y vacío, por arte de la paradoja, resulta la imagen más rica del recinto, ya que representa la metáfora total del misterio, que es la dimensión profunda de lo sagrado.

#### IV La diócesis de San Cristóbal de Las Casas y Samuel Ruiz

##### La diócesis de San Cristóbal de Las Casas

La catedral es sede de la diócesis de San Cristóbal de Las Casas, antes conocida como diócesis de Chiapas. El devenir de ésta en el último siglo ayuda a entender algunos aspectos de las expresiones de religiosidad en la ciudad. Esta demarcación de la institución católica abarca un territorio de 36,821 km<sup>2</sup>, en el cual colaboran noventa sacerdotes y cerca de ocho mil catequistas, así como trescientos veinte diáconos casados. Se erigió en el consistorio celebrado por el papa Paulo III el 19 de marzo de 1539. Tras las de Tlaxcala, México, Morelia y Oaxaca es la quinta diócesis más antigua de México. Dentro de su amplio territorio existen más de dos mil quinientas comunidades, con una población estimada en más de un millón seiscientas mil personas que profesan el catolicismo en mayor o menor medida, quienes son atendidas mediante siete zonas pastorales, que abarcan las regiones de Los Altos, Los Llanos, Los Bosques, Selva Lacandona, Meseta Comiteca, Tulijá y Maya, en las que se hablan, además del español, las lenguas tzotzil, tzeltal, chol y tojolabal.<sup>26</sup> Esta amplia región es de una gran diversidad geográfica, climática, demográfica y cultural, además de ser uno de los confines más recónditos del país. Estas

---

<sup>25</sup> El espacio vacío como condición básica e inicial de los actos escénicos ha sido abordada por creadores como Peter Brook (1969), quien plantea que para hacer un acto teatral sólo se necesita que un ser humano transite un espacio vacío y que otro lo observe. Esta situación puede observarse también en el performance 4:33, en el que el vacío de sonido llevó a los espectadores a llenarlo con sus propias imágenes visuales y sonoras.

<sup>26</sup> Cheney, David, M. "San Cristóbal de Las Casas Diocese", en *Catholic Hierarchy*. [www.catholic-hierarchy.org](http://www.catholic-hierarchy.org) Consultado el 19 de enero de 2023



circunstancias la han vuelto una zona de difícil control institucional, tanto en el aspecto gubernamental como en el religioso.

#### Religiosidad autóctona y religiosidad de finca

La complejidad social de la región que abarca la diócesis de San Cristóbal de Las Casas se potencia en el ámbito de la religiosidad, el cual es siempre un fenómeno complejo por sí mismo. La religión oficial siempre convivió con las prácticas populares en la Península Ibérica, al igual que ocurrió con las prácticas amerindias prehispánicas, por lo que, al encontrarse en América detonaron en múltiples y reconfiguradas formas de religiosidad. La iglesia mexicana va de esta manera tomando un carácter propio respecto a su versión romana, a tal grado que, para el siglo XIX, muchas de sus manifestaciones eran realmente religiones “paralelas” al catolicismo. La iglesia católica retomará los esfuerzos por el control de la religiosidad a mediados del siglo XX, tiempo en que las iglesias protestantes incrementaban su expansión (Dussel, 1998: 76-77).

Aunado a esto, la evangelización cristiana de Chiapas ha sido diferente al resto del país por varias razones: Fue tardía, iniciándose veinte años después de la conquista militar; también fue realizada por muy pocos religiosos, en su mayoría dominicos y pequeños grupos de franciscanos y seculares. La actitud de los indios ante la religión católica fue heterogénea, ya que, personas de distintas regiones, pueblos e historias particulares colaboraron más o menos con los curas, mantuvieron, olvidaron o transformaron prácticas antiguas, elementos que fueron la base para las siguientes reconfiguraciones religiosas (Viqueira, 2002: 190).

Como resultado de esto, la religiosidad no se manifiesta de la misma forma en los diferentes espacios de Chiapas, e incluso de la misma diócesis de San Cristóbal de Las Casas. Hay una diferencia fundamental entre las manifestaciones surgidas entre los habitantes de “pueblos de indios” abandonados por la iglesia a partir de las Leyes de Reforma del siglo XIX, cuando reconfiguraron la ritualidad impregnándola de otras prácticas y técnicas de orígenes diversos, y de las que realizan los habitantes de comunidades provenientes de quienes permanecían acasillados<sup>27</sup> en haciendas, cuyas manifestaciones religiosas están más apegadas a la ortodoxia católica (Valtierra, 2012: 81-82).

---

<sup>27</sup> El término acasillado se refiere al peón que tiene alojamiento en la hacienda donde trabaja, y es considerado como trabajador permanente (Santamaría, 1959: 28).

De esta forma, una corriente significativa del catolicismo en Chiapas es la “religiosidad de finca”, la cual ha proliferado principalmente en regiones como la Meseta Tojolabal o la Depresión Central. Esta forma de religiosidad se ha generado a partir de la sujeción de la gente en las fincas, en las que permanecieron acasillados por largo tiempo. Ejemplo de esto son algunas comunidades que realizan sus prácticas devocionales y festivas siguiendo la tradición aprendida en las fincas a través de sus patronos. En estas comunidades, al contrario que en las de la mayor parte de Los Altos, las prácticas religiosas no se reconfiguraron en las épocas decimonónicas al disminuir la presencia de la iglesia tras las reformas liberales, al contrario, el acasillamiento reforzó y conservó prácticas que en otras circunstancias pudieron haberse transformado (Valtierra, 2018: 91).

Por otra parte, en regiones como Los Altos, la caída de la colonia y la posterior pérdida de apoyo del Estado para la Iglesia propició que muchas comunidades alejaran a los curas de sus pueblos y tomaran en sus manos su vida religiosa. De esta forma, muchos reconfiguraron sus prácticas a partir de las enseñanzas católicas recibidas a lo largo de tres siglos y de sedimentos de creencias de origen prehispánico enriquecidas con la experiencia colonial. “Surgió así, en el siglo XIX, un complejo sistema de cargos sacros -que tenían su origen en las cofradías- para la organización y financiamiento de las fiestas de los santos” (Viqueira, 1998: 232).

A partir de esto, surgen formas de religiosidad difíciles de entender por investigadores ajenos al contexto chiapaneco, como las de los “tradicionalistas” o “costumbristas”. Esta forma religiosa rompe con lógicas y estereotipos firmemente establecidos en los estudios académicos sobre la religión y acerca de los grupos indígenas. Buena parte de los estudios ven estas manifestaciones ya sea como anomalías al canon religioso o como una muestra de la conservación de la religión prehispánica a través de los siglos, mostrando su poca correspondencia con la realidad de las personas de esta región.

Los tradicionalistas utilizan los elementos e imágenes católicas, pero en la praxis no siguen los preceptos de la autoridad religiosa institucional. Realizan prácticas que han sido construidas a lo largo del tiempo a partir de retazos de antiguas creencias, cánones católicos, filiações políticas y prácticas esotéricas de diversos orígenes, por lo que son formas que muestran cómo la continuidad y la transformación son procesos simultáneos y complementarios de la práctica

religiosa.<sup>28</sup> La cantidad de personas que realizan prácticas religiosas de este tipo en Chiapas es significativa, sin que sea posible contabilizarla con exactitud, ya que, al preguntársele en los censos, muchos de ellos se declaran ya sea como católicos o sin religión, pero su presencia en las iglesias y otros lugares de culto o festivos es constante y notoria (Viqueira, 2002: 230-238). La existencia de estos sistemas religiosos (de finca y tradicionalistas) en su larga interacción no dio por resultado un tercero que los amalgamara, sino que ha generado distintas mixturas dentro del ámbito católico, deviniendo en gradientes entre la ortodoxia y la heterodoxia, que muestran cómo las construcciones simbólicas religiosas, así como su apropiación y uso son complejas, como parte fundamental del acontecer social.

#### Dimensión global y local

Una serie de factores y circunstancias políticas y sociales a nivel local, nacional e internacional han influido en el proceso de transformación y desarrollo de la diócesis de San Cristóbal de Las Casas y su trabajo pastoral, como parte de complejos procesos históricos. En la actual perspectiva, cada vez hay una menor tendencia a lo doctrinario o a la acción política directa y, en cambio, hay una mayor orientación hacia promover la autosuficiencia de los pueblos y el respeto por sus raíces culturales expresadas en su religiosidad (Valtierra, 2012: 74-75).

El cambio de perspectiva pastoral de la iglesia católica a nivel ecuménico empezó a delinearse en los años sesenta del siglo XX, en que un sector de esta empezó a asumir una posición de compromiso social y político con movimientos reivindicadores de los derechos de los pobres. Estas posturas quedaron plasmadas en la reforma de la iglesia en el Concilio Vaticano II (1962 – 1965), tras el cual empezó a modificar paulatinamente su carácter puramente doctrinario dándole también una perspectiva social, valorando especialmente el diálogo con las culturas. La estructura de la iglesia católica, que nunca ha sido monolítica, acentuó su carácter heterogéneo tras el Concilio (Valtierra, 2012: 76).

Otro evento relevante en esta década fue la Segunda Conferencia Episcopal Latinoamericana celebrada en Medellín, Colombia, en 1968, en donde se determinó propiciar una pastoral con bases progresistas y con acento en los pobres. Al tiempo, el diálogo con las culturas promovido en el Concilio Vaticano II fortaleció esta postura en Latinoamérica, donde la mayoría de su

---

<sup>28</sup> Fotografía 8. P. 113

población es indígena o afrodescendiente y pobre (Valtierra, 2012: 76). En México, los efectos del Concilio Vaticano II y la Conferencia de Medellín coincidieron con momentos en que la situación política y económica del país era cuestionada y con la proliferación de iglesias protestantes.

En el caso de Chiapas, este proceso inició dos décadas antes de estos eventos. Tras la política anticlerical del periodo posrevolucionario y las primeras incursiones de las religiones protestantes, Lucio Torreblanca, obispo de San Cristóbal de Las Casas de 1944 a 1959 inició una reestructuración de la diócesis. Este destacado obispo había notado ya la situación de explotación de la población indígena a pesar de las políticas agrarias del gobierno, por lo que, antes que el Concilio Vaticano II o la Conferencia de Medellín, inició una acción pastoral indígena que empezó a concretarse en la década de los cincuenta (Valtierra, 2012: 77-78). La importancia de Torreblanca reside en haber planteado la necesidad de implementar una “iglesia social” antes de los cambios promovidos en el Concilio Vaticano II. Esta tendencia pastoral fue continuada y fortalecida posteriormente por Samuel Ruiz, que fue su sucesor.

Uno de los aportes de Lucio Torreblanca y Samuel Ruiz fue la fundación de escuelas de catequistas destinadas a instruir a jóvenes indígenas en estudios bíblicos, así como en diversos oficios. Uno de estos centros fue la Misión de Guadalupe, fundada en 1962 en San Cristóbal de Las Casas y dirigida por la congregación de los Hermanos Maristas de la Enseñanza. Estos catequistas experimentaron una situación similar a la de los maestros rurales, quienes fungen como agentes de una institución, pero que, a su vez, en la experiencia del contacto directo, conocen de primera mano las necesidades de la gente y los usos locales. La tónica de esta corriente pastoral ha propiciado la interacción y la convergencia intercultural, lo que ha hecho que surjan nuevas técnicas, métodos y vías de generar una iglesia “autóctona”. A partir de entonces, estos catequistas han sido actores importantes, ya que son el enlace directo con la gente de las comunidades alejadas, y, más allá de su labor evangelizadora, les han dado voz ante la jerarquía religiosa, concientizándolos acerca de los problemas que viven y las formas en que experimentan su religiosidad. De este modo, las experiencias en la interacción de estos obispos y su equipo con la gente de las comunidades les hizo ver la necesidad de trascender el discurso emancipador del proletariado y considerar también la cultura de la gente para la encarnación del evangelio (Valtierra, 2018: 79-83).

En este contexto, sucedieron dos eventos que potenciaron el carácter inclusivo de la diócesis de San Cristóbal: la evaluación del ministerio catequístico en 1968 y el Congreso Indígena en 1974. A partir de estos eventos, se definió la meta de la construcción de una iglesia autóctona. En el caso de la evaluación del ministerio catequístico fue importante el testimonio de fray Pablo Iribarren<sup>29</sup>, en el que se expresó la inquietud de la gente por saber cómo salvar, aparte de su alma, sus cuerpos, que padecían hambre y miseria (De Vos, 1997: 95; Estrada, 2004: 208; Valtierra, 2012: 79). Respecto al Congreso Indígena, se distinguió por no sólo trabajar temas relevantes como educación, salud, tierra y justicia, sino que resultó un espacio en el que los líderes indígenas hicieron visibles los graves problemas agrarios que padecían en base al abuso de los rancheros y la complicidad de las autoridades de todos los niveles (Harvey, 2001: 96; Valtierra, 2012: 79).

Todos estos sucesos fueron delineando lo que se conoce actualmente como “catequesis integradora”, la cual adapta el mensaje cristiano a las particularidades socioculturales de la gente y a sus formas de expresar la religiosidad. Esta catequesis daría pie a lo que después se denominaría la teología de la encarnación, que, basada en el documento *Ad Gentes* del Concilio Vaticano II, busca la inserción y el fortalecimiento de la iglesia acomodándose a las costumbres más profundas de la gente en cada región o lugar (Valtierra, 2012: 79-80).

Este cambio de discurso de la iglesia católica a partir del Concilio Vaticano II, asumiendo un papel libertario y popular resulta contradictorio con su carácter institucional de dominio y conducción, lo que genera una situación típicamente barroca, con la paradoja como una constante. Esta situación ha desembocado con el tiempo en una corriente eclesial denominada como la Teología India Cristiana, la cual busca inculcar entre las etnias los valores de su propia cultura, una situación paradójica y barroca, en un proceso similar al de muchos activistas y científicos sociales de la región, que han sido en muchas ocasiones los verdaderos artífices, constructores y difusores de “lo maya” entre los supuestos “mayas”.

Samuel Ruiz. Ícono de la catedral y su diócesis

---

<sup>29</sup> Fray Pablo Iribarren es un fraile dominico, quien, junto con otros tres miembros de esa orden religiosa, está a cargo del templo de Santo Domingo. Es un personaje destacado, estimado y conocido del catolicismo en San Cristóbal de Las Casas. Ha dedicado más de cincuenta años de su vida a la labor sacerdotal en los Altos de Chiapas, interactuando con todos los sectores sociales y étnicos. Su conocimiento profundo de sus lenguas y costumbres lo han situado como una figura mediadora muy respetada.

Samuel Ruiz continúa con la labor iniciada por su antecesor Lucio Torreblanca, en cuanto al trabajo con y al interior de las comunidades rurales, estudiando sus lenguas y formas de vida, así como en el fortalecimiento de una estructura organizativa basada en equipos y zonas pastorales. Esta labor ha sido vital para mantener al catolicismo como un culto vigente y contener parcialmente el avance de las iglesias protestantes en la región.

Ruiz tuvo un largo obispado de cuarenta años, en el que logró consolidar un gran arraigo entre la feligresía y una especial notoriedad en la sociedad de su momento, la cual rebasó las fronteras de su diócesis. Esta visibilidad, acompañada también de polémicas, responde a varias razones, entre las cuales están la longitud de su gestión y su carisma personal; pero otro factor de gran importancia fue la agitada época que le tocó, en la que diversos acontecimientos sociales sacudieron el estado de cosas, tanto a nivel local como nacional e internacional. Los grandes movimientos sociales y cambios económicos de la segunda mitad del siglo XX impactaron al país entero, incluyendo ahora también a regiones de confines relativamente olvidadas como Chiapas, que recibió en este tiempo la influencia de la modernidad a través de grandes proyectos gubernamentales<sup>30</sup>. Por otra parte, los cambios sociales y económicos en el mundo impactaron también con gran fuerza a la iglesia católica, tanto a nivel ecuménico como en los diferentes países y regiones, siendo los Altos de Chiapas, por sus particulares condiciones sociales, políticas y económicas, una zona de especial agitación. En este contexto, Samuel Ruiz supo asumir su posición en la sociedad y, a raíz de esto, su compromiso social con la diócesis a su cargo.

Entre los diversos sucesos que marcaron el tiempo de Samuel Ruiz al frente de la diócesis de San Cristóbal destacan: A nivel internacional el Concilio Vaticano II, del cual derivó la Asamblea Latinoamericana de Medellín llevados a cabo en los años sesenta, en los que se planteó la necesidad de reformar y renovar el trabajo pastoral de la iglesia católica para buscar reconectarse con la feligresía. A nivel local destacan el 1er Congreso Indígena Fray Bartolomé de Las Casas celebrado en 1974, el cual fue un punto de partida donde religiosos y antropólogos pasaron de ser solamente autoridades y maestros, a convertirse por momentos en discípulos de la gente de las comunidades rurales. Otro acontecimiento destacado fue la 1ª Asamblea Diocesana en 1975, la cual establece una labor pastoral encarnada en la realidad indígena. En este evento, destacaron

---

<sup>30</sup> A partir de la segunda mitad del siglo XX, el gobierno federal realiza en Chiapas proyectos de infraestructura de gran envergadura, como el sistema de presas del Río Grijalva, la extracción y procesamiento de petróleo y sus derivados y el impulso a la actividad turística.

Samuel Ruiz y fray Pablo Iribarren, sobre todo por visibilizar la necesidad de la búsqueda de la justicia como expresión primordial del desarrollo social (Santiago, 2016: 18-20). En los años ochenta, Ruiz pone énfasis en la defensa de los presos indígenas y en la atención de los refugiados guatemaltecos que huyeron de la guerra civil en su país. De este modo crea el Servicio de Ayuda a Refugiados en 1982 y, siete años más tarde, la creación del Centro de Derechos Humanos Fray Bartolomé de Las Casas.

Un acontecimiento de gran relevancia que marcó el obispado de Samuel Ruiz fue la irrupción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, quienes el 1° de enero de 1994 toman sorpresivamente por la vía armada las cabeceras municipales de Ocosingo, Altamirano, Las Margaritas, Oxchuc, Chanal, Huixtán y San Cristóbal de Las Casas. Al estallar el conflicto, la diócesis de San Cristóbal intercede en pro de sus feligreses marginados, quienes quedaron a merced del fuego de los bandos antagónicos. De esta forma, el 8 de enero de 1994, el EZLN invita formalmente a Ruiz como mediador para entablar el diálogo por la paz con el gobierno. Se crea así la “comisión por la paz”, que sesiona por primera vez del 11 de febrero al 3 de marzo de 1994 en la catedral, la cual es llamada desde ese momento la “catedral de la paz”.

Luego, por su iniciativa se crea la CONAI (Comisión Nacional de Intermediación). Esta labor intercesora le trajo fuertes conflictos con la gente de San Cristóbal, que se sintió profundamente violentada por los acontecimientos y la lectura de estos por la sociedad mexicana e internacional, que los mostraban como una sociedad racista y explotadora de los indígenas. Así, un sector significativo de la población mestiza de San Cristóbal de Las Casas, con la finalidad de defender su punto de vista, se erigió como el Frente Cívico de San Cristóbal, mejor conocido como el grupo de los “auténticos coletos”<sup>31</sup>, con quienes Ruiz tuvo fuertes conflictos, al grado de ser rechazado, odiado e, incluso, asediado en su casa en diversas ocasiones, sobre todo en 1995, año posterior a la irrupción zapatista. Además de las agresiones verbales, los letreros ofensivos y el lanzamiento de frutas y verduras podridas a su persona y a su domicilio, en ese año también se realizaron manifestaciones y marchas en su contra, como la del 5 de marzo, en la cual los participantes mostraron su repudio al obispo y a sus políticas pastorales de inclusión de los

---

<sup>31</sup> La palabra “coleto” es un localismo que designa a los habitantes de San Cristóbal de Las Casas. A partir de la aparición del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994, el término trascendió las fronteras chiapanecas asociado a la figura de la élite mestiza explotadora de los indígenas. A partir del arribo masivo y diverso de migrantes a la ciudad, muchos habitantes de los barrios céntricos, algunos de ellos con poder económico o político, se agruparon nombrándose como los “auténticos coletos” y así distinguirse de los nuevos habitantes.

campesinos e indígenas, así como por su papel de mediador entre los zapatistas y el gobierno. Fue tomado como un símbolo de la destrucción del estatus quo tradicional de San Cristóbal de Las Casas. En estas marchas no sólo se pedía la salida del obispo, sino también de los investigadores, activistas sociales y periodistas foráneos, quienes, por su afinidad con los pueblos marginados y el movimiento zapatista eran considerados también parte de la invasión de su ciudad. Por otra parte, en respuesta a estas acciones, también se llevaron a cabo marchas a favor del obispo, como la del 8 de marzo, en la cual participaron en su mayoría personas provenientes de comunidades campesinas e indígenas (Espinosa, 2023: 1).

La relación de Samuel Ruiz con la iglesia católica también fue polémica, pues la jerarquía romana se manifestó en contra de su labor pastoral, de sus diáconos indígenas y del uso de las diversas lenguas autóctonas en las ceremonias litúrgicas. Sin embargo, el 15 de febrero de 2016, cinco años después de su muerte, el papa Francisco visitó la catedral de San Cristóbal de Las Casas para llevar una ofrenda y rezar en su tumba. Para muchos religiosos, creyentes y activistas sociales, esta acción del papa fue un acto de justicia y reivindicación necesaria por la persecución de la que fue objeto. Este acto ha sido interpretado también como un primer paso en el camino a su beatificación (Enríquez, 2016 / De Anda y Rosas, 2016).

El apoyo internacional expresado hacia los indígenas insurrectos generó nuevas dinámicas en San Cristóbal de Las Casas, donde esta identidad antes vilipendiada era ahora sujeto de privilegios, y la clase anteriormente dominante, los coletos, pasaron ahora a ser mal vistos. Esto ha tenido efectos diversos y contradictorios. Los indígenas urbanos pudieron obtener algunos beneficios concretos de este estado de cosas, tales como apropiarse de algunos espacios públicos para el comercio, tanto formal como informal, así como el surgimiento de una pequeña burguesía indígena urbana. En la actualidad, el habla del tzotzil se ha convertido en una herramienta útil para el comercio y las relaciones, que pone en situación ventajosa a sus hablantes, que tienen así un código de comunicación desconocido por muchos mestizos con quienes comercian (Viqueira, 2002). Por otra parte, el uso de la identidad indígena y la praxis organizativa adquirida ha generado también el surgimiento de liderazgos caciquiles y la asociación con grupos delincuenciales, los cuales en tiempos recientes han tenido visibilidad por los conflictos violentos que se han suscitado en la ciudad.



Aun así, las sociedades son siempre complejas más allá de los binarismos, por ello, a pesar de los conflictos con los “auténticos coletos” y los abusos de algunos líderes autodenominados como indígenas, la labor mediadora de Ruiz logró también generar organizaciones que han tenido relevancia por su labor social. De esta forma, logró persuadir también a algunos ciudadanos de la localidad con recursos económicos y culturales a sumarse a la labor de la iglesia para así tratar de formar una nueva sociedad sancristobalense más integrada, armónica y pacífica. De esta manera, se consolidan asociaciones y cooperativas, como DESMI A.C. (Desarrollo económico y social de los mexicanos indígenas), encaminada a realizar obras sociales y ecológicas en comunidades rurales y la sociedad civil “Las Abejas”, de víctimas de la masacre de Acteal<sup>32</sup>, en busca de justicia y mediación. Crea también los equipos de catequistas Centro, Sur, Sureste, Tzeltal altos y bajos, el Chab, el Chol y Tzotzil, que le permitieron vincular a los pueblos haciéndoles ver que el conocimiento de sí mismos les servirá para enfrentar con convicción y fortaleza la defensa de sus derechos, en busca de construir una nueva comunidad desde la mediación, la justicia y la paz, que fueron los conceptos básicos de su labor evangelizadora, más allá de la divulgación del evangelio cristiano (Santiago, 2016: 20).

Un rasgo destacable de Ruiz y su diócesis fue dejar de considerar a la gente humilde de la ciudad, los pueblos y las comunidades como seres desvalidos, sino como “sujetos en todas las dimensiones de la vida” (Santiago, 2016: 23), lo cual ha llevado a algunos miembros de la iglesia a respetar las vivencias religiosas y las experiencias estéticas de los demás para establecer una comunidad de fe amplia a partir de una comprensión aproximada del otro. Así, parte del legado de este obispo fue el intento de construir una perspectiva pastoral de respeto y unidad en la diversidad, la reconciliación de las comunidades y corrientes religiosas, así como la promoción de la dignidad de las personas y los derechos humanos (Santiago, 2016: 22-27).

Ruiz vislumbró también la necesidad de articular las distintas religiones en la búsqueda de la comprensión y el sentido, más allá de la etiquetación estéril y artificial que es utilizada por algunos para manipular y explotar a los demás. El intento de lograr la mediación más allá de las identidades de Samuel Ruiz es compartido por algunos miembros de otros grupos religiosos. Una expresión significativa de esta búsqueda fue el Consejo Interreligioso Internacional de Paz,

---

<sup>32</sup> Acteal es una comunidad tristemente célebre por una cruel matanza ocurrida ahí por parte del ejército en 1997, que aniquiló y quemó a cientos de sus habitantes, en un genocida acto de odio.

celebrado en 1996 en San Cristóbal de Las Casas, en el que participaron representantes de diversos grupos religiosos de muchas tendencias y países, entablando el diálogo y la mediación<sup>33</sup>.

La unificación que promovió Ruiz no se refiere a la masificación ni a la desaparición de las identidades, sino que implica el acto de asumir que estas son a final de cuentas superficiales al lado de la humanidad profunda en la que podemos encontrarnos unos con otros. Esta perspectiva acerca de la necesidad de cuestionar los prejuicios y estereotipos sociales es coincidente con la de algunos investigadores y académicos contemporáneos, que ponderan el deber ético de la investigación social en nuestro tiempo, como es el caso de Viqueira, quien plantea:

Me parece que es urgente mostrar que detrás de las identidades que dividen y enfrentan a las personas hay también prácticas comunes, realidades y problemas compartidos entre grupos distintos que conviven en una misma región. No se trata de negar o desaparecer las diferencias sino sólo de liberarlas de los estereotipos maniqueos, relativizarlas, tender frágiles puentes entre los grupos contrapuestos” (Viqueira, 2002: 412).

Ruiz llegó del centro del país el 25 de enero de 1960, fecha en que fue consagrado como obispo de San Cristóbal, cargo que ostentó hasta el 3 de noviembre de 1999, fecha en la que cumplió 75 años y, como lo marca la reglamentación eclesiástica, se retiró de su cargo como obispo. La entrega del obispado a Felipe Arizmendi Esquivel se realizó con una misa solemne en la catedral, la cual lució abarrotada, principalmente por habitantes de los barrios céntricos de la ciudad, muchos de ellos integrantes del grupo de “los auténticos coletos”, quienes celebraron con júbilo la salida de Ruiz, a quien consideraban su principal enemigo. Al terminar la ceremonia, afuera del templo estaba ya preparada una verbena con marimba, ponche y antojitos, patrocinada por miembros prominentes de la sociedad sancristobalense encabezados por Mariano Díaz Ochoa, quien en ese tiempo fue presidente municipal por primera vez, cargo que actualmente<sup>34</sup> vuelve a ostentar (Moreno, 2017: 1).

Murió el 24 de enero de 2011 en la Ciudad de México a la edad de 86 años. El 25 de enero, fecha coincidente con la de su consagración como obispo, su cuerpo arriba a la catedral de San

---

<sup>33</sup> *Memoria del Consejo Interreligioso Internacional de Paz*, 1997. Ed. Fray Bartolomé de Las Casas. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

<sup>34</sup> Periodo 2021-2024

Cristóbal de Las Casas, donde descansan sus restos, situados en un nicho que está en la parte posterior del altar principal, el cual generalmente luce adornado con flores. Para un sector de la feligresía de la región, este personaje logró convertirse en un símbolo icónico en base a su labor mediadora. Por tal razón, en esa fecha coincidente de sus dos arribos a San Cristóbal, se celebra su pascua, que es, cada año, el evento más relevante y concurrido de la catedral.

#### La Pascua de Samuel Ruiz

La Pascua de Samuel Ruiz es un acto multitudinario que se celebra el 25 de enero desde hace doce años en la catedral de San Cristóbal de Las Casas. Esta celebración reúne a miles de personas de las diferentes regiones de la diócesis de San Cristóbal en torno a la figura de Ruiz, que es un ícono articulador de un gran sector de población. Este es un evento institucional organizado por la diócesis de San Cristóbal, pero con una fuerte y genuina correspondencia popular, por lo que es un acto complejo que hace confluír masivamente a la gente y a la institución en torno a esta figura icónica. Este evento, que dura el día completo del alba al anochecer, se compone de varias fases y ceremonias, a través de las cuales, se muestra de manera performativa el sentido, la composición y la organización de la diócesis que construyó Ruiz y que sigue siendo la base de su funcionamiento.

El acto inicial es una gran marcha<sup>35</sup>, que se hace a partir de cuatro puntos de reunión, que son las principales entradas a la ciudad: la carretera que viene de Comitán, la de Ocosingo, así como la autopista y la carretera libre de Tuxtla Gutiérrez. En cada uno de estos puntos se reúnen grandes contingentes, quienes llegan por su cuenta en transportes públicos y automóviles particulares, o en autobuses, camiones de carga y camionetas especiales. De esta forma, desde el amanecer estos grupos van creciendo sin cesar. A las ocho de la mañana en punto inicia la marcha, la cual resulta impresionante no sólo por su masiva concurrencia, sino por lo impecable de su organización, la cual no necesita el apoyo de altavoces u otros instrumentos para realizarse con precisión cronométrica. Todos los contingentes salen en un estricto orden al mismo tiempo; tanto los que vienen de las carreteras de Comitán y Ocosingo, como los que lo hacen desde las de Tuxtla Gutiérrez se encuentran en respectivos puntos del boulevard Belisario Domínguez y, a partir de estos, marchan hasta el centro, para ocupar paulatinamente el Parque Central y la Plaza de la Paz. La marcha se hace en un silencio que impone, potenciando la presencia masiva

---

<sup>35</sup> Ficha de campo 62. 25 de enero de 2023

de la gente, que, en algunos casos, llevan lonas y letreros con el nombre de su comunidad o agrupación. Hay grupos tanto de localidades ubicadas en municipios lejanos como Simojovel, Tila, Palenque, Benemérito de las Américas o La Trinitaria, pero también de diversos barrios y colonias de la ciudad y comunidades aledañas. Algunos participantes no son parte de grupos organizados, sino que acuden individualmente. La caminata se hace a un ritmo ágil, que permite que los miles de participantes lleguen al punto final en exactamente una hora. A partir de las nueve de la mañana, el parque y la plaza están completamente llenos de gente, manteniéndose así hasta entrada la tarde, cuando la multitud empieza poco a poco a dispersarse para emprender el regreso.

Debido a lo masivo del evento, este se desarrolla afuera del templo.<sup>36</sup> En la acera del costado izquierdo, de frente al parque central, se monta una enorme tarima en la que se realizan los actos litúrgicos, que son oraciones, mensajes, cantos, ofrendas y misas. En este escenario se dan cita buena parte de las autoridades eclesíásticas del estado, incluyendo a los obispos titulares y auxiliares de las tres diócesis de Chiapas, así como el rector del seminario y múltiples párrocos, diáconos y catequistas. A lo largo de la jornada, se suceden los rezos, cantos y mensajes en distintas lenguas, principalmente el tzotzil, el tzeltal, el chol y, por supuesto, el español. Tanto los obispos como varios de los sacerdotes complementan sus vestuarios con elementos y motivos propios de las comunidades de la diócesis, luciendo coloridos bordados en sus casullas y mitras. Las ofrendas consisten en frutos de la tierra traídos de las distintas regiones que comprenden varios nichos ecológicos, por lo que, además de los infaltables maíz, frijol y calabaza, se brindan una gran cantidad de frutas, verduras y hierbas de climas cálidos y templados. La diversidad de lenguas, aromas y colores enriquece esta maratónica ceremonia que dura casi todo el día.

Para la mayoría de los participantes este es un día de fiesta, en el que el objetivo principal es acompañar al difunto festejado en el mejor ambiente posible. Esto permite que, aparte de la jerarquía católica, los otros beneficiarios directos de la Pascua de Samuel Ruiz sean los comerciantes ambulantes, principalmente los de atole, café, elotes, helados, refrescos, pan, entre otros refrigerios que son consumidos ávidamente por buena parte de los asistentes. Hay otros

---

<sup>36</sup> Fotografía 9. P. 114

vendedores que también aprovechan la oportunidad, que traen libros y fanzines alusivos a Samuel Ruiz, investigaciones sobre ritos religiosos de la región o acerca del EZLN.

A pesar de lo imponente e intimidante que pueda resultar para un observador externo internarse en esta gran congregación de gente, mucha de ella con vestuarios tradicionales de su comunidad, así como la confluencia de diversas lenguas, el ambiente es sumamente pacífico, alegre e inclusivo. Al contrario de lo que sucede en lugares como la iglesia de San Juan Chamula o en las misas de las iglesias del centro de San Cristóbal, en las que las conductas son estrictamente normadas por múltiples prejuicios, en esta ceremonia no es mal visto platicar, tomar fotografías o hacer anotaciones. Incluso, algunas personas toman fotos y videos con sus teléfonos móviles, tanto de la ceremonia, como de ellos mismos en el evento.

Este acto conmemorativo es una diáfana expresión de la política pastoral promovida por Samuel Ruiz en esta diócesis, con una organización colectiva muy depurada, la apropiación del espacio más céntrico de la ciudad por parte de la gente de las comunidades y por la diversidad reunida pacífica y ordenadamente en torno a un elemento en común, que es acompañar al *J' Tatik*<sup>37</sup> en su día. Por estos motivos, esta celebración es muy importante para la institución católica, pues le permite afirmarse positivamente entre la feligresía a través de un ícono mediador.

## V Las imágenes. Universo metafórico

Las imágenes escultóricas religiosas del catolicismo son un elemento fundamental para muchos creyentes. Son figuras metafóricas de una gran fuerza, ya que, a través de ellas, se le puede dar cuerpo y forma a fenómenos y situaciones de gran complejidad. Son entes simbólicos que permiten ubicar y dar cuerpo al lugar antropológico, dan cauce a la energía devocional y, sobre todo, son capaces de expresar las situaciones, pensamientos, anhelos y emociones más profundas, las cuales sólo pueden manifestarse a través de la experiencia estética. Estas imágenes desencadenan actos poéticos, son creaciones metafóricas a través de las cuales se pueden expresar los espacios invisibles del alma humana. Encarnan el misterio de la vida, de la muerte, del azar indescifrable de la existencia. Por eso, más allá de las lecturas limitadas a las dimensiones de identidad y poder, son muestra de la extraordinaria fuerza de la estética en el acontecer

---

<sup>37</sup> J' tatik es una palabra en lengua tzotzil que significa "padre". De esta forma se nombraba popularmente a Samuel Ruiz.

humano. Son fuente y destino de la devoción como un acto estético, poético, metafórico y complejo, tal como es en realidad la existencia de los humanos como seres únicos, irrepetibles y efímeros. Por ello, lo importante con estas imágenes no es interpretar su iconografía desde la erudición o la política, sino pensarlas y sentirlas en su dimensión compleja, fundamental y, por lo tanto, profundamente humana.

La cantidad de imágenes sagradas (de santos, cristos y vírgenes en sus diferentes advocaciones) es inconmensurable. Su enorme diversidad es reflejo de la infinitud de posibilidades que existen en el alma humana. Como en el hinduismo, las imágenes del catolicismo aluden al sinnúmero de emociones, situaciones, anhelos, necesidades, ideas y conceptos que pueblan la mente de millones de personas, por lo que son un repertorio estético de gran riqueza, que supera ampliamente cualquier interpretación iconográfica erudita para ser parte del pensamiento complejo. Para comprenderlas mejor se necesita trascender el significado formal para internarse en la belleza de su significado sensible.

#### Las imágenes escultóricas de la catedral

Más allá de las esculturas de la fachada y de las que contienen los retablos, la catedral guarda en su interior dos imágenes de culto principales por sus dimensiones y el lugar que ocupan en el espacio: el Señor de la Misericordia y San Cristóbal Mártir. Además, contiene una gran cantidad de esculturas de diferentes épocas, tamaños, estilos y calidades estéticas, entre las cuales se encuentran la mayoría de las principales imágenes de culto de la ciudad, como la Santísima Trinidad, la Virgen de la Medalla Milagrosa, el Tránsito de la Virgen, el Santo Entierro, la Virgen de los Dolores, San José, la Virgen de Juquila, San Ignacio de Loyola, la Virgen de La Merced, María Auxiliadora, el Niño de las Suertes, entre muchas otras. De esta profusión, hay algunas esculturas que destacan, ya sea por la belleza de su realización, por su capacidad barroca de representar la paradoja, por su fuerza metafórica o por la devoción que desencadenan.

#### San José

Una imagen que destaca por su belleza es la de San José, que está al fondo del muro derecho de la nave en su propio nicho de madera y cristal. Porta una enorme corona dorada y sostiene en sus brazos al niño Jesús. El niño, que está sostenido por la cintura y el torso, tiene los brazos y piernas doblados, al igual que el torso y la cabeza, lo que otorga a la escultura juegos de contrarios

y movimiento. En contraste, San José está estático con la mirada al frente. Destaca la magnífica hechura de su vestuario, tallado en madera, con múltiples detalles sinuosos propios de una tela ligera mecida por el viento. La túnica está pintada en tonos marrones y ocre que resaltan con la luz tenue que la ilumina.

#### La Virgen de los Dolores

En esta escultura, la Virgen María viste una túnica blanca con ornamentos florales en color azul. Es una túnica larga que la cubre del cuello a los pies. Encima tiene un manto celeste con bordes dorados. La corona una serie de rayos metálicos de color plateado. Su pecho está atravesado por siete espadas doradas, cuatro del lado izquierdo y tres en el derecho, las cuales simbolizan los dolores que atraviesan su pecho y su corazón ante el suplicio y muerte de su hijo Jesús. Tiene las manos al frente a la altura del estómago. Está imposibilitada para actuar ante la fuente de su dolor, pues sus manos están atadas con un cordón dorado y cubiertas por un pañuelo blanco.<sup>38</sup> Su rostro es muy expresivo, con la cara ligeramente inclinada a su derecha y hacia arriba, con los labios semiabiertos. Su mirada proyecta un enorme sufrimiento, un dolor muy intenso, de suplicio, a lo que contribuyen sus cejas arqueadas angulosamente, la dirección de su mirada hacia el cielo y las lágrimas negras que escurren de sus ojos a sus mejillas.

#### La Virgen de la Medalla Milagrosa y el Tránsito de la Virgen

La Virgen de la Medalla Milagrosa es una escultura de madera muy bella, con refinados acabados y detalles. Su rostro luce sereno, con gran dulzura en su mirada de ojos color miel. Su cabello es rubio y rizado, el cual se puede apreciar debajo de la tela blanca que lo cubre. Porta una corona dorada y detrás de su cabeza fulguran rayos dorados. Viste una túnica clara, de color melón, cubierta por un manto celeste con motivos dorados. De sus muñecas cuelgan también rayos dorados de luz hechos de metal. Está parada sobre un globo terráqueo. La Virgen está situada en el retablo del muro izquierdo de la nave, del que es su escultura protagonista.

Esta es una imagen doble, ya que debajo de ella yace la escultura del Tránsito de la Virgen, que es la misma Virgen María, pero difunta, recostada en un ataúd de cristal que permite verla. Su cuerpo descansa sobre una tela celeste, vestida con una túnica del mismo color. Yace boca arriba con los ojos cerrados. Tiene cabello natural rizado de color castaño. Ambas esculturas forman

---

<sup>38</sup> Fotografía 10. P. 114

una misma composición, que muestra la ambivalencia de la muerte como fin y principio. En ella, se expresa el poder de la Virgen a través de su muerte y su elevación al cielo.

#### El Niño de las Suertes

Es una escultura de madera con la figura de Jesucristo niño. Es pequeña, pues mide aproximadamente cuarenta centímetros de largo. El niño está recostado boca arriba en una actitud completamente relajada, pero no en una posición plana o estática, sino que está llena de detalles sinuosos que le confieren vida y realismo que la hacen ver como un cuerpo dormido, pero no muerto ni aletargado. Reposo sobre un manto rojo con ornamentos dorados y viste una túnica verde con un largo cordón dorado atado a su cintura. Su pierna izquierda está ligeramente levantada con respecto a la derecha; esta posición hace que la túnica se corra un poco para dejar ver sus pies, cuyos dedos están ligeramente curvados con lo que se logra un efecto de movimiento. Al igual que sus piernas, su torso está también ligeramente inclinado hacia la izquierda, con el peso hacia su corazón, como suelen hacer muchas personas al dormir. Su brazo derecho está flexionado de tal modo que su antebrazo cruza su pecho; el izquierdo está también flexionado, pero por encima del hombro sosteniendo su cabeza. Sus dos manos se juntan a la altura del rostro, la derecha tiene tomada a la izquierda. El rostro está también ligeramente inclinado hacia la derecha, con los ojos cerrados y los párpados relajados. Su boca está ligeramente abierta, como sucede a quienes duermen profundamente. Es un niño que duerme en completa paz. En la muñeca de su brazo derecho tiene varias pulseras, algunas de tela, otras de pedrería de distintos colores, escapularios alusivos a varias advocaciones de la Virgen María, así como un rosario enrollado en la base de la mano izquierda.<sup>39</sup>

Más allá de la belleza y la exquisita hechura del niño, lo que hace esta imagen impactante es el contraste de su dulce reposo con el hecho de que su cabeza está recargada en una calavera, que es su cabecera. Además, complejizando su juego de contrarios, está rodeado por gran cantidad de juguetes de distintas formas y colores, así como una gran cantidad de dulces y golosinas. Esta figura singular encarna la ambigüedad de la suerte, el carácter lúdico del azar, que puede darnos la alegría del juego o la oscuridad de la muerte, el acaso que determina por igual la fortuna o la desgracia, tal como sucede en muchas ocasiones en el devenir humano. Lo resguarda un nicho

---

<sup>39</sup> Fotografía 11. P. 115



de cristal que permite admirarlo. Pegada al cristal hay una tarjeta con la oración del Niño Divino, que es considerada por los creyentes como muy milagrosa.

#### El Señor de la Misericordia

La imagen del Señor de la Misericordia es impactante. Es una representación de Cristo en uno de sus trances más difíciles y penosos que es la parte final del trayecto hacia el Gólgota, donde será crucificado. La escultura es de madera, con el tamaño de un hombre adulto promedio, viste solamente un faldón morado con vivos plateados, va descalzo y su cabeza porta una corona de espinas. El efecto de movimiento está logrado de manera sobresaliente, ya que puede percibirse que avanza gateando con gran esfuerzo, apoyando en el suelo la rodilla derecha y el brazo izquierdo, que está estirado para lograr sostenerse, mientras que la otra pierna y el brazo derecho están en el aire como parte de su tránsito. Su posición es de un equilibrio precario producto de una serie de juegos de contrarios entre sus brazos y piernas, así como entre la cintura y la cabeza, que tiene el impulso hacia el frente. Las partes visibles de su cuerpo están llenas de magulladuras y heridas sangrantes, sobre todo el torso y la espalda. La tensión de todos los músculos de su cuerpo expresa el tremendo esfuerzo que realiza; los dedos de sus manos están estirados al máximo intentando impulsarlo en su camino.<sup>40</sup>

En contraste con el cuerpo lacerado y tenso, su rostro tiene los músculos laxos. No frunce la boca ni el ceño. Sus labios están ligeramente entreabiertos y sus grandes ojos, bordeados por enormes y oscuras ojeras, miran hacia el frente en actitud bondadosa, compasiva y beatífica, como alguien que ha superado todos los límites del dolor para llegar a un estado extático. Este tipo de mirada remite irremediabilmente a la sobrecogedora fotografía de un hombre segundos antes de morir desmembrado en un suplicio chino de principios del siglo XX (la cual puede verse en el libro *Farabeuf*, de Salvador Elizondo), imagen en la que el colmo absoluto del dolor termina produciendo una expresión de éxtasis en el rostro ante la radical tortura del cuerpo. De esta forma, Cristo ve con misericordia a sus verdugos, compadeciéndolos por su barbarie y sadismo, creando así un juego de contrarios extremo profundamente barroco y teatral. La fuerza de la imagen se potencia por su tridimensionalidad, ya que se encuentra en un nicho de cristal ubicado junto a uno de los pasillos laterales, lo que permite verlo desde todos los ángulos con un realismo magníficamente logrado.

---

<sup>40</sup> Fotografía 12. P. 115

## San Cristóbal Mártir

San Cristóbal Mártir es el santo patrono de la ciudad y su catedral, en la que hay dos imágenes escultóricas de este santo, una está en el nicho central del tercer cuerpo del retablo principal, la otra está en medio de la nave, junto a la fila derecha de bancas, a la altura de la entrada lateral. Ambas esculturas muestran la imagen más conocida del santo, en la que se le representa como un gigante barbado que porta un enorme báculo y lleva en sus hombros al Niño Jesús, a quien ayuda a cruzar las tumultuosas aguas de un río; el Niño sostiene el mundo con los dedos de su mano, como si fuera una pelota.<sup>41</sup> Entre las dos esculturas hay también diferencias. La imagen de la nave principal está en un nicho de cristal que permite apreciarla tridimensionalmente.<sup>42</sup> En ella, el movimiento lo tiene San Cristóbal, ya que el niño está sentado en su hombro izquierdo en posición frontal, con el brazo izquierdo estirado al frente sosteniendo en su mano el globo terráqueo. Es rechoncho, de mirada dulce y rostro hierático. San Cristóbal sostiene un báculo con su mano derecha, la cual está doblada tanto en el codo como en la muñeca; sus pies están situados en cuarenta y cinco grados, con el derecho ligeramente más adelante. El torso está ligeramente inclinado a la derecha y su rostro a la izquierda, formando así juegos de contrarios que le confieren la sensación de movimiento. A pesar de estos detalles, es una imagen más estática que la del retablo principal. Esta otra escultura es interesante por el movimiento que expresa, el cual se logra gracias a una serie de contrarios. El santo no está en posición frontal, sino que está situado con sus piernas, cintura y torso en cuarenta y cinco grados hacia su izquierda. Tiene las rodillas flexionadas al igual que los brazos, en los que porta un enorme bordón. La cara apunta hacia el lado contrario del cuerpo, también a cuarenta y cinco grados, volteando a ver al niño Jesús que está montado en su hombro derecho. El niño está desnudo, salvo por una angosta banda de tela de color bronce que recorre su cuerpo en diagonal del hombro izquierdo a la cintura. Sus piernas están abiertas, creando el efecto de movimiento a pesar de estar montado. Con su brazo izquierdo toma el cabello de San Cristóbal, a quien ve de reojo. El santo mira al niño con una expresión relajada, que expresa una gran ternura. El niño se ve cómodo y feliz en el hombro de este gigante bondadoso.

## Un santo ficticio

---

<sup>41</sup> Fuente: [www.vaticannews.va/es/santos/07/25/s-cristobal-martir.html](http://www.vaticannews.va/es/santos/07/25/s-cristobal-martir.html). Consultado el 21 de febrero de 2023.

<sup>42</sup> Fotografía 13. P. 116

La existencia de muchos de los santos no sólo es imposible de comprobar históricamente, sino que resulta también inverosímil. Aun así, muchos de ellos permanecen en la devoción en base a su perfil ejemplar o aleccionador, la capacidad de seguir realizando milagros o por encarnar metafóricamente acciones, situaciones y emociones humanas. En algunos casos, en base a que se ha comprobado su inexistencia, la iglesia ha retirado del santoral oficial a muchos santos, pero no ha quitado sus imágenes de la iglesia ni mucho menos prohibido su devoción popular, por lo que siguen vivos en los creyentes (Rigueiro, 20011: 28).

Este santo, como sucede con otros venerados por distintos grupos cristianos católicos y ortodoxos, no tiene una existencia histórica comprobable, sino que se acerca más a lo legendario. San Cristóbal Mártir es también conocido como Cristóbal de Licia; su nombre proviene del griego “Hágios Christóphoros”, que significa “portador de Cristo”. Una versión de su leyenda lo ubica como miembro de la tribu de Canaán y lo caracterizaba su increíble altura. De acuerdo con esta narrativa es venerado por algunos grupos católicos y ortodoxos como un mártir que fue asesinado durante el reinado del emperador romano Decio (que reinó del 249 al 251 D.C.), o durante el de Maximino Daciano (que reinó del 308 al 313 D.C.). La confusión se debe principalmente a la similitud de los nombres Decius y Dacianus. Su día de celebración oficial es el 25 de julio, aunque los varones celebran su onomástica el 10 de julio.<sup>43</sup>

Según otra versión de su leyenda, tras un largo peregrinar en búsqueda de un amo digno de servir, este gigante fue instruido en la fe cristiana por un ermitaño que le sugirió que instalara su morada junto a un tumultuoso río y ahí ayudara a los caminantes a atravesarlo con su gran estatura y fuerza. Este servicio sería del agrado de Cristo, ya que en ese punto perecían ahogados muchos viajeros. Un día el gigante fue requerido por un niño, a quien cargó en sus hombros y empezó a cruzar; pero a medida que avanzaba, el peso del niño aumentaba hasta casi ahogarlo, pero con un esfuerzo sobrehumano consiguió alcanzar la orilla opuesta. Una vez ahí, el niño le reveló que era Jesús y el peso que había sostenido era el del mundo entero, salvado por la sangre de Cristo. Esta leyenda ha inspirado su iconografía y ha hecho que sea considerado el patrón de barqueros, viajeros y, por añadidura, de automovilistas y choferes<sup>44</sup>. De esta forma, choferes, transportistas y automovilistas de varias ciudades del mundo, entre ellos los de San Cristóbal de Las Casas, lo veneran y festejan junto a sus vehículos. Aquí, su fiesta se celebra el 25 de julio, día

---

<sup>43</sup> Fuente: [www.ecured.cu/cristobal-santo.html](http://www.ecured.cu/cristobal-santo.html). Consultado el 21 de febrero de 2023

<sup>44</sup> Fuente: [www.vaticannews.va/es/santos/07/25/s-cristobal-martir.html](http://www.vaticannews.va/es/santos/07/25/s-cristobal-martir.html). Consultado el 21 de febrero de 2023.

en el que los trabajadores del volante acuden en procesión a venerarlo y recibir su bendición con sus vehículos adornados con flores, guirnaldas y globos.

#### La ermita de *San Cristobalito*

A pesar de ser oficialmente el santo patrono de la ciudad, en la actualidad, a San Cristóbal Mártir lo visitan pocos creyentes en la catedral, sin embargo, es una imagen sagrada que cuenta con numerosos devotos, pero no lo veneran ahí, sino en una ermita ubicada en la cima del cerro Chapultepec, más conocido como el “Cerrito de San Cristóbal”, que está en el centro de la ciudad, a la que se le llama popularmente como el templo de San Cristobalito. Ahí es donde, además de celebrarse su fiesta del 17 al 25 de julio, se le rinde culto durante todo el año.

Este templo es relativamente pequeño, con una nave rectangular de aproximadamente cuarenta metros de largo por diez de ancho. Su fachada es sencilla, con sólo dos torrecillas de campanario que sobresalen del cuadrado principal de la entrada. Sus paredes son de ladrillo coloreadas de color beige con franjas marrones y su techo de teja. El interior tiene sus largos muros laterales pintados de blanco, con los que contrastan motivos vegetales marrones que atemperan lo plano y brillante de su longitud y color; el techo está forrado de madera, acabado que le añade color y calidez. Cada muro tiene dos ventanales con vitrales en tonos azul y ámbar con la forma de la cruz. A todo lo largo hay litografías enmarcadas que muestran imágenes de las fases del viacrucis; debajo de cada una hay otro cuadro con la misma temática, pero estos en técnica de grabado, con trazos pronunciadamente angulosos, propios de la estética *dark*, donados por un joven artista de la ciudad. Al fondo de la nave está el altar, que está delimitado por un arco de columnas neoclásicas y ornamentos de flores y estrellas de color marrón. Esta parte tiene mayor altura que la nave y su techo es una cúpula. Al fondo del altar, en el muro testero hay un nicho de color dorado enmarcado por cuatro columnas de estilo neoclásico. En él está la imagen de San Cristóbal Mártir con su túnica corta y su capa roja. A su derecha está Cristo crucificado y a su izquierda la Virgen de Guadalupe con San Juan Diego, dando forma a un sencillo retablo, el cual está siempre adornado por numerosas flores.

Es en este templo donde los creyentes en esta imagen acuden a rezarle y dejarle ofrendas, sobre todo velas, veladoras y ocotes encendidos, para lo cual tiene una pequeña capilla adjunta, la cual es de aproximadamente veinte metros cuadrados, con techo bajo y un pequeño ventanal. Es la

capilla de velas de la ermita.<sup>45</sup> En el fondo tiene una imagen (fotografía enmarcada) de San Cristóbal Mártir. Este espacio luce siempre lleno de veladoras, las cuales son puestas por sus numerosos creyentes, principalmente choferes del servicio público. Las veladoras son ofrendas para pedirle por algún familiar enfermo o para pedir su ayuda ante un problema grave. Se le considera muy milagroso, como me explica una creyente:<sup>46</sup> “Es un señor grande, muy poderoso, por eso hay tantas veladoras... / ...No sólo vienen de aquí, sino de varios lados, como Tuxtla y Chiapa de Corzo; los martes le vienen a dejar ofrendas desde Comitán”. Una de las principales características del poder de este ser sagrado es su gran capacidad como mediador, como refiere la misma creyente: “...también se le puede platicar acerca de algún conflicto que se tenga con un familiar que a uno lo maltrate, le pegue o lo quiera matar; él lo pacifica, lo calma”.

Esta ermita muestra que, a pesar de que la imagen de San Cristóbal Mártir es poco visitada y venerada en la catedral, éste sí es considerado un ser sagrado, un “señor poderoso”, al que se le visita, venera, ofrenda y pide su ayuda, pero no en la iglesia enorme y espectacular, sino en el Cerrito, que es donde está su verdadero santuario.

## VI El espacio sagrado

### Centralidad institucional, marginalidad popular

La catedral es, por mucho, el templo más grande de San Cristóbal de Las Casas, además, es la que ocupa el lugar más central y protagónico, pues es el eje central del cual parte el trazo urbano del centro histórico. Esto, aunado a ser la sede de la diócesis y el obispado, la hacen la iglesia más importante de la ciudad desde la perspectiva institucional. Sin embargo, actualmente, tras su largo cierre de más de cinco años, a esta centralidad no le corresponde una feligresía acorde, como la que tenía antes del sismo. A partir de los cambios en el enfoque pastoral de la diócesis a partir de mediados del siglo XX, y, sobre todo, a partir de la gestión de Samuel Ruiz, este espacio representativo de la élite eclesiástica y económica de la ciudad fue paulatinamente tomado por la gente de los barrios periféricos e incluso por la de las comunidades campesinas. La enorme cruz situada al frente de su entrada principal es símbolo de esta invitación a la libre apropiación del lugar por la gente del pueblo, quienes empezaron a realizar en él sus prácticas de religiosidad. Un ejemplo de esto son los actos que observé en el 2017, antes de que el terremoto

---

<sup>45</sup> Fotografía 14. P. 116

<sup>46</sup> Charla con la señora Josefina Santiz, intendente de la ermita de *San Cristobalito*. 3 de marzo de 2023.

de ese año y la pandemia del COVID 19 orillaran a su cierre. Dicha experiencia, que narraré a continuación, es la que dio origen a esta investigación, pues me hizo darme cuenta de la profunda teatralidad de las prácticas devocionales. Además, considero importante mostrarla en contraste con las prácticas observadas durante el 2023, porque contribuye también a entender cómo las crisis generadas por acontecimientos sociales y naturales, que pueden surgir de manera intempestiva o inesperada, pueden modificar de manera notable el estado de cosas y romper con la supuesta linealidad del devenir histórico de un lugar.

Experiencia del 2017, antes del terremoto y el COVID 19

Por primera vez entro a la catedral de San Cristóbal<sup>47</sup>, que luce pletórica de ornamentos e imágenes que invitan a la contemplación. Súbitamente, me sobresalta un suave pero persistente sonido proveniente de una mujer vestida con enagua negra de pelo de borrego contándole su pena a San Cristóbal Mártir. Trata de platicarle el asunto con sobriedad, guardando la compostura de su erguida y firme posición corporal, pero su emoción amenaza con vencerla. La contención de su sentimiento le otorga una estremecedora fuerza; poco después, su resistencia cede y el gemido surge, llenando el espacio entero con la potencia de su sufrimiento. Es un alarido ancestral, primario, de un dolor profundísimo. Un solo santo no le basta, así que la mujer acude a dialogar con cada imagen. Su dolor es tan grande y su desgracia tal, que tiene que decírsela a todos los santos, a todos los dioses. No es un gemido melodramático, no espera compasión. Se desplaza lentamente por el espacio, de un santo a otro. Aparece un sacristán, que le pide medida; ella lo voltea a ver ocultando su llanto; sonriéndole asiente y va con otra imagen, con la que continúa su diálogo con la misma intensidad. Observo atónito la intensa emoción del ser humano en conflicto y su energía focalizada en la imploración; ese antecedente primigenio del teatro que es la representación. Esta mujer trae verdaderamente al presente al ausente: al divino que está allá, en el cielo, ella lo sitúa aquí y ahora, personificado. La contención de su conflicto no la anula, tampoco anula su cuerpo que palpita de presencia y acción sin necesidad de moverse. Por otra parte, a un costado de ella, tres severas imágenes escultóricas femeninas, tres santas, muestran la absoluta negación de su cuerpo, de su humanidad, San Cristóbal Mártir, en contraste, tiene cuerpo, un cuerpo vivo en el juego de contrarios. De cualquier modo, todas las esculturas

---

<sup>47</sup> Ficha de campo 1. 28 de marzo de 2017

quedan empuqueñecidas y opacadas ante esta mujer, que es capaz de hacer visible lo invisible a través de su súplica.

Tras un largo rato la mujer se va; observo entonces a un hombre que instantes atrás se ubicó silenciosamente frente a San Cristóbal Mártir; le habla en voz baja, pero con gran convicción, mientras le coloca ceremoniosamente pequeñas velas de sebo de colores en una secuencia articulada, ordenada; pasa cada una por sus sienes, por sus orejas, por su nuca, sus mejillas y sus pies. El tiempo<sup>48</sup> de su obrar es el tiempo de su diálogo; es un acto unipersonal estructurado, no arbitrario. Luego de un rato, veo que ya son muchas las velas de colores; están todas encendidas y el hombre anula su presencia al grado que parece ausentarse, pero sigue ahí, sólo que cedió su protagonismo a las velas, su persona se difumina, pues ahora él es la vela. Observo atónito la transmutación energética de un actor primigenio. Representación viva más que simbólica; estoy ante un actor en su ficción, pero una ficción sin trama. En la catedral de San Cristóbal de Las Casas, como debería ser en los escenarios teatrales, se trae al presente al ausente. Luego, es el hombre el que ensalma a San Cristóbal Mártir: saca un manojo de hierbas con las que empieza a frotar al santo justo en los mismos lugares en los que él se pasó las velas. Mientras el hombre bendice al santo, el sacristán, angustiado, acude con él y le pide que ya no haga eso, le alega que está dañando la escultura; el hombre sólo observa y asiente, pero en realidad no le hace ningún caso. El sacristán, derrotado, finalmente se va, dejando que el tiempo vuelva a suspenderse en ese rezo atemporal. Al terminar de ensalmar al santo empieza a ensalmarse él; el acto continúa indefinidamente, pertenece a otro tiempo. Al salir del recinto, un tanto mareado por la experiencia, deambulo por uno de los andadores turísticos del centro de la ciudad, paso frente al teatro Zebadúa y veo la cartelera: “Héroes en pijamas<sup>49</sup>, el musical”, 4 y 5 de abril. Al lado, otro letrero anuncia en próximas fechas: “El tenorio cómico”, protagonizado por el comediante televisivo *Albertano*<sup>50</sup>. El encanto por la teatralidad de la situación que me avasalló en la catedral de manera paradójica explotó como una burbuja para esparcirse en el aire al pasar por el teatro.

---

<sup>48</sup> En terminología musical, el tempo o movimiento hace referencia a la velocidad con la que debe ejecutarse una pieza musical, ya que determina la duración absoluta de los valores de las notas. En las partituras de una obra el tempo se suele representar al inicio de la pieza encima del pentagrama (Grabner, 1997: 36).

<sup>49</sup> “Héroes en pijamas” es una serie televisiva de dibujos animados norteamericana, la cual estuvo de moda a fines de la década pasada, lo cual hizo que su imagen fuera muy explotada comercialmente.

<sup>50</sup> “Albertano” es un personaje televisivo mexicano interpretado por el actor cómico Ariel Miramontes, el cual, gracias a su alta exposición mediática y comercial, goza de popularidad.

Como puede verse en este ejemplo, la teatralidad de San Cristóbal de Las Casas no ocurre necesariamente en sus escenarios teatrales, sino en los de la hierofanía.

Las prácticas en la catedral en el momento actual

Los tremendos acontecimientos del 2017 y el 2020 alteraron radicalmente la catedral de San Cristóbal, generando cambios sustanciales en su manejo, en las prácticas que en él se desarrollan y, por lo tanto, en el tono resultante. Luego de permanecer cerrada por más de cinco años, a partir de diciembre de 2022 ha reabierto oficialmente sus puertas, pero de manera limitada. En esta nueva etapa, la catedral permanece abierta poco tiempo, que se limita a una hora por las tardes de lunes a sábado para celebrar misa, y, de manera irregular, un breve lapso por las mañanas. Los domingos, que son los días de mayor concurrencia abre una hora antes de las misas, que son al mediodía y por la tarde. Esta situación provoca que, al contrario de lo que ocurría hasta 2017, actualmente entre muy poca gente a esta gran iglesia. La mayoría la visita para conocer sus interiores y tomar fotos; la inconstancia con que se abren sus puertas dificulta que los creyentes se vuelvan a apropiarse del lugar. Ahora, este templo se ha vuelto un espacio en el que la institucionalidad se impone de manera evidente, tanto por parte del gobierno a través del INAH como por la jerarquía católica a través del obispado. Además, las obras de remozamiento continúan en las tres capillas, que permanecen cerradas y ocupadas por andamios, por lo que la nave principal es la única área habilitada para su uso devocional. La escasez de creyentes fuera de los horarios de misa hace que el ambiente sea frío en comparación con otros lugares sagrados de la ciudad y con la misma catedral antes del cierre. Esta condición se hace notar en su ambiente, que es de silencio y respeto, pero en un tono más semejante al de un museo que al de un escenario de la hierofanía. En este sentido, ahora tienen una mayor importancia otras iglesias del centro como Santo Domingo, Caridad, Guadalupe, El Carmen y La Merced, o incluso de barrios periféricos, tales como San Ramón o María Auxiliadora. Esto es muestra del gran cambio ocurrido tras el cierre, evidenciado en la actual falta de correspondencia entre lo institucional y lo popular en lo concerniente al culto. La importancia de la catedral ahora es patrimonial, turística, institucional y simbólica, pero no tanto devocional, lo cual puede constatarse en cualquier momento, ya que, al entrar a ella, es común encontrar turistas y visitantes tomando fotografías, pero muy pocas personas rezando o realizando algún ritual. La concurrencia devocional se da cita principalmente en las misas, sobre todo en las que son ofrecidas por el



obispo, lo cual habla más de estatus e institucionalidad religiosa que de un culto vital para la gente.

Los turistas

Como se ha mencionado, la mayor parte de los visitantes a la catedral son turistas, quienes profesan diferentes cultos o son ateos. Entran al templo en grupos, parejas o solos para recorrerlo, contemplarlo y tomar fotografías. A pesar de ser visitas de índole recreativa, la mayoría lo hace en absoluto silencio, con lo que se hace evidente la forma en que el lugar impone con su tono la manera de comportarse en él. Algunos vienen de la calle hablando o riendo, pero al entrar, el tono del lugar les impone el guardar silencio. Como ejemplo de esto, entran dos hombres maduros<sup>51</sup>, turistas franceses; lo hacen hablando en voz alta comentando detalles de la estética del lugar y buscando ángulos adecuados para tomar fotografías; poco después, uno de ellos, el más sensible, se percató de que su altisonancia rompe con el ambiente; baja su voz y, luego de unos instantes, indica a su compañero, que sigue parlotando, que también lo haga. Después continúan con su recorrido susurrando sus comentarios mientras toman fotografías.

Algunos turistas son también católicos y por tal razón muestran respeto y cierta veneración a las imágenes sagradas; algunos se santiguan ante las esculturas que observan y fotografían, sin que necesariamente realicen rezos o prácticas rituales ante ellas. Hay algunos que se hincan brevemente para santiguarse y murmurar alguna breve plegaria antes de hacer su recorrido, aunque son escasos. De esta forma, en la catedral hay quienes hacen una especie de turismo religioso, en el que la visita es recreativa, pero con una motivación religiosa. En este sentido, observo a una familia de tres integrantes<sup>52</sup>; son una pareja de adultos mayores y una niña de ocho o nueve años, probablemente su nieta. La señora viste una enagua negra lisa y una blusa blanca de algodón con bordes de colores vivos, el señor ropa deportiva, la niña jeans y suéter. Por su vestimenta y actitud, es notorio que no son de la ciudad ni de alguna comunidad aledaña. Son creyentes, pero también visitantes. Rezan brevemente hincados en la primera fila para luego recorrer toda la iglesia admirando las imágenes. Al mismo tiempo, una pareja de madre e hija adolescente se sitúan en una de las primeras bancas; no rezan, sino que contemplan el lugar,

---

<sup>51</sup> Ficha de campo 69. 21 de febrero de 2023

<sup>52</sup> Ficha de campo 65. 13 de febrero de 2023

luego, recorren el recinto en silencio, observando y fotografiando las esculturas. Estos ejemplos muestran que este es un lugar vivo, pero sobre todo como museo de lo sagrado.

### Misas y oficiantes

En este espacio la feligresía se da cita principalmente en las misas, que son actividades realizadas por la institución eclesiástica, pero que en el estado de cosas actual son de vital importancia para mantener el templo vivo. Estas ceremonias se realizan todos los días; de lunes a sábado a las siete de la noche y los domingos a las doce del mediodía y a las seis de la tarde. Desde la perspectiva de la teatralidad, en las misas, los actores y directores de escena son los oficiantes, con los creyentes como público. Sin embargo, como en todo hecho escénico, entre ambos se genera un bucle de retroalimentación autopoietica a través del cual se genera un tono y una estética. Tal como ocurre en los teatros, en estos actos, la puesta en escena y el desempeño de los actores es determinante para detonar el acto estético, del que el público es también artífice. De este modo, en el escenario de la catedral hay distintos actores que realizan puestas en escena también distintas, como se verá en los siguientes ejemplos.

Las misas de las siete de la noche son oficiadas por un sacerdote adscrito a la catedral como párroco. A partir del mediodía, el templo permanece cerrado, abriéndose diez minutos antes de las siete para dar paso a los asistentes a la misa, la cual empieza con absoluta puntualidad<sup>53</sup>. La concurrencia es escasa, pues nunca llega a las treinta personas. Hay una pobre iluminación debido a que, por la hora, la entrada de luz por los ventanales es casi nula y dentro sólo están encendidos tres candelabros que apenas logran dar visibilidad al recinto.

La ejecución de la ceremonia es también opaca y deslucida. El sacerdote a cargo evidencia graves problemas en sus pulmones, con un notorio déficit respiratorio producto del COVID prolongado que ha padecido más de una vez<sup>54</sup>. En este momento no está enfermo, pero su escasa capacidad pulmonar provoca que su voz se apague y no pueda terminar con una sonoridad adecuada las frases, que se escuchan siempre inconclusas. El espectáculo de su pobre voz se hace aún más triste en los momentos en que tiene que cantar, aún con la ayuda del micrófono. Mientras, el sonido de la marimba que toca en el quiosco del parque central inunda el templo y

---

<sup>53</sup> Ficha de campo 66. 15 de febrero de 2023. Misa de miércoles a las 18:00 horas.

<sup>54</sup> Entrevista a la señora Rosa María Gómez, intendente de la catedral. 20 de febrero de 2023.

opaca aún más la voz cansina del sacerdote. La ineficacia escénica de este ejecutante se manifiesta también en su cuerpo, que luce débil e inexpresivo. Su mayor virtud fue hacer corta la misa, que duró menos de cuarenta minutos. La colecta de limosnas resultó tan pobre como la asistencia y la ejecución del oficiante.

Los asistentes son en su mayoría adultos mayores, principalmente en parejas, algunos acompañados de hijos jóvenes. Solamente hay tres jóvenes que llegan sin compañía de adultos mayores. La energía generada por el sacerdote y los feligreses en la ceremonia es como la voz del padre y la iluminación del recinto, pálida, débil y cansina. Tras menos de cinco minutos de terminada la misa, se apagan las luces y la puerta se cierra.

La misa estelar en la catedral es la de los domingos al mediodía, la cual es oficiada generalmente por el obispo de la diócesis de los Altos de Chiapas, que actualmente<sup>55</sup> es Rodrigo Aguilar Martínez. Para esta ceremonia se abren las dos entradas; en ambas hay personas regulando la entrada y verificando el uso de cubrebocas como medida sanitaria. Al contrario de lo que ocurre con las misas del resto de la semana, en este caso hay mucha asistencia. Acuden personas de distintos estratos y tipologías sociales. Pueden observarse vestuarios diversos, desde sacos y abrigos de marcas de prestigio hasta sencillas playeras, sin faltar las vistosas enaguas negras de pelo de borrego. Predomina la gente morena con ropa sencilla, principalmente pants, sudaderas, jeans y suéteres. En estos vestuarios predomina la cromática de San Cristóbal de Las Casas, con sus tonos oscuros, grises y ocres; pocos visten colores vivos. La mayoría son sancristobalenses de todas las gradientes de la clase media. Hay familias, adultos mayores, jóvenes, parejas y personas solitarias de distintas edades. El ambiente es silencioso, se oyen pocos murmullos y aún menos tosidos, lo que habla de una población consiente y disciplinada respecto a la pandemia del COVID. La entrada de los feligreses no es tumultuosa pero sí constante, hasta llenar la totalidad de los asientos del recinto. Hay un ambiente de respeto entre todos los asistentes más allá de su origen y condición socioeconómica. El aforo es cercano a las quinientas personas, el cual es cubierto en su totalidad con gran precisión<sup>56</sup>.

A diferencia de las sencillas misas del resto de la semana, en las de los domingos el escenario del altar se viste en todo su esplendor, con la silla dorada y el púlpito de madera situados al frente

---

<sup>55</sup> Año 2023.

<sup>56</sup> Ficha de campo 68. 19 de febrero de 2023. Misa de domingo a las 12:00

del altar de lado izquierdo y derecho respectivamente. En esta ocasión hay varios monaguillos ataviados con elegantes sotanas blancas que ayudan al oficiante. Además de los monaguillos, también hay otros asistentes adultos que realizan las lecturas y recogen las limosnas, todos uniformados con pantalón negro y suéter o chaqueta blanca.

La ceremonia empieza a las doce en punto, hora en la que se encienden las luces de todos los candelabros, cosa que sólo ocurre los domingos. En este día, el sentido escénico del rito se potencia y es de una gran belleza y precisión. Inicia con una procesión que cruza todo el pasillo central a partir de la entrada principal. La preside el obispo acompañado por los monaguillos, que llevan una imagen de Cristo crucificado y sahumerios humeantes. El obispo porta un báculo de madera y luce una vistosa mitra con diseños geométricos propios de los bordados y artesanías de la región en colores verde, rosa, azul y blanco. Participa también un músico que toca el órgano y canta con una educada voz de barítono, entonando los cantos con una depurada técnica vocal y buena afinación. Todas las acciones que ejecutan los participantes son precisas y perfectamente articuladas entre sí, dando como resultado un acto escénico con un ritmo impecable por su precisión, articulación y belleza, que evidencia ensayo, técnica y excelencia en los ejecutantes. El obispo es una persona mayor, cuya edad ronda los setenta años, pero es delgado, fuerte y posee una gran gallardía y presencia escénica. Su voz no es muy potente, pero sí modulada, afinada, armónica y expresiva.

El acto es destacable, ya que las secuencias musicales, de oración y de lecturas del evangelio se suceden con perfecta articulación, sin dejar un solo momento vacío que rompa con el tono y el ritmo. Hay también un magnífico uso de la utilería. Ejemplo de esto es el uso de la biblia dorada, que es manipulada por el obispo escénicamente, mostrándola en todas direcciones antes de usarla para las lecturas. Otro elemento escénico sobresaliente es el humo, que viste el escenario y ayuda a crear una atmósfera sensorial más allá de lo visual. El humo aparece en cada transición. El obispo utiliza también su vestuario con un gran sentido escénico, colocándose y quitándose la mitra ceremoniosamente de acuerdo con el momento. Los monaguillos contribuyen escénicamente con su presencia, creando composiciones visuales junto con el obispo, sobre todo en el momento climático de la consagración de la hostia.

Al final, el obispo arroja agua bendita a todos los que se acercan a recibirla. En ese momento, como sucede al final de todo acto escénico exitoso, muchos asistentes se fotografían junto al

escenario y los ejecutantes, tratan de acercarse a ellos como se hace con un primer actor sobresaliente. Otros solamente se quedan a rezar unos momentos después del acto antes de irse.

#### Los creyentes y sus escenarios hierofánicos

A pesar de la prevalencia de lo institucional y la baja afluencia de creyentes tras su largo periodo cerrada, la catedral sigue siendo un lugar sagrado al que acuden algunas personas a manifestar su religiosidad a través de sus prácticas, más allá de las ceremonias oficiales. Su ritualidad se vincula en mayor o menor medida con las formas ortodoxas del catolicismo, pero tienen en común que son motivadas por una necesidad vital que los hace invocar al ser sagrado.

En este sentido, observo a un joven irrumpir intempestivamente al recinto<sup>57</sup>, su vestuario es semejante al de los hippies y artesanos que pululan en el centro de la ciudad. Su comportamiento lo hace ver como alguien alterado por alguna droga o por la adrenalina desbordante propia de alguien que está en una emergencia o peligro. Porta en su mano derecha un escapulario con la imagen borrosa de un santo que no alcanzo a identificar. Entra directamente hacia las esculturas de San Vicente de Paul y San Pedro, que se encuentran frente a la entrada lateral; dirige primero a San Vicente su escapulario, lo pega a su nicho de cristal, lo aleja y lo acerca con movimientos firmes y decididos, como si lo tratara de imantar; trata de “cargar” su escapulario con el poder del santo, lo hace luego con San Pedro y también con San Cristóbal Mártir. Luego, se sienta en una banca, agacha la cabeza y la cubre con sus dos manos; es evidente que es presa de una gran preocupación, de algún problema o peligro que lo hace invocar el poder divino para que lo ampare. No reza, probablemente no sabe hacerlo, pero, a su manera, intenta lo mismo que otros en este lugar: encontrar la ayuda de los seres sagrados.

#### El triunfo de la metáfora

De entre las múltiples imágenes escultóricas que contiene la catedral, pocas tienen una feligresía relativamente constante. Entre ellas destaca la del Niño de las Suertes y, en menor medida, la Santísima Trinidad, la Virgen de la Medalla Milagrosa, San Cristóbal Mártir y el Señor de la Misericordia. De manera contraria a su ubicación protagónica, las imágenes de los retablos -a excepción de la Virgen de la Medalla Milagrosa- prácticamente no tienen visitantes más allá de los turistas. Esta situación muestra que el culto a las imágenes no corresponde necesariamente a

---

<sup>57</sup> Ficha de campo 73. 6 de marzo de 2023

las intenciones originales de la iglesia, que plantea un diseño espacial en base a una estética y a un mensaje de autoridad, el cual, en muchas ocasiones es incomprendido, omitido o soslayado por los creyentes, quienes, por su parte, se apropian del espacio en base a sus propias necesidades espirituales, emocionales y estéticas. A través de esta característica del culto a las imágenes de la catedral puede observarse cómo, en muchas ocasiones, la fuerza de la metáfora asumida por el creyente supera a las formas figurativas de la metonimia propuesta por la iglesia; por ejemplo, muchas imágenes que muestran sacrificio o sufrimiento no detonan estas emociones y son poco veneradas, mientras que otras, más abstractas e incluso ocultas o invisibles detonan la experiencia estética devocional en muchos creyentes, quienes, en base a un mínimo determinado metafórico, se convierten también en los constructores del sentido, significado y poder de estas imágenes.

Como se ha mencionado, la imagen sagrada más visitada de la catedral es el Niño de las Suertes. A pesar de su pequeño tamaño y a lo discreto de su ubicación, esta es, por mucho, la imagen más venerada de la catedral, más allá de San Cristóbal o el Señor de la Misericordia, los aparentes protagonistas del espacio. La mayoría de los creyentes le rezan de pie, tocan su nicho de cristal, le hablan, para luego depositar monedas en su alcancía. Algunos lo hacen en silencio, otros más recitan su oración oficial, que está a la vista en una tarjeta junto al niño. Una acción recurrente es tocar y acariciar la urna de cristal que cubre la imagen. Algunos lo hacen antes de santiguarse y rezar, otros al final, pero de esta forma entran en contacto con el ser sagrado a quien vienen a invocar.

Observo a un creyente del Niño de las Suertes<sup>58</sup>. Es un hombre maduro, viste pantalones y chamarra muy desgastados y calza botas de hule, porta además una voluminosa mochila. Camina con la ayuda de dos muletas. Antes de situarse ante el Niño, se ubica frente al altar principal; ahí, de pie, se santigua y empieza a rezar en murmullo. Su rostro es duro, con el bigote y la barba crecidos. Reza con notable vehemencia a pesar de su bajo volumen de voz. Frunce sus cejas y aprieta sus párpados, concentrando ahí la expresión de su pena. Luego de un rato se dirige al Niño de las Suertes, se ubica frente a él. Esta es su imagen de culto. Deja a un lado sus muletas, acota con ellas su espacio para crear un escenario entre él y el niño, el cual lo separa del resto de la gente y le ayuda a focalizar su atención en la imagen. Sin las muletas, en un equilibrio precario, realiza sus acciones recargándose en el pedestal del niño. Besa su nicho, se santigua, luego recorre con sus manos la imagen a través del cristal; le habla. Después saca de su bolsillo dulces y

---

<sup>58</sup> Ficha de campo 65. 13 de febrero de 2023

caramelos, los pasa por el cristal para luego colocarlos encima del nicho como ofrenda. Le reza un largo rato con los párpados apretados y el ceño fruncido. Es un rezo muy sentido. Le confía al niño sus secretos. Para no olvidar nada, saca un papel en el que tiene escritas sus confesiones y peticiones. Se las lee como quien lee un cuento a un niño antes de dormir; también lo acaricia y contempla con una infinita ternura. Por cada situación que le comparte le ofrece un dulce. Este hombre tiene una relación profunda y especial con esta imagen, con la que permanece un largo rato a pesar de lo precario de su equilibrio y el gran esfuerzo que implica mantenerlo. Su ropa es muy humilde, gastada y empolvada por su trajinar callejero y su rostro está curtido por el sol, pero su devoción con el niño lo ilumina, lo vuelve un ser bello y brillante que se comunica profundamente con este ser sagrado. Al terminar su rezo coloca un sencillo carrito de juguete en el nicho a la altura del rostro del niño, toca el nicho y se empapa de su poder besando y santiguándose con la mano que lo tocó; finalmente deposita monedas en su alcancía, se despide y se va, caminando trabajosamente con ayuda de sus muletas. Con su partida, deja nuevamente al lugar vacío de energía, como estaba antes de su llegada. Así, la catedral vuelve a ser un museo sacro. Este creyente es una de las pocas personas que dan vida a este escenario como hierofánico.

Sólo un ser sagrado supera al Niño de las Suertes en la catedral: el Santísimo. La mayoría de las personas acude a la catedral ante este ser simbólico sin imagen, que es la representación de Cristo en la hostia consagrada. El Santísimo está ubicado en el altar principal, oculto en el sagrario, que a su vez está cubierto por una cortinilla–telón que lo resguarda como un ente misterioso. A este lugar acuden hombres y mujeres, muchos de ellos solos; generalmente son personas maduras o adultos mayores, quienes, al llegar, se conducen con actitudes sobrias, toman un lugar frente al altar principal y ahí se hincan para hablar en susurro con el Santísimo.

Ante esta imagen invisible observo a un creyente<sup>59</sup>, es un hombre maduro, porta una vistosa camisa con motivos florales en colores azul, morado y amarillo. Se hincan en una de las primeras bancas con los codos recargados en el respaldo de la banca de enfrente. Reza en absoluto silencio tomándose la cabeza con ambas manos, lo hace con energía; su tronco se contrae debido a la emoción que lo embarga. Los movimientos compulsivos de su torso y espalda expresan los movimientos de su mente y de su alma. A pesar de la multitud de imágenes que colman el recinto, el hombre comparte su gran tribulación solamente con el ser sagrado misterioso oculto tras el

---

<sup>59</sup> Ficha de campo 65. 13 de febrero de 2023

telón del sagrario, del cual sólo es posible ver el fulgor de una solitaria “veladora eléctrica” que con su endeble luz evidencia su presencia. Su rezo es corto y silencioso, pero de una gran intensidad.

Hay otra persona rezando ante el Santísimo, es una mujer madura<sup>60</sup>. Lo hace ubicada en una de las primeras bancas. Reza en estricto silencio, con las manos colocadas en su pecho y la cabeza agachada. Cierra los ojos llevando así su hieratismo al extremo. Su emoción se expresa solamente a través de sus lágrimas, que fluyen por su rostro empapando la tela de su cubrebocas. Estas lágrimas son su expresión y su ofrenda al ser sagrado invisible con quien habla a través del pensamiento sin necesidad de emitir palabras. De esta forma, la metáfora es completa, pues le reza en silencio e inmovilidad a la imagen invisible del sagrario.

Como un templo central e importante, la catedral permite ver con nitidez los marcadores que determinan los estereotipos sociales y, al mismo tiempo, como lugar sagrado, hace posible observar la forma en que la importancia de estos clisés se difumina ante la potencia de la fe y la emotividad profunda de los actos. En este sentido, observo a dos mujeres acudir a rezar en forma casi simultánea<sup>61</sup>. La primera se hinca en una de las primeras bancas, con los codos en el respaldo de enfrente y las manos juntas, tomadas entre sí con fuerza. Su torso está plenamente erguido. Viste elegantemente en colores blanco y negro con prendas de marcas de prestigio. Es una persona mayor, pero esbelta y con el cabello y la piel muy cuidados. Reza en susurro, pero con gran vehemencia, contando su pena al Santísimo con energía y presencia. En la banca contigua, apenas delante de ella reza otra mujer, lo hace también en voz baja, de susurro; su posición corporal y su energía es muy parecida al igual que su edad, pero ella está vestida con una falda muy sencilla con la tela muy gastada y un suéter notoriamente raído. Su cabello es totalmente canoso y su piel está curtida por el sol. Ambas mujeres con distintos orígenes socioeconómicos e historias de vida acuden por igual con la deidad del sagrario para contarle sus penas, las cuales, aunque seguramente distintas como sus historias, son igual de intensas para ambas. Esto deja ver la enorme relatividad de la diferencia, la cual es, en esencia, superficial, ya que, desde la complejidad de cada historia personal, está la coincidencia de la fragilidad humana, el sufrimiento, el desamparo, la necesidad y la esperanza de recibir la ayuda del ser sagrado.

---

<sup>60</sup> Ficha de campo 65. 13 de febrero de 2023

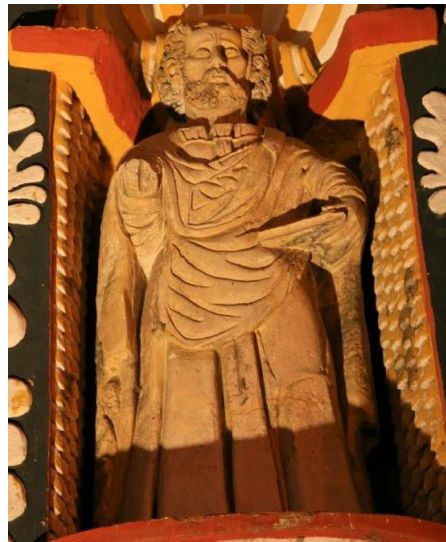
<sup>61</sup> Ficha de campo 67. 17 de febrero de 2023



Estas dos mujeres de orígenes socioculturales disímboles rezando al mismo tiempo en bancas vecinas es una muestra de la ambigüedad humana. Ante esta situación, se puede aplicar una hermenéutica ortodoxa para poner el acento en sus diferencias, en los marcadores sociales y económicos. Por otra parte, es posible también aplicar una hermenéutica analógica, para ver cómo esos mismos marcadores se difuminan ante el acto profundo de la imploración, en el que ambas manifiestan por igual su pena ante el ser sagrado; son tribulaciones de orígenes distintos, pero iguales en su profundidad, en la afectación personal que las mueve a comunicarse con la deidad para implorar su clemencia y ayuda, así como en la forma de expresarse. Para cada una, su pena es la más grande que existe y requiere de la intervención divina, algo en lo que muchos seres humanos podemos coincidir en algún momento.

De este modo, observar las prácticas desde la teatralidad permite situar y dar cuenta de algunos puntos de encuentro que permiten acercarnos a una comprensión aproximada de los demás. También hace posible observar las situaciones desde su anverso y su reverso, dando cuenta de su ambigüedad. Muestra de esta condición es la relación entre los planteamientos institucionales y las respuestas de los creyentes, como puede observarse en el caso de Samuel Ruiz y la diócesis de los Altos, cuya actuación influye en el entorno social y a la vez es influenciada por este, dando pie a lecturas y posturas diversas por los diferentes miembros de la feligresía. De igual forma, se manifiesta también en el triunfo de la metáfora, como se muestra en el caso de las imágenes que protagonizan el espacio por su ornamentación y ubicación, y las que protagonizan la devoción y las prácticas.

Anexo 1. Fotografías del capítulo 2



Fotografía 1. Escultura con mano mutilada



Fotografía 2. Plaza de la Paz y complejo de la catedral



Fotografía 3. Fachada frontal de la catedral



Fotografía 4. Interior de la catedral



Fotografía 5. Retablo barroco



Fotografía 6. Bautisterio



Fotografía 7: Templo de San Nicolás



Fotografía 8. Práctica tradicionalista. Rezador



Fotografía 9. Pascua de Samuel Ruiz



Fotografía 10. Virgen de Dolores con las manos atadas



Fotografía 11. El Niño de las Suertes



Fotografía 12. El Señor de la Misericordia



Fotografía 13. San Cristóbal Mártir



Fotografía 14. Capilla de velas en “San Cristobalito”



## Capítulo 3. Santo Domingo. Emblema barroco de San Cristóbal de Las Casas

### I El barroco como escenificación

La principal clave cultural del barroco es la teatralidad<sup>62</sup>, la cual se impregnó en el urbanismo, en las artes, en las prácticas cotidianas y, sobre todo, en las prácticas religiosas, atravesando sus dimensiones institucional y popular. La teatralidad de lo barroco articula el pensamiento, la imagen y la vida en sus manifestaciones, razón por la cual el resultado estético de sus edificios y obras de arte sólo es completo del todo al entrar en interacción con las prácticas de la gente. El espectáculo omnipresente otorga cierto sostén y sentido a un mundo difícil de comprender, continuamente agitado por descubrimientos, transformaciones, guerras, así como conflictos sociales y religiosos. De esta forma, la metáfora del teatro del mundo es el eje central de la estética barroca, caracterizada por su acontecer paradójico, el cual es también propio de la teatralidad.

Autores de diferentes disciplinas y corrientes (Toman, 2012, Echeverría, 2019) coinciden al situar el rasgo característico de la estética barroca en una profunda condición escénica. Lo barroco implica una teatralización absoluta en las artes; no pone algo en escena, sino que es escenificación en sí misma. De esta forma, en lo barroco hasta las estructuras más sólidas como las arquitectónicas, tienen la consistencia de lo efímero y su forma de comunicación no es figurativa ni directa, sino que se da a partir de la experimentación viva de la paradoja, del juego escénico de los contrarios capaz de generar una crisis de la percepción.

En lo barroco, el sistema artístico surge de la experiencia articuladora de la teatralidad; de ahí que la arquitectura configura los espacios en virtud de la acción dramática, la plástica es proyección de la expresividad escénica, la danza el movimiento vivo y extra-cotidiano de los personajes y la poesía y la música son parte fundamental, en virtud de su sonoridad en la sucesión del tiempo dramático y su sentido en el acontecer (Echeverría, 2019: 159-160).

La confluencia de las artes en la generación de una estética con caracteres expresivos propios de la teatralidad da forma a lo barroco. Esta estética barroca, planteada desde el virreinato como forma de traslado de modelos del mundo, va a encontrar en América su cúspide como expresión

---

<sup>62</sup> Como se expone en el capítulo 2, en este estudio la teatralidad se concibe desde su dimensión de acontecimiento escénico, no desde lo dramático.

de una cultura de la mezcla, la paradoja y la teatralidad. El barroco es así un puente por el cual Europa se trasladó a América para bifurcarse, refundarse y transformarse en el mundo mestizo y heterotópico que constituye hoy a Latinoamérica.

## II Los arquitectos clérigos españoles en Chiapas

En los siglos XVI y XVII muchos arquitectos eran clérigos, cuestión razonable en virtud del auge constructivo de edificios religiosos en ese periodo. En España se impuso la imagen del arquitecto clérigo perteneciente a la escuela de una orden religiosa, por lo que cada una de estas fue generando un cierto estilo propio acorde con sus aspiraciones fundacionales. Un factor importante en el auge de los arquitectos clérigos fue la evangelización en América, sobre todo con dominicos y franciscanos, por lo que fueron también personajes importantes de la evangelización (Toman, 2012: 90).

Los dominicos, labor evangelizadora y arquitectónica

La orden religiosa más importante en Chiapas durante la época colonial fue la de los dominicos. La actividad misionera de estos religiosos se fundamentó desde la Baja Edad Media en la interacción dinámica con distintos grupos humanos; por tal razón, para ellos el estudio de las lenguas nativas fue de gran importancia, así como el enfoque de la actividad evangelizadora a partir del estudio riguroso de las formas de ser de la gente de los distintos pueblos, lo cual se ejemplifica con la aparición de las escuelas de lenguas y de oficios, lugares que permitían una forma activa y renovada de la labor evangelizadora a través de la interacción práctica. El dominio de distintas lenguas permitió a los frailes entender aspectos de otros credos y formas de ser desde su propio lenguaje (Rojas, 2018: 5). La enorme complejidad de la evangelización, a cargo de los dominicos, generó una metodología que dio pie a un proyecto común más allá de sus diferencias internas como orden religiosa, el cual integraba las habilidades, inteligencia y creatividad de sus miembros, mismas que, aunadas al talento de pintores y escultores, se han plasmado en sus manifestaciones de arte sacro, las cuales siguen generando admiración, devociones y prácticas.

De esta forma, los arquitectos clérigos dominicos dejaron una fuerte huella en Chiapas. Su obra arquitectónica en la región durante el siglo XVI se vincula directamente con su principal centro de formación académica y espiritual en el convento de San Esteban, en Salamanca. La construcción de dicho convento fue muy larga y en ella confluyeron distintos estilos, del gótico al renacentista, existiendo pues, una indefinición estilística producto de la mezcla. Este estilo

eclectico muestra la capacidad de estos predicadores de interactuar con manifestaciones estéticas diversas y traducirlas, ya que la evangelización implicaba acercamiento, interrelación, la cual se daba no sólo a través del habla, sino a través de diversos lenguajes y formas (Rojas, 2018: 1-4).

La orden dominica era de vocación evangelizadora desde su fundación, por lo que en la Nueva España repite la historia de la orden durante el medioevo en otro lugar y tiempo. Los primeros frailes evangelizadores en Chiapas salieron principalmente del convento de San Esteban y San Pablo. En ese tiempo había división entre los dominicos; había un grupo influido por la reforma que controlaba la observancia de la ortodoxia del canon y otro que proyectaba la labor misional y la convivencia entre culturas para difundir la religión católica (Rojas, 2018: 2-3). Al encontrarse en América con los indios y con los primeros residentes españoles, las interacciones fueron complejas y conflictivas, por lo que, desde sus respectivas posiciones asimétricas, los integrantes de los diferentes grupos sociales, incluyendo a los religiosos, tuvieron que reconfigurarse, estableciendo un nuevo paradigma en el que todos se transformaron de alguna manera para encajar en el sistema.

La expansión de los predicadores dominicos en Chiapas inició en 1545, año en que arribaron a Ciudad Real bajo la dirección de fray Tomás Casillas, en cuyo grupo se encontraba fray Bartolomé de Las Casas. Estos frailes provenientes del Convento de San Esteban fueron los que coordinaron el trabajo constructivo de las primeras versiones de los principales conjuntos religiosos. El bilingüismo arquitectónico español de la primera mitad del siglo XVI entre lo gótico y lo renacentista se manifestó en las primeras construcciones novohispanas, en las que además se incorporaron elementos constructivos y estéticos locales. Su formación ecléctica, aunada a la limitada disponibilidad de materiales y mano de obra, las diferencias en las técnicas de construcción, la influencia del paisaje, así como las necesidades de uso, flexibilizaron formas, proporciones, tamaños y materiales en sus construcciones (Rojas, 2018: 4-8).

Las técnicas de construcción empleadas en las primeras edificaciones fueron autóctonas, pues los constructores locales eran la mano de obra, poniendo sus conocimientos y técnicas al servicio de los nuevos patrones y adaptando también sus técnicas al estilo de los misioneros, generando una interacción activa expresada en proyectos realizados con nuevos lenguajes y materiales, transmitiendo formas conocidas pero ajustadas a las características de los recursos materiales y humanos de la región. Así, del siglo XVI al XIX, el principal material de construcción fue el

barro, transformado en adobe, ladrillo y teja. El ladrillo para los cimientos, el adobe para los muros y la teja para los techos. El adobe, para cobrar una mejor vista requiere de repello y este, de color, lo cual ha sido una característica de esta ciudad (Aubry, 1991: 219). Las formas arquitectónicas del siglo XVI en Chiapas son reflejo del “carácter polígloto de las formas” (Rojas, 2018: 12), en el que se dio la interacción y el diálogo entre obras, artistas y técnicas, partiendo de modelos medievales en los que las fronteras entre los modos renacentistas y góticos es difusa, adaptada además a las formas y recursos del lugar.

Para dar vida a sus edificaciones, los dominicos implementaron un sistema de visitas de los indios agrupados en los pueblos a los conventos, garantizando de este modo el paso periódico de toda la gente de la región por estos lugares, difundiendo así sus devociones, conocimientos y técnicas religiosas. De esta forma, la interacción de los dominicos con la gente de los pueblos en los edificios religiosos fue intensa. Los conventos fueron espacios de gran importancia para la evangelización, sobre todo por las actividades que en ellos se llevaban a cabo, como las escuelas de alfabetización, de lenguas, los catecismos, así como de artes y oficios; estas acciones generaban interacción, comunicación y compartimiento de lenguas, técnicas y prácticas, así como relaciones asimétricas no exentas de conflictos y amistades.

Otro factor importante en la interacción fue que, tanto entre los indios como en los europeos existía una tradición escénica en su ritualidad, por lo que las prácticas y técnicas evangelizadoras, tales como las representaciones pictóricas, musicales y teatrales lograron dar cierta continuidad a la tradición performativa de ambos mundos a través de la generación de un tercero. Así, se lograron trascender algunas de las abismales diferencias y la imposibilidad absoluta de comprenderse a partir de la generación de un cierto contexto ritual y estético común. Existió, entonces, una articulación entre las representaciones teatrales, las representaciones visuales y las canciones sobre los mismos temas en base al uso de referentes que pueden encontrarse en prácticas escénicas de diferentes tradiciones, como son el principio del mínimo determinado y máximo determinante, la lógica del mayor esfuerzo y el juego de contrarios. De esta forma, los catecismos se efectuaban en los atrios de las iglesias o en las capillas abiertas, donde, más allá de la discusión teológica, se podían compartir contenidos a través de manifestaciones escénicas como la música, el baile y el teatro. Se buscaba generar un espacio con una atmósfera y un tono que encaminara a la fe cristiana desde una comprensión aproximada y analógica fundada en las prácticas.

## Oxchuc, Tumbalá y Santo Domingo, capillas posas y capillas abiertas

Muchos pueblos de Chiapas fueron fundados por los dominicos, quienes de esta forma congregaron a los indígenas dispersos tras la conquista para su organización religiosa, política y económica. Dos de esos pueblos cercanos a San Cristóbal de Las Casas son Oxchuc y Tumbalá, cuyas respectivas iglesias son pequeñas, pero con aspectos arquitectónicos interesantes para el estudio de la evangelización y la teatralidad. Ambos tienen iglesias construidas en el siglo XVI, las cuales aún conservan en su exterior algunas capillas posas de planta cuadrada y doble arco, las cuales, en algunos casos, conservan la pintura del medallón del escudo de los dominicos.<sup>63</sup> Las capillas posas son pequeñas construcciones que sirven para dar posada al Santísimo en procesiones realizadas en torno al atrio en festividades importantes o solemnes, como las del Jueves Santo. La presencia de estas hace ver que en estas iglesias existieron capillas abiertas, las cuales tenían delante un atrio con cuatro capillas posas. El otro vestigio de la existencia de capillas abiertas en los Altos de Chiapas está en el conjunto de Santo Domingo, en un interesante espacio que conecta la iglesia con el convento, cuyo paso se encuentra en el tercer retablo del muro izquierdo de la nave principal, el cual está construido de tal forma que puede abrirse como un pasadizo hacia lo que era la capilla abierta, que estaba ubicada ya dentro del espacio del convento, con el proscenio hacia el patio interior. Los únicos vestigios de esta capilla abierta que pueden observarse actualmente son la cúpula, que es visible desde el interior del ex-convento, y el pasadizo a través del retablo, el cual ahora está atrancado para impedir su uso. Este paso escenográfico es una figura característica de la teatralidad barroca, en la que todo lo que es, en realidad es otra cosa.

Las capillas abiertas fueron un elemento importante en la evangelización (Artigas, 2010: 76-77). Estos espacios fungieron como centros de prédica y escenarios teatrales, de ahí su particular configuración. En el proceso de evangelización cristiana en la América colonial, los frailes articularon y fusionaron prácticas propias de su experiencia europea con lo observado en la ritualidad indígena, a través del canto, la música y la representación escénica en los actos litúrgicos, interacción que sucedía sobre todo en el exterior de las iglesias, de ahí la presencia de estas capillas–escenarios.

---

<sup>63</sup> Fotografía 15. P. 155

Las capillas novohispanas son espacios con características escénicas, cuyas fuentes pueden provenir de las representaciones del teatro popular de corte religioso de la España medieval.

Las culturas prehispánicas empleaban también espacios semejantes a altares en un sentido escénico para sus prácticas rituales, por lo que puede entenderse que las capillas abiertas novohispanas fueron espacios de convergencia e interacción de prácticas rituales. Así, evangelizadores y evangelizados convergieron en el proceso de intersección cultural que implica la ritualidad y el uso de los espacios sagrados, en los que interactúan religiosidades institucionales y populares, constituyéndose como un espacio de conflicto y mediación (García, 2015: 90-99)

Estos procesos han construido y consolidado nuevos espacios de ritualidad y, por tanto, de interacción desde lo escénico. Existen documentos en los que se muestra la importancia que tuvieron las representaciones teatrales en la prédica evangelizadora para personajes como Fray Motolinía y Fray Bartolomé de Las Casas, quienes discuten y ponderan los efectos escénicos de una representación sacra en Tlaxcala (García, 2015: 105 – 107).

Las capillas novohispanas como espacios escénicos están relacionadas con el formato de los escenarios del teatro religioso europeo, por lo que pueden aportar a la comprensión de procesos escénicos, tanto de la teatralidad novohispana, como de algunas expresiones del México actual. Estos escenarios al aire libre permitían una interacción entre evangelizadores y evangelizados desde la teatralidad, generando, a través del acontecimiento, momentos liminares en los que, mediante prácticas corporales de índole escénica, se podía lograr una cierta articulación analógica de imágenes, creencias y técnicas que permitían algunas formas prácticas de interacción y comprensión de aspectos del otro más allá de la retórica institucional. Los vestigios de la existencia de estas capillas en los pueblos de los Altos, deja ver la huella de la labor escénica evangelizadora de los dominicos en Chiapas y, a la vez, su declive y transformación a través de los cambios en el uso del espacio.

A pesar del esfuerzo evangelizador de los dominicos expresado en estas construcciones, en toda la región el número de religiosos fue siempre insuficiente, por lo que la actividad en estos escenarios no pudo tener continuidad, teniéndose incluso que habilitar a numerosos laicos como acólitos, sacristanes y diáconos para darse abasto con las labores litúrgicas y sacramentales básicas (Viqueira, 2002: 189). Esta situación propició que, al venir el declive del poder de los religiosos tras las Leyes de Reforma en el siglo XIX, los habitantes de muchos pueblos tomaran

en sus manos su vida religiosa, conservando parte de la liturgia católica a través de sacristanes y acólitos, pero dando también espacio a otras prácticas consideradas como abyectas o herejes por la iglesia. A partir de este tiempo, el escenario se trasladó al interior de las iglesias y se hizo más libre del canon, dando pie a cultos más heterodoxos y populares, que paulatinamente fueron dejando sin sentido a los escenarios exteriores, como las capillas abiertas, hasta su total abandono.

Sin embargo, algunos aspectos de la teatralidad generada en estos espacios han persistido y se han reconfigurado más allá del ámbito arquitectónico o de la liturgia institucional. Aunque, como en el caso de Chiapas, las capillas abiertas del centro de México en la actualidad están también en ruinas, las manifestaciones escénicas generadas a partir de ellas son distintas, tal como lo han sido las condiciones e historias de las personas que las han realizado. En el centro se desarrollaron algunas manifestaciones colectivas plenamente teatrales, como las pastorelas o las representaciones del viacrucis, que gozan hasta la fecha de gran popularidad; en regiones de confines<sup>64</sup> como los Altos de Chiapas, las expresiones de teatralidad generadas a partir de estos espacios han sido otras, menos estructuradas e institucionalizadas, pero que de igual forma son prácticas extra-cotidianas escénicas, tanto de índole devocional, como el “sonsonete”, o lúdico festiva como “los panzudos”, manifestaciones que se expondrán más adelante.

### III Santo Domingo. Ícono barroco chiapaneco

Por su particular devenir, los datos históricos acerca de la iglesia de Santo Domingo son muy limitados. Esto debido a las lamentables pérdidas de documentos ocurridas a los archivos eclesiásticos durante la guerra de Reforma del siglo XIX y la “guerra cristera” del siglo XX, periodos a partir de los cuales el complejo arquitectónico dominico ha sido intervenido de

---

<sup>64</sup>Dentro de un contexto común de pertenencia a la corona española y de adscripción a la religión católica, en cada región de América se dieron circunstancias particulares que han delineado aspectos de sus sociedades. La importancia económica y política de las diferentes regiones americanas fue desigual para la corona española, centrándose primordialmente en las regiones mineras y enclaves comerciales de la Nueva España y Perú. En el caso de territorios “periféricos” o de confines, como Chiapas y Guatemala, al tener una menor importancia para la corona, fueron regiones relativamente relegadas, cuyo control político y religioso fue complicado para los poderes centrales, lo que propició la aparición de rasgos particulares en la configuración de sus dinámicas sociales (Guillén, 2003). En las complejas relaciones entre los ladinos e indios de Chiapas ha habido un proceso de construcción, apropiación y uso de los imaginarios, prácticas y símbolos de unos y otros. De esta forma, la condición barroca de la vida y las relaciones en la región surge primordialmente a partir de la interacción conflictiva entre las élites ladinas y los indios, la cual ha conformado en buena medida el espacio social chiapaneco y guatemalteco.

diversas formas y empleado en distintos usos por el gobierno mexicano. A pesar de eso, se tiene conocimiento de algunos aspectos relevantes.

Los frailes dominicos, entre quienes figuraba fray Bartolomé de Las Casas, arribaron a Chiapas el 12 de marzo de 1545. Este grupo recibió gran hostilidad de los habitantes españoles de Ciudad Real debido a sus discrepancias en cuanto a la forma de relacionarse con los indios, razón por la que tuvieron que buscar otros lugares para establecerse. En este aspecto, los dominicos fueron estratégicos, asentándose en las principales ciudades indias: Chiapa, Copanaguastla y Zinacantán, las cuales contaban con ubicación privilegiada, además, en ellas se hablaban tres de las cuatro principales lenguas de la región, lo que permitió a los frailes dominar en poco tiempo la comunicación e interacción con la gente de la mayoría de las comunidades. Esta cercanía con los indios, que eran la mayor parte de la población de la región hizo recapacitar a los españoles de Ciudad Real, quienes decidieron mejor negociar con los religiosos invitándolos a regresar. De esta forma, el primer convento dominico fue fundado en Zinacantán en 1546, aunque un año después fue trasladado a Ciudad Real, el de Copanaguastla se fundó en 1557; en 1564 se instaló otro en Tecpatán, provincia de los Zoques, y en 1576 los de Chiapa de los Indios y Comitán. Las sedes de los conventos dominicos se ubicaron en centros de poder político (Ciudad Real), puntos comerciales estratégicos (Copanaguastla, Chiapa y Tecpatán) o en sitios favorables para instaurar haciendas agrícolas y ganaderas (Comitán, Ocosingo). Esta orden ostentó un gran poder durante casi todo el periodo colonial en Chiapas, el cual fueron construyendo al hacerse cargo de la evangelización, dominar las lenguas de la región y por su cercanía con los nativos, así como el haber erigido grandes unidades productivas en sus haciendas y trapiches (Viqueira, 2017: 152-158).

La primera piedra para la construcción del convento de Santo Domingo se colocó el 9 de enero de 1547 por Francisco Marroquín, primer obispo de Guatemala, bajo cuya jurisdicción estaba la provincia de Chiapa. El encargado de la primera construcción del templo de Santo Domingo fue fray Pedro de la Cruz, arquitecto de la obra, que comenzó en 1549, terminándola un año después. A partir de entonces, diversas calamidades han marcado su devenir, en el que ha tenido varias reconstrucciones y remodelaciones. En 1563 un rayo cayó sobre la capilla y derrumbó su techumbre. Aunque las fechas exactas no se han podido establecer con exactitud, se sabe que en la segunda mitad del siglo XVII el complejo arquitectónico se reconstruyó, aunque la obra se tuvo que realizar en varias etapas, alargándose por muchos años. Al parecer, es hasta 1698 que



la iglesia y el convento fueron nuevamente terminados, ya como un complejo arquitectónico de gran suntuosidad y belleza (Cruz, 1974: 136).

Este complejo es el que sobrevive hasta ahora, aunque con varias intervenciones en base a los daños que ha sufrido a lo largo de tres siglos. La guerra de Reforma provocó severos daños al templo, ya que, en 1864 hubo un bombardeo que dañó su célebre fachada, además de que el convento fue ocupado como cuartel de las tropas constitucionales. A fines del siglo XIX, sus interiores sufrieron también mutilaciones debido a que el propio obispo Moreno y Castañeda realizó un cuantioso saqueo de las joyas y la plata que este contenía (Aubry, 1991: 68-69). En 1902, un terremoto agrietó el templo en toda su longitud, siendo restaurado hasta 1975, cuando se realizó el reforzamiento estructural del estuco y la restauración parcial de la ornamentación, así como trabajos de reparación y consolidación de la mayor parte del edificio, obras patrocinadas por el gobierno federal con el diseño y supervisión de Juan Benito Artigas<sup>65</sup>. En el periodo 2006 - 2007 se realizó una restauración de la pintura de la fachada–retablo. Orea (2014: 36 - 38) explica que, para este fin, se realizó un complicado proceso para distinguir y retirar las múltiples capas de pintura superpuestas a lo largo de más de trescientos años, lo que hizo posible inferir la probable coloración original, en la que, al parecer, se emplearon pigmentos terrosos en distintas tonalidades ocres, los cuales realzan los relieves acentuando los efectos de luz y sombra para generar claroscuros. Este tipo de policromía corresponde al estilo predominante en Europa en la época en que se realizó, por lo que se cree que el autor anónimo de esta obra haya provenido de Europa o al menos haya viajado al viejo continente para estar al tanto de las tendencias estéticas del momento. Aun con todo el rigor empleado y el reconocimiento obtenido en la restauración del color original, esta es también producto de múltiples críticas, polémicas y discusiones, ya que, como toda interpretación de un indicio del pasado, es en realidad imposible de demostrar, aun con los métodos y tecnologías más sofisticados que el ser humano pueda concebir. El aspecto general que ahora podemos contemplar de este templo se debe principalmente a estas últimas dos restauraciones, en base a las cuales se hicieron las reparaciones y remozamientos hechos entre 2018 y 2022, debido a los daños provocados por el terremoto de septiembre de 2017.

---

<sup>65</sup> Datos proporcionados por María Rosa García Sauri, jefa de restauración del Centro INAH del Ex – convento de Santo Domingo en San Cristóbal de Las Casas, 9 de octubre de 2020.

En cuanto a los dominicos, durante el siglo XIX, las Leyes de Reforma de 1859 ordenaron la desamortización de las propiedades eclesiásticas, la disolución de las órdenes religiosas y la expulsión de todos los frailes, con lo que llegó el fin de su poderío, que se logró sostener por más de 300 años en base a dos grandes pilares: la administración de ricas haciendas y la larga convivencia con los indios, basada en un profundo conocimiento de su lengua y costumbres. Así, pierden también su convento en Ciudad Real, el cual ha tenido diversos usos desde aquel momento (Viqueira, 2017: 173-174). Sólo la iglesia logró sobrevivir y mantener su actividad religiosa hasta la actualidad, atendida por cuatro dominicos que ahora habitan en un sencillo edificio anexo construido en el patio del templo.

### Conjunto arquitectónico barroco

Santo Domingo es un conjunto arquitectónico religioso conformado originalmente por dos elementos articulados: la iglesia, que es el lugar de reunión, oración y meditación al que acuden los creyentes para celebrar su fe en comunidad y el convento, que es el lugar donde viven los religiosos y desde donde proyectan el servicio de predicación a la comunidad.<sup>66</sup> En la actualidad, la iglesia sigue teniendo su uso original, mientras que la parte del convento funciona como el Museo de los Altos de Chiapas a cargo del INAH. A estos dos elementos hay que añadir un tercero: la aldea iglesia de Caridad, la cual, pese a no estar unida físicamente a Santo Domingo, es un contrapunto que enriquece la configuración de esta zona monumental ubicada en torno a una pintoresca plaza.

### La fachada

La forma más sobresaliente y representativa de este conjunto arquitectónico es la fachada principal de la iglesia de Santo Domingo, que por sus características puede relacionarse con edificios de Oaxaca y de Antigua Guatemala. Se le considera como la expresión más reconocida del barroco en Chiapas, destacando por su elaborada ornamentación con motivos vegetales, casi al grado de la exuberancia. Está totalmente formada por un espectacular retablo, un monumental relieve elaborado en estuco policromo. Igual que la de Catedral, también destacable por sus relieves en argamasa policroma, es ejemplo de esta técnica constructiva representativa de la región. En ella la iconografía espiritual de los frailes dominicos entra en diálogo con los

---

<sup>66</sup> Fotografía 16. P. 155

materiales, técnicas y expresiones propias de los artesanos locales, lo que es visible en el modelado del estuco, en los detalles sutiles de los acabados con sus formas que tienden a la redondez y a la suavidad, aun cuando son parte de un intrincado embrollo. Esta fachada ha sido objeto de varios estudios arquitectónicos, plásticos e iconográficos, entre ellos López Bravo (2000), Orea (2014) y Artigas (2010). Este último pondera especialmente la delicadeza en su relieve, considerándolo como el trabajo más detallado que puede encontrarse en Chiapas, así como la riqueza de su pigmentación que aprovecha los efectos de luz y sombra naturales para formar claroscuros y el efecto de profundidad, en el que sus formas quiebran la luz que entonces adquiere múltiples matices (Artigas, 2010: 67)<sup>67</sup>.

Esta portada, de veinticuatro metros de alto por dieciocho de ancho, es considerada como la obra plástica más importante de los dominicos en Chiapas. Su composición es la de un retablo, el cual tiene como advocación y motivo principal a Santo Domingo de Guzmán y sus santos predicadores (López Bravo, 2000: 15). Tiene una estructura compuesta de tres calles verticales, divididas entre sí por juegos de columnas pareadas, y tres cuerpos horizontales, separados por juegos de cornisas de gran relieve. En sus extremos laterales están los paramentos lisos de las torres de los campanarios, que ayudan a equilibrar el ornamentado conjunto.

Los santos representados en esta fachada–retablo son, al parecer, Pedro Mártir, Jacinto de Polonia, Daniel entre los leones, Vicente Ferrer, Tomás de Aquino, Catalina de Siena, Rosa de Lima y Catalina Mártir, además del monograma IHS, utilizado para nombrar a Jesucristo; hay también otros motivos iconográficos como son las representaciones de águilas, ángeles, sirenas, entre otros personajes míticos (Aubry, 1991: 165; Monterrosa Prado 1979: 138, Iribarren, 2018: 53-68).

La fachada tiene un equilibrio compositivo estático en el que son claramente visibles sus tres técnicas características: la simetría, la repetición de elementos y la modulación del espacio en unidades regulares. La simetría es radial, cuyo centro es el gran ventanal ubicado en la calle central del segundo cuerpo, por lo que la luz o la iluminación podría considerarse como el elemento básico o principal de la portada entera, en la que también son importantes los efectos lumínicos logrados a través de la luz del sol sobre los relieves. Es destacable la forma en que, desde su composición general estática, tiene también personajes que aportan detalles contrastantes de

---

<sup>67</sup> Fotografía 17. P. 156

movimiento (como los ángeles, los niños o las sirenas), mismos que generan pequeñas escenas que son contrapunto y complemento de las imágenes fijas y contundentes de las esculturas principales, mostrando en su conjunto un ejemplo de la estética barroca en base al uso de sus principios fundamentales, como el del mínimo determinado y máximo determinante, la lógica del mayor esfuerzo y el juego de contrarios. Haré un breve análisis interpretativo de este retablo a partir de su estructura horizontal, es decir, de sus cuerpos, los cuales, aunque están interrelacionados, aportan un determinado concepto a la composición general del cuadro, en la que se articulan los distintos niveles.

#### Primer cuerpo. La palabra

Este cuerpo es el primer nivel a partir del piso, en el cual se encuentra la puerta principal del templo. Los elementos de este segmento, así como su interrelación compositiva generan una primera escena a la que llamo “la palabra”, toda vez que, en la tradición hebreo-cristiana, lo primero fue el verbo, el elemento divino del cual surgió la vida misma. Esta palabra hablada encarna la estrecha imbricación de la divinidad, el ser humano y la naturaleza, como una expresión corporizada del espíritu.

El principio del mínimo determinado y máximo determinante puede verse en uno de los puntos icónicos focales de este cuerpo (y del cuadro entero), el cual está ubicado en el tímpano del arco de medio punto que enmarca la puerta principal: se trata de un rostro humano, barbado, de cuya boca surge la voz que proyecta la palabra, expresión sagrada, primordial y creadora, la cual se extiende formando una enorme urdimbre de bejucos floreados que se prodigan hacia los costados para terminar esparciéndose por todo el retablo. Esta escultura relativamente pequeña y sencilla es el elemento detonante del movimiento que articula todo el retablo.

Otro elemento protagónico es la figura del niño en una concha marina, símbolo del bautismo, de Jesús recién bautizado, el niño divino, que icónicamente puede ser también símbolo del espíritu prístino de la naturaleza, de cuyas manos extendidas hacia los costados brota la vida en profusas formas vegetales de bejucos, ramas, hojas, flores y árboles creando una intrincada e inmensa urdimbre, que se une a la de la palabra para extenderse hasta cubrir toda la fachada, interrelacionando sus distintos niveles, personajes y símbolos. La forma en que este niño está representado permite compartir una comprensión aproximada de esta imagen desde distintos referentes, estableciendo puntos de comprensión precarios y analógicos. Flanqueando la puerta

hay dos pares de enormes columnas salomónicas de fustes cilíndricos profusamente ornamentadas con el mismo enredo de motivos vegetales, el cual es una muestra destacable del fino trabajo de los escultores, en el que se plasma el principio del elogio por la dificultad propio de lo barroco. Estas columnas se repiten en los extremos del cuerpo, enmarcándolo.

La idea de la voz y la palabra continúa en la composición. Entre los pares de columnas se encuentran dos nichos equidistantes y del mismo tamaño, las cuales protegen y muestran sendas esculturas, las cuales lucen decapitadas desde hace tiempo. Al parecer, y en congruencia con la idea de “la palabra”, estas esculturas representan a dos grandes predicadores dominicos, que son, a decir de Orea (2014) e Iribarren (2018) San Jacinto de Polonia (el de lado derecho) y San Vicente Ferrer (en el izquierdo). Arriba de ambos está Jesucristo a través del anagrama IHS. San Jacinto de Polonia fue uno de los grandes evangelizadores de la Europa oriental en el siglo XIII, aportando al crecimiento de la Orden de Predicadores en las primeras décadas después de su fundación<sup>68</sup>. La evangelización realizada por estos primeros dominicos durante el medioevo fue un antecedente importante de la posterior expansión de la cultura europea hacia América a través de la interacción con culturas distintas, buscando extender universalmente su matriz cultural.

Por su parte, San Vicente Ferrer fue un fraile dominico que en 1399 empezó a recorrer Europa predicando el arrepentimiento entre los cristianos y la conversión entre judíos y musulmanes, autonombrándose como “el ángel del apocalipsis”. Era un maestro de la predicación en base a sus recursos actorales, como la gestualidad y la voz, con los que lograba conmover a audiencias de distintas lenguas y culturas. Ferrer recoge así la tradición de los profetas populares, quienes tenían que generar una experiencia emocional profunda en su audiencia para motivar el arrepentimiento o el cambio de creencias (Beuchot, 1995: 43 - 48). Se le considera patrón de los dominicos de Chiapas y Guatemala.

Entre este cuerpo y el segundo hay un interesante espacio acotado por un doble cornisamiento, el cual, en su parte central tiene una hornacina con una escultura trunca desde la cintura, que se infiere es una imagen femenina, probablemente la Virgen María, la cual está flanqueada por dos columnas cilíndricas a las que se unen por ambos costados frondosos bejucos entre los cuales retozan dos figuras infantiles en actitud lúdica, que son una especie de ángeles o duendes, sin alas y con abundante cabellera, los cuales son personajes cuya posición es desbordante de

---

<sup>68</sup>Dato consultado en la página web de la Orden Dominica en español: <https://www.dominicos.org/quienes-somos/grandesfiguras/santos/san-jacinto-de-polonia//>

sinuosidad, del principio del juego de contrarios y, por tanto, de movimiento, siendo el contrapunto de la estática escultura de la Virgen. A los costados de estos hay otras dos pequeñísimas figuras infantiles, las cuales tienen las manos hacia los costados, de las cuales, al igual que de la imagen del Cristo niño bautizado, brotan ramas de exuberante vegetación, poniendo nuevamente el acento en el espíritu prístino de la naturaleza. Luego, a las orillas de este espacio, en contraste con estas figuras llenas de vida y libertad de movimiento, se encuentran las representaciones de Daniel entre los leones, cuya imagen es frontal y estática, a pesar de que representa un suplicio.

La escena de esta composición muestra a la palabra como un don divino, generador de vida, que debe ser esparcido por el mundo a través de la predicación, que es la misión principal de los dominicos.

Segundo cuerpo. La luz

Este segmento del cuadro tiene como punto focal un gran ventanal rectangular, el cual, además de ser un motivo ornamental e icónico, es también una importante fuente de iluminación al interior del templo, lo que hace ver que el elemento de este cuerpo es justamente la luz. Sobre el ventanal se encuentra un rostro humano rodeado y coronado por lenguas de fuego; es el sol, ícono arquetípico que expresa la luz divina, la iluminación, la claridad como parte del poder de lo sagrado; este es también el símbolo de Jesucristo en la tradición cristiana. A los lados del ventanal figura otra forma icónica de Jesucristo, que es la eucaristía, la cual, al igual que el sol, despide rayos de fulgor; ante ella, se ven dos figuras masculinas en actitud reverencial, quienes, utilizando sahumerios, la veneran. El resto de la pared de este segmento está totalmente cubierto por relieves con formas de lenguas de fuego.

Arriba del sol que corona el ventanal hay un pequeño espacio acotado por un doble cornisamiento con roleos en la parte superior, que es una especie de remate de la calle central de este cuerpo; en él está esculpido un rostro al parecer femenino, con larga cabellera, la cual se extiende hacia los lados fusionándose con relieves sinuosos que parecen escurrir hacia abajo como el agua que surge de un manantial, el cual puede ser también símbolo del vino que fluye con la eucaristía, como la sangre con la carne. Esta imagen femínea y fluida está flanqueada por dos ángeles recostados en la cornisa, cuya inclinada posición es producto de una serie de juegos

de contrarios entre las diferentes partes de su cuerpo, incluyendo las alas, provocando un efecto etéreo y de movimiento.

Este segmento, al igual que la calle central del primer cuerpo, está enmarcado por dos pares de columnas cilíndricas, luego de las cuales están las calles laterales, con sus respectivos nichos en simetría, cada uno sostenido por la figura de un águila con las alas abiertas, símbolo de la sabiduría. En los nichos, sobre pedestales ornamentados están las esculturas de otros dos religiosos dominicos, al parecer, de lado izquierdo, San Alberto Magno, el teólogo e investigador de la naturaleza y Santo Tomás de Aquino, el filósofo, también conocido como “el sol” por su brillo intelectual (Monterrosa Prado, 1979: 138). Ambos son personajes que simbolizan la luz, la claridad de la sabiduría y el entendimiento, que son también parte de lo divino.

#### Tercer cuerpo. La autoridad

La escena plasmada en la iconografía de este cuerpo se refiere a la autoridad. Es protagonizado por la escultura de Santo Domingo de Guzmán, fundador de la orden de los predicadores y patrón del templo, quien se encuentra en el nicho de la calle central, portando su rosario en el pecho y con la cabeza enmarcada por una vieira, símbolo del peregrino. Arriba de su nicho está un medallón elíptico con una corona con dos palmas que surgen de su interior, las cuales simbolizan la pureza y el martirio, cualidades necesarias para la predicación. A los costados del nicho se encuentran dos águilas bicéfalas, símbolo de la Casa de Habsburgo, que gobernaba España en el tiempo de la construcción de la fachada, mostrando la composición de la autoridad novohispana fundada en la estrecha articulación entre la Corona y la Iglesia. En las calles laterales de este cuerpo se encuentran las esculturas de Santa Rosa de Lima, patrona de Perú y Catalina de Siena, doctora de la iglesia, mujeres destacadas que se dedicaron a la predicación, siendo consideradas por algunos como las patronas de América y Europa respectivamente, apuntalando la imagen de la autoridad.

#### Cuarto cuerpo (remate). La sabiduría

El último cuerpo o remate del templo está dedicado a la sabiduría, destacándose en la calle central un nicho que enmarca la imagen de Santa Catalina de Alejandría, patrona de los filósofos, quien es muy venerada por la orden dominica. Debajo de su nicho, en un pequeño espacio formado por cornisas entre el tercer cuerpo y el remate, el cual los separa y articula a la vez, está una figura

infantil, un pequeño ángel que está sentado en la cornisa inferior y sostiene con las manos la superior y con ella, al nicho de Santa Catalina; a sus costados figuran simétricamente dos figuras femeninas, especie de sirenas de cabellos largos, las cuales están recostadas sobre su costado en actitud relajada, con las colas extendiéndose hasta fundirse con la urdimbre vegetal; sus formas fluidas sugieren las aguas del océano, que la sabiduría divina cruzó por medio de los Predicadores, cuyo emblema luce en la cresta flanqueado por regordetes querubines alados, la cual está coronada por la espadaña, que surge de su centro, como remate final del templo.

La estructura del retablo está articulada en torno a una idea compleja y paradójica que expresa, a través del empleo de los principios de la estética barroca, el entramado de relaciones del mundo colonial en Chiapas, en el que el ser humano y la naturaleza, la oscuridad y la luz, el europeo y el indio, el alma y el cuerpo, lo divino y lo terrestre, son todos articulados por la palabra, la luz, la eucaristía, la sabiduría y la divinidad.

La escena completa puede leerse tanto en forma ascendente como descendente, con un efecto palindrómico. En su forma descendente, la sabiduría de lo divino viene del cielo mismo, volviéndose la filosofía que nutre y legitima a la autoridad de la corona y de los predicadores; esta luego cruza los mares para extenderse a todos los confines, propagando la iluminación, la luz del entendimiento y de la fe cristiana, que va a ser transmitida en forma de palabras a través de la voz de los predicadores. A la vez, en su forma ascendente, puede verse la misma escena desde una perspectiva contraria, en la que, de las manos del niño Jesús y de la boca del predicador brota la vida que se extiende por doquiera para elevarse hacia la luminosidad de la fe y el conocimiento y, como parte de su desenvolvimiento ascendente, termina dando forma y legitimidad a la autoridad.

Actualmente, esta emblemática obra de arte, aunque sigue teniendo una gran importancia institucional como patrimonio histórico y cultural, y su estética es muy valorada por eruditos, restauradores e historiadores del arte, en la realidad de la mayoría de la gente que da vida a este lugar (como son los tianguistas, los turistas y los habitantes de los barrios aledaños), sus célebres características plásticas e iconográficas son de poca relevancia, representando una especie de marco escenográfico o ciclorama de los espacios performativos (escenarios) que se despliegan al exterior y al interior de este. Ahora, la escena del cuadro se amplía, complementa y transforma,



pues la urdimbre de estuco se desborda de la fachada para dar pie a otra de plásticos, telas, pieles y voces multicolores, mostrándonos así su condición compleja y abigarrada, propia de lo barroco.

La plaza

En Chiapas hay pocos espacios urbanos más bellos que la Plaza de Santo Domingo, la cual constituye un hermoso cuadro barroco centroamericano. Sus dos iglesias, una de ellas austera y sobria; la otra de un espectacular ornamento. El sitio se complementa con el imponente ex convento de Santo Domingo y el jardín que enmarca el conjunto arquitectónico, mismo que exhibe también un kiosco de inicios del siglo XX. Esta plaza está diseñada para que pueda apreciarse la majestuosidad y belleza del conjunto arquitectónico en su totalidad, el cual, paradójicamente, es difícil de contemplar actualmente, ya que todo el espacio está completamente saturado por un mercado al aire libre (tianguis) con puestos semifijos que ofrecen artesanías a los turistas, el cual impide la visión panorámica.

Desde 1857, año en que Miguel Utrilla inaugura este jardín en torno a Santo Domingo y Caridad (Aubry, 1991: 217), hasta inicios de los años noventa del siglo veinte, este conservó su ambiente plácido y ornamental. El suceso a partir del cual inició el proceso de cambio fue el desfile conmemorativo de los quinientos años del “descubrimiento de América”<sup>69</sup>, luego del desfile conmemorativo de los quinientos años del “descubrimiento de América” cuando empezó su transformación. Este acto, planeado originalmente como una ceremonia protocolaria institucional, terminó convirtiéndose en una marcha de reivindicación de los derechos indígenas, la cual culminó con el significativo derribamiento de la estatua de Diego Mazariegos<sup>70</sup> ubicada

---

<sup>69</sup> Los actos de protesta en los que terminó el desfile, a pesar de resultar sorprendidos para buena parte de la población de San Cristóbal de Las Casas, fueron resultado de una serie de conflictos originados con anterioridad, tales como las disputas políticas ocurridas en San Juan Chamula en 1972, que derivaron en la expulsión de los disidentes, tomando como justificación el hecho de haber transgredido la “costumbre”, que consiste en participar activa y económicamente en las fiestas del Santo Patrono, cuestión con la que los disidentes discrepaban, recibiendo la influencia y el apoyo de las iglesias protestantes. Esta situación hizo posible dar a este complejo conflicto social y político, la impresión de ser un asunto meramente religioso, permitiendo a las autoridades desentenderse. Estos acontecimientos dieron origen a la migración forzada de grandes grupos, quienes fundaron colonias periféricas en San Cristóbal de Las Casas en terrenos adquiridos con el apoyo de las iglesias protestantes. En 1992 se intensificaron estos conflictos, y con ellos, las expulsiones. Estos migrantes, cada vez más numerosos, poco a poco asumieron una vida urbana, se organizaron cada vez mejor e iniciaron un proceso de apropiación de algunos espacios laborales y de aprovechamiento económico, como el tianguis de Santo Domingo (Viqueira, 2002: 24-32).

<sup>70</sup> Diego de Mazariegos fue un capitán español durante los primeros años de la conquista de la Nueva España. En 1524 fue enviado desde México por el entonces tesorero Alonso de Estrada a pacificar la provincia de Chiapa; tras lograr su cometido, supo que desde Guatemala iba Pedro Portocarrero, enviado por el gobernador de Guatemala

en la Plaza de Santo Domingo. A partir de este suceso, algunos pequeños grupos de mujeres indígenas empezaron a aparecer ofreciendo artesanías en pequeñas mantas tendidas en el piso frente a la iglesia de Santo Domingo.

Poco después, el levantamiento neo-zapatista de 1994, por sus especiales características, hizo de San Cristóbal de Las Casas un lugar famoso en el mapa nacional e internacional, lo que dio un formidable impulso a la actividad turística, la cual de por sí experimentaba un incremento lento pero constante desde la década de los setenta<sup>71</sup>. Es entonces cuando el incipiente tianguis de Santo Domingo empieza a experimentar un vertiginoso crecimiento; el número de vendedores empezó a multiplicarse, diversificándose también su origen, siendo ahora provenientes de diferentes colonias y pueblos, agrupados en distintas organizaciones.<sup>72</sup> A partir de esas fechas, se unieron también al mercado algunos artesanos provenientes del centro del país, llamados coloquialmente “hippies”, quienes hasta ahora ocupan el área que rodea al kiosco. El resto de la plaza está totalmente saturado por los vendedores pertenecientes a las distintas organizaciones, mismas que han desarrollado sistemas de administración y vigilancia propios, negociando desde una posición favorable con las autoridades municipales. La ingobernabilidad aunada a la anacrónica división étnica de indios y ladinos ha devenido en un juego dicotómico y tramposo del que algunos personajes se benefician. De esta forma, integrantes de algunas de las organizaciones de la Plaza de Santo Domingo y sus líderes han sacado provecho de su identidad indígena para gozar de impunidad ante la ley, gracias a la cual se han vinculado a actividades ilícitas como la pornografía y el tráfico de drogas, en asociación con grupos de la delincuencia organizada. Este giro hacia lo delincencial ha generado en los últimos tiempos varios enfrentamientos armados.

---

Pedro de Alvarado con el mismo rumbo e intención que Mazariegos. Ambos personajes se encontraron en Comitán, pactando en dejar la provincia en manos de Mazariegos, quien, tras establecerse primero en Chiapa, se traslada en 1528 a los Altos para fundar la Villarreal (Remesal, 1966, 378-386), actualmente San Cristóbal de Las Casas; por tales motivos se le considera conquistador y fundador de la ciudad, razón por la que en esta icónica plaza figuraba su escultura.

<sup>71</sup> En 1972 se emite la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, por medio de la cual, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) obtiene la facultad de determinar y hacer el inventario del Patrimonio Cultural de México, dentro del cual se incluye a San Cristóbal de las Casas como Zona de Monumentos Históricas. A partir de esto, la ciudad empieza a aparecer en el mapa turístico nacional como un destino colonial e histórico, con el añadido de lo “exótico” que le confiere la presencia de grupos indígenas (Paniagua, 2014: 91-94).

<sup>72</sup> Fotografía 18. P. 156

A pesar del incremento de la violencia y de la pandemia del COVID 19, este tianguis luce generalmente lleno de visitantes. Buena parte de su atractivo radica en su imagen de mercado tradicional, en el que los artesanos indígenas ofrecen los productos fruto de su arte, objetos que, a decir de los folletos y volantes promocionales turísticos, valen la pena comprarse porque en ellos está impresa una parte del espíritu ancestral de este pueblo mágico<sup>73</sup>.

En realidad, este es un mercado ecléctico. En el lugar se escuchan lenguas de la región, sobre todo el tzotzil, además, los distintos vestuarios tradicionales utilizados por algunos de los vendedores evocan las comunidades de las que provienen, factores que contribuyen a crear en este sitio una imagen exótica y romantizada de lo ancestral. Sin embargo, al observar con detenimiento los puestos, es posible percatarse de que muchos de los productos ofrecidos pueden encontrarse también en los numerosos tianguis artesanales que pululan por todo el país: aquí pueden adquirirse, además de los textiles artesanales de Chiapas, tejidos guatemaltecos y oaxaqueños, dulces michoacanos, juguetes de madera poblanos, instrumentos musicales sudamericanos, abrigos, chalecos y suéteres de Chiconcuac<sup>74</sup>, así como un sector de puestos de los artesanos conocidos como “hippies”, quienes ofrecen artesanías de piedra, cuero y cañamo, así como todos los enseres necesarios para el consumo de cannabis. Además de su eclecticismo, la mercancía de este tianguis cambia con las temporadas, actualizándose constantemente para estar acorde con los gustos de la clientela. Los artículos de moda en el verano de 2021<sup>75</sup> son los pompones de colores (en auge ya desde hace algunos años), las correas para perros bordadas y los sombreros, además de los ya infaltables cubrebocas ornamentados. Continúan con gran

---

<sup>73</sup> Los Pueblos Mágicos son localidades adscritas al programa turístico homónimo desarrollado a partir del 2001 por la Secretaría de Turismo federal en colaboración con estados y municipios, cuyo fin es promover el turismo en localidades que no forman parte de los principales destinos y circuitos del país, pero que representan oportunidades para el aprovechamiento turístico en base a diversos atractivos, ya sea naturales, arquitectónicos, socioculturales o históricos. Las localidades participantes de este programa reciben recursos económicos para mejora de la imagen urbana, promoción y mantenimiento. Actualmente son ciento treinta y dos, de los cuales cuatro están en Chiapas: Chiapa de Corzo, Comitán, Palenque y San Cristóbal de Las Casas. La descripción de estos Pueblos Mágicos que proporciona la Secretaría de Turismo deja ver una construcción de lo “mágico” basada supuestamente en lo diverso, lo histórico y lo identitario: “Un Pueblo Mágico es un sitio de símbolos y leyendas, poblados con historia que en muchos casos han sido escenario de hechos trascendentes para nuestro país, son lugares que muestran la identidad nacional en cada uno de sus rincones, con una magia que emana de sus atractivos; visitarlos es una oportunidad para descubrir el encanto de México” (Página web de la Secretaría de Turismo, consultada el 29 de junio de 2021).

<sup>74</sup> Chiconcuac es un municipio del Estado de México, perteneciente a la Zona Metropolitana del Valle de México. Es famoso por la confección de tejidos de lana, sobre todo de tapetes, cobijas, abrigos y suéteres, los cuales se expenden al menudeo y mayoreo en un enorme mercado que surte a comerciantes de todo el país.

<sup>75</sup> Fichas de campo 14 y 15. 12 y 19 de julio, 2021.

presencia y aceptación artículos ya clásicos en este mercado como los rebozos, las fajas y las blusas características de las etnias de los altos de Chiapas, intercaladas en los mismos puestos con cobijas, colchas y sarapes de Saltillo<sup>76</sup>. Otro producto local característico son los muñecos de lana, que tradicionalmente tienen formas de animales, tanto de la región como exóticos, así como los infaltables zapatistas, personajes a los que se agregan ahora otras figuras pertenecientes a la fauna fantástica del cine y la televisión, tales como los unicornios de colores y algunos personajes de animación, como *Peppa pig*. Las correas para perros, al igual que los cubrebocas tienen bordados “tradicionales”, con diseños y motivos semejantes a los de las fajas y blusas artesanales. Otro rasgo vistoso y recurrente es la venta de sombreros, los cuales son de estilo norteco, a la usanza de la moda musical conocida como “regional mexicano”. Los vendedores de este tianguis, de origen diverso, no son necesariamente devotos de Santo Domingo ni de la Virgen de La Caridad, sino que pertenecen a diferentes religiones y cultos, por lo que son hasta cierto punto independientes a la dinámica de las iglesias, aunque algunos si visitan, veneran y ofrendan a algunas de las imágenes de estos templos, como se expondrá más adelante.

Para los turistas, el hecho de que los puestos, con sus techumbres de lona y plástico, impidan el goce visual del conjunto arquitectónico de origen virreinal no parece afectar sustancialmente su visita, ya que buena parte de ellos acude exclusivamente al tianguis artesanal sin ingresar ni fotografiar siquiera las iglesias y el ex-convento. A pesar de ser tiempos de pandemia, en este lugar a casi cualquier hora hay numerosos paseantes nacionales y extranjeros, quienes intentan llevarse una parte de esta tierra comprando sus artesanías tradicionales, aunque hayan sido hechas en Guatemala, Chiconcuac o China.

La confluencia de gran cantidad de personas provenientes de lugares tan diversos y disímolos en esta pequeña superficie genera también un paisaje sonoro singular, en el que las palabras viajan en tzotzil, inglés, francés, tzeltal, japonés o italiano, además del español con múltiples acentos, creando un caleidoscopio auditivo que complementa el colorido y variedad de indumentarias y tonos de piel que pululan por los estrechos pasillos del tianguis. El anacronismo entre la belleza paisajística del complejo arquitectónico y el atestado mercado que impide su visualización expresa las disputas por la apropiación de los espacios y los cotos de poder en un lugar en el que cada metro cuadrado tiene un alto valor económico. Esta situación propicia la

---

<sup>76</sup> Los sarapes son el producto textil emblemático y tradicional de esta ciudad, capital de Coahuila.

mezcla, yuxtaposición y abigarramiento de distintas lenguas, discursos y estéticas, haciendo gala del juego de los contrarios, en el que la fachada y el tianguis son el anverso y el reverso de una situación compleja, haciendo de esta plaza un lugar heterotópico y barroco.

Algunas características barrocas del interior de la iglesia de Santo Domingo

La iglesia de Santo Domingo es uno de los edificios más bellos y emblemáticos de San Cristóbal de Las Casas, tanto por la belleza de su fachada, como por la riqueza estética de su interior, por lo que en su conjunto es considerada por varios autores como la expresión plástica más importante de la arquitectura barroca de Chiapas.

Uno de los elementos más notables de la iglesia de Santo Domingo, cuya belleza y efectos son apreciables desde el interior, es la techumbre, que está formada en su totalidad con bóvedas y cúpulas, al estilo de los templos de cruz latina. La nave central está cubierta por una bóveda de cañón corrido, la cual se interrumpe en el crucero, donde se ubica la cúpula central. Los brazos de la cruz están también embovedados, siendo más largo el del lado sur, que cubre a la capilla del Rosario. El elemento más sobresaliente de la techumbre es la cúpula central, en cuyas bases se encuentran cuatro garitones, con cuatro vanos cada uno, cubiertos de bóvedas y cuatro pináculos cada uno; tiene además una linterna, así como cuatro lunetos en el arranque de la cúpula para iluminar el interior del templo. Estas características cobran su real notoriedad por sus efectos sobre el interior de la iglesia, que es donde el sentido estético barroco se potencia. La nave es alargada, tiene cuarenta y un metros de largo, por once de ancho; tiene además una altura considerable de veinticuatro metros en sus bóvedas y cúpula. Además de la luminosidad que proporciona la cúpula, el rectángulo de luz de la fachada principal y los ventanales a lo largo de los muros, complementan la iluminación de los espacios interiores, la cual es fundamental para generar los claroscuros y contrastes que potencian la configuración escénica de su arquitectura<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Durante los siglos XVI y XVII, época del surgimiento y auge del barroco, el arte teatral tiene un gran desarrollo, en el que ocurren grandes adelantos en el ámbito escenográfico, los cuales a su vez impulsaron el crecimiento de la tramoya y la luminotecnia. De esta forma, los ambientes generados a partir de la escenografía y de la iluminación empiezan a ser una constante en las puestas en escena, que buscaban sorprender y maravillar al espectador. Esta revolución escénica inició en Italia, para de ahí extenderse al resto de Europa, nutriendo los grandes acontecimientos teatrales del siglo de oro español y del teatro isabelino inglés. El ámbito religioso no fue ajeno a este movimiento estético, ya que, paradójicamente, la visión medieval del mundo, con la tierra y el cielo en un sentido vertical, encuentra una forma de difundirse y naturalizarse a través estas novedosas técnicas teatrales, mismas que influyeron en la estética de los templos (Macgowan y Melnitz, 1964: 73-86 / 87-108 / 186-189; Maravall, 1975: 374-379).

El barroco chiapaneco, como el de todo México, llena sus espacios interiores con pinturas, retablos o yeserías polícromas sobresalientes de los muros y algunas veces, como en Santo Domingo, cubre la totalidad de la pared con los relieves dorados, en los que la luz se refleja en tonalidades cálidas de gran belleza.<sup>78</sup> Así, se logra un efecto que Artigas nombra como de “desmaterialización de la estructura” (Artigas, 2010: 66). En lugar de la corporeidad estructural del edificio, se percibe un ambiente etéreo, un espacio arquitectónico creado a partir del juego de luces, volúmenes y texturas de la estructura en comunión con los retablos, nichos, cuadros y esculturas.

Entre los objetos notables de Santo Domingo están sus retablos, los cuales, en opinión de Artigas, son arquitectura, pues forman parte del interior de los edificios, como acabados de gran riqueza visual. No es posible concebir la arquitectura barroca sin estos elementos, ya que los efectos lumínicos que producen contribuyen a generar la atmósfera característica de este estilo. Aun así, no dejan de ser muebles de naturaleza escenográfica, ya que son de madera y están superpuestos a las paredes de los templos. Un aspecto notable de los retablos barrocos de Santo Domingo es que cubren la totalidad de las paredes, desde el piso hasta la cornisa a partir de la cual surgen las bóvedas (2010: 71). Otro brillante efecto escénico está en la forma y ubicación de las ventanas de los muros laterales de la nave principal. Estas seis ventanas, tres de cada lado, son rectangulares con ubicación vertical y están situadas arriba del centro de cada retablo, partiendo justo de donde las paredes empiezan a curvarse hacia la techumbre. Por su forma y ubicación, estas ventanas contribuyen a la iluminación de los retablos, realzando su carácter escénico.

En estos retablos también pueden observarse diferentes indicios de la interacción y conflictividad entre los diferentes grupos religiosos que han habitado San Cristóbal de Las Casas. El muro izquierdo de la nave principal está cubierto por tres retablos, el primero de ellos luce en su nicho principal una escultura de Santa María Inmaculada, imagen representativa de los jesuitas, la cual está rodeada por cuadros al óleo que representan a Santa Catalina de Siena, una de las imágenes representativas de los dominicos, y que era a quien estaba dedicado originalmente el retablo,

---

<sup>78</sup> Fotografía 19. P. 157

siendo la imagen cambiada durante la administración de la iglesia por parte de los jesuitas en el siglo XVIII<sup>79</sup> (Aubry: 1992: 205-209).

El segundo retablo es protagonizado por la escultura de bulto del Niño de Atocha. Arriba de él está San Vicente Ferrer en un cuadro al óleo. De este destacado dominico hay otro gran cuadro al óleo arriba de la entrada de la capilla de la Santa Cruz. A los costados del Niño de Atocha, están colocados cuadros de dos frailes de origen jesuita, los cuales no estaban ahí originalmente, sino que se pusieron en vez de otros durante el tiempo en que esta iglesia estuvo a cargo de esta orden. Anteriormente, este retablo estaba dedicado al gran predicador dominico San Vicente Ferrer, siendo modificado en un momento posterior, desconociéndose el paradero de la escultura<sup>80</sup>.

El tercero tiene como imagen protagónica a la escultura de bulto de Santa Catalina de Siena, rodeada por cuadros al óleo de Santa Rosa De Lima, a quien estaba dedicado originalmente. Este retablo tiene un detalle de gran importancia desde la perspectiva de la teatralidad porque es un elemento escenográfico en toda la extensión de la palabra, ya que, además de su función visual, es un trasto móvil, que puede abrirse como un pasadizo que da acceso al convento a través de lo que originalmente era la capilla abierta, la cual ya no existe, quedando sólo como vestigio de ella su cúpula y el retablo–pasadizo.

En el muro derecho de la nave principal hay dos retablos dorados separados por una puerta de acceso ubicada a la mitad del muro. En este espacio intermedio hay una serie de medallones, que representan a once de los apóstoles más María Magdalena, que está en sustitución de Judas Iscariote. Los retablos del muro derecho son de tema dominico. Tienen situados en su nicho principal imágenes escultóricas de San Antonio y San Martín de Porres respectivamente. Junto al retablo de San Martín hay una alcancía de madera pintada de negro, de aproximadamente ochenta centímetros de altura, emparejada con la base del retablo, que tiene la misma altura. Tiene grabada una cruz en color plateado, así como la palabra ÁNIMAS, escrita con mayúsculas

---

<sup>79</sup> La orden religiosa de la Compañía de Jesús se asentó en Ciudad Real en el siglo XVII. Arribaron en 1676 con la intención de fundar un colegio, con el consentimiento del obispo Bravo de la Serna, que los relegó al entonces marginal barrio de San Diego. Aun así, lograron fundar su colegio en Ciudad Real, así como el actual templo de San Agustín. Un siglo después (1767), la orden jesuita fue expulsada (Aubry, 1990: 205-207).

<sup>80</sup> Ficha de campo 54. 2 de agosto de 2022. Charla en la iglesia de Santo Domingo con Rodolfo Lamartine Coello (“auténtico coletó” y cófrade mercedario), Milton Tovilla (“auténtico coletó”, historiador y cronista independiente) y Rosa María García Sauri (jefa de Restauración del Centro INAH de San Cristóbal de Las Casas).

en una línea diagonal ascendente. Arriba de ella hay dos pequeñas esculturas, son un hombre y una mujer, quienes están hincados, él con sus manos juntas a la altura del pecho, ella cubriendo sus senos desnudos con sus manos; ambos portan cortas túnicas hechas de llamas. Son las ánimas del purgatorio, por quienes se pide y a quien se ofrecen rezos y monedas para su salvación, la cual es una importante devoción barroca.<sup>81</sup>

La creencia en el purgatorio tuvo su impulso a partir del Concilio de Trento, que instituyó se promoviera en contraposición al protestantismo. En 1563 se tomaron dos acuerdos fundamentales para este fin: “el purgatorio existe; las almas que allí se encuentran pueden ser ayudadas para su liberación por sufragios” (Von Wobeser, 2011: 153), es así como se instituye la obligatoriedad de su predicación. Esta imagen tuvo aceptación, ya que permite la posibilidad de la salvación de miles de fieles con faltas menores a través de la expiación de las culpas, pudiendo así acceder a la gloria. La aparición del purgatorio en el imaginario rompe la visión dualista de cielo e infierno, apareciendo una noción intermedia, que además añade la dimensión temporal al mundo eterno del más allá, toda vez que el paso por el purgatorio se concibe como finito. Para el siglo XVIII esta era ya una de las devociones más populares y parte primordial del imaginario del “más allá” hasta nuestros días, su popularidad estriba en su carácter intermedio, que permite la interacción desde este mundo. Las pinturas de ánimas recrearon personajes de todas las edades, razas ocupaciones y rangos pensando en las llamas del purgatorio. Las penas del purgatorio se concibieron como semejantes a las del infierno, ubicándose el fuego como su principal agente, símbolo recurrente en la plástica para caracterizarlo. También a partir de este culto han cobrado popularidad los relatos de ánimas en pena, en los que estas se aparecen ante los vivos para implorarles sufragios a su favor (Von Wobeser, 2011: 152-163).

Una cuestión de gran importancia en el purgatorio es el tiempo, ya que las penas son temporales, pero en escalas de larga data; esta condición da relevancia a la posibilidad de reducir años de condena a través de la realización de indulgencias, sufragios y penitencias en vida. De esta forma, la severidad y duración de las penas hicieron que se concibiera al purgatorio con la imagen de una cárcel, y a las ánimas como prisioneros (Von Wobeser, 2011: 165-166). De este modo, en Santo Domingo se interactúa con estas ánimas, se les reza y se les dejan monedas en ofrenda para

---

<sup>81</sup> Fotografía 20. P. 157



ayudarlos a reducir su pena a cambio de favores presentes o futuros. Esta devoción hace posible la interacción de los vivos con los muertos.

### Las capillas

Al final de la nave de cañón corrido están las capillas laterales que dan la forma de cruz a la edificación. La del lado norte (izquierdo desde el interior) está dedicada a la Santa Cruz, en la que esta imagen luce situada en el centro de la capilla sobre una sencilla mesa de madera barnizada. Detrás de la misma, hay una cortina verde como ciclorama. La Santa Cruz es de aproximadamente dos metros de altura, está hecha de madera pintada de verde, el color de la esperanza, con ornamentos dorados en forma de sarmientos y uvas. En la cruz hay un Cristo crucificado, el cual es desproporcionadamente pequeño con respecto a esta, ya que mide menos de cuarenta centímetros, lo que permite lucir el ornamento de la cruz casi en su totalidad aun con Cristo en ella. En torno a esta figura, completando el conjunto se encuentran cuatro imágenes de bastidor de tamaño mediano (entre ochenta centímetros y un metro de altura) sobre sendas bases de madera del mismo color verde que la cruz; de lado izquierdo, se encuentran María Dolorosa y San José, del lado derecho están María Magdalena y San Juan, todos ellos personajes muy cercanos a Cristo y que, en esta composición, lo acompañan en su agonía.

La capilla del lado sur (derecho desde el interior) es mucho más amplia y está dedicada a la Virgen del Rosario, cuya imagen escultórica coronada luce en el nicho principal del bellissimo retablo principal ubicado en el fondo.<sup>82</sup> Frente a ella, hay algunas bancas para que sus devotos puedan rezarle cómodamente. De Vos expone la importancia de la Virgen del Rosario, su devoción, así como su importancia para los dominicos, quienes instauran en América el rezo del Rosario (2011, 19-20). Esta plegaria, difundida por Santo Domingo de Guzmán, es una práctica muy extendida y presente desde hace siglos, tanto en el catolicismo como en el islam y el hinduismo<sup>83</sup>. Según Iribarren, en ella se integran “los misterios salvíficos de la vida, enseñanzas, pasión, muerte y resurrección de Jesucristo, con la recitación repetida y cadenciosa del Ave María, Padre Nuestro

---

<sup>82</sup> Fotografía 21. P. 158

<sup>83</sup> Este rezo, así como la serie de cuentas que se utiliza para realizarlo existe también en el islam, con el nombre de misbaha, en el cual, al igual que en el catolicismo, se usan las cuentas para enumerar las repeticiones del tabish o de las avemarías. También existe entre los hindúes y budistas con el nombre de mala. El origen exacto de este rezo y su utensilio característico se desconoce, pero se cree que el catolicismo lo tomó de los sufíes, que lo practicaban desde los primeros siglos del islam y que éstos lo incorporaron inspirados en prácticas hindúes observadas en Irán (Hamani, 1999: 102).

y la doxología: Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo” (Iribarren, 2018: 89). Según De Vos, la devoción a esta imagen mariana ha sido de vital importancia para los misioneros dominicos, toda vez que Santo Domingo descubrió en el rezo del Rosario una herramienta pastoral efectiva y poderosa. El rezo del Rosario, con su carácter repetitivo, rítmico, en forma de sonsonete, es ideal para propagarse mnemotécnicamente. La serie de cuentas o bolitas del Rosario, como instrumento religioso, tiene gran popularidad y se le ha atribuido poder divino (2011: 19). Por esta tradición, en los templos dedicados a Santo Domingo generalmente existe una capilla dedicada a esta imagen mariana.

En esta capilla hay además otros dos retablos, que son el del Jesús de la Buena Esperanza y el de la Santísima Trinidad. Destaca por la cantidad de creyentes que congrega el de Jesús de la Buena Esperanza, el cual es protagonizado por esta imagen de Cristo, que está sentado en un sencillo trono de madera sin ornamentación; luce una túnica beige claro con tiras que parten de la cintura en color celeste con vivos dorados. Del mismo color son las almohadillas sobre las que descansan sus manos, que dan la impresión visual de ser los pesos de una balanza equilibrada. En la mano derecha porta una especie de báculo cilíndrico de color plateado y, en la izquierda, una cruz del mismo tono. Con la cruz sucede un efecto escénico interesante, ya que, al observarse de lado, desde la nave principal, esta brilla intensamente, como si estuviera hecha de una luz fulgurante, siendo una bella muestra de los efectos lumínicos del barroco y su teatralidad. A los pies del Señor está otra figura escultórica, que es el busto de un fraile con su túnica negra en actitud de martirio. Cinco cuadros al óleo enmarcan al nicho principal del retablo y uno más la corona en el tercer y último nivel, los cuales muestran imágenes del viacrucis, martirio, muerte y resurrección de Cristo. El de la parte superior es el arcángel Gabriel, como testigo de la pasión y gloria de Jesús. En torno al retablo están colocados seis cirios encendidos, con pedestales dorados frente al retablo del Señor de la Buena Esperanza. Hay también arreglos florales en pedestales de madera, con flores blancas y moradas, además de su infaltable alcancía, ya que, al ser una imagen muy venerada es aprovechable económicamente.

#### IV Los espacios

El espacio de lo sagrado en el discurso institucional

El discurso institucional en la estética barroca se manifiesta a través de la articulación del diseño geométrico del espacio, el sentido lumínico y la teatralidad de la composición, dando forma a

una estética dramática que busca entablar una comunicación persuasiva a través del temor y la maravilla. En este sentido, Iribarren afirma que la belleza y suntuosidad de algunas construcciones religiosas, como la iglesia de Santo Domingo, responde a motivos éticos y estéticos, que los religiosos, artistas y creyentes conciben como formas de expresión de lo divino; en ellas se intenta plasmar, en palabras del fraile: “la fe, inspiración religiosa y devoción de artistas, escultores, arquitecto y en especial, del pueblo impregnado de una sólida fe en un Ser Superior, al que le decimos Dios, de quien, según su sentir -y mi sentir también-, procede todo lo bueno, lo justo, lo hermoso y verdadero” (Iribarren, 2018: 9). Para este religioso, en el interior de esta iglesia se puede sentir la paz y la gracia de la presencia divina, para lo cual uno tiene que contemplar este espacio con una actitud receptiva.

Para ser parte del efecto de lo divino, hay que eliminar del pensamiento el ruido permanente de la cotidianidad. Iribarren recomienda ingresar a esta iglesia con una actitud contemplativa, ya que es un espacio “para el silencio, la oración, el recogimiento, que nos ponen en comunicación con otra dimensión: lo divino, lo trascendente, una realidad sobrenatural” (Iribarren, 2018: 11). El fraile asegura que este espacio barroco, con sus formas arquitectónicas, sus esculturas, pinturas, altares, retablos e imágenes es capaz de permitir el acceso, por medio de la contemplación, a lo misterioso y trascendente, a lo divino.

El espacio alterado por el terremoto y la pandemia

El devenir de esta iglesia a lo largo del tiempo ha sido agitado, con múltiples acontecimientos y transformaciones, situación que se vio radicalizada durante el periodo de esta investigación, en la que, debido al terremoto de 2017 y a la pandemia del COVID 19, hubo varios cierres y reaperturas del lugar, en distintas condiciones.

Luego de varios meses cerrada por la contingencia sanitaria del COVID 19, la iglesia de Santo Domingo está por fin abierta de nuevo<sup>84</sup>, aunque sólo por unas horas al día y únicamente con acceso por la puerta lateral. El estado que guarda el lugar en este momento pone en tensión la capacidad evocativa de lo divino de su celebrada ornamentación barroca, como plantea el discurso institucional. El interior de la iglesia tiene los dos muros laterales cubiertos totalmente

---

<sup>84</sup> Visita de campo 3, 7 de septiembre, 2020. Cabe destacar que, a partir de mediados de 2021, la iglesia de Santo Domingo se volvió a cerrar para realizar las obras de reparación y remozamiento tras el sismo de 2017, situación que se mantuvo hasta agosto de 2022, cuando por fin se reabrió ya remodelada.

con plástico, situación que ocurre desde su cierre por el sismo de septiembre de 2017. En 2019 se reabrió el templo y se retiró buena parte de la cubierta de plástico, mismo que se ha vuelto a instalar ahora con el nuevo cierre por la pandemia. La razón de ser de esta cubierta es proteger los retablos e imágenes del polvo y la humedad.<sup>85</sup>

La iglesia tiene habilitadas prácticamente todas las bancas del ala principal sin restricciones, pero no se realizan misas, sólo se abre para que la gente pueda pasar a visitar la iglesia o rezar. El lugar se siente frío, extremadamente húmedo por el encierro, está además vacío de su ornamentación e imágenes. Las entradas de luz solar que provocan los singulares efectos lumínicos que caracterizan a este recinto están también alteradas por las cubiertas de plástico. Esta situación hace imposible apreciar los elementos ornamentales e iconográficos que dan fama a este lugar. La nave principal es ahora un largo y alto prisma rectangular forrado de plástico. El altar mayor y el sagrario están cubiertos, siendo un área inhabilitada al paso. Solo es posible transitar desde la entrada hasta el crucero, sitio en el que está instalado un altar y sagrario improvisados, que son una pequeña mesa cubierta con un mantel blanco y una mampara de madera como ciclorama. Frente al altar, junto al muro derecho está la imagen escultórica de Santo Domingo, patrono del templo, mientras que al lado del muro izquierdo se encuentra una imagen de Jesús de la Buena Esperanza.

La imagen escultórica de Santo Domingo es notable, en ella el santo está de pie y tiene el tamaño aproximado de la estatura de un hombre promedio. Luce un hábito dominico compuesto por una túnica blanca, esclavina y capa negras. En su cabeza hay una aureola dorada, propia de la santidad. Su brazo izquierdo enarbola un estandarte de la orden dominica. Su brazo derecho está extendido hacia el frente a la altura de su torso, portando en su mano un rosario, su elemento sagrado distintivo. Esta imagen tiene algunos devotos, los cuales no son muy numerosos, pero son visitantes frecuentes. Durante varias visitas de campo<sup>86</sup>, observé a un hombre rezar frente a la imagen de Santo Domingo, usa lentes, suele vestir suéteres formales, pantalones de mezclilla y zapatos de vestir, su piel es blanca y luce un poblado y negro bigote. Es un visitante asiduo. Sus rezos ante esta imagen son largos, de más de media hora; luego de rezar ante Santo Domingo, se sitúa frente al Jesús de la Buena Esperanza, donde suele rezar por otro lapso similar. Al realizar

---

<sup>85</sup> Fotografía 22. P. 158

<sup>86</sup> Visitas de campo 3, 4 y 6, los días 7 y 10 de septiembre, así como 9 de octubre, 2020.

sus rezos, porta una libreta, la cual revisa tras cada segmento de la plegaria, como quien repasa el guion para seguir sus secuencias con el orden y precisión requeridas.

A pesar de ser el patrono de la orden religiosa más importante en Chiapas, Santo Domingo tiene un número modesto de feligreses, como pude constatar en su fiesta, la cual presencié tres años consecutivos<sup>87</sup>, con los retablos e imágenes ocultos y habilitados respectivamente. La más concurrida fue la del 2022, ya que coincidió con la reapertura del templo tras su cierre para los trabajos de reparación tras el sismo de 2017. En todas las ocasiones el programa se constituyó primordialmente por misas. La primera fue ofrecida por un solo fraile dominico de poca expresividad y carisma. Hay además una baja afluencia de creyentes, pues a duras penas lograron juntarse unas cincuenta personas en total, incluyendo a quienes llegaron tarde. El nicho del altar principal, que resguarda a la imagen de Cristo o al Santísimo, se encuentra cubierto por un telón blanco. Santo Domingo está ubicado en la parte derecha del proscenio del altar principal, enmarcado en un arco de flores. El sermón habla de Santo Domingo y la búsqueda y difusión de “la verdad”, que es el lema de los dominicos. A partir de las siete de la mañana se encienden cohetes cada diez minutos. La principal expresión estética de la celebración es la música, ejecutada por Julio Hernández, tecladista y cantante que lleva la parte musical de la liturgia con una buena ejecución de su instrumento, así como una voz educada y bien entonada. Guiadas por él, se cantan también unas discretas mañanitas a Santo Domingo, con algunos aún más tímidos “vivas”. Al final de la misa, varios feligreses se acercan a santiguarse y dejar monedas al santo, algunos también le toman fotos. En ese momento, el fraile arroja agua bendita sobre los creyentes. Luego, algunos se quedan para rezarle o platicar con él en su día. La fiesta es humilde y discreta, como lo es la importancia y protagonismo de los dominicos en la actualidad de San Cristóbal. A excepción del padre Iribarren, estos muestran poca empatía y compenetración con la gente.

Por otra parte, más allá de su santo patrono, la imagen más venerada en esta iglesia es el Jesús de la Buena Esperanza, el cual originalmente está situado en la capilla del Rosario. En la reconfiguración espacial producto de las reparaciones, estuvo situada al final del muro, sobre

---

<sup>87</sup> Pude registrar la fiesta de Santo Domingo en los años 2020, 2021 y 2022. El de 2020 fue de gran precariedad, ya que sucedió en plena pandemia y en esa ocasión el templo se abrió solamente para la conmemoración y se volvió a cerrar. En 2021 Santo Domingo estaba cerrado por trabajos de remodelación, por lo que se celebró en Caridad. El relato de esta página es el de la fiesta de 2022.

una mesa de madera labrada. El Jesús de la Buena Esperanza está sentado con el torso bien erguido y con la mirada casi frontal, apuntando ligeramente hacia abajo. Frente a él hay varias veladoras encendidas. Esta es la imagen más frecuentada de la iglesia de Santo Domingo en estos tiempos de continuos cierres por el terremoto y la pandemia; es visitada por creyentes de distintas edades y niveles económicos. En un mismo lapso pueden observarse a hombres y mujeres, adultos jóvenes y mayores de distintas procedencias, ocupaciones y oficios. En una visita de campo<sup>88</sup>, veo a un joven hincado en una banca rezando hacia el Jesús de la Buena Esperanza. Viste pantalón de mezclilla y camisa de manga larga, tiene alrededor de veinticinco años. Reza en voz baja, pero con gran fervor, con el cuerpo presente y vivo. Lo hace así por al menos una hora continua. Ahí mismo, coincidiendo con el anterior, observo a otro joven, de pelo largo, semi rizado y rubio. Viste camisa blanca de manta y pantalón de mezclilla. Luego de rezar hincado durante aproximadamente media hora, deja una veladora encendida, se santigua y sale. Su aspecto es muy parecido al de los artesanos y músicos que viven o visitan la ciudad. Al mismo tiempo, coincide con ellos un hombre mayor, probablemente en sus sesenta; no es canoso, pero tiene ya el cabello ralo. Viste ropa formal muy humilde, con botas de trabajo muy gastadas y una gorra. Llega directo a hincarse frente a la imagen e inicia de inmediato su rezo, el cual es vehemente, con una corporalidad que proyecta una gran energía y emotividad; su voz es suave, susurrante, pero la vehemencia de su expresión la hace audible; es un enérgico y sonoro susurro con el que le habla a Dios como el Señor, el Ser Superior, más allá del simbolismo e iconografía específicos de la imagen. Su emoción se proyecta en el espacio con su voz, pero también con la presencia viva, palpitante y vibrante de su cuerpo, que, aún inmóvil, resulta vivo y expresivo. Su rezo es corto, de unos cinco minutos, pero de una alta intensidad, vital, impostergable. Deja con gran respeto su moneda y se va. Vino a esta iglesia sólo a rezarle a esta imagen.

La pandemia del COVID 19 no solo ha alterado a la iglesia por el cierre obligatorio, sino también porque, al ser un lugar cerrado, con escasa luz y ventilación, es propicio para los contagios. Esta situación puede generar en las personas conductas contradictorias. En visita de campo<sup>89</sup>, veo entrar a dos mujeres, ambas portan cubrebocas, una de ellas trae puesta además una careta protectora de mica transparente. Ambas son parecidas en compleción, estatura y tono de piel, una es notoriamente mayor que la otra, por lo que puede pensarse que son familiares,

---

<sup>88</sup> Ficha de campo 3. 7 de septiembre, 2020.

<sup>89</sup> Ficha de campo 4. 10 de septiembre, 2020.

probablemente madre e hija. Se dirigen directamente a la imagen del Jesús de la Buena Esperanza, se hincan ante ella, se santiguan, rezan durante algunos minutos, luego, se despojan de la careta y se bajan el cubrebocas, tras lo cual, tocan varias veces la túnica y el rosario de la imagen para besarse luego la mano y santiguarse con ella en repetidas ocasiones, impregnándose de todo lo que la imagen tiene en su superficie. Al parecer, los cuidados sanitarios por la pandemia dejan de aplicar a la hora de estar frente a las imágenes sagradas, aun entre la gente que la toma con seriedad.

### El espacio vivido

El notable cambio en las características ornamentales del interior de la iglesia de Santo Domingo no tiene gran interferencia con la asistencia y fervor mostrados por los creyentes que la frecuentan, lo que hace ver con mayor claridad que la relación ética y estética de estos con el espacio sagrado no sucede necesariamente en los términos contemplativos planteados por la institución católica a través del padre Iribarren.

La reconfiguración y reutilización del espacio en Santo Domingo en estas condiciones muestran que, más allá de su indudable belleza ornamental, este lugar es un espacio vivido a través de la devoción y las prácticas. Aínsa (2003) plantea que, a partir de la reflexión fenomenológica, el espacio vivido se concibe como una experiencia que es al mismo tiempo exterior e interior. La imagen del espacio pasa por la dimensión de la experiencia psíquica personal que puede hacer de este, un lugar de vivencia y experimentación; ese espacio geométrico filtrado por el espacio mental crea un espacio sensible, vivencial, vivido. La comunicación entre el exterior y el interior que implica este proceso generan “puntos de situación”, de unión y separación que tienen su lugar de encuentro en la expresión estética, que es su síntesis. Este espacio subjetivo relativiza los valores absolutos del espacio geométrico, dotándolo de sentido. La alteración de lo visual ocurrida en la iglesia de Santo Domingo permite apreciar mejor otros elementos expresivos que también contribuyen a configurar este espacio vivido de carácter sagrado; uno de estos es la sonoridad, como pude constatar durante el trabajo de campo.

En medio de la atmósfera húmeda, penumbrosa y silenciosa que toma el lugar en una fluctuación y dispersión momentánea de la gente<sup>90</sup>, empieza a resonar el sonido de un hombre rezando. No

---

<sup>90</sup> Ficha de campo 3. 7 de septiembre, 2020.

logro verlo desde mi ubicación en medio de la nave principal, pero la voz viaja libre por todo el espacio en un volumen moderado, pero claramente audible desde cualquier parte de la iglesia. Las palabras de su rezo son indescifrables, muy probablemente no es en español, puede ser en tzotzil o una mezcla de ambos, lo cual no es tan relevante; lo destacable es la ejecución en sí, que entraña un dominio técnico producto de una larga práctica. El hecho de generar una emisión vocal capaz de ocupar la totalidad de un espacio de las dimensiones de la iglesia de Santo Domingo es un acto notable, pero hacerlo por más de una hora sin interrupción como lo hizo este hombre lo es aún más, lo que hace evidente el empleo de una buena técnica de apoyo vocal diafragmático<sup>91</sup>, la cual es adquirida en la práctica, tal como logran hacerlo de distintas formas algunos merolicos, vendedores o payasos callejeros, quienes, al igual que los actores y cantantes, dependen de su voz para desarrollar su trabajo.

La emisión vocal de este rezador es una larga secuencia en sonsonete, con la cual produce una especie de melodía que parte de un tono medio para hacer un movimiento de cadencia y anticadencia, todo en forma de un semi-*staccato*<sup>92</sup> provocado por firmes ataques diafragmáticos<sup>93</sup> que envían potentes ráfagas de aire, las cuales adquieren su sonoridad en un resonador<sup>94</sup> primordialmente nasal. Estas características del sonido, con una emisión diafragmática de la voz, con ataques fuertes y rápidos que generan el semi-*staccato*, el sonido del resonador nasal, así como la fuerza y proyección de la voz por el espacio, provocan un efecto sonoro envolvente, hipnótico, con un sonido semejante al pulsar de una cuerda tensada o el que podría emitir la electricidad. Es un zumbido eléctrico en un sonsonete que se repite una y otra vez.

---

<sup>91</sup> Para lograr una emisión vocal adecuada es necesario “apoyar la voz”, lo que significa impulsar el aire sin obstrucción, con fuerza y continuidad, mediante el trabajo ejercido por los músculos abdominales, pélvicos e intercostales sobre el diafragma y, por lo tanto, sobre el impulso respiratorio; con ello se logra que la fonación fluya con claridad y que impacte las cavidades de resonancia del cuerpo con suficiente fuerza para proyectar el sonido hacia el espacio.

<sup>92</sup> Semi staccato. En italiano, staccato es “despegado, destacado”. En notación musical es un signo de articulación que indica que una serie de notas muy breves sean articuladas por separado; el prefijo semi se utiliza para indicar una atenuación del efecto en la interpretación.

<sup>93</sup> El ataque diafragmático se refiere a un apoyo fuerte y rápido de la emisión de aire que origina la voz, el cual se logra a través de una contracción enérgica y repentina del diafragma y los músculos pélvicos e intercostales para emitir una nota alta o una fonación de alto volumen.

<sup>94</sup> El aire modificado y transformado en sonido por las cuerdas vocales, es amplificado, proyectado y matizado por las cavidades de resonancia antes de ser lanzado al exterior. Estas cajas de resonancia, denominadas también como resonadores, refuerzan el sonido por el efecto que producen en la onda sonora al impactar en ellas, añadiendo al sonido básico sus propias frecuencias.



La notable ejecución sonora de esta persona me lleva a preguntarme por el origen de su técnica, la cual he presenciado también en otras personas que rezan en iglesias de San Cristóbal de Las Casas. Esta forma expresiva vocal remite inevitablemente a la técnica de la cantaleta, la cual, como lo refiere Moreano (2000), es una práctica empleada por los evangelizadores durante el virreinato con el fin de transmitir las oraciones y preceptos del catecismo; esta forma de evangelización devino en práctica ritual gracias a su forma de emisión, la cual, al ser un ritmo reiterativo de sonsonete provoca la memorización, pero va más allá de ese útil uso, ya que implica también un aprendizaje corporal, a través del cual el ejecutante logra encarnar en sí algunos principios básicos de la teatralidad, como el juego de contrarios, la lógica del mayor esfuerzo y el principio del mínimo determinado y máximo determinante. Estas técnicas son llevadas a cabo con las entrañas, los músculos y el ritmo respiratorio, de tal manera que es capaz de producir un estado extra-cotidiano de atención focalizada y de expresión vocal en el ejecutante.

La función conativa, así como el manejo y producción de emociones que esta técnica detona es aplicado por el creyente hacia la imagen sagrada, la cual es vista como un ser con quien se puede interactuar y a quien se busca convencer para obtener su ayuda. El uso del lenguaje en estas manifestaciones se fundamenta en su carácter expresivo, el cual se basa en el uso de las consonantes y sonidos fuertes, enérgicos y repetitivos que provocan efectos de imagen compleja, una imagen creada con sonido y emoción. En algunos lugares sagrados como la iglesia de Santo Domingo, puede observarse como esta técnica de la cantaleta ha sido apropiada, adaptada y transformada a lo largo del tiempo por los creyentes en procesos continuos de mezcla y construcción de ritualidad, generando con ello una forma expresiva particular.

En el caso del ejemplo referido, el sonido que escucho nítidamente desde el centro de la nave proviene de atrás del altar principal, de la capilla del Rosario, la cual tiene en este tiempo sus bellos retablos cubiertos de plástico. De hecho, buena parte de la capilla está ocupada por andamios y escaleras que indican que, de alguna forma, se está trabajando en la restauración del recinto.

En esta capilla (del Rosario) pude observar en varias ocasiones<sup>95</sup> a una señora madura rezando, es morena, usa lentes y suele vestir en tonos oscuros con falda y blusa de vestir. Ella sola realiza

---

<sup>95</sup> Fichas de campo 4 y 7, 10 y 23 de septiembre de 2020.

toda una secuencia completa de rezo, con las letanías y los cantos correspondientes al rito. Al igual que hacen otros devotos observados en esta iglesia, se apoya en una libreta a modo de guion. La señora reza hincada, con el cuerpo bien erguido, los brazos en los costados del cuerpo con las manos juntas a la altura del pecho, la cual es una posición que, con sus variantes, utiliza en algún momento la mayor parte de los creyentes, por lo que en adelante la llamaré “posición de rezo<sup>96</sup>” para abreviar su descripción. La señora se ubica delante de la primera banca, justo frente a la imagen de la Virgen del Rosario. A ella dirige su rezo. Su voz es inconfundible, con un timbre agudo y ligeramente nasal; reza en un volumen bajo, pero con buena dicción, haciendo comprensibles sus palabras. Reza por los demás, por los que están desorientados. Pide por sus almas. Hace su plegaria rogando especialmente por los jóvenes, implora a la Virgen que les ayude a encontrar su camino, a orientarse. El hecho de que en su rezo se manifieste su preocupación por los demás, sobre todo por quienes no han dado una estructura a su persona, a los que define como “desorientados”, es muestra del sentido ético y estético que guía el actuar de esta creyente ante la Virgen.

Ubico una vez más al hombre rezador del sonsonete que ya había escuchado en anteriores visitas, esta vez está en la capilla de la Santa Cruz. Pude también verlo. Reza ante la Santa Cruz. Es un hombre moreno, maduro, (probablemente en sus cuarentas), su cabello es algo canoso, al igual que los bigotes y barba, un tanto ralos. Viste con pantalón formal color beige y chamarra café, es regordete y de baja estatura. Está en grupo, lo acompañan un hombre de edad avanzada, dos mujeres y dos niños; sus movimientos y referencias corporales hacen notorio que reza para ellos, en su favor. Su voz metálica de cuerda tensada es muy característica, la emite a través de un resonador muy trabajado, empleando un fuerte apoyo diafragmático para impulsar el aire hasta un resonador nasal–frontal, que produce un efecto sonoro agudo, nasal, pero sobre todo vibrante, metálico, como el de un diapasón o el de una cuerda de contrabajo pulsada en extrema tensión. Las palabras son indistinguibles, perdiéndose en el sonsonete en semi–*staccato*, en sus secuencias de cadencia–anticadencia que se repiten una y otra vez en un vaivén interminable, que en esta ocasión presencié por casi dos horas.

---

<sup>96</sup> Además de la posición de rezo, otra técnica corporal empleada recurrentemente por los creyentes es la posición de súplica, la cual parte de la posición de rezo, pero se baja la pelvis hasta colocar las nalgas en los talones y se flexiona el tronco hacia el frente y abajo hasta casi tocar el piso con la frente, en una especie de elaborada reverencia; en muchas ocasiones este movimiento se repite en secuencias rítmicas acompañadas de los rezos y tiene también múltiples variantes con los brazos.

Este ejemplo muestra que el sonido es parte importante del espacio, ya que contribuye a configurar sus imágenes y su ambiente, es parte de la experiencia que puede hacerlo vivido. Las expresiones sonoras son capaces de hacer perceptibles algunas pulsiones internas de quienes las emiten y generar otras en quienes las escuchan, creando así una imagen compleja y analógica. Así, la sonoridad genera espacialidad, y la vocalización genera corporalidad, mostrando la estrecha relación que existe entre el pensamiento, la voz, el cuerpo y el espacio. La voz se produce en el cuerpo y, al emitirse, se vuelve extensión de este, así como de los pensamientos y emociones que lo animan. Esta corporeización que provoca el sonido crea una resonancia, una imagen sonora en el que lo escucha, la cual contribuye a generar el espacio vivido. Desde una perspectiva escénica, la voz puede ser, por tanto, independiente de la palabra, ya que puede cobrar sentido en la corporeización misma implicada en su surgimiento. Como puede verse, a partir de prácticas corporales como estos rezos, se muestra la forma en que los fenómenos psíquicos internos tienen una profunda conexión con el espacio: lo espacial es extenso e intenso. Sin ser una dualidad, son “un solo y mismo espacio que, por un lado, es exterioridad y por otro, interioridad” (Aínsa, 2003: 24).

A través de esta expresión sonora, puede verse también una técnica vocal desarrollada a partir de años de práctica constante, la cual, por su forma de ejecución, puede relacionarse con técnicas y prácticas utilizadas desde hace siglos en las expresiones religiosas, como es la cantaleta, que, por lo que se aprecia, de alguna forma ha seguido transmitiéndose y transformándose, con lo cual ha trascendido ampliamente su origen institucional como instrumento evangelizador, para aplicarse de manera libre y concreta en las prácticas de los creyentes.

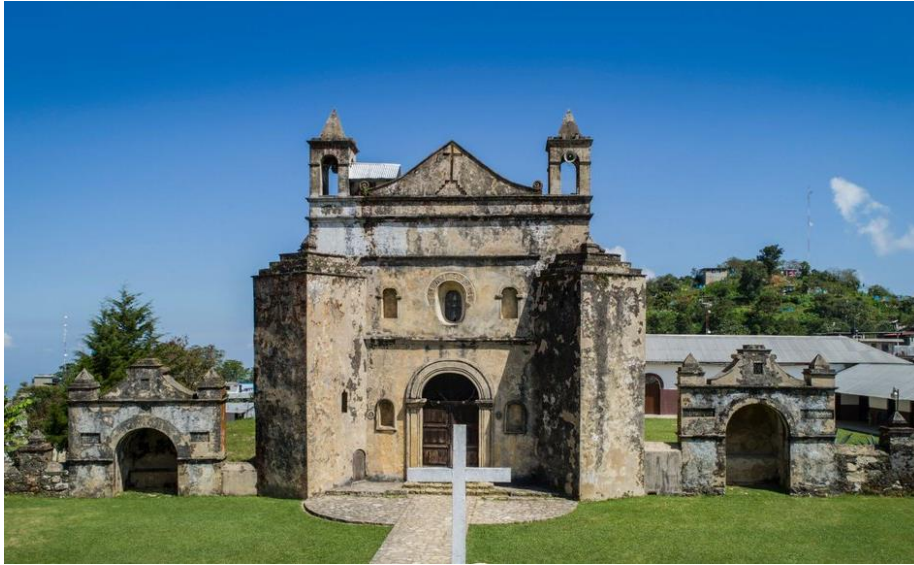
En estos rezos es posible observar la profunda relación de los creyentes con el espacio sagrado, la cual puede incluso trascender a la imagen. A pesar de la presencia de las numerosas esculturas con sus retablos y ornamentos, una de las imágenes más veneradas no tiene forma ni cuerpo, pues es el Santísimo, que es la hostia consagrada exhibida en su ostensorio. Ahí observo a tres mujeres que acuden a rezarle... es la madre y sus dos hijas. La señora viste falda negra de lana, las hijas jeans, pero las tres usan sudaderas con capucha, las cuales traen colocadas en sus cabezas, en colores rojo, negro y azul. Se hincan juntas justo frente al Santísimo; ahí, rezan con una posición de rezo poco ortodoxa, con las manos ubicadas a la altura del ombligo. La señora es la que reza y narra el problema al Santísimo; lo hace en español con una voz audible. Su narración inicia suavemente, pero luego entra en progresión encabalgándose en la narración hasta volverse

vehemente; le cuenta con detalle el problema, le da el contexto, le pregunta, le cuestiona acerca de la naturaleza del asunto, que estriba en la actitud agresiva de un familiar cercano, la cual le afecta profundamente y cuya razón no puede explicarse; por eso se lo cuenta a Dios, pero como se lo contaría al sacerdote o a una comadre de su confianza. Luego, como a un conocido poderoso, le pide su orientación y su ayuda para arreglar su situación. Después, eleva sus manos con las palmas abiertas hacia el Santísimo para pedirle su favor. Luego, las tres se ponen en posición de rezo y rezan el Padre Nuestro, el Ave María y Gloria en secuencia, con voces fuertes, sonoras, bien colocadas y en sincronía. Después imploran también al Espíritu Santo y a la Virgen María para luego ponerse de pie al unísono. Al voltear, puedo ver los rostros morenos de las jóvenes y a la señora con su rostro de una condición albina muy marcada. Se paran, dan la vuelta y salen sin mayor ceremonia.

Con los cierres y aperturas de Santo Domingo se hace evidente que, en ambos casos, la interrelación de los espacios, las imágenes y los creyentes no ha cambiado demasiado, ya que ha mantenido el carácter escénico de sus espacios y la forma de expresar su devoción. Lo que cambia es el volumen del espacio, además de la sensación estética que produce la presencia de los ornamentos. Los creyentes de esta iglesia le dan vida como lugar sagrado con sus prácticas, las cuales pueden hacerse con los ornamentos o sin ellos, prueba de esto es que el espacio más utilizado es el altar principal, que está desprovisto de oropeles y la imagen con más devotos y rezos es el Santísimo, la imagen sin cuerpo ni retablo.

De esta forma, la iglesia de Santo Domingo sigue siendo un enclave barroco, no sólo por sus características estéticas formales, en la que sus principios fundamentales están presentes, sino también por su particular configuración como espacio sagrado y escénico, en el que la teatralidad de las prácticas devocionales es el eje cultural, por medio del cual es posible expresar los pensamientos y emociones surgidos de las circunstancias de la vida, al entrar en comunicación simbólica con el ser sagrado en su santuario a través de su imagen.

Anexo 2. Fotos del capítulo 3



Fotografía 15. Iglesia de Tumbalá



Fotografía 16. Templo de Santo Domingo en reparaciones



Fotografía 17. Fachada del templo de Santo Domingo



Fotografía 18. Plaza de Santo Domingo



Fotografía 19. Interiores de Santo Domingo



Fotografía 20. Altar de las Ánimas



Fotografía 21. Capilla y retablo del Rosario



Fotografía 22. Templo de Santo Domingo envuelto en plástico



## Capítulo cuatro. Caridad, contrapunto barroco de Santo Domingo

### I El bucle barroco

Las condiciones paradójicas y contradictorias generadas por la modernidad y el capitalismo hacen de la vida un juego complejo, en el cual es necesario aprovechar los recursos y referentes disponibles para sobrevivir. Tal estado de cosas genera el surgimiento de diversas estrategias de supervivencia, tal como expone Echeverría (2000), quien afirma que lo barroco es una de estas construcciones que permiten “vivir lo invivable” de las situaciones generadas por los continuos y cambiantes procesos de colonización, mestizaje e incorporación de personas y comunidades al juego moderno del capitalismo.

En Latinoamérica, la mezcla heterogénea de las formas culturales a partir de la conquista española ha sido una estrategia de supervivencia ante la realidad, la cual implica tomar los elementos simbólicos del otro como único medio de rescatar los propios, la cual es una situación paradójicamente barroca. Por tal razón, lo barroco implica un permanente juego de contrarios, pues parte de la contradicción, de la transformación. Esta teatralidad paradójica de la estética barroca está presente en la teología tridentina de la Compañía de Jesús, que concibe el cuerpo humano como el escenario en el que sucede la lucha entre el bien y el mal, como un acto en proceso en el que el conflicto es encarnado en la persona, de tal modo que Dios puede representarse a través de los efectos de su presencia mística en el cuerpo (Echeverría, 2000: 54-64).

La situación permanente de conflicto se expresa en el cuerpo a través del juego de impulsos contrarios que lo llevan siempre a una situación de inestabilidad, de equilibrio precario, de una permanente tensión dramática que hace que a todo impulso le corresponda un contra impulso, que todo lo recto devenga siempre en giro. Esta estética barroca de la paradoja y la teatralidad tiene una representación gráfica característica: el bucle, motivo básico a partir del cual devienen otras formas y construcciones gráficas, ornamentales y lexicales enlazadas a este giro, como son el garigoleado, la urdimbre y el retruécano. Este bucle es una expresión gráfica de la estrategia barroca de dar la vuelta a las cosas para lidiar con situaciones imposibles pero inevitables, como son las condiciones paradójicas y cambiantes producidas en la modernidad.

El barroquismo latinoamericano proviene del primer colapso modernizador, la conquista. Tiene que ver con el modo en que los indios derrotados se inventan estrategias de supervivencia, convergiendo con españoles abandonados por la metrópolis, ya que ambos grupos buscaban mantener una estructura de vida ante este estado de cosas catastrófico. Los vencidos aceptan ser devorados por los códigos culturales europeos, pero también se asumen como “sujetos de ese proceso” (Echeverría, 2019: 214) construyendo una serie de identidades mezcladas heterogéneamente. El código europeo devora al americano, pero éste obliga también al europeo a transformarse desde adentro, desde la reconstrucción de las prácticas. De este modo, la forma de ser latinoamericana es eminentemente barroca.

La preeminencia de la figura del bucle barroco está presente desde el hecho mismo de que la conquista de México, y en lo particular de Chiapas, ha sido un proceso inconcluso, inacabado. Un factor que impidió que ese proceso finalizara desapareciendo al derrotado como en las colonias británicas fue el mestizaje, proceso en el cual fue importante la dimensión doble de la conquista española, la de la espada y la de evangelización; la posibilidad de destrucción aniquiladora y de utopía constructora que existieron al mismo tiempo; de igual modo, de parte de los derrotados, se dieron la aceptación y la resistencia. La ambigüedad en el actuar ha dado pie a escenarios mixtos y heterotópicos en los que las particularidades de los casos generan distintos rasgos dentro de un contexto general mestizo. Pero este proceso de mestizaje es también un proyecto fallido, ya que no ha logrado generar una civilización americana propia o nueva. El mestizaje no pudo constituirse como civilizatorio y ha quedado como una realidad inevitable pero abyecta, clandestina (Echeverría, 2019: 243-245). Las recurrentes insurrecciones en Chiapas en al menos los últimos trescientos años hacen ver el carácter inconcluso del proceso de conquista, el cual sigue manifestándose en giros y bucles que continúan construyendo una interminable urdimbre de sumisiones y resistencias. De esta forma, el bucle barroco, en su carácter de mestizo, tiene un origen liminal y abyecto, que es el espacio donde lo lineal e institucional pierden la rectitud y el estatismo de su forma original para convertirse en giro, urdimbre y garigoleado capaz de permitir la existencia de lo imposible.

Así, la persistencia de las formas barrocas está relacionada a su carácter moderno y paradójico, en el que se dan las condiciones para que suceda “la permanencia histórica efímera y siempre inestable de un determinado juego de formas” (Echeverría, 2019: 156). La estética barroca procura una apropiación cognoscitiva del mundo, pero no sólo en sentido racional, sino también

de modo sensorial, a través de formas y actos capaces de producir experiencias estéticas; así, el bucle barroco expresa la manera de trascender la univocidad racional a través de una representación estético–cognoscitiva de la paradoja.

## II La iglesia de Caridad

La iglesia de Caridad es una de las más antiguas y estéticamente más importantes de San Cristóbal de Las Casas. Forma parte de un bello conjunto arquitectónico de estilo barroco junto al ex–convento y la iglesia de Santo Domingo, así como el jardín que los circunda y articula. Su relevancia artística radica tanto en su arquitectura como en su ornamentación, siendo su obra más representativa el retablo barroco del altar principal; cuenta además con varias esculturas religiosas de interés estético, histórico y antropológico como el Señor del Sótano, el Señor de Esquipulas y Santiago Matamoros.

Del mismo modo que en el caso de la iglesia de Santo Domingo, muchos datos acerca del devenir de la iglesia de Caridad se desconocen por la pérdida de documentos de los archivos, aun así, se tiene información acerca de algunos aspectos. Aunque desde el siglo XVII existía en Ciudad Real una cofradía de Caridad, la cual contaba con una ermita, cementerio y sacristía, la iglesia de Caridad en su ubicación actual tiene su origen en la fundación del hospital homónimo, que estuvo a cargo de la orden religiosa de San Juan de Dios a principios del siglo XVIII. Fue el obispo de Chiapas y Soconusco, Juan Bautista Álvarez de Toledo quien impulsó la instalación de un hospital en Ciudad Real; para este fin, compró a la cofradía de la Caridad el terreno donde estaban su ermita, cementerio y sacristía. Como pago, la cofradía de Caridad recibió un terreno frente a la iglesia de Santo Domingo, materiales de construcción y dinero para mano de obra, con lo que edificaron una nueva ermita, la cual, tras varias etapas constructivas, culminó en la actual iglesia (Artigas, 2012: 110).

Santo Domingo y Caridad conforman un conjunto arquitectónico de gran importancia histórica y estética en el que sus cúpulas conjugan sus formas para mostrar la real articulación de ambos edificios, aparentemente antípodas. Estas cúpulas configuran un sitio monumental de volúmenes que toman la forma de una serie de oleajes, hilvanando molduras, tejados, ángeles y fauna fantástica. Es también importante su ubicación central en la ciudad, como un enclave que enlaza a los dos barrios colindantes de El Cerrillo y Mexicanos, aledaños también al centro, conformando en conjunto un paisaje urbano representativo de San Cristóbal.

Como obra arquitectónica, el templo de Caridad se constituye de la nave, de planta rectangular orientada de este a oeste, y una capilla de gran tamaño, la cual está ubicada a la mitad de la longitud de la iglesia, sobresaliendo hacia el norte. A los costados de la capilla hay dos patios bardeados con puertas hacia el exterior. Los presbiterios de la iglesia y de la capilla rematan en cúpulas, la primera con ventanas y la segunda sin ellas, pero ambas muy semejantes a las de Santo Domingo, que pudieron ser su modelo.<sup>97</sup> La presencia de las cúpulas de Caridad, en conjunción con las de Santo Domingo, crean un paisaje urbano fantástico y barroco, el cual puede apreciarse a plenitud desde la plaza de El Cerrillo. Este efecto se acentúa con los remates redondeados de los contrafuertes del presbiterio de la capilla, los cuales tienen además ornamentos consistentes en gárgolas con forma de lagartos (Artigas, 2012: 110).

El bucle barroco puede apreciarse en la forma en la que ambos templos se contraponen y complementan al mismo tiempo: Santo Domingo y su fachada son la muestra más refinada del garigoleado barroco en Chiapas, mientras que Caridad tiene una vista frontal con una superficie plana libre de relieves. Sin embargo, el diseño de las plantas principales, con sus naves alargadas, sus amplias capillas laterales, así como sus cúpulas redondeadas provistas de linternas y lunetos hacen evidente una correspondencia en la que ambos edificios enlazan sus formas en perfecta armonía. Al observar con cuidado sus exteriores, es posible apreciar con claridad la correspondencia visual entre ambos templos, aun con la barrera del tianguis, haciéndose más notoria desde la salida lateral de Santo Domingo, punto desde donde puede apreciarse la parte exterior de la capilla del Rosario, con su cúpula y sus torrecillas rematadas con picos, las cuales casi se juntan con la capilla del Señor del Sótano, de Caridad. Esta capilla, con su cúpula y sus esquinas con desagües en forma de lagartos con sus bocas abiertas, surge justo al lado de la del Rosario, que continúa con esta combinación de formas sinuosas y remates con picos en las torrecillas. El color amarillo ocre, la continuidad de las molduras con sus formas onduladas, las cúpulas, los picos, así como las tejas son elementos que hacen ver la profunda armonía y correspondencia de estas dos iglesias en apariencia antípoda en estética, importancia y esplendor.

---

<sup>97</sup> Fotografía 23. P. 198

Siguiendo este bucle, los motivos reptilianos de las cúpulas de Caridad son la contraparte iconográfica a los de índole celestial que se muestran en la fachada de Santo Domingo<sup>98</sup>, por lo que juntas expresan la compleja complementariedad de los contrarios, desde la cual lo pedestre y lo elevado son en realidad dos partes de lo mismo, del conflicto permanente que implica ser humano, mestizo, cristiano y moderno. Ambos edificios articulados por su plaza con su urdimbre de formas y colores son un mismo conjunto complejo de múltiples escenarios, en los que la estética barroca sigue construyéndose.

Obras barrocas de la iglesia de Caridad.

Caridad posee obras de arte de gran importancia; la principal de ellas es el retablo del muro principal del templo, en cuyo nicho central está la imagen de la Virgen de Caridad. Este retablo, al igual que los de Santo Domingo y San Francisco, combina en su superficie el dorado con aplicaciones de plata, generando un contraste que confiere calidez a los acabados; este tipo de técnica, a decir de Artigas (2010: 121), no se encuentra en otras regiones de México.<sup>99</sup> Es un retablo monumental, de columnas salomónicas abultadas y profusamente ornamentadas con motivos vegetales en forma de ramas que cubren la totalidad de estas, las cuales están ubicadas en distintas profundidades, dispuestas en haces, creando así entrantes y salientes para cobijar a las tres imágenes principales, que son la Virgen de Caridad, Santo Domingo y San José. Las calles laterales, compuestas por cuadros al óleo, rematan en coronas reales, como símbolo de autoridad. Este retablo ocupa la totalidad del muro testero del templo a todo lo ancho, siendo un remate visual de gran belleza que llena todo el recinto. Su composición, que expresa constantemente la idea de la articulación de la corona y la iglesia como forma de autoridad, consta de tres niveles: En el de abajo está la Virgen de Caridad, en su nicho dorado, el cual está flanqueado por dos cuadros al óleo que retratan a sus padres: Santa Anna y San Joaquín. En el segundo nivel está Santo Domingo, enmarcado en una vieira de predicador; arriba de él, Cristo, avalando a ambas figuras como patronas del templo. A sus costados, los padres dominicos San Vicente Ferrer y

---

<sup>98</sup> Según Von Wobeser (2011), iconográficamente, los retablos barrocos, como el de la fachada de Santo Domingo, expresan la imagen del cielo, ya sea en su forma empírea o antropocéntrica, mientras que las imágenes de animales, reptiles o serpientes, como los de las cúpulas de Caridad, son representaciones de seres infernales. Otra forma de complementariedad entre estas iglesias es que la portada de Santo Domingo, con su vegetación exuberante es el bosque, mientras que Caridad con sus reptiles es el humedal, los dos ámbitos del Valle de Jovel, hoy San Cristóbal de Las Casas.

<sup>99</sup> Fotografía 24. P. 198

San Jacinto de Polonia en cuadros al óleo. En el último nivel está San José cargando al niño, a sus costados la eucaristía. Arriba de todos, en el remate, está el niño Dios en una concha bautismal, símbolo de la evangelización. Un elemento destacable y bello de este retablo, el cual es además recurrente en la ornamentación de todo el conjunto arquitectónico es el de las figuras de los niños, especie de duendes o ángeles sin alas que representan a las ánimas, los cuales están presentes también en la fachada de Santo Domingo, así como en la base del retablo del Señor de la Buena Esperanza; en todos estos casos, se encuentran entre los enredos de ramificaciones vegetales que cubren los contornos y columnas. Todos suelen estar en posiciones extra-cotidianas de carácter lúdico. Los niños ubicados en la base de los retablos de la Virgen de Caridad tienen el cabello largo y ondulado, son regordetes y su posición implica una serie de juegos de contrarios, resultando en posiciones semejantes a la de alguien que corre y a la vez voltea en dirección contraria a su carrera, imagen característica de la estética barroca.

Otra obra extraordinaria del templo de Caridad es la escultura de Santiago Apóstol a caballo, conocida como Santiago Matamoros, la cual “constituye una figura barroca de gran dinamismo que sorprende al observarla, y esto sucede por una contradicción en las formas” (Artigas, 2010: 121). Esta contradicción reside en que la figura humana de Santiago está ejecutada con gran detalle en el encarnado, la talla y el movimiento, mientras que el caballo, en contraste, tiene una representación plana y simple, creando así una notable serie de contrastes entre lo redondo y lo plano, entre el movimiento y el estatismo. La escultura es de madera, la cual posa sobre una base y está conformada por el santo montado en su caballo, que hace contacto con la base con tres de sus patas, la cuarta, que es la anterior derecha, está levantada. Santiago Matamoros es de facciones europeas, luce barba y bigote negros, así como chapas rojas en las blancas mejillas. Porta una corona, así como una larga capa roja con remates y filos dorados, la cual cae por su espalda y las grupas del caballo. Luce una túnica verde azulado, con pechera y faldón en tono dorado, así como yelmo metálico con remates en tela roja, botas altas y rodilleras de combate. A la altura del corazón, porta un dije dorado en forma de crucifijo.

La posición del hombre le confiere el efecto de movimiento. Está con el torso erguido, ligeramente inclinado hacia el frente, pero con el frente del torso movido cuarenta y cinco grados hacia la izquierda. El brazo derecho está doblado a la altura del pecho, con la mano portando la rienda del caballo a la altura del esternón, pero con la mano abierta, dejando extenderse a los dedos hacia el horizonte; la mano izquierda está doblada con el codo hacia abajo, dejando fluir

el brazo y la mano en el mismo ángulo que su torso mientras toma la parte posterior de su capa. Su cintura y piernas, por su parte, apuntan hacia el frente, generando un juego de contrarios con el torso y los brazos, lo que acentúa la sensación de movimiento. La cabeza está ligeramente inclinada a la izquierda en relación con el tronco, llevando a últimas consecuencias el juego de impulsos contrarios. Corcel y jinete son inseparables en la imagen, como un ser bifronte, en el que el caballo es la base firme, corpórea y simétrica, mientras que el hombre es el movimiento y la volatilidad; ambos dan lugar a un juego de contrarios múltiples que logran conjugar la sensación etérea con la terrena en la figura de un guerrero. Este ser sagrado dual tiene algunos devotos, quienes suelen ofrendarle veladoras encendidas, que son agradables para el santo, pero también le ponen granos de maíz en un platito, que son para beneplácito del caballo.

Hay además otros dos retablos en la capilla de la iglesia, uno neoclásico en el presbiterio, con la imagen del señor del Sótano, y el otro barroco, colocado en uno de sus lados, dedicado al Señor de Esquipulas, popular imagen de raigambre guatemalteca. Ambos dan pie a respectivos escenarios hierofánicos, como se verá más adelante.

### III La Virgen de Caridad

La imagen

La imagen patrona de esta iglesia es, como su nombre lo indica, la Virgen de Caridad, escultura cuyo autor y fecha de elaboración se desconocen, pero que, en base a sus características estilísticas, como el realismo logrado a través de la cuidadosa elaboración de las encarnaciones, es considerada como una obra de un artista guatemalteco, realizada a fines del siglo XVI o principios del XVII<sup>100</sup>. Es una escultura de bulto redondo hecha en madera y decorada con un refinado trabajo de esgrafiado y policromía, el cual logra capturar la gestualidad de los rostros y los cuerpos de la Virgen y el niño Jesús.<sup>101</sup> La Virgen porta una especie de báculo o bastón de autoridad, en el mismo sentido, su vestuario es cruzado por una banda de tela ornamentada, que va del hombro derecho a la rodilla izquierda; estos dos elementos son el complemento de la

---

<sup>100</sup> Dato proporcionado por Rosa María Sauri, jefa de restauración del Centro INAH de San Cristóbal de Las Casas. Hay además testimonios, como el de Juan de Santander, arcediano de la Catedral, quien en 1715 se refiere a esta imagen, que “ha más de cien años se venera en esta ciudad en iglesia propia” (Santander, en De Vos, 2011: 227), lo que apuntala la hipótesis de su origen en el siglo XVI.

<sup>101</sup> Fotografía 25. P. 199

corona como iconografía del poder. El color de su vestuario es en una mixtura de dorado y verde, mismo que la distingue y a la vez la combina con la pátina dorada y los claroscuros de la ornamentación del retablo. Rodeándola, por arriba, por detrás y por los costados, cuelgan unas esferas doradas, especie de gotas o perlas celestiales suspendidas en torno suyo.

El relato. Origen del culto a la Virgen de Caridad de San Cristóbal de Las Casas como una virgen bélica

A partir de la llegada de los dominicos a Chiapas y su consolidación como la principal orden religiosa en el siglo XVI, San Cristóbal de Las Casas tuvo como su imagen sagrada femenina más importante a la Virgen del Rosario, que es la advocación mariana patrona de esta orden. El auge de la devoción por la Virgen de Caridad como protectora de la ciudad surge casi dos siglos después, durante el conflicto derivado de la insurrección indígena de 1712 contra las autoridades criollas de Ciudad Real, en el cual, ambas imágenes sagradas y la ritualidad realizada en torno a ellas tuvieron una gran relevancia, ya que, como relata De Vos (2011), los dos bandos en disputa enarbolaron la imagen de una Virgen como estandarte y protectora en la batalla.

Este relato ubica el origen del levantamiento en la devoción surgida de la supuesta aparición de la Santísima Virgen a María de la Candelaria, una joven mujer de la comunidad de Cancuc, ante quien se presentó en la forma de la Virgen del Rosario, patrona de dicho pueblo. Al ser esta misma advocación la patrona de Ciudad Real fue necesario tomar como estandarte a otra imagen para combatirla, toda vez que no se puede enfrentar en dos bandos a una misma advocación. A raíz de esto, se decidió llevar a la catedral la imagen de la Virgen de La Caridad, que estaba en una modesta capilla contigua al hospital homónimo. En la catedral se le dedicó un novenario implorándole su ayuda ante la inminente llegada de los insurrectos. La sublevación fue sofocada, por lo que se consideró que la Virgen de La Caridad inclinó la balanza a favor de los criollos de Ciudad Real (De Vos, 2011: 131-228). A partir de ahí se le adjudicó el pseudónimo de *La Generala* a esta imagen, considerada la protectora de la ciudad ante las desgracias. Una muestra del origen bélico de su culto es que su día de festejo se instaura en la fecha de la victoria sobre los insurrectos, que es el 21 de noviembre, la cual no coincide con la fecha del calendario católico dedicada a la Virgen de La Caridad, que es el 8 de septiembre, tal como se celebra en otros lugares, principalmente en Cuba.

Las vírgenes y la teatralidad de sus cultos en el conflicto de Cancuc



Las características estéticas y la historia de esta imagen son representativas del bucle barroco en Chiapas, sobre todo en base a la mezcla y la teatralidad. A través de casos conflictivos, como el de la insurrección de Cancuc, puede verse la apropiación y el uso de las construcciones simbólicas religiosas como parte fundamental del acontecer social. La lucha simbólica desencadenada a través de las Vírgenes muestra lo complejo de las relaciones en este contexto paradójicamente barroco de segregación y mezcla, en el que puede observarse la profunda imbricación de lo social, lo político y lo religioso a través de la teatralidad de las prácticas.

En este sentido, la rebelión de Cancuc proporciona información de fuentes históricas respecto de los cultos de la región, su difusión, su apropiación, sus adaptaciones y mixturas. Ejemplo de esto son los sacramentos “adaptados” por los auto ordenados sacerdotes rebeldes, de los que existen testimonios y relaciones respecto a las ceremonias litúrgicas y de ordenación celebradas por ellos durante la insurrección. Estos nuevos clérigos actuaban como sus predecesores españoles y criollos, que eran su modelo. Los sermones eran los espacios en que se propagaban los mensajes de María de la Candelaria, “recibidos directamente” de la Virgen. Así, Sebastián Gómez y María de la Candelaria, con sus actuaciones, se proclamaron los máximos jefes (representante de San Pedro y mediadora con la Virgen respectivamente) de una nueva iglesia autóctona, que afirmaban estaba avalada por el mismo San Pedro y la Virgen Santísima personificados (De Vos, 2011: 34-35).

La ejecución ceremonial de estos sacramentos adaptados fue de gran importancia para mantener la cohesión y el fervor de los seguidores del movimiento (De Vos, 2011: 60). Esta situación muestra cómo la naturaleza escénica de la ritualidad es una poderosa forma de comunicación extra-cotidiana, la cual puede transmitir al mismo tiempo discursos y emociones. Esta construcción tomó los referentes a que sus precursores tuvieron acceso, ya sea de origen prehispánico, vernáculo o cristiano; la cuestión fundamental es que lograron generar una fe, un culto, una ritualidad y, en base a estas, impulsar un movimiento social y político, en este caso, derrotado. Así, la propagación de esta revuelta fue producto de una serie progresiva de eventos fundados en realizaciones escénicas eficazmente ejecutadas que muestran aspectos de la profunda relación entre la teatralidad y la devoción. La sublevación y los testimonios, narraciones y opiniones que desencadenó dan muestra de la importancia de la ritualidad y su realización

escénica.<sup>102</sup> Este movimiento social, más allá de la retórica, encontró un elemento detonante en el encauzamiento de las emociones suscitadas por la actuación devocional. Además, la contraparte criolla en este conflicto fue también profusa en manifestaciones rituales en torno a su imagen sagrada emblemática. Ximénez (1999: 1-36) narra la intervención de la Virgen de la Caridad en la resolución favorable del conflicto para los criollos de Ciudad Real. En su texto da el testimonio del Obispo Jacinto de Olivera Pardo, del deán y cabildo de la catedral, así como del capitán Pedro Gutiérrez Mier y Terán, alcalde mayor, en el que cada uno narra la intervención divina en el desenlace del conflicto, coincidiendo todos en afirmar que, a la misma hora en que se invocaba especialmente a la Virgen contra los rebeldes por medio de una solemne novena, sucedió la rendición del pueblo de Cancuc, dando pie al fin de la insurrección.

Como refiere De Vos (2011: 105-106), los mismos mandos militares de ambos bandos, además de sus recursos bélicos, apelaban al poder de sus imágenes y prácticas religiosas para derrotar al enemigo. Por lo tanto, en medio de las hostilidades, se realizaron innumerables misas, novenarios, letanías y rosarios, como parte misma de la acción de guerra, al grado que ésta, más parecía una gran celebración religiosa que un acto bélico. Cuando el ejército salía de un punto, lo hacía a la señal del “alabado” e iban marchando mientras rezaban el rosario de tres misterios y cuando llegaban a un poblado, asistían al rosario que se hacía después de misa. La religiosidad fue, pues, parte intrínseca y fundamental de este conflicto, en el que símbolos, imágenes, creencias y ritualidades tuvieron un papel protagónico.

#### La Virgen y el Sacramento de Cancuc en la actualidad

---

<sup>102</sup> La rebelión de Cancuc ha sido objeto de varios estudios, los cuales han dado pie a interpretaciones múltiples, por lo que no se ha llegado a un acuerdo sobre las causas que lo originaron, las cuales, como en la mayoría de los acontecimientos sociales, deben ser diversas, tanto de índole económica y política como religiosa. El relato de la insurrección de Cancuc está, por tanto, ampliamente documentado, existiendo, además de los estudios históricos, una novela y dos obras de teatro al respecto. Para conocer el relato a detalle se sugiere consultar: De Vos, Jan (editor), 2011. *La guerra de las dos vírgenes. La rebelión de los zendales (Chiapas, 1712)*. UNAM-CIESAS-UNICACH, México., Viqueira, Juan Pedro, 1995, “Las causas de una rebelión india: Chiapas, 1712” en Viqueira, Juan Pedro y Ruz, Mario Alberto (editores), *Chiapas, los rumbos de otra historia*, CIESAS-UNAM, México., y Aubry, Andrés, 1990. *San Cristóbal de Las Casas. Su historia urbana, demográfica y monumental, 1528-1990*, INAREMAC, San Cristóbal de Las Casas.

La gente de Cancuc tiene también su relato de esta rebelión como parte de su tradición oral, pero más allá de la historia, la Virgen del Rosario de Cancuc sigue existiendo y alimentando un culto vivo y dinámico en su comunidad, cuya gestión continúa siendo independiente a la institución católica, por lo que tiene sus propios oficiantes, cofradías y juntas de festejos, que se hacen cargo del templo y de las imágenes. Durante el periodo de este estudio, la iglesia de Cancuc fue remozada y sus dos imágenes sagradas, que son el *Sacramento* (Cristo crucificado) y la *Virgen de Cancuc* (del Rosario) restauradas, para lo cual, las actuales autoridades religiosas de la comunidad contrataron a los profesionales del INAH Ana Martínez, Kimberly Morales y Armando Ibarra, con quienes pude conocer la intervención sobre las esculturas.

Las dos imágenes datan, según sus restauradores, del siglo XVII. El Sacramento es un Cristo muy sencillo, que tenía rotos los brazos y muy maltratadas la cara y cuello, los cuales ahora lucen relucientes en una nueva versión. La escultura de la Virgen es especial, tanto por su hechura rústica como por su composición corporal, la cual implica una sinuosa e intrincada serie de impulsos contrarios entre ella y el niño Jesús que carga, ya que se encuentran en una inusitada y extra-cotidiana posición. Ambas figuras han sido intervenidas muchas veces, por lo que su actual forma es resultado de sus numerosas reconstrucciones.

Es imposible determinar si esta Virgen del Rosario es la misma de la insurrección y si la acompañaba también el sacramento, lo cual resulta poco relevante, ya que son imágenes aún vigentes, a las que se rinde culto, no piezas de museo; por tal razón, al restaurarlas, aparte de intentar una fidelidad histórica, estética y estilística que la continúe haciendo “original”, se toma en cuenta el uso, la visión de sus creyentes, cuestión fundamental para que la escultura pueda seguir su vida como imagen venerada, en interacción con sus devotos. Existe, pues, una cuestión dialógica entre lo que la imagen acarrea del pasado, el momento presente y los anhelos de futuro de sus creyentes.

El escenario actual de la Virgen de Caridad

Un aspecto en el que el bucle de la teatralidad barroca persiste en el ámbito católico de Chiapas es en la configuración de los espacios de culto como escenarios. El altar principal de la iglesia de Caridad es un buen ejemplo, ya que tiene una disposición espacial semejante a la del escenario de un teatro a la italiana: está enmarcado entre tres paredes, con un solo frente hacia la sala; esta estructura con forma de caja escénica cuenta con una altura sobresaliente gracias a su bóveda

superior, y tiene además un desahogo lateral del lado izquierdo. Una ventana en la pared derecha y los lunetos de la bóveda superior son dos fuentes de iluminación natural que bañan sutilmente el espacio. Tiene como fondo una espectacular escenografía, que es el retablo barroco de la Virgen de Caridad, en el cual pueden apreciarse los efectos lumínicos del claroscuro. Su superficie irregular ayuda además a atenuar el rebote del sonido y mejorar la acústica. Sus dimensiones, su iluminación, su isóptica, su acústica y sus proporciones son adecuadas para el ejercicio escénico con respecto a su sala, conformada por la nave principal de la iglesia<sup>103</sup>. La parte frontal del altar hace las veces de proscenio y está delimitada por un barandal de madera, el cual tiene en su parte central una portezuela que puede abrirse hacia la sala. En este espacio hay además varios elementos de utilería y atrezzo<sup>104</sup>, que son usados por los actores de este escenario, que son los sacerdotes, acólitos y ayudantes.

El sentido escénico barroco del espacio del retablo y altar de la Virgen de Caridad no desmerece a pesar de permanecer alterado temporalmente por los daños ocasionados por el terremoto ocurrido en 2017<sup>105</sup> y las posteriores obras para repararlos, al contrario, este se acentúa. Debido a las obras de reparación, en buena parte de las ocasiones registradas en esta investigación<sup>106</sup> el altar principal estuvo ocupado por andamios, lo que hizo necesario montar otro frente a este, el cual tuvo que ser acotado con el apoyo de telares y elementos de iluminación, acentuando así su conformación de escenario a la italiana.<sup>107</sup> Para dar forma a este espacio escénico, con el uso de unos sencillos varales improvisados como elementos de tramoya, se instaló un ciclorama de telas verde olivo y fucsia, las cuales se extendieron desde el techo hasta tocar el piso, enmarcando plenamente el escenario. La disposición del espacio busca un sentido visual escenográfico de los

---

<sup>103</sup> El altar-escenario de la Virgen de Caridad mide ocho metros de frente por seis de fondo, cuenta además con una elevación de cuarenta centímetros con respecto al piso de la nave principal, que es el lugar de los espectadores.

<sup>104</sup> La utilería y el atrezzo se refieren al conjunto de objetos y enseres que aparecen en escena. Aunque en sentido estricto son sinónimos, el término utilería se emplea más para referirse a objetos que un personaje utiliza o manipula en escena, como una espada o un juego de cubiertos; el atrezzo se emplea generalmente para referirse a todo objeto presente en escena, aunque esté en calidad de decorado o complemento visual de la escena.

<sup>105</sup> El 7 de septiembre de 2017 ocurrió un sismo de 8.2 grados en la escala de Richter, el cual provocó afectaciones a numerosas construcciones de la ciudad, entre ellas las iglesias más antiguas como la Catedral, Santo Domingo y Caridad, las cuales requirieron de múltiples reparaciones. En el caso de Caridad, los trabajos se realizaron del año 2018 hasta inicios de 2022, aunque de manera intermitente.

<sup>106</sup> Las observaciones de la iglesia se llevaron a cabo en noviembre de 2020 y 2021, durante las celebraciones de la fiesta de la Virgen de Caridad, así como de febrero a abril de 2022, durante el ciclo completo de la Semana Santa.

<sup>107</sup> Fotografía 26. P. 199

elementos que constituyen el altar, como el púlpito, el sagrario, así como las bases de los arreglos florales, que rematan la composición.

Otro elemento escénico destacable en este montaje fue la iluminación, la cual, además de la tradicionalmente proporcionada por los lunetos de la cúpula, la ventana, las velas y los cirios, en esta ocasión se reforzó con ocho reflectores<sup>108</sup>, afocados para bañar el espacio en forma ascendente con luz de color fucsia, que fue la tonalidad cromática dominante del espacio. En el centro de este se situó la escultura de la Virgen de Caridad, portando un vestido en fina tela ornamentada de color dorado, la cual la hace lucir como si estuviera revestida por hilos de oro; sin embargo, debido al efecto de la iluminación que se le proyectó, adquirió una bella y singular coloración entre fucsia y dorada, la cual hizo resaltar el color rosáceo de su rostro, así como el del niño.

La preparación de un espacio escénico necesita del trabajo de tramoyistas y utileros, que, en el caso de la fiesta de la Virgen de Caridad fueron dos personas: la señora de la limpieza y el sacristán, quienes, desde muy temprano, engalanaron la entrada de la iglesia con el color y aroma de la juncia, una planta fragante del género *cyperaceae*, con la que se acostumbra a adornar el piso de las iglesias chiapanecas en tiempos festivos. Después de las mañanitas y porras, momentos antes de que la ceremonia empezara oficialmente, los dos irrumpieron en el pasillo central de la nave, una barriendo rápidamente mientras el otro desenrollaba en forma vertiginosa una vieja y desgastada alfombra roja con la que cubrió todo el pasillo principal. Luego, con la rapidez y eficiencia de utileros con experiencia, montaron en unos cuantos minutos todos los implementos necesarios para la liturgia.

El actor sacerdote

Una vez listo el escenario puede dar inicio el acto en honor de la Virgen de Caridad<sup>109</sup>. Primeramente, un músico con su teclado pone el ambiente festivo con sus canciones y sus porras, tanto a la Virgen como a los frailes dominicos, quienes tienen a su cargo este templo. Al mediodía en punto entona las mañanitas acompañado por la concurrencia, que llena con justeza las bancas de la iglesia, para dar pie a otra serie de alegres porras y vivas acompañadas del estruendo de los cohetes que estallan en el exterior. A esa hora sale de la sacristía para entrar a

---

<sup>108</sup> Los reflectores utilizados fueron pares robóticos de luz led de 200 watts.

<sup>109</sup> Ficha de campo 34. 21 de noviembre de 2021

la nave de la iglesia el principal oficiante de este lugar, el fraile Pablo Iribarren, quien recorre con calma los pasillos, saludando con calidez a la gente, que se acerca a él con un gran respeto, cariño, reverencia y simpatía. La conducta de los devotos es seria y silenciosa, pero aun así genera un ambiente cálido de comunidad propicio para la liturgia. El veterano sacerdote, acompañado de otros tres frailes y cinco jóvenes acólitos, se sitúa en la entrada de la iglesia, desde donde realiza una brevísima procesión simbólica hasta el altar<sup>110</sup>. A pesar de ser la fiesta de la Virgen, en el recorrido se enarbola la insignia de Cristo Rey, que es la figura correspondiente a la liturgia de ese día; también se menciona y celebra a la Virgen de Caridad, pero en una especie de segundo plano con respecto a Cristo Rey, al grado que no caminó con ellos durante el recorrido, sino que permaneció en su altar, lo que muestra la visión de los actuales dominicos con respecto a la hasta hace poco “patrona” de San Cristóbal.

Luego del breve recorrido inicia la misa. El sacerdote, español de nacimiento, habla con excelente dicción y acento ibérico, con el ceceo bien marcado. Durante la misa, se refiere y celebra a la advocación mariana de La Caridad. Enfoca su discurso en el amor. Sitúa a la Virgen como un ser piadoso y caritativo, no como la figura bélica y de autoridad de “la generala”, como dice la tradición histórica. El padre abunda en el origen de la iglesia y su advocación mariana de la caridad y su origen como protectora de un pequeño hospital que brindaba ayuda a los enfermos pobres y necesitados. En cierto momento, hace alusión al momento culminante de la Virgen ante el peligro que vivió San Cristóbal, el cual es el de la insurrección indígena de 1712, pero no lo menciona en sentido bélico, dice que, en esos momentos, la Virgen trajo paz y alegría. No habla de victorias ni derrotas, sino de la importancia de buscar ahora todos más que nunca su ayuda, su caridad.

Fray Pablo Iribarren es una persona de casi noventa años, edad que hace que sus movimientos sean lentos y su hablar un tanto cansino, pero aun así, logra atrapar la atención del espectador en base al buen uso de su cuerpo: su postura es plenamente erguida, con el pecho abierto hacia el frente y la mirada focalizada a la altura del horizonte; además, sus ademanes son amplios, diseñados y precisos al estilo de la tradición del teatro formal decimonónico, logrando de esta

---

<sup>110</sup> A partir de la insurrección indígena de 1712 y hasta inicios del siglo XXI, la fiesta de la Virgen de Caridad iniciaba con una procesión multitudinaria encabezada por su imagen escultórica, que partía de Caridad a la Catedral y de regreso. Como consecuencia de los cambios sociales y políticos de la ciudad en los últimos años, esta ha venido paulatinamente a menos, hasta reducirse a esta pequeña y humilde versión simbólica llevada a cabo en el interior del templo.

forma proyectarse escénicamente. Luego, al empezar a cantar, su voz y su presencia se potencian. Tiene una voz educada, expresiva y vital, la cual guía a un coro de doce creyentes, quienes entonaron los diferentes cantos de la misa mostrando una buena técnica vocal, así como un uso adecuado de la métrica y la afinación. Este grupo lleva varios años reuniéndose a cantar con el fraile tres veces por semana a las cinco de la mañana, lo cual es un ejercicio formidable para su voz y su ánimo; con estos recursos vocales logran poner a los asistentes en un ambiente adecuado para la liturgia. A través de la puesta en escena del fraile y sus asistentes, así como su recepción por los devotos, la antes fastuosa y multitudinaria fiesta de la patrona de Ciudad Real es ahora una ceremonia cálida y humilde, de una teatralidad distinta. La “Generala” ha quedado atrás; ahora es nuevamente la Virgen María, la piadosa, a quien cantando y rezando se le pide caridad, ayuda en la desesperación, el miedo, la tristeza y la enfermedad.

La forma actual de la fiesta de la Virgen de Caridad es una muestra de los cambios en la dinámica social del centro de San Cristóbal de Las Casas. Los dominicos actuales profesan la teología de la liberación<sup>111</sup>, con un acento en el pensamiento en favor de pobres y marginados, razón por la que les causa conflicto el hecho de celebrar la Virgen de la Caridad en forma pública y masiva durante su procesión de “Generala” de los “auténticos coletos”. Por eso, desde hace tiempo, se han ido disminuyendo estas procesiones hasta que, con la coyuntura del COVID-19, se eliminó por completo, para reducirse a la actual versión de la fiesta, celebrada toda en el interior del templo.

Para personajes que comparten un punto de vista conservador con respecto a los edificios y las devociones de San Cristóbal, como los restauradores del INAH y algunas “autoridades barriales”<sup>112</sup>, el punto de quiebre para la Virgen de La Caridad fue el cisma religioso–político en

---

<sup>111</sup> Como se vio en el capítulo I, la iglesia católica tuvo un cambio de discurso a partir del Concilio Vaticano II, para asumir a partir de este un papel libertario y decolonial, el cual es contradictorio con su carácter institucional de dominio y conducción. La desconfianza, el recelo o incluso la apatía de mucha gente hacia la iglesia generó conciencia en algunos agentes de la pastoral a favor del diálogo y la modificación de sus prácticas buscando una mayor sintonía con las personas. La iglesia autóctona es el principio con el que el Concilio Vaticano II se reconoce como iglesia local, como una comunidad eclesial con rasgos socio culturales propios dentro del marco de los cánones y el dogma cristiano. El ideal es una iglesia con características propias, locales, particulares, pero dentro del catolicismo (Valtierra, 2018: 75).

<sup>112</sup> Las principales instituciones de los barrios de San Cristóbal de Las Casas son las cofradías y las juntas de festejos encargadas de la fiesta del santo patrono. Estas juntas son, de acuerdo con Paniagua, estructuras organizativas formadas por los habitantes de los barrios para realizar la fiesta patronal de cada año. Estas son organizaciones jerárquicas que expresan la forma de las relaciones del lugar bajo criterios de edad y género. Los miembros de estas

los indígenas manifestado a partir de los setenta del siglo XX, potenciado además por la llegada de Samuel Ruiz, quien resultó disruptivo con la sociedad coleta, ya que intentó modificar la lógica de las relaciones sociales en las iglesias de la región. Para ellos, esta disrupción modificó las relaciones de los distintos grupos sociales con la iglesia católica, lo cual se ha manifestado en el uso y apropiación de los lugares sagrados. María Rosa García (restauradora del INAH)<sup>113</sup> afirma que Samuel Ruiz intentó integrar a la gente de las comunidades indígenas a la dinámica religiosa de San Cristóbal y sus recintos, a través del fomento del uso y apropiación de los lugares sagrados de la ciudad. Esto, en su opinión, terminó jugando en contra de la propia religión católica en San Cristóbal, “ya que los indios se fueron apropiando de los lugares y de las prácticas en ellos, las cuales no siempre están en concordancia con los preceptos católicos y las costumbres coletas; además, provocan daños al patrimonio artístico al hacer humo y tocar las esculturas y cuadros”; aunque, como se verá más adelante, el humo y el contacto con las imágenes es generalizado, más allá de cualquier estereotipo social; además, las difíciles condiciones económicas que atraviesan las iglesias hace que para los frailes que administran el templo cada creyente y su aportación sean importantes, más allá de la ortodoxia o heterodoxia de sus ritos. Rodolfo Lamartine Coello<sup>114</sup>, miembro prominente de la cofradía mercedaria, añade a las causas del declive de algunas devociones tradicionales que considera como importantes a la diversidad religiosa que ahora existe en la ciudad, en la que, según sus registros, hay cuarenta y cuatro formas del cristianismo, dos mezquitas y una sinagoga. El culto a la Virgen de Caridad ahora es pequeño, pero con devotos pendientes de ella, como el señor Órdigo Paz<sup>115</sup>, quien encabeza la junta de festejos. Este personaje, auto definido como “auténtico colesito” además de a Samuel Ruiz, culpa también a los actuales dominicos, quienes, en su opinión, se han dedicado a mermar su culto.

Como puede verse, los evidentes cambios en las dinámicas devocionales son reflejo de fenómenos complejos, pues diversos factores económicos, sociales y políticos han confluído para modificar la dinámica social tradicional del centro de San Cristóbal. Los coletes “auténticos” se han mudado a otros barrios y fraccionamientos para utilizar o rentar sus propiedades antiguas

---

juntas son los conocedores de la ritualidad y la tradición, por lo que dan legitimidad a la celebración. Estas agrupaciones son las instituciones más importantes de los barrios, representando una normatividad que los habitantes reconocen y en la que participan (Paniagua 2014: 156-159).

<sup>113</sup> Entrevista a María Rosa García, jefa del Departamento de Restauración del Centro INAH de San Cristóbal de Las Casas. 9 de octubre de 2020.

<sup>114</sup> Entrevista a Rodolfo Coello Lamartine. 8 de agosto de 2021

<sup>115</sup> Entrevista a Órdigo Paz. 24 de noviembre de 2021



para negocios turísticos. Esto, aunado al arribo masivo de migrantes, tanto de las comunidades indígenas, como de otras regiones de México y del mundo, la irrupción del EZLN y su proyección mediática, la boyante actividad turística, entre muchos otros cambios ocurridos en los últimos cincuenta años han influido en las dinámicas devocionales, sobre todo en las fiestas, las cuales, en muchos casos han transformado, modificado y enriquecido su performance. Se han ido incorporando elementos eclécticos. En opinión de los puristas, se ha desvirtuado la devoción, pero aceptan también que sólo así esta ha podido sobrevivir.

Este caso muestra nuevamente el bucle barroco, en el que las institucionalidades siguen buscando imponer una forma de ver el mundo y las relaciones sociales que enlaza la autoridad con lo sagrado, desde una estética que busca seducir, conmover, y convencer. Sin embargo, al confrontarse con las múltiples respuestas a su intención, las propias instituciones han tenido que flexibilizar sus discursos y formas para adaptarse a las circunstancias locales. Tal situación propicia un diálogo constante de discursos y prácticas devocionales con características escénicas a partir de los referentes simbólicos de las imágenes sagradas. De este modo, las imágenes y sus recintos se constituyen como espacios performativos en los que confluyen diversas formas de expresar la estética y la devoción.

#### Los comerciantes y la Virgen

Los locatarios del tianguis artesanal de la plaza de Santo Domingo son una comunidad diversa, cuyos miembros provienen de distintos poblados, muchos de ellos son también residentes de barrios urbanos; además, pertenecen a diferentes generaciones, por lo que sus adscripciones y prácticas religiosas son también diversas. Muchos forman parte de iglesias protestantes y muestran una relativa indiferencia hacia los templos de la plaza, pero también es indudable que mucha gente del tianguis de Santo Domingo y del comercio ambulante de los andadores turísticos de esta zona acuden a rezarle a la Virgen de Caridad. Son parte de su actual feligresía. En algunas mujeres comerciantes hay una verdadera devoción, pues acuden de manera constante a ofrendar rezos, flores, velas y, sobre todo, monedas a la Virgen de Caridad y a algunas otras imágenes de este templo. En muchas ocasiones he podido ver a una mujer con sus dos hijas acudir a depositar monedas. Lo hacen aproximadamente a las diez de la mañana, antes de iniciar su jornada de trabajo. Es evidente que son vendedoras ambulantes, pues portan consigo las pulseras y tejidos de venta. Dejan siempre su moneda a la “patrona” del lugar para que las deje

trabajar y les de suerte. En algunas ocasiones rezan brevemente, en otras sólo depositan monedas en la alcancía de la Virgen de Caridad, en la del Santísimo y en la del Señor de Esquipulas<sup>116</sup>.

Con mucha frecuencia, también en horario matutino, acude una señora a rezar y depositar monedas a la Virgen de Caridad, por lo general luce elegantes vestuarios de estilo zinacanteco<sup>117</sup> combinados con armonía; su rebozo bordado hace siempre juego con su bolsa de mano, también con bordados “típicos”, su maquillaje está siempre bien cuidado y a tono con su vestuario. Al rezar, cubre su cabeza con el rebozo. Lo hace en la segunda fila de bancas, en voz baja. Al charlar con ella<sup>118</sup>, me confirma que es comerciante del tianguis, en donde tiene dos locales de textiles, los cuales gozan de buena suerte gracias al cobijo de la Virgen, a la que le tiene mucho respeto y fe.

Otra mujer, también vendedora de las inmediaciones, acude constantemente a rezar con la Virgen de Caridad, generalmente lo hace por un largo rato, rezándole y narrándole su problema. Luego, suele ir al altar del Señor del Sótano y le reza también, le habla, le cuenta sus problemas de cerca, inclinándose hacia él; desde una convención escénica, interactúa con ellos como seres reales en una situación límite, como las que ella enfrenta.

El actor devoto

A la vez de la función conativa del montaje escénico institucional, con una estética y un discurso enfocados a seducir y convencer al feligrés, está la dimensión del creyente, quien, con sus propios recursos estéticos y discursivos, usa también estos espacios para intentar conmover y convencer, pero en este caso a los seres sagrados, como la Virgen. En estas situaciones el escenario se invierte, ya que en ellas los creyentes son los actores y la imagen sagrada es el público a quien el acto se dirige.

---

<sup>116</sup> Las alcancías son de madera, con forma de prisma rectangular, de aproximadamente un metro de altura. Están colocadas junto a los muros en lugares estratégicos, ya sea cerca de las entradas o al lado de los altares y retablos. Arriba de ellas hay una imagen, generalmente una fotografía empastada de la escultura, a la que se le dedican las monedas ofrendadas. La recaudación en estas alcancías es el reflejo económico de la popularidad de las imágenes.

<sup>117</sup> Zinacantán es una comunidad cercana a San Cristóbal de Las Casas. Se distingue por la calidad de sus tejidos, que tienen colores y diseños bien definidos a pesar de estar constantemente sujetos a la innovación y al cambio que exige el mercado textil.

<sup>118</sup> Charla informal con la señora Ernestina Gómez. 10 de marzo de 2022.

La mayoría de los creyentes que acuden ante la Virgen de Caridad son mujeres, quienes generalmente entran a rezar solas o en compañía de un hijo. Suelen rezar hincadas entre las primeras filas de bancas, con las manos juntas a la altura del pecho o de la cara, con los brazos recargados en el respaldo de la banca de enfrente y, en muchos casos, con los ojos cerrados. Rezan en silencio o en un volumen muy bajo. Justamente una característica de las actuaciones en esta iglesia es el silencio. La gran mayoría de los rezos se realizan en un volumen muy tenue, como en un susurro. Los creyentes observados saben que la Virgen los escuchará aun en la casi total ausencia de sonido de su rezo susurrado. Tienen muy claro ante quien realizan su acto. No quieren ser oídos por otros, sólo por la Virgen, por eso la cercanía con la imagen y la sutileza en la expresión.

Los rezos silenciosos de este templo lo caracterizan, ya que, en otros recintos de la región, la expresividad de los cuerpos y las voces es generalmente mayor, con una proyección corporal y un despliegue vocal notable. Aquí, junto a la necesidad de obtener la ayuda del ser divino, está la de no exponer su pena ante las demás personas, de no dejarse ver derrumbados, tanto ante la gente de su propio entorno social, probablemente vecinos del mismo barrio, como por los turistas, que constantemente toman fotos y videos dentro del recinto, por lo que reina la discreción y la mesura, la contención de una emoción que amenaza constantemente con desbordarse. Esta actuación contenida se muestra como un contrapunto a la desmesura del ornamento barroco, mostrando otra forma de teatralidad.

En este escenario, observo a una mujer joven con su hijo<sup>119</sup>, un niño de seis o siete años. Visten ropa casual, con jeans y suéter. Luego de ubicarse por unos momentos en una de las primeras bancas como hace la mayoría de los creyentes de este lugar, la mujer se incorpora para ubicarse justo frente a la Virgen, a unos centímetros del centro del altar; ahí, se hinca en el suelo con el tronco bien erguido y las manos juntas a la altura del pecho. Este movimiento rompe con la dinámica del lugar, ya que abandonó la sensación de protección que dan las bancas para quedar expuesta ante todos en su imploración a la Virgen. Mientras, el niño espera sentado. Al igual que las demás creyentes, esta mujer reza en silencio, pero su cuerpo se hace más presente y expresivo gracias a su posición corporal, la cual no se apoya ni resguarda, haciendo su postura difícil y su equilibrio precario. Continuamente suspira, reflejándose cada suspiro en la espalda y la cabeza

---

<sup>119</sup> Ficha de campo 40, 4 de marzo de 2022.

de la mujer, la cual fluctúa su posición hacia el frente y hacia abajo mientras reza. Lo hace por un rato considerable. Durante su rezo, platica en voz baja su pena a la Virgen, lo cual termina por hacer brotar su llanto, el cual es discreto, pero inocultable y de una gran emotividad. Mientras, su niño la observa quieto desde su sitio, compartiendo con ella su pena; luego de un rato, no puede contenerse más y se le acerca para colocarse a su lado, hincado también de frente a la Virgen, pero con todo el impulso de su torso volcado hacia su madre, a quien quisiera cubrir, abrazar y librar de esa pena que los dos comparten en un llanto silencioso que, aun así, logra envolver el altar entero. Tras un largo rato en silencio, la mujer empieza a entonar un canto, el cual es muy sutil, entonado en un volumen pianísimo, pero que entra lentamente en progresión, haciéndose cada vez más sonoro y sentido. La presencia corporal de la mujer se incrementa, lleva sus manos a los costados de su cuerpo con los brazos semi flexionados en posición suplicante mientras su canto acompaña a sus lágrimas, haciéndolas extenderse por todo el espacio, el cual se llena de su dolor. Por unos momentos, esta mujer y su hijo se apropian por completo de este lugar con su presencia, su voz y su pena expresada a la Virgen. Este espacio, con su silencio y su aparente frialdad, como en un escenario vacío, cobra vida por medio de sus actores, quienes, con su actuación, permiten observar la condición precaria de las personas, su humanidad doliente, necesitada de esperanza, de piedad, de ayuda, de caridad.

Al mismo tiempo, otra mujer reza sentada en una banca, acompañada por su hija, de entre ocho y diez años. Lo hace por largo rato, silenciosamente. Luego, a pesar de su silencio, es notorio que empieza a sollozar, luego, quizá animada o contagiada por la otra mujer que reza junto al proscenio del altar, se incorpora para colocarse en el piso frente a la Virgen en posición de rezo, a un lado de la otra mujer, haciéndose también partícipe del escenario, en el que ahora se ejecuta a dos cuerpos y voces. Este ejemplo muestra cómo el contagio entre espectadores y entre actores detona también performatividad. Luego de un rato de rezar hincada, la señora se incorpora y, junto a su hija se dirigen a las alcancías de la Virgen, de Santo Domingo y de la Santísima Trinidad, a quienes depositan monedas. Luego, rezan de pie y brevemente al Señor de Esquipulas, al igual que al Señor del Sótano. Esta mujer es devota de casi todas las imágenes de esta iglesia.

Al igual que en estos dos últimos ejemplos, muchas mujeres acuden aquí a rezar en compañía de sus hijos. Estas actuaciones hierofánicas muestran cómo la estética teatral barroca persiste en las prácticas devocionales actuales, conservando su función conativa, la cual sucede tanto desde la

perspectiva de la institución como la del creyente. Ambos tipos de ejecutantes escénicos, con su diversidad, confluyen en lugares sagrados como la iglesia de Caridad, convirtiéndolos así en escenarios devocionales, en foros de expresión ante la divinidad y ante otros seres humanos.

#### IV El Santísimo. La imagen sin cuerpo

A partir del miércoles de ceniza, cuando da inicio el ciclo sagrado de la Semana Santa, el altar principal de la iglesia de Caridad, generalmente escenario de la Virgen se encuentra ahora ocupado por otra imagen, la cual se ubica protagónicamente en el centro del espacio: es el Santísimo. Esta es una imagen sagrada que convoca a mucha gente, principalmente a parejas de adultos mayores, pero también mujeres y hombres solos o con sus hijos. Ante ella acuden por igual personas con vestuarios propios de comunidades indígenas, como con los característicos de los barrios céntricos de San Cristóbal; además, hay un sector importante de gente joven que viste ropa más informal y colorida.

En este espacio, ahora del Santísimo, observo a otra mujer con su hijo<sup>120</sup>, quienes, al igual que muchos creyentes, se sitúan en la segunda fila. La mujer está en sus treinta, es de complexión mediana, tez clara y cabello castaño; el niño ronda los diez años, es rollizo, de tez blanca y porta un vistoso rosario de madera colgado al pecho. Se hincan a rezar, recargando sus brazos en el respaldo de la primera fila. Rezan así por largo rato, lo hacen con una voz muy baja, de susurro. Le rezan al Santísimo, que está expuesto en el centro del altar; luego de rezarle un misterio completo del rosario, se sientan a contemplarlo. Lo hacen en silencio, fijamente, focalizando su atención en él para reflexionar y meditar. Tras unos minutos, la mujer empieza a llorar... sus lágrimas brotan libremente de sus ojos, pero no solloza ni gime, tampoco agita su cuerpo. Es un llanto silencioso, discreto, contenido, pero profundo y largo. Limpia continuamente sus lágrimas mientras el niño junta su cuerpo con el de ella lo más posible, intenta cubrirla, arroparla; luego reclina la cabeza en su hombro. El niño hace todo lo que está a su alcance para cubrir a su madre, consolarla, librarla de su sufrimiento, el cual brota en el continuo flujo de sus lágrimas. Permanecen así, en silencio, fundidos uno con el otro durante un largo rato, mostrando al Santísimo su desamparo, pero también su complicidad y amor profundos, inabarcables, sólo comprensibles para la divinidad. Finalmente, se incorporan, se persignan y hacen reverencias

---

<sup>120</sup> Ficha de campo 40. 4 de marzo de 2022

inclinando el torso hacia el Santísimo. Luego salen, caminando de espaldas, para no dejar así de ofrecer su frente al ser sagrado, con el torso inclinado, en reverencia.

El culto a esta imagen es fuerte, atrae a muchas personas a la iglesia a rezarle, a contemplarlo, a sentir su poder y su consuelo. Es un ícono, ya que no tiene figura humanizada, no es una escultura ni trata de ser la figuración de nada. Consiste en la hostia consagrada expuesta en su ostensorio, por lo que es sólo una base metálica con un receptáculo que contiene un trozo de oblea, pero que simbólicamente contiene en sí a Dios mismo hecho hombre. Este es un elemento metafórico que resulta un detonante muy poderoso para quienes comparten su significado; muestra con toda claridad el principio del mínimo determinado y máximo determinante. Este símbolo, al ser ausente de forma y cuerpo tiene muy poco determinado, lo cual permite la aparición de múltiples posibilidades, de generar un máximo determinante, siendo así un generador de significados, emociones y prácticas.

Acude otra creyente ante el Santísimo<sup>121</sup>. Es una mujer madura con evidente sobrepeso. Se sitúa en la segunda banca. Durante un rato permanece sentada en tono cotidiano, con un semblante neutro, reponiendo el aire que siente le hace falta tras la caminata. Tras recuperarse, se hinca con los brazos recargados en la banca de enfrente e inicia su rezo. Lo hace en voz baja pero audible; casi desde el inicio, su presencia cambia por completo y la emoción que la embarga sale disparada, como el vapor de una olla de presión; el llanto brota de manera inmediata, producto de una pena que la mujer retenía en su interior, la cual hubiese sido imposible de adivinar en el semblante neutral y serio que tenía al llegar. Sin embargo, al hincarse frente al Santísimo y dirigirle la palabra, sus lágrimas brotan incontenibles junto a sus palabras, sus ruegos y la narración de su problema. No trae velas, rosario ni utilería alguna, sólo su pena, su problema insalvable, que sólo el Santísimo puede resolver. La señora hace grandes esfuerzos por mantener elevada la cabeza y seguir con su narración, pero el dolor a menudo la hace contraerse, bajar la cabeza y hundir el pecho, en una contracción del alma reflejada en el torso de esta doliente mujer. Luego de narrar su problemática, su cuerpo se torna lánguido, abre sus manos hacia el ser sagrado, hace su cabeza hacia un lado y suplica; suplica una y otra vez la piedad del Santísimo. Su cabeza se mueve en un vaivén que acompaña su sollozo y su súplica. Mientras, sus lágrimas, que no han dejado de brotar ni un segundo, empapan el respaldo de la banca en que se recarga, quedando ahí como ofrenda

---

<sup>121</sup> Ficha de campo 43. 28 de marzo de 2022

de la mujer al ser divino. Luego de su ruego se queda quieta por otro largo rato, inmóvil, sólo con pequeños suspiros y estertores que son reductos de su llanto. Más tranquila, se sienta en la banca, donde hace uso de una pequeña libreta, de la cual lee algunas oraciones, lo cual la ayuda a desconectarse de su ejecución. Cuando se ha recompuesto del todo y secado sus lágrimas, sale del recinto con el mismo semblante neutro con el que entró. Su acto extra-cotidiano ha terminado.

La presencia del Santísimo en el altar implica el juego simbólico de la presencia y la ausencia a través de la eucaristía, de acuerdo con su visibilidad o invisibilidad. Cristo está presente en la eucaristía, que casi siempre permanece invisible, enclaustrada en el sagrario, el cual además se cubre generalmente con una cortinilla. En la catedral y en la iglesia de Santo Domingo, por ejemplo, hay capillas dedicadas al Santísimo, cuyo altar está ubicado sobre una mesita elevada y consiste únicamente en un nicho o un trono vacíos, cubiertos por una manta blanca a modo de cortinilla o telón, por lo que es una imagen invisible, la cual simboliza así el misterio incomprensible de lo divino. El Santísimo se muestra cuando está expuesto en el ostensorio, que es uno de los principales símbolos para todos los creyentes católicos, el de Cristo personificado en la hostia.

Ante este ser presente, pero sin cuerpo, imagen del misterio, veo a un señor rezar<sup>122</sup>, es un adulto mayor de edad difícil de precisar, pero tiene todo su cabello canoso, contrastando con el moreno intenso de su piel curtida por el sol. Es de baja estatura y complexión delgada, viste ropa formal muy humilde, botines de trabajo muy gastados y un morral colgado al hombro. Se hinca en una de las bancas y sin mayor preámbulo inicia su plegaria. Lo hace en un volumen y tono muy suaves, delicados; más que emplear un sonsonete o una retahíla, su rezo es una plática, una honda descripción de su problema. A pesar de ser una narración libre, hay cierta estructura en su expresión. Cada cierto momento, la voz se expande en una inflexión extendida que se vuelve una especie de suspiro vocal, suave, con una ligera anticadencia; es un sutil lamento muy sentido, surgido del fondo mismo de sus dolientes entrañas, por lo que hace brotar libremente todo lo que guarda su interior para lanzarlo hacia el Santísimo. Por momentos le canta con esa misma voz de suspiro, aguda, tersa y modulada, con la misma anticadencia del lamento, de ese sutilísimo aullido enviado al aire, al cielo, a Dios. Reza en tzotzil y en español por igual, diciendo las

---

<sup>122</sup> Ficha de campo 41. 8 de marzo de 2022

plegarias estructuradas y los cantos en español, la narración del problema en tzotzil. Cuando la progresión del acto se encamina al clímax, la ejecución da un giro en el que las lenguas se confunden y fusionan ante la energía expresiva de la voz, haciendo que se pierda la forma normal del idioma para generar una lengua indefinida con una sonoridad bien definida; este efecto es posible gracias al tono “cantado” de las palabras, las cuales se barren y desarticulan de su estructura gramatical para ser fieles a la emisión de suspiro–aullido–lamento que implica su canto al Santísimo. A lo largo de su letanía, invoca a múltiples formas del Señor: al Señor del Calvario, al Señor del Sótano y a Jesuuúus. Finalmente, deja una moneda a Santo Domingo, otra a la Santísima Trinidad, a San Juan Bautista y al Santísimo. Este creyente es una persona con un sentido estético de una especial belleza y un formidable actor hierofánico.

## V El escenario del Señor de Esquipulas

En la nave lateral hay otro altar, dedicado al Señor de Esquipulas, con un pequeño retablo de barroco estípite, aunque muy liso en su concepción formal, lo cual pudiera indicar que es tardío dentro de la modalidad de estilo. En este altar retablo, están, además, las imágenes escultóricas de San Martín de Porres y del Niño de Atocha. La imagen escultórica del Señor de Esquipulas está ubicada en el centro del retablo, acompañado de la Virgen María; arriba de la escultura está otra imagen de este mismo personaje, pero pintado al óleo, la cual es una de las escasas representaciones pictóricas de esta advocación, de la que predominan las esculturas.<sup>123</sup>

La escultura del Señor de Esquipulas es de madera, de aproximadamente un metro con veinte centímetros de altura. En ella, Cristo está crucificado, con la cabeza caída hacia la derecha y abajo; porta una corona de espinas de la que brotan flamas fulgurantes rojas; tiene las piernas juntas, con los dos pies cruzados por un mismo clavo; en su costado, tiene también una herida mortal sangrante infringida por los guardias romanos. Sus ojos están cerrados, luce pelo largo y barba como corresponde a la imagen estereotípica de Cristo, pero el tono de su piel es moreno. Luce a la altura de su vientre un colorido adorno consistente en un listón atado de tal modo que forma una flor, la cual puede ser de diferentes colores, predominando el morado, el verde y el rosa mexicano, que cubre a Cristo desde el ombligo hasta las rodillas. A su lado, la Virgen, vestida de luto, lo contempla, desolada.

---

<sup>123</sup> Fotografía 27. P. 200



A este espacio acuden numerosos devotos, quienes usan profusamente velas y veladoras en sus ritos, por lo que este es un espacio que permanece siempre entre llamas. Muchos creyentes realizan sus actos en solitario, rezando en voz baja, con las manos en la base del altar, la cabeza agachada y los ojos cerrados. Muchos acuden también en grupos, como se muestra en los siguientes ejemplos.

Un grupo de seis personas se ubica frente al altar del Señor de Esquipulas<sup>124</sup>, está conformado por un adulto mayor, una mujer madura, dos mujeres jóvenes y dos niños. Las mujeres visten enagua negra de lana lisa y suéter. El señor porta una chamarra café con gorro de borrega, pantalón de vestir y botas de trabajo. Traen consigo un gran atado de flores y una bolsa con utilería, las cuales son inmediatamente colocadas en la base del retablo del Señor de Esquipulas. Ahí, el señor coloca siete pequeñas veladoras blancas, las enciende. Luego, se ubican en su firme<sup>125</sup> y empiezan su rezo. Lo hacen de pie, en tzotzil. Su ejecución vocal es la de un murmullo a cuatro voces, en el que la voz principal es la del hombre mayor. Conforme pasa el tiempo, el volumen del rezo se incrementa haciéndose audible en todo el espacio, aunque con la tesitura del murmullo. La voz se emite con suavidad, pero bien apoyada diafragmáticamente y con una proyección libre, con un aparato fonador fuerte y relajado que permite que un suave susurro pueda escucharse claramente hasta la última fila del recinto, cosa que sólo los actores con una buena técnica vocal logran conseguir. Estos rezos en murmullo crean una reverberación, una energía sonora capaz de llenar el espacio y de generar en él un tono. El murmullo puede también amalgamar múltiples voces, para hacerlas confluir en un solo torrente. Luego de rezar de esta forma durante un lapso de quince minutos, rompen con su secuencia vocal y con su posición corporal para ubicarse en las filas contiguas al retablo, donde vuelven a la cotidianidad y empiezan a conversar, para, tras unos minutos, salir entre bromas, dejando antes sus veladoras encendidas en la base del retablo.

Casi al mismo tiempo, acude otro grupo, que está conformado por una mujer madura, un hombre adulto joven y una adolescente<sup>126</sup>. Visten ropa modesta pero formal, en tonos oscuros. Llevan un ramo de flores, se sitúan primero en una de las primeras filas frente a la Virgen, pero no es ahí a donde se dirigen; se arrodillan en ese sitio, pero observando insistentemente hacia el

---

<sup>124</sup> Ficha de campo 38. 22 de febrero de 2022

<sup>125</sup> En el teatro, se llama firme al lugar exacto en que se situará un objeto o un actor en el escenario.

<sup>126</sup> Ficha de campo 38. 22 de febrero de 2022

lugar donde está el otro grupo, que se ha apropiado del retablo del Señor de Esquipulas momentos antes de su llegada. Sacan un atado de rosas, las cuales van colocando una por una en un gran florero plateado, luego, cuando el otro grupo se ha ido, colocan el florero frente al Señor de Esquipulas, ante quien rezan guiados por el hombre. Su ejecución, al igual que las anteriores, es realizada de pie ante la imagen, apoyando las manos en la base del retablo. Luego de rezar, prenden una larga veladora blanca, la cual dejan en ofrenda. Este espacio es un lugar muy utilizado para realizar cultos grupales, por lo que es continuamente ocupado y disputado.

Un tercer grupo de personas que vienen juntas a ejecutar su rito se conforma de cinco integrantes, tres adultos y dos niños<sup>127</sup>. Una es una señora mayor, viste con enagua negra de pelo de borrego, otra de mediana edad, también con enagua negra y suéter, así como un hombre de mediana edad con chamarra negra de piel. Ponen ofrendas ante los retablos de Caridad y del Señor de Esquipulas, las cuales consisten principalmente en veladoras, que sacan de una bolsa negra de plástico, elemento muy socorrido por muchos creyentes para portar la utilería sagrada. Las veladoras utilizadas tienen la imagen de la Virgen de Guadalupe, que están de moda en últimos tiempos. En el proscenio del altar principal colocan tres filas de seis veladoras, las ponen en tres niveles, aprovechando el desnivel y el escalón del proscenio del altar. Colocan y encienden estas veladoras de manera rápida y precisa, luego, sacan de la bolsa tres latas de cerveza, las cuales beben rápida, furtiva y alegremente. La mujer voltea a menudo para ver si la observan o viene alguien a regañarlos por haber encendido las velas y bebido en el interior de la iglesia, pero nadie le dice nada. En esta iglesia, en el difícil momento actual de pandemia y cierres, se deja hacer a la gente, con tal de que acuda. Tras apurar las cervezas y encender las veladoras se dirigen al Señor de Esquipulas, a quien instalan una ofrenda mucho más grande y vistosa. Además, es ahí donde realizan su rezo. Toda su actuación es vertiginosa, con calidad de irrupción, sin desperdicio de tiempo y con precisión en sus acciones. Su escenario principal es el del Señor de Esquipulas, donde, además de colocar tres filas de seis veladoras de la Virgen de Guadalupe, colocan seis filas más de velas de sebo largas y delgadas. Además, sitúan cuatro atados de velas de colores con los pabilos entorchados, a lo cual se añade un gran sahumero humeando abundante copal. Encienden toda esta gama de fuegos, provocando una vistosa y humeante

---

<sup>127</sup> Ficha de campo 46. 7 de abril de 2022

instalación de múltiples flamas. Ahí, un rezador especialista<sup>128</sup> que viene con ellos se hinca y ejecuta el rezo; lo hace en tzotzil intercalado con español; menciona a Esquipulas, a Caridad, a San Miguel. Les cuenta el problema y les pide su intercesión divina. Mientras, la pareja de mediana edad, que son los que encienden velas, veladoras y sahumerios, ofrecen y muestran las velas y bebidas (refresco, agua y cerveza) a cada una de las imágenes del altar. Luego de ofrecérselas, las vuelven a colocar en su sitio frente al Señor de Esquipulas. Al terminar, acompañan brevemente al rezador a finalizar el acto, tras lo cual, levantan rápidamente sus cosas, se santiguan y salen tan intempestivamente como entraron. Sin desperdicio alguno de tiempo ni energía.

## VI El escenario del Señor del Sótano.

El Señor del Sótano es una imagen que representa a Jesucristo cuando fue apresado en el huerto de Los Olivos. Su fiesta se celebra el Miércoles Santo, día de su aprehensión. Según Rodolfo Lamartine Coello<sup>129</sup>, en 1715 estaba ya registrada la existencia de la imagen del Señor del Sótano en San Cristóbal de Las Casas. Aubry aporta que, para fines del siglo XVIII, esta devoción estaba bastante consolidada. Mientras los ricos rendían culto a “La Generala” y llenaban la iglesia, la gente del barrio traslada su culto a la sacristía en torno al Cristo Preso. Ese local humilde se veía como una réplica de la cárcel. En 1785 se le hace un nicho en la pared y se pide permiso para hacer misas allí, en el sótano, de ahí su nombre. En 1818 el obispo Salvador Sanmartín descubre al Cristo Preso y conserva su iconografía iniciando la construcción de una capilla para este, la cual inició en realidad hasta 1831, inaugurándose ocho años después; todo con recursos aportados por los habitantes de los barrios de El Cerrillo y Mexicanos (1991: 201-202). Lamartine Coello afirma también que, en algún momento, esta fue la imagen patrona de la gente humilde de San Cristóbal de Las Casas, aunque hoy se encuentra bastante olvidado.<sup>130</sup>

La imagen del Señor del Sótano de la iglesia de Caridad es una escultura de tamaño mediano, que mide alrededor de un metro; es una imagen de Jesucristo con el cuerpo delgado y espigado, situado de pie, en posición frontal, con las manos entrecruzadas a la altura de la pelvis, el rostro,

---

<sup>128</sup> A las iglesias de San Cristóbal de Las Casas suelen acudir personas que saben rezar y tienen, por alguna razón, un don especial para hacerlo, el cual comparten con otras personas rezando en su favor. A estos personajes los llamo en este estudio “rezadores especialistas”.

<sup>129</sup> Entrevista a Rodolfo Lamartine Coello. 8 de agosto de 2021

<sup>130</sup> Fotografía 28. P. 200

coronado por un halo de fulgor dorado, está ligeramente inclinado lo cual hace que su mirada apunte hacia abajo. Tiene el cabello largo, ligeramente por debajo de los hombros, oscuro, lacio con una muy leve ondulación en las puntas. Viste una túnica oscura, en tela negra, con motivos florales en tonos sutiles dorado y verde mate. Porta también en un cordón dorado atado a la altura de la cintura, cuyo extremo llega casi hasta los pies y está adornado con una borla dorada. Está de pie, con las manos juntas a la altura del vientre, como sosteniéndose. Su rostro está ligeramente inclinado hacia abajo y a la derecha, es de gran palidez, con los ojos hundidos y la mirada gacha. La expresión de esta imagen no es sufriente como las de la pasión, tampoco severa como en aquellas en las que se le representa como juez, sino más bien de una tristeza melancólica, profunda y crónica, propia de quien se sabe condenado. Es un preso resignado a purgar su condena.

Está ubicado en un altar-retablo situado al fondo de la capilla. Su estilo es neoclásico, con una base de loza sobre la que se levantan cuatro columnas cilíndricas con remates superiores en forma de hojas de helechos en color dorado. Dentro de la estructura del altar, está situado el nicho que alberga a la escultura, en color dorado y constituido por una base, cuatro columnas cilíndricas con remates en piedra y una techumbre en arco con motivos vegetales como ornamentación. Está acotado por un ciclorama de tela blanca y generalmente luce rodeado de arreglos florales, en los que predominan los colores amarillo y rojo. Dentro, el Señor del Sótano está flanqueado por Longinos y Malco, los dos soldados romanos que lo aprehendieron, aunque aquí están vestidos a la usanza militar novohispana, con armadura de pecho y yelmo metálicos, espada al cinto, pantalonetas cortas y botas altas. Ambos están ubicados a cada lado del altar, en posición vigilante, situados en ángulo de cuarenta y cinco grados hacia izquierda y derecha respectivamente, uno de ellos incluso porta su espada en la mano. Esta imagen de Cristo apresado, cautivo, tiene un carácter estático y triste, la cual, junto a la Virgen de Caridad, fue considerada como la más importante y venerada de San Cristóbal durante muchos años, cuando la ciudad era mucho más pequeña y menos bulliciosa, con su ambiente nuboso, silencioso, con tonos ocres en los edificios y en los vestuarios. Ahora se ha transformado en un lugar más dinámico, bullicioso y colorido, diverso y conflictivo, requiere de otro tipo de imágenes para detonar las prácticas. Además, los barrios aledaños han perdido a buena parte de las familias que lo habitaban para dar paso a negocios turísticos y habitantes de origen foráneo. De esta forma, el culto al Señor del Sótano ha disminuido aún más que el de la Virgen de Caridad, luciendo casi

siempre solitario en medio de su melancolía, por lo que su espacio es utilizado para venerar a otras imágenes más socorridas, como el Santo Entierro.

## VII El Santo Entierro

Existe otro culto en la iglesia de Caridad, el cual es al Santo Entierro, también conocido como el Jesús Muerto o el Señor Sepultado, imagen cuyo lugar está originalmente en la iglesia de Santo Domingo, dentro de la capilla del Rosario debajo del Jesús de la Buena Esperanza, pero que se lleva con regularidad a Caridad junto con la Virgen de Dolores, situándolos en medio de la capilla del Señor del Sótano, lo que muestra nuevamente la estrecha interrelación de ambos templos<sup>131</sup>. El hecho de que Cristo yacía muerto es la característica de esta imagen y su culto, el hecho de que es un “difunto”, de tal modo que se le refiere como “el espíritu”.<sup>132</sup> El hecho de estar muerto lo hace distinto a otros cultos que se hacen a un ser sagrado “vivo” como el Justo Juez, lo que genera otras prácticas rituales; por ejemplo, al “espíritu” se le toca la flauta, cosa que nunca se hace, por ejemplo, con el Justo Juez. Los viernes son su principal día de devoción, sobre todo en la cuaresma y la Semana Santa.

El Santo Entierro está montado en el escenario del altar del Señor del Sótano, que se asemeja en estructura y tamaño al de la Virgen de Caridad. En esta composición, el cadáver de Cristo está tendido en un sencillo féretro que tiene sus costados cubiertos con vidrio, lo cual deja ver la imagen, aunque la caja esté cerrada; está ubicado en el centro del espacio, acostado boca arriba en forma perpendicular al altar con los pies hacia el frente, tiene los brazos a los costados del cuerpo y las palmas de las manos hacia arriba, las cuales, al igual que los pies, muestran las heridas producto de la crucifixión. Como el Señor del Sótano, es extremadamente delgado y de facciones afiladas. Tiene implantes de pelo y barba. Yace con el féretro descubierto, rodeado de arreglos florales y cuatro grandes cirios en las esquinas, tal como en un velorio. Detrás de él está la Virgen María Dolorosa, vestida de negro, lo observa con tristeza mientras sostiene en sus manos un paño blanco. A los costados, completando la composición, están otras dos vírgenes, ambas con niño en brazos. En muchas ocasiones, estos personajes están ubicados en otro sitio dentro del mismo espacio, siendo esta, sin duda, la escena más dinámica de esta iglesia, pero siempre

---

<sup>131</sup> Con el cierre de la iglesia de Santo Domingo, el Santo Entierro permaneció todo el tiempo en la iglesia de Caridad, desde el miércoles de ceniza hasta el fin de la Semana Santa de 2022.

<sup>132</sup> Fotografía 29. P. 201

respetando la idea de que se trata del “velorio” de Jesucristo, ante el cual el creyente acude a implorar. Sin duda, el montaje escultórico mejor trabajado como escenario en este templo es el del Santo Entierro, el cual, junto con el altar–retablo del Señor del Sótano, forman la escena más teatral y evocativa, siendo este espacio ocupado por las esculturas en una interrelación dramática, la cual es diversa y muestra la forma en que puede construirse teatralidad a partir de la interacción con las esculturas.

La composición de esta escena suscita una activa interacción con los creyentes, quienes participan de distintas formas en su construcción. Veo a una pareja entrar ante el Santo Entierro<sup>133</sup>, son adultos jóvenes, el hombre viste con jeans y sudadera y la mujer con el vestuario característico de Zinacantán. No hacen ningún caso a la Virgen de Caridad ni al Santísimo, van directo hacia el Santo Entierro. Se hincan a sus pies, para rezar ahí brevemente. Luego, se incorporan y toman algunas flores del ramo de una de las Vírgenes que lo flanquean y se las pasan al “muerto” por la cabeza, el pecho y los pies. Revisan el vestuario de las Vírgenes y del Señor Muerto, reacomodan flores, las cuales, al parecer, han sido puestas por ellos; tocan las imágenes, se apropian del espacio y del escenario, manipulando la utilería y siendo protagonistas de su acto. Prenden una serie de trece pequeñas velas de sebo blancas encendidas, para continuar así rezando hincados en posición de rezo. Al terminar, salen nuevamente sin hacer alusión alguna a la Virgen ni al Santísimo.

El protagonismo y la apropiación del espacio mostrados por la pareja del ejemplo anterior son, como su ejecución, efímeros, pues estos espacios performativos de la hierofanía cambian continuamente de elenco. Observo a otra pareja con el Santo Entierro<sup>134</sup>, son adultos mayores, visten ropa formal en colores café y amarillo ocre, son de tez morena clara y su aspecto es característico de la gente de los barrios céntricos de San Cristóbal. Al igual que la anterior pareja, no se detienen ante ninguna otra imagen, sino que van directo al Santo Entierro. Se acercan al muerto, lo tocan, acarician su ropa; luego toman el cordón de su túnica y se lo pasan por el cuerpo y se “barren”<sup>135</sup> con él. Toman también su escapulario y lo besan, lo acarician, tras lo

---

<sup>133</sup> Ficha de campo 43. 28 de marzo de 2022

<sup>134</sup> Ficha de campo 45. 5 de abril de 2022

<sup>135</sup> “Barrer” o “barrerse” es una denominación local que se le da a la práctica de frotarse con ramas o hierbas, llamada en otros lugares limpia o ensalmada. Esta “barrida” consiste en pasar en repetidas ocasiones en forma vigorosa un manojo de ramas (principalmente de albahaca o manzanilla); este movimiento tiene el sentido de sacudir y limpiar los males o energías negativas acumuladas en el cuerpo.

cual, el señor lo pasa en repetidas ocasiones por sus ojos, impregnándolo con sus lágrimas. Luego tocan, acarician y rezan a la Virgen de Dolores. No dejan ofrendas, sino que se “empapan” de las imágenes, hacen contacto físico con ellas, se impregnan de su esencia, construyen la ficción desde la interacción física con la deidad corporizada en la escultura.

Muchos creyentes acuden también en familia ante el Santo Entierro. Observo a una<sup>136</sup>, son una pareja de adultos con dos hijos, un jovencito de trece o catorce años y una niña de siete u ocho. La señora viste enagua negra de pelo de borrego y suéter, el hombre ropa formal y chamarra de imitación piel, los niños ropa informal y tenis. Se santiguan y saludan brevemente al Santísimo y a la Virgen de Caridad, luego de lo cual van directamente al Santo Entierro. Este escenario luce hoy a dos personajes más, que son Cristo cargando la cruz y María Magdalena, ambos están a los costados de la Virgen de Dolores. Dentro de ese espacio, a los pies del Señor Muerto, desarrollan un largo acto. Primero se hincan y prenden trece veladoras con la imagen de la Virgen de Guadalupe. Se ponen en posición de rezo; la señora platica el problema al Señor Muerto, el hombre es el que ejecuta el rezo. Rezan así para luego pasar a posición de súplica, llevando el rezo *in crescendo* mientras la mujer solloza y explica la pena que los angustia. El joven emula la mayor parte del rito en cuanto a las posturas corporales, la niña lo hace sólo en algunos momentos, tras los cuales, se distrae jugando. Después de rezar, se dirigen al difunto, le hacen reverencias; el hombre le habla con una voz muy suave, que contrasta con su tamaño y corpulencia. Le habla también a la Virgen doliente, lo hace con un tacto y delicadeza extremas, buscando la forma de no acongojarla más en medio de su pena. Luego, toca al muerto, toca su túnica, su cabeza, su cordón; después, va con la Virgen y acaricia también suavemente su túnica. Su familia realiza estos mismos movimientos, intentando emular al hombre. Después, éste saca de su bolsa negra de plástico un ramo de albahaca, el cual empieza a pasar por el cuerpo del muerto. Con las hierbas acaricia su rostro, su pecho, sus manos y sus pies, tras lo cual empieza a frotarse a sí mismo las hierbas, se las pasa por las sienes, la nuca, el pecho y los pies. Pasa luego el ramo por la túnica de la Virgen y repite la operación anterior, sacudiéndose con las ramas de arriba hacia abajo, con movimientos enérgicos. Aplica el mismo procedimiento a su mujer y a sus hijos. Tras la “barrida”, rezan brevemente de pie, se despiden y se van.

---

<sup>136</sup> Ficha de campo 46. 7 de abril de 2022

Estos actores entran en el territorio profundo de la ficción con una gran fe. Las imágenes con las que interactúan son para ellos reales de manera absoluta e indudable, pero desde su calidad ficticia; es decir, que viven y desencadenan su poder en virtud de interactuar con ellos en sus actos, ya que, a la vez de seres sagrados, son muñecos de madera. Estos muñecos solo son a la vez seres sagrados cuando se interactúa escénicamente con ellos, dando pie a una relación performativa, en la que se actúa en realidad para el otro con quien se comparte el escenario, como lo hacen los buenos actores. En el escenario se actúa para el otro, mi actuación depende de él, en virtud de que esto sea así, se entrará en el territorio de la ficción; si no, solo se estarán realizando acciones mecánicas o fingidas. En el caso del teatro como arte, la ficción se crea en la interacción de los actores, que es lo que a su vez genera el bucle de retroalimentación con el público; es este proceso lo que hace que el espectador pueda entonarse con el acto al sumergirse en la ficción creada. En el caso del actor devoto, no está la intención de mostrar la ficción creada a un tercero (ahí es donde radica su gran diferencia), pero sí se genera una ficción en el espacio a través de la interacción con esos otros seres, quienes, aunque son esculturas, tienen la capacidad evocativa y la potencia simbólica para dar pie a la actuación, entendida como la creación de una ficción en un espacio escénico.

Jueves Santo.

Este día<sup>137</sup>, el Santo Entierro está montado en otro sitio, ha salido del altar del Señor del Sótano para situarse enfrente de él, junto al altar del Señor de Esquipulas. La composición también ha cambiado, haciendo un tanto distinta la escena, lo que muestra que estas son imágenes dinámicas, que tienen desplazamiento en el espacio. Ahora Cristo está acostado en la misma forma anterior, con los pies hacia el frente, pero sin la cubierta del féretro, por lo que está en total exposición, luce una túnica dorada y reposa sobre un paño blanco que cubre la base del ataúd, que es de color morado. Los otros tres personajes de la escena están detrás de él: la Virgen de Dolores, dispuesta al igual que en la anterior composición, justo detrás de él, contemplándolo; a su izquierda está María Magdalena, quien luce un manto blanco, pero con túnica también negra, de luto. A su derecha está San Juan, uno de los discípulos favoritos de Jesús y a quien le encarga el cuidado de su madre. Las tres imágenes que acompañan al Cristo Muerto están montadas sobre bases de madera que tienen asideras para poder cargarlas en procesión. El difunto tiene tras de

---

<sup>137</sup> Ficha de campo 50. 14 de abril de 2022.



él una especie de cabecera, la cual es una sencilla estructura de madera de la cual cuelgan largas flores color verde y rosa claro, que provienen de una bromelia de los bosques de la región llamada comúnmente “tecolúmate”, y que son parecidas a las “aves del paraíso” o a las flores de la pitahaya.

Detrás del Santo Entierro, en el altar del Señor del Sótano, un grupo de personas, entre quienes está el sacristán, están en grandes afanes preparando ese espacio para la celebración del viacrucis y los ritos que le acompañan. Estos preparativos transcurren con gran lentitud, realizándose en pequeños grupúsculos aislados que se afanan en aparente anarquía, pero que, en realidad no es tal, solo que no necesitan una organización formal, pues cada participante sabe lo que tiene que hacer. Los que están preparando el espacio están montando todo un escenario transformándose así en tramoyistas, quienes, trepados junto al Señor del Sótano, con unos sencillos varales, colocan un gran telón–ciclorama que lo cubrirá para enmarcar el escenario para Cristo Crucificado durante el viacrucis.

Mientras un grupo acondiciona el espacio, otros se encargan de la larga y meticulosa preparación del Señor Muerto; la realizan dos hombres, que son quienes lo acomodan en el lecho, al cual le colocan una cubierta de hule espuma para hacerlo más confortable, así como telas que lo hacen suave al tacto, le ajustan el vestuario, le colocan reliquias. Lo levantan para colocar detrás de él varios paños blancos, que quedan perfectamente acomodados antes de volver a recostarlo. Luego, le colocan almohadillas de color dorado en la cabeza, los pies y las manos. Uno de ellos tiene una flauta de madera, la cual guarda en un estuche de piel tras usarla. Cada quince minutos durante toda la larga ceremonia de preparación del Señor Muerto<sup>138</sup> el hombre toca una breve melodía en la flauta, la cual es más bien una tonada muy sencilla, consistente en tres largas notas en escala media, cuya última nota es en anticadencia y es también la más larga; el sonido evoca un poco a un aullido grave, pero más aún al sonido que puede producirse con un caracol marino. Tras la breve ejecución, el hombre continúa con la preparación del difunto por quince minutos, para volver a tocar la flauta.

En este día especial acude mucha gente con el Santo Entierro. Para muchos de los creyentes el poder de la imagen de Cristo se potencia en este día, que es el de su sacrificio, en el que confluyen dos de sus formas: como *Bambanej Tomatej*, el comprador pagador, el Dios poderoso que nos

---

<sup>138</sup> Esta preparación ritual del cadáver de Cristo duró más de cuatro horas.

compró para hacerse así de más poder, sólo que a cambio de pagar con su vida; y la del *Mártir del Calvario*, que se sacrificó por amor a la humanidad para expiar nuestros pecados. En ambas formas, el momento liminar que implica el paso de la vida a la muerte y la resurrección es el momento extra-cotidiano más intenso que puede haber, en el que el poder divino se desborda y se puede acceder a él. En este día extraordinario, mucha gente acude con el Santo Entierro para aprovechar su poder en estos días especiales. Los creyentes le prenden gran cantidad de velas y veladoras. Le rezan solos, en parejas, en familias o en grupos. Hay velas largas, cortas, veladoras sencillas, otras grandes y vistosas. De esta forma, el escenario del Santo Entierro está ambientado con una profusión de colores, llamaradas y humo. Gran cantidad de personas que buscan el poder de Cristo en estos días le rezan largamente, en ocasiones, todo lo que tarda en consumirse su vela; se postran también en posición de súplica. No hay restricciones para las velas, ni los creyentes que las utilizan interfieren con los que preparan el espacio. Dentro de un mismo lugar, unos están en el ámbito extra-cotidiano del rito y de la súplica; otros en el cotidiano de la faena correspondiente a los preparativos de la celebración, trajinando, discutiendo y bromeando. En este sentido, los señores que preparan al Señor Muerto están en un plano intermedio, liminal, que linda entre lo cotidiano de un quehacer específico, que es hacer el montaje; y lo extra-cotidiano que está en la ceremoniosidad con que se tocan los objetos y se realizan las acciones, el toque periódico de la flauta, así como su actitud, que es la de estar preparando a un difunto cuidadosamente para su velorio, como solo pueden hacerlo quienes comparten la pena profundamente con los deudos; de esta forma, se afanan ayudando a preparar correctamente el cadáver para las ceremonias.

Mucha gente se acerca este día al Santo Entierro, tocan al Señor Muerto, le toman su túnica o su cordón, lo besan, se santiguan o simplemente se pasan la mano o la tela por el cuerpo. Le hablan de cerca, casi al oído, aunque ya le hayan rezado una hora hincados; de esta forma, en la cercanía, terminan de hablar con él y se despiden, siempre en una voz muy baja. Algunos simplemente lo tocan mientras le hablan con suavidad y casi inmóviles. Varios se acercan también a San Juan, le tocan su túnica y la besan, además de rezarle o hablarle brevemente. Personas de distintas tipologías sociales se dan cita ante esta imagen. Mujeres con enagua negra de pelo de borrego o lisas, otras en jeans o pantalones formales; hombres con ropa de trabajo, tanto de construcción como del campo; hombres y mujeres jóvenes en pants y tenis, muchos también con jeans y sudaderas. Se habla principalmente en tzotzil y español en una proporción pareja. Todos prenden

velas o veladoras, tocan al muerto o ayudan en los preparativos del viacrucis. Muchas personas traen consigo manzanilla y albahaca en sendos manojos. Con el de manzanilla empiezan a rezar y “barrer” al Señor Muerto para luego barrerse ellos con el ramo ya impregnado del poder divino del difunto. Lo hacen situados a los dos costados del muerto. Tras “barrer” con la manzanilla, repiten la operación con la albahaca. Además, dejan velas encendidas como ofrenda. Estos creyentes aprovechan lo más posible el poder de este día.

Un grupo familiar numeroso reza ante el Santo Entierro, son doce personas, entre adultos mayores, adultos jóvenes, adolescentes y niños. Todos rezan al unísono, primero en posición de rezo; luego, todos al unísono, como un solo cuerpo, pasan a posición de súplica, haciendo gala de gran articulación, precisión y sincronía, que refleja el grado de concentración en su acto colectivo, el cual potencia aún más el poder del difunto divino. Este es, a la vez, un muñeco de madera, un difunto y también Dios, constituyéndose desde estas tres dimensiones de ficción, como un símbolo complejo y performativo.

Viernes Santo. Las siete palabras y la procesión del silencio

Este día<sup>139</sup> puedo ser testigo del ajeteo del camerino, que se vislumbra a través de la cortina, la cual fue dejada entreabierta. Los participantes por parte de la institución católica en el rito de las Siete Palabras se están poniendo su vestuario. Al terminar salen, son una docena de jóvenes, hombres y mujeres, que se sitúan en las primeras tres filas de la capilla lateral, viendo en dirección a Cristo Crucificado. Su vestuario es blanco, pero traen también unas capuchas picudas en colores morado y negro. En la cintura traen amarrado un grueso cordón; ellos serán los encapuchados de la procesión del silencio. Por otra parte, el jefe de técnicos, que es el sacristán, se pone de acuerdo con el equipo de tramoyistas que cargarán a Cristo durante la procesión, que sucederá al terminar las Siete Palabras.

La imagen del Cristo Muerto está ubicada en el altar principal, crucificado, justo frente al retablo de la Virgen de Caridad. Ahí, tiene montado otro retablo escenográfico efímero, hecho en base a ramas verdes y largas flores de “tecolúmate”. A los costados del crucificado están, a la izquierda, la Virgen de Dolores, vestida de estricto luto, y a la derecha María Magdalena, también de luto completando la composición. Rompiendo con la armonía del cuadro están, en el lado izquierdo

---

<sup>139</sup> Ficha de campo 51. 15 de abril de 2022.

del proscenio, una bocina y del lado derecho, una pantalla para proyecciones, elementos que interfieren con la armonía de la imagen y la isóptica de la escena montada.

Hace su aparición, cruzando la sala por el pasillo central, el primer actor de esta iglesia, fray Pablo Iribarren; su entrada al escenario es el pie para que un teclado empiece a sonar sus notas, anunciando el inminente inicio del ritual de las Siete Palabras. Esta ceremonia evoca las siete principales frases o palabras pronunciadas por Cristo durante su viacrucis, por lo que, tras mencionar cada una de estas, el sacerdote hace una explicación acerca de su significado e importancia, esto hace que sea un rito de larga duración. Fray Pablo es un excelente orador. Pronuncia firmemente las palabras hasta el final, con una entonación agradable, suave, pero firme y persuasiva.

Al concluir las Siete Palabras, justo cuando ha terminado de anochecer, se da inicio con la Procesión del Silencio, la cual fue encabezada también por el fraile Iribarren. En esta, se hace un recorrido con las principales imágenes del viacrucis, encabezadas por el Cristo Muerto, a quien siguen la Virgen María Dolorosa, María Magdalena y San Juan. Detrás de ellos, caminan los encapuchados y luego, el resto de los feligreses portando velas y veladoras en las manos. Al frente, marchan con fray Pablo dos asistentes, uno que lleva un gran sahumero encendido, y otro, que es el encargado de tocar con la flauta la tonada de tres notas en anticadencia que se hace con el Señor Muerto en las paradas de la procesión. Tras ellos, vienen las imágenes cargadas por numerosos creyentes.<sup>140</sup>

Estos actos tienen un sentido profundamente escénico, fundado en el presente. No es la ilustración de un pasaje bíblico, sino la representación escénica de un acto acontecido hace dos mil años, con el cual se fundó su fe. El sentido de este performance no es ilustrar el pasado, sino hacer que suceda nuevamente ese acto fundacional en el aquí y ahora. De ahí que la procesión sea un recorrido fúnebre, ya que es el acompañamiento de un difunto y sus deudos hacia su entierro, sólo que, en este caso, se trata de Jesucristo. Como corresponde, el recorrido se hace con solemnidad, en estricto silencio, solamente el flautista emite sonidos en los momentos que corresponde. Los encapuchados marchan con pasos lentos, pesados y la cabeza ligeramente inclinada al frente, llenando y dando carácter a sus vestuarios, convirtiéndose en personajes que

---

<sup>140</sup> Fotografía 30. P. 201

reflejan en su cuerpo el pesar y la vergüenza por la muerte de Jesús. Tras ellos, el resto de los devotos marchan con sus velas encendidas y la cabeza gacha, con vestuarios y actitudes de luto.

La procesión sale de la iglesia, cruza el tianguis artesanal para incorporarse al andador eclesiástico hasta llegar al parque central, donde se dobla a la izquierda para luego regresar a la iglesia por la calle General Utrilla. Este recorrido, por uno de los principales corredores turísticos de San Cristóbal, a las ocho de la noche en pleno viernes santo, día y hora pico del periodo vacacional de Semana Santa, hace aparecer otro bucle barroco, ya que la solemnidad y el silencio contrastan brutalmente con el bullicio de las hordas de turistas que atestan la zona. Esta situación genera momentos de contacto e interacción, que llevan a quienes los experimentan desde la molestia y la incomodidad hasta el asombro y la admiración. Muchos de los turistas toman fotos y video, resultando para ellos parte de la experiencia de este viaje. Para los creyentes, la situación es más compleja, ya que, por una parte, la presencia de esta bulliciosa multitud es una especie de afrenta y falta de respeto al día y la ocasión, además, muchos se sienten incómodos con estas miradas ajenas que los ven con recreativa curiosidad; pero, a la vez, representa también una gran cantidad de público para su acto, el cual sigue vivo y se afirma al tener acto, actores y espectadores, generando de esta forma el bucle de retroalimentación autopoietica propio de la teatralidad. Como puede verse a través de la teatralidad de estas prácticas, la interacción, la disputa y la mezcla son parte fundamental del devenir humano; generan continuamente pensamientos, emociones y comportamientos que nos complejizan y enriquecen. En sucesos como estos, en los que todos los elementos se imbrican y amalgaman, se hace útil la lente de la teatralidad, porque permite observar y dar cuenta de ellos en su complejidad desde el aquí y ahora de su acontecer.

Desde esta perspectiva, el templo de Caridad es un rico ejemplo de lo barroco a partir de la teatralidad, como expresión de la complejidad y la paradoja. La figura del bucle barroco se manifiesta en este lugar de varias formas: como un contrapunto de Santo Domingo desde lo arquitectónico, lo iconográfico y lo tonal, ya que ambos se contraponen y a la vez se complementan como un lugar doble que detona múltiples posibilidades, situaciones, lecturas y prácticas devocionales. Es también un espacio que permite observar con nitidez la relación de los creyentes con las imágenes, su interacción, la construcción de sus escenarios, el desplazamiento de las devociones, con sus procesos de persistencia y de cambio, que le siguen

dando vida como un lugar sagrado destacado de San Cristóbal de Las Casas a pesar de los siglos y sus múltiples avatares.

Anexo 3. Fotografías del capítulo 4



Fotografía 23. Cúpula de Caridad



Fotografía 24. Retablo de la Virgen de Caridad



Fotografía 25. Virgen de Caridad



Fotografía 26. Altar de Caridad. Reparaciones al templo y ciclorama de tela





Fotografía 27. Altar – retablo del Señor de Esquipulas



Fotografía 28. El Señor del Sótano



Fotografía 29. El Santo Entierro



Fotografía 30. Procesión del Silencio

## Capítulo V. La Merced, polifonía del lugar sagrado

### I El bucle barroco y la polifonía del lugar sagrado

La religiosidad y la estética son fenómenos complejos en los que la objetividad y la subjetividad se cruzan de distintas formas. Esta condición hace que en su estudio sea necesario el uso del símbolo y la metáfora. Para adentrarse en estos ámbitos es necesario utilizar modelos y figuras que permitan enmarcar su consistencia paradójica. En este sentido, el bucle barroco es una figura liminar capaz de atravesar los ámbitos definidos e institucionalizados; se ubica entre la realidad y la ficción, entre lo cierto y lo incierto. Representa un espacio dual y ambiguo que trasciende la simplicidad de la certidumbre. El bucle barroco es una figura paradójica que permite explorar la complejidad de los espacios en los que se pone en tensión el totalitarismo del pensamiento dicotómico. Por tal razón, las experiencias estéticas producto de este bucle no son para predicar o “tomar partido”, sino que permiten explorar y expresar aspectos paradójicos de los pensamientos y emociones humanas, que son múltiples y contradictorias. De esta forma, el devenir humano es siempre complejo y, por lo tanto, sus expresiones implican diversas voces y matices.

En los lugares sagrados esta polifonía se expresa de diversos modos. Primeramente, son espacios en permanente disputa e interacción entre la iglesia, que busca el control institucional del espacio, el tiempo y los cuerpos, y los creyentes, quienes en su diversidad toman también el espacio y el tiempo de estos lugares para expresar con su cuerpo sus propios pensamientos y necesidades. La religión institucional y la religiosidad práctica (Vessuri, 2011) confluyen, interactúan y disputan en los lugares sagrados dando origen a su acontecer polifónico.

La polifonía de los lugares sagrados se expresa primordialmente en el cuerpo de los creyentes. En el cristianismo y la modernidad el cuerpo “es el lugar de una paradoja” (Le Goff, 2005: 19), ya que por una parte se le reprime y por otra se le glorifica. Además, en él se expresa la multiplicidad de impulsos e ideas contrarias que caracterizan nuestro acontecer, en el que deseos y posibilidades, virtudes y pecados confluyen, disputan, se mezclan y difuminan. De esta forma, la polifonía expresiva del cuerpo es capaz de derrumbar las dicotomías más acendradas, logrando que hasta las relaciones entre el alma y el cuerpo sean dialécticas y dinámicas, no antagónicas (Le Goff, 2005: 19). Así, el bucle forma parte de la experiencia extra-cotidiana de la estética. Es una

figura que permite trascender la linealidad de los pensamientos totalitarios y, por esto, puede contribuir a dar mejor cuenta del acontecer humano, más allá de los debates dicotómicos de filias y fobias.

## II La iglesia y el barrio de La Merced

La iglesia de La Merced es una de las más antiguas de San Cristóbal de Las Casas y su devenir de casi quinientos años ha sido agitado, lleno de vicisitudes, giros y transformaciones en el que la figura del bucle barroco aparece de manera recurrente. Este templo, que es originalmente el anexo de un convento, fue fundado en 1537<sup>141</sup> por los Religiosos de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos Cristianos<sup>142</sup>, orden religiosa–militar de raigambre medieval que acompañó a los primeros conquistadores de América a partir del segundo viaje de Cristóbal Colón. Estos religiosos, luego de numerosas andanzas, lograron fundar conventos en el centro de la Nueva España y la provincia de Guatemala en varias etapas (León, 2005: 9–11). El 18 de mayo de 1537 arribaron a Ciudad Real cuatro frailes mercedarios, siendo la primera orden que se asentó en esta ciudad; sin embargo, estuvieron poco tiempo, ya que fueron desplazados a partir de la llegada de los dominicos en 1545. En esta primera etapa, sólo puede pensarse en el templo–convento como una construcción sumamente sencilla, como refiere el dominico fray Tomás de la Torre: “hay aquí una casilla de la Merced en que había tres o cuatro frailes” (Markman, 1993: 73). A partir de esta primera fundación, múltiples acontecimientos y catástrofes han generado diversos giros y transformaciones de este lugar a lo largo del tiempo. Por ejemplo, en 1651, el franciscano fray Francisco Vázquez refiere que, durante la gran inundación de ese año, el convento, que ya había sido reconstruido en su actual sitio, fue severamente afectado por lo que tuvo que cerrarse (Markman, 1993: 72-74).

---

<sup>141</sup> María del Carmen León aporta la fecha de inicio de la congregación mercedaria y su iglesia a San Cristóbal de Las Casas, situándola en 1537 ya en su actual ubicación, como casa subsidiaria de la Orden de La Merced que se encontraba en Guatemala (León, 2005: 53 – 54). Markman, por su parte, aporta la fecha de la llegada de los primeros cuatro frailes mercedarios el 18 de mayo de 1537, siendo desplazados a partir de 1545 con la llegada de los dominicos (Markman, 1993: 73).

<sup>142</sup> Los mercedarios fueron una orden mendicante surgida en la Edad Media durante el enfrentamiento entre la cristiandad y el islam, tiempos en que el secuestro, la esclavitud y la obtención de rescates entre ambos bandos eran frecuentes. Esta orden fue religiosa-militar, tales como los Templarios o la orden de Calatrava, y tenía por objetivo rescatar a aquellos apresados por los musulmanes y que, además de sufrir el cautiverio, caían en riesgo de volverse apóstatas, de ahí que en su título lleven la leyenda Redención de Cautivos Cristianos (León, 2005: 17-18).

Durante el siglo XVIII, la iglesia de La Merced tuvo un breve auge, ya que en este periodo hubo en Ciudad Real dos obispos mercedarios en forma consecutiva. El primero fue José Cubeo Ramírez y Arellano, quien fue nombrado obispo de Chiapas y Soconusco en 1735. Él consagra la imagen del Justo Juez de esta iglesia con los sellos mercedarios en pies, manos y cabeza, para consolidar así la presencia de esta orden en la ciudad. El sucesor de Ramírez fue el también fraile mercedario José Vital de Moctezuma, quien, además de su rango eclesiástico, formaba también parte de la casa real de Moctezuma, cuyos títulos nobiliarios fueron otorgados y respetados desde la conquista por la Corona Española. Este obispo manda a poner forros y ornamentos de plata en la Catedral y en La Merced. Fue el tiempo de mayor auge de este templo en cuanto a pompa y lujo (Aubry, 1991: 51-90; Markman, 1993: 74). En este periodo hubo también otra etapa constructiva, con un edificio cuya estética correspondía más al estilo barroco, como puede verse en el único vestigio de aquella época que sobrevive en pie, que es el arco de la sacristía, el cual conserva parte de su ornamentación original y es uno de los elementos más notables arquitectónica y plásticamente del templo. Es un doble arco que se sostiene en el centro con una columna salomónica de inusitada anchura. Está ornamentado con dos medallones, del sol y la luna con rostros humanos, enmarcados en una urdimbre de relieves con formas vegetales en sinuosos bucles y giros. Aun puede notarse parte de su pigmentación en tonos marrones y verdes. Entre las pinturas y los motivos vegetales se logra también avistar un águila bicéfala y la fecha de 1759 (Aubry, 1991: 51-90; Markman, 1993: 74). El sucesor de Moctezuma ya no fue mercedario, por lo que terminó el auge institucional de esta iglesia en Ciudad Real, el cual fue de corta duración, ya que, como aporta Francisco Santiago Cruz (1974: 128-132), alrededor de 1775 el templo había sido reconstruido, y había unos veinte frailes mercedarios en la ciudad, pero que para 1791 quedaban ya solo tres.<sup>143</sup>

Luego de los daños ocasionados por los fuertes terremotos de 1804 y 1815, para 1834 se reedificó el templo, pero esta nueva construcción también duró poco, ya que, en 1852, en medio de una epidemia de cólera, el templo de La Merced se incendió, terminándose de restaurar en 1867, ya con su actual estilo (Cruz, 1974: 133; Markman, 1993: 74)<sup>144</sup>. Durante las últimas décadas de ese siglo, el convento sirvió de cuartel, lo cual puede verse en fotografías de la época. Luego, durante buena parte del siglo XX, se utilizó el convento como cárcel municipal, hasta aproximadamente

---

<sup>143</sup> Markman, 1993: 74. / Entrevista a María Rosa García. Jefa de restauración del Centro INAH de San Cristóbal de Las Casas. 4 de septiembre de 2021.

<sup>144</sup> Fotografía 31. P. 258

1980. A partir del inicio del presente siglo, funge como el museo del ámbar, administrado por el ayuntamiento (Artigas, 2010: 323-324).

### El barrio

El barrio de La Merced surgió mucho después que el convento, que fue fundado en despoblado. Anna María Garza (2005) explica que, a pesar del carácter de segregación étnica de la región, en realidad la mezcla ha sido fuerte y constante desde el siglo XVII; para 1611, los mestizos y castas constituían la mayoría de la población de San Cristóbal de Las Casas. Garza ubica en este proceso de construcción de categorías sociales el surgimiento de barrios como el de La Merced: “De este proceso es producto La Merced, a finales del XVII o principios del XVIII, habitado por sirvientes indios, mestizos y mulatos, que trabajaban para los españoles del Centro” (Garza, 2005: 123)<sup>145</sup>.

En La Merced se desempeñaban diversos oficios, desde prestigiados y lucrativos como escribanos o médicos, hasta el que ejercían las regatonas o atajadoras, que acaparaban la mercancía que traían los indios de las comunidades, así como quienes elaboraban y vendían aguardiente (Garza, 2005: 125-126). Este barrio fue durante mucho tiempo la entrada a la ciudad por el puente blanco, que era el paso que conectaba lo indígena con lo mestizo. Aquí se acaparaban las mercancías que traían los campesinos de sus comunidades, por lo que se ha caracterizado como un barrio de mercaderes, lo cual se acentuó en el tiempo en que en su plaza se asentó el mercado. Por tal razón ha sido un barrio relativamente adinerado y poderoso, que gracias al poder económico logró obtener el estatus de ladino pudiente, auténtico coletó; por eso, la virgen de La Merced tiene una de las fiestas más grandes y vistosas de San Cristóbal de Las Casas, siendo para muchos<sup>146</sup>, junto con la virgen de La Caridad, una de las dos imágenes patronas de la ciudad.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> López Crocker, Ricardo, 2018. *El performance al Justo Juez de la iglesia de La Merced de San Cristóbal de Las Casas*. Tesis de maestría. IEI – UNACH. San Cristóbal de Las Casas, México.

<sup>146</sup> La mención de las vírgenes de Caridad y La Merced como patronas de San Cristóbal fue dada en distintas entrevistas y charlas informales tanto por Rosa María Sauri, jefa de restauración del INAH, el padre Víctor Manuel Anguiano, capellán de La Merced de 2010 a 2020, fray Pablo Iribarren, párroco de Caridad, Rodolfo Lamartine Coello, cófrade mercedario, el director del Seminario Conciliar, así como por numerosos creyentes.

<sup>147</sup> López Crocker, Ricardo, 2018. *El performance al Justo Juez de la iglesia de La Merced de San Cristóbal de Las Casas*. Tesis de maestría. IEI – UNACH. San Cristóbal de Las Casas, México.

En opinión de los dos últimos capellanes de La Merced,<sup>148</sup> la gente de este barrio ha vivido de la tradición, que ha estado acompañada de autoridad económica, social y religiosa. Los curas aquí a lo largo del tiempo han sido sólo ejecutores de los sacramentos y han tenido que hacer su trabajo pastoral cuidándose de no entrar en conflicto con la gente, lo cual explica las dificultades que enfrentan los representantes de la institución católica en este lugar.<sup>149</sup>

La aparición de este bucle institucional se debe en parte a la desamortización de las iglesias realizada en las primeras décadas del siglo XX, que pasaron a ser propiedad del estado, con lo cual la iglesia católica perdió una buena parte del control de los templos, recayendo este en las cofradías y juntas de festejos barriales, así como las autoridades federales a través del INAH. El actual capellán<sup>150</sup> argumenta que, con el restablecimiento de la relación de la iglesia católica con el estado mexicano a finales del siglo XX, se comienza a regresar la autoridad moral y formal en las iglesias a los sacerdotes en detrimento de las juntas procuradoras, que las controlaron casi por completo durante prácticamente setenta años. Esto acentuó las disputas entre la iglesia y los “auténticos coletos”, mismas que se expresan en las prácticas.

Dentro del devenir histórico del conjunto arquitectónico y del barrio de La Merced es importante el hecho de que esta plaza haya sido utilizada durante buena parte del siglo XX como mercado y el ex-convento cuartel del ejército y cárcel municipal. Esta centralidad como sede del comercio y del ejercicio de la justicia la hacen un lugar de interacción y disputa importante para entender algunas dinámicas sociales de la ciudad. Es un enclave donde confluyen múltiples fuerzas y voces en torno a la economía, el poder y la justicia, lo cual se expresa en el simbolismo de las imágenes de su iglesia y las prácticas de los creyentes.

El actual templo de La Merced

El conjunto de La Merced se ubica en la base del cerro Chapultepec, también conocido como “San Cristobalito”, que está en su costado norte. Al frente tiene una agradable plaza con árboles y bancas, que, al igual que el templo, está junto a la calle Diego de Mazariegos, que fue durante

---

<sup>148</sup> Entrevista al padre Víctor Manuel Anguiano, capellán de la iglesia de La Merced. 3 de marzo de 2018. Entrevista al padre José Bartolomé Gómez Martínez, actual capellán de La Merced. 26 de julio de 2022.

<sup>149</sup> López Crocker, Ricardo, 2018. *El performance al Justo Juez de la iglesia de La Merced de San Cristóbal de Las Casas*. Tesis de maestría. IEI – UNACH. San Cristóbal de Las Casas, México.

<sup>150</sup> Entrevista con José Bartolomé Gómez Martínez, actual capellán de La Merced. 26 de julio de 2022.

mucho tiempo una de las entradas a la ciudad y corre de poniente a oriente, desde el puente blanco hasta el parque central, ubicado a tres cuadras de distancia.

El templo forma parte de un conjunto arquitectónico conformado por tres edificios articulados entre sí: el ex convento de La Merced, la iglesia homónima y la iglesia de El Calvario. Es de tamaño mediano, de arquitectura sobria y sencilla de estilo neoclásico, compuesta de una sola nave principal en la que se encuentra el altar mayor y el sagrario, el cual a su vez está interconectado con el exconvento y la iglesia del Calvario. En el muro lateral derecho se abre una amplia capilla, que está dedicada al Justo Juez, la cual, a su vez tiene una salida a otro espacio anexo, llamado “capilla de velas”, mismo que desemboca hacia el patio que la comunica con la iglesia de El Calvario.

El templo está conformado por una nave larga y estrecha cubierta con armaduras de madera y tejado. Su estilo neoclásico es correspondiente con el siglo XIX, fecha aceptada por expertos y restauradores como de su construcción. La portada está compuesta en medio de los dos campanarios y sus basamentos, en dos cuerpos y un remate superior. En el eje de la puerta central se sitúa la ventana del coro, y ya en el remate superior un óculo sobre un frontis que remata con un frontón curvo. Sus interiores están organizados a través de columnatas adosadas a las paredes, las cuales suelen presentarse en este estilo limpias, libres de ornamentación plástica, lo cual ha sido aquí modificado, pues lucen repletas de imaginería correspondiente a la orden mercedaria, además de la que se concentra profusamente en el ciprés del presbiterio y en la capilla del Justo Juez (Artigas, 324-325).

El estilo del altar principal es neoclásico, acorde al de la iglesia en general, ya que probablemente data del último periodo constructivo de esta en el siglo XIX, pero tiene detalles y elementos de estilo barroco, como los ornamentos de la silla y de las columnas laterales que sostienen a los santos mercedarios, así como los profusos adornos florales que cubren buena parte de estos. Otro elemento que complementa la composición son los ornamentos de índole mercedaria, los cuales tiene aplicaciones metálicas en colores dorado y plateado. Además de los detalles mencionados, el altar tiene también elementos de una estética barroca por su actual composición escenográfica y de utilería,<sup>151</sup> que es la parte relativamente efímera que “completa” la composición del altar, con una base sólida que se torna sinuosa e intrincada con los elementos

---

<sup>151</sup> Ficha de campo 31. 11 de octubre 2021



montados en ella, como la iconografía mercedaria, así como el sentido escénico y el ornamento desbordado en las telas, adornos, imágenes y flores. Sin embargo, el elemento que caracteriza el bucle barroco de este lugar es el escenario inverso que se abre hacia el otro lado a partir del frente del altar: el de los creyentes, quienes, con los seres sagrados como espectadores realizan los actos que hacen de este un escenario vivo, no un sitio monumental o un montaje de museo.

### Las capillas del Justo Juez

La capilla del Justo Juez se ubica en el muro lateral derecho de la nave principal de la iglesia de La Merced. Esta capilla axial<sup>152</sup> es amplia, con un alto techo abovedado a la misma altura del de la nave principal, está decorada sobria y elegantemente, con sus paredes y piso revestidos de mármol blanco. Al fondo tiene un elegante espacio cercado con barandales, cuyo fondo es un retablo-ciclorama; ambos elementos, elaborados de madera de cedro, sirven de marco y escenario a la imagen escultórica del Justo Juez. Junto a este espacio, al costado derecho, se encuentra una pila que contiene aceite bendito. Dentro de la capilla del Justo Juez se encuentran tres imágenes, la principal, que es la escultura del Justo Juez sentado, mirando de frente a sus creyentes, y otras dos, más pequeñas, que representan diferentes facetas de la Pasión de Cristo.

En el muro lateral izquierdo de la capilla, se encuentra una puerta metálica, con cristal en la parte superior, la cual permite ver al otro lado. Esta puerta comunica el altar con otro espacio anexo, denominado “capilla de velas”. Este espacio se compone por un pequeño patio y una especie de “habitación” rectangular de aproximadamente cincuenta metros cuadrados, techo bajo, poca iluminación y sin ornamentación arquitectónica alguna. En el muro del fondo, se encuentra una imagen (cuadro con una fotografía empastada en bastidor) del Justo Juez; ante él, hay en forma paralela tres grandes mesas de concreto, mismas que lucen permanentemente repletas de velas y veladoras. Estos dos espacios, la capilla interior y la capilla de velas, conforman el santuario del Justo Juez, un lugar sagrado dentro de la iglesia de La Merced. Este santuario<sup>153</sup> está dedicado a la veneración de esta imagen, a la que se le rinde una especial devoción por considerársele milagrosa.

---

<sup>152</sup> Capilla axial es la que ocupa el lugar central de la nave de la iglesia, coincidente con el eje longitudinal del templo.

<sup>153</sup> Santuario. Del latín *sacrarium, sanctus*. Es un templo en el que se venera una imagen o reliquia de especial devoción. Haidée Quiroz explica que los santuarios son “centros de culto” que sobrepasan a los templos ordinarios, ya que a estos sitios se acude primordialmente a pedir un favor especial o desesperado (Quiroz, 2012: 74-76).

## El lugar múltiple

De forma notoria, la iglesia de La Merced es un lugar múltiple. Es, como su nombre lo indica, la iglesia dedicada a la virgen de La Merced, patrona del barrio homónimo en el que esta se encuentra. A ella está dedicado el altar principal, con la nave completa como su espacio de culto, el cual, en ocasiones especiales se desborda para ocupar otros espacios de la ciudad. Es también el santuario del Justo Juez, ser sagrado venerado más allá de la lógica barrial. El santuario mismo del Justo Juez se conforma a su vez por dos espacios interconectados, que son la capilla interior y la capilla de velas, en los que se desarrollan diversas prácticas devocionales.

La capilla del Justo Juez es de sobria belleza; el padre Víctor Manuel Anguiano, capellán de la iglesia de 2009 a 2021, me dice que, pese a que la imagen patrona de la iglesia y del barrio es la virgen de La Merced, es el Justo Juez el que más contribuye económicamente a la capellanía, razón por la que mandó a remodelar su altar, decorándolo elegantemente con mármol y cedro.<sup>154</sup> El diseño de este espacio sigue los cánones católicos propios de la capilla novohispana, cuya forma remite a cierto tipo de escenario. Óscar Armando García explica que dicho diseño remite “a una tipología de casetas o escenarios del teatro medieval” (2015: 99). Esta conformación les ha permitido ser espacios de diálogo ritual, cultural y simbólico, “en esta área de intersección cultural, se localizaba el mundo festivo, el conmemorativo, como privilegiado espacio de negociación” (García, 2015: 99). La configuración escénica del espacio sitúa a la imagen del Justo Juez como protagonista en su escenario y a la vez, como público del escenario que se abre frente a él con sus actores devotos.

En contraste con este elegante espacio, la capilla de velas es una construcción simple y oscura. Alejandro, sacristán de la iglesia<sup>155</sup>, argumenta que el humo provocado por velas y veladoras es la causa de que exista este espacio.<sup>156</sup> Para el capellán<sup>157</sup>, la existencia de la capilla de velas en realidad tiene que ver con disimular lo que define como las “usanzas indebidas de los indígenas” para pedir a la divinidad, en las que se incluyen elementos tales como velas, fuego, bebidas alcohólicas y animales; las autoridades eclesiásticas no pueden impedir estas prácticas, pero sí disimularlas, dejarlas existir en un sitio especial, de carácter abyecto, donde las anomalías en el

---

<sup>154</sup> Fotografía 32. P. 258

<sup>155</sup> Entrevista al sacristán de la iglesia de La Merced. 23 de abril de 2018.

<sup>156</sup> Fotografía 33. P. 259

<sup>157</sup> Entrevista al capellán de la iglesia de La Merced. 2 de marzo de 2018

culto pueden desarrollarse en su “espacio otro” (Foucault, 1984). Esta jerarquización del espacio ideada por la institución eclesiástica, -con espacio protagónico, visible y elegante, escenario de las prácticas más “aceptables”, con otro semi-clandestino, discreto y austero para los más alternativos- es trastocada frecuentemente debido a los cierres oficiales de la iglesia por las distintas contingencias. En los periodos de cierre oficial, en los que el ingreso al templo se ha hecho por la capilla de velas, esta pierde mucho de su carácter abyecto, generando un pronunciado bucle en el que, paradójicamente, la clandestinidad hace menos clandestino un lugar. En la práctica, estas dos capillas, más que separadas, están unidas por la puerta de estructura metálica y cristal; además, la mayoría de los creyentes usa en mayor o menor medida ambos espacios para ejecutar sus ritos. Uno es el escenario del Justo Juez, donde se ejecutan los rezos; el otro es el espacio para las ofrendas y las prácticas alternativas “no permitidas” por la institución católica.

El bucle difumina los estereotipos

Los capellanes, los cófrades mercedarios y los restauradores del INAH coinciden en quejarse continuamente del daño que provocan a los templos las prácticas “indebidas” que realizan en ellas las personas a las que catalogan como indígenas. Atribuyen de manera automática la forma de los ritos a la condición social de los creyentes a través de la dicotomía de indio y ladino. Esta iglesia, en la que una parte de sus integrantes busca siempre afirmar los estereotipos sociales, muestra cómo en la extra-cotidianidad de la devoción estas se difuminan y, aunque no desaparecen, muestran su verdadera arbitrariedad, banalidad y anacronismo. Aunque la existencia de la capilla de velas responde a la intención de la capellanía de disimular las prácticas que define como indígenas, en realidad a este lugar acuden e interactúan constantemente personas de diferentes tipologías sociales, lo que puede observarse en los vestuarios que portan y la lengua en la que rezan; hay quien viste con enagua negra de pelo de borrego y reza en tzotzil, como quien viste con ropa de marcas de prestigio, saco o abrigo, reza en español y ofrenda sus veladoras, pero también un gran sector ecléctico tanto en vestuarios como en prácticas y lenguas. En lo que todos aquí coinciden sin importar su procedencia, es en el hecho de dejar una ofrenda al Justo Juez, ya sea vela o veladora, trago o aceite, en tzotzil o español.

Muestra de lo anterior son *dos mujeres altas y delgadas* que entran a la capilla del Justo Juez<sup>158</sup>. Una está quizá en sus treintas, la otra, apenas adolescente, su parecido físico hace ver que son madre e hija. Se unen al tumulto de la capilla de velas portando un par de largas velas de sebo blancas envueltas en papel periódico. La señora ciñe las velas a su pecho para rezar, en un estilo semejante al del *señor mayor con algodón blanco de lana* que reza en tzotzil a su lado. Luego, al igual que aquel, se arrodillan frente a la imagen empastada del Justo Juez para concluir su rito y dejar ahí su ofrenda. En este lugar hay diversidad y coincidencia; existen una serie de creencias, objetos, prácticas, técnicas y ritos que son básicos y comunes y, a partir de ellos, se generan y suceden una diversidad de manifestaciones, estilos, formas y tonos que enriquecen este escenario, trascendiendo efímeramente las conductas de la cotidianidad.

#### Aperturas, cierres y cambios organizacionales. Terremoto y COVID 19

Como se ha mencionado, el devenir de este templo ha sido tormentoso, con múltiples vicisitudes que han sido la constante durante largos periodos, lo que pude constatar durante la investigación de campo. Empecé las visitas a este templo en 2017, en ese momento tenía cerrada su puerta principal debido al terremoto de 8.1 grados Richter ocurrido en septiembre de ese año. Se reabrió oficialmente un año después, tras haber sido reparada con recursos del propio templo y contribuciones de los habitantes del barrio. Al retomar el trabajo de campo en este lugar a partir del 2020<sup>159</sup>, vuelvo a encontrar una situación de cierre, ahora por la contingencia sanitaria del COVID 19. Durante este año y el siguiente, la iglesia de La Merced lució tal como la conocí, con la entrada principal cerrada, con un vallado de lámina cercándola aún más. Sin embargo, al igual que en aquella ocasión, a pesar de estar oficialmente cerrada, siempre se pudo entrar por una pequeña puerta situada sobre la calle Diego de Mazariegos. Por este acceso relativamente clandestino, la antesala de la iglesia es la capilla de velas, que luce en todo su esplendor, repleta de velas y veladoras, predominando velas de unto blancas agrupadas en largas hileras horizontales.

La flexibilización de las normas continúa siendo un factor importante para la sobrevivencia de este templo ante las frecuentes contingencias que enfrenta. Esto fue evidente en la fiesta del Justo Juez del 2021, a un año del inicio de la contingencia sanitaria por el COVID 19. La

---

<sup>158</sup> Ficha de campo 13. 22 de marzo de 2021

<sup>159</sup> Ficha de campo I. 24 de agosto, 2020.

prolongada duración de esta puso en máxima tensión la economía de la iglesia y las necesidades espirituales de los creyentes. Al igual que el año anterior, la iglesia lució cerrada, con un vallado de lámina frente a su entrada principal.<sup>160</sup> No hay fiesta ni los tradicionales puestos de antojitos y recuerdos propios de esta fecha. Aun así, el recinto estuvo abierto a los fieles por la pequeña puerta clandestina paradójicamente conocida por todos. De esta forma los devotos del Justo Juez pudieron realizar sus ritos en este día especial.<sup>161</sup>

Para el tiempo de las vísperas de la fiesta de la Virgen de La Merced de 2021<sup>162</sup> la iglesia abrió su entrada principal, con ciertas adecuaciones en esta con el objetivo de tener un cierto control sanitario, o por lo menos aparentarlo. La entrada siguió cercada para acotar la entrada y sobre las láminas que cercan el ingreso están dos lonas impresas con indicaciones de las autoridades federales; una de ellas tiene las reglas de sanidad en el recinto, tales como usar gel bactericida, cubrebocas, así como no prolongar la visita al recinto demasiado tiempo. En la otra, se colocaron indicaciones relativas a la conservación de las imágenes religiosas del interior de la iglesia, advirtiendo acerca del uso de detergentes o cloro, que pueden dañarlas de manera irreversible. El espacio de la nave principal de la iglesia está cruzado por múltiples tramos de cinta plástica de colores que bloquean dos terceras partes del total de asientos. De hecho, al no ser hora de misa, sólo se tiene acceso a través del pasillo derecho de la nave, estando habilitadas solamente las bancas contiguas al pasillo, estando además intercaladas, una bloqueada por una disponible. El pasillo conduce al altar del Justo Juez, que es abrumadoramente el lugar más concurrido del templo.

Los cambios en la configuración del templo y el mayor control institucional de este en la coyuntura de la pandemia se hacen más evidentes aún durante el ciclo festivo del Justo Juez. Los principales ritos de este día<sup>163</sup> y que dan pie a su apertura son dos: el rezo de “los siete lunes”, que inicia el lunes previo al miércoles de ceniza y termina el lunes santo, día del Justo Juez; el otro es el rito de las “barridas”, que consiste en sacudir con ramas (principalmente de albahaca y manzanilla) todo el cuerpo, en sentido de purificación. Otros acuden este día solamente a visitar al Justo Juez por la devoción, o para pedir algún favor importante o dar las gracias por alguno

---

<sup>160</sup> Fotografía 34. P. 259

<sup>161</sup> Ficha de campo 14. 29 de marzo de 2021

<sup>162</sup> Ficha de campo 29. 24 de septiembre de 2021.

<sup>163</sup> Ficha de campo 14. 29 de marzo de 2021.

ya recibido. Sin embargo, en esta ocasión estas prácticas fueron estrictamente reglamentadas por la capellanía; la puerta de entrada permaneció cerrada para tener control del acceso y aforo a la iglesia; la labor de control la realizan varios jóvenes voluntarios con cubrebocas y caretas, que son quienes organizan el ingreso. La fila para ingresar fue relativamente constante durante la mayor parte del día, con una longitud aproximada de doscientos metros, resultando los previos a la entrada de verdadera aglomeración. La entrada es en grupos de seis personas, que ingresan al salir otro, siempre bajo supervisión de los jóvenes voluntarios. Esta maniobra evita los tumultos descontrolados. Para tener acceso al recinto durante aproximadamente quince minutos hay que esperar aproximadamente tres horas a la intemperie, en una apretada fila que se extiende por la calle Diego Mazariegos, cosa que todos realizan sin queja alguna por el sol o el cansancio. Están felices por tener la oportunidad de visitar al Justo Juez en su día a pesar de las circunstancias.

#### Institucionalización del lugar

La Merced es una capellanía, es decir una capilla grande o destacada, pero que, al ser capilla, pertenece o está adscrita a una parroquia, en este caso la catedral. Una diferencia sensible en la iglesia a partir de la pandemia del COVID 19 es el cambio de administración, pues dejó de funcionar como un templo relativamente independiente a ser una capellanía adscrita al Seminario Conciliar de San Cristóbal de Las Casas. Las nuevas autoridades tratan de reimpulsar el culto de la Virgen de La Merced, luego de los avatares telúricos, pandémicos y sociales que han resultado en cierres de la iglesia, así como la cancelación de la fiesta del 2020.<sup>164</sup>

En esta reapertura<sup>165</sup> la iglesia luce algunos cambios con respecto a anteriores visitas, tal como la reciente mano de pintura y la presencia de nuevos motivos con el escudo mercedario en el mobiliario del altar principal. La capilla de velas también presenta cambios notorios. Ahora tiene dos ventanas laterales, que están abiertas; hay también algunas láminas del techo separadas, permitiendo la entrada de aire y luz; además, las paredes están ahora pintadas de blanco, mientras que durante años lo estuvieron de negro. Estas modificaciones contribuyen a sanear el ambiente y dan otro tono a la capilla, menos abyecto.

---

<sup>164</sup> Ficha de campo 33. 9 de noviembre de 2021 / Ficha de campo 22. 31 de agosto de 2021

<sup>165</sup> Ficha de campo 20. 9 de agosto de 2021.

Es evidente una mayor presencia de lo institucional en relación con años anteriores. Hay un notable esfuerzo por controlar los cultos. Un ejemplo de esta situación fue la celebración de la fiesta del Justo Juez, que se realiza el lunes de la semana santa. En este día, los creyentes suelen apropiarse de manera tumultuosa de todo el templo con sus prácticas, al grado que las misas tienen que realizarse en la plaza. En esta ocasión<sup>166</sup> fue radicalmente distinto, pues la capellanía anunció un saturado programa de misas en el interior del templo, las cuales se realizaron cada dos horas desde las seis de la mañana hasta las ocho de la noche; además, los cortos lapsos entre las misas fueron totalmente ocupados por una serie de actividades como los rosarios y las horas santas, que son parte del discurso y la ritualidad institucional. Con esta estrategia, la administración del templo impidió la realización de las prácticas de religiosidad de los creyentes,<sup>167</sup> quienes, al verse obstaculizados, han buscado la manera de adecuarse para continuar con sus ritos en los contextos cambiantes del lugar, como se verá más adelante.

La clandestinidad, manifestación del bucle barroco

Lo clandestino es un bucle que expresa la condición paradójica de las cuestiones humanas, como las que se dan en las interacciones entre lo institucional y lo popular, en las que la gobernabilidad y la ingobernabilidad pueden coexistir en un mismo espacio y tiempo. De esta forma, al mayor esfuerzo institucional por tener un mejor control normativo del espacio le corresponde también su respectiva dosis de clandestinidad. Aun en los momentos más críticos de control institucional en coyunturas como la del terremoto de 2017 o la pandemia del COVID 19, en las que, además de la capellanía, se inmiscuyeron instancias gubernamentales como el INAH o la Secretaría de Salud, la clandestinidad permitió que las actividades devocionales y económicas de este templo no se interrumpieran en ningún momento.

Tanto en 2017 y 2018, como en 2020 y 2021, la iglesia ha permanecido completamente cercada. En la primera ocasión, el INAH es quien ha inhabilitado el templo; en el segundo periodo la Secretaría de Salud, pero en ambas fue fácil enterarme de que a la iglesia se podía entrar siguiendo por la calle, donde, a unos cincuenta metros existe una pequeña y discreta entrada que conduce a un espacio anexo a la iglesia. Ahí suelen ponerse letreros con los horarios de apertura y de

---

<sup>166</sup> Ficha de campo 49. 11 de abril de 2022

<sup>167</sup> Fotografía 35. P. 260

cultos del recinto. Este espacio anexo es un pequeño patio a través del cual se puede acceder a la capilla de velas y, de ahí, al interior del templo.

A través de las numerosas visitas que hice al recinto por la entrada “clandestina”, pude corroborar cómo la clandestinidad no es más que una convención, ya que muchas de estas cuestiones resultan ser en realidad secretos a voces.<sup>168</sup> Tal como sucede con los expendios clandestinos de licor o drogas, la apertura de la iglesia de La Merced a pesar de la prohibición oficial no se esconde demasiado, sólo respeta la convención de mantener clausurada la entrada principal, con lo que se logran conciliar los intereses de los creyentes, la institución eclesiástica y las instituciones federales. En las ocasiones en que el templo ha abierto oficialmente sus puertas (en 2019 y 2022), el cambio en la configuración espacial incide en el ambiente del lugar. Se transforma la interacción entre la gente y la institución. La capilla de velas, de ser la entrada obligada al recinto, ahora vuelve a ser un lugar semi clandestino, casi abyecto, un anexo del altar del Justo Juez. Durante las temporadas en que la entrada principal de la iglesia cerró, al ser este altar la entrada, cobró un carácter más público y general.

### III La Virgen de La Merced

#### Las esculturas

Se desconoce con certeza el origen de la escultura de la Virgen de La Merced de San Cristóbal de Las Casas, pero se cree que es una imagen española, traída por los primeros frailes mercedarios en 1538.<sup>169</sup> Es una escultura de bulto redondo hecha en madera y decorada con un refinado trabajo de esgrafiado y policromía, el cual logra capturar la gestualidad del rostro y el cuerpo de la Virgen. Es de tamaño mediano, tallada en madera; está de pie con las manos juntas a la altura del vientre en un sobrio gesto corporal estático; tiene un rostro delicadamente trabajado con aplicaciones de vidrio en los ojos contrastando con su cutis rosáceo. Luce permanentemente ataviada con una elegante túnica en colores beige claro y blanco, báculo y corona, además de una mantilla sobre su rostro. Esta imagen preside el nicho principal de la iglesia y a decir de sus

---

<sup>168</sup> Fotografía 36. P. 260

<sup>169</sup> Dato proporcionado por María Rosa García, jefa de restauración del Centro INAH de San Cristóbal de Las Casas. 4 de septiembre de 2021. En base a este supuesto se realizó la restauración de la escultura en el año 2022.



cófrades,<sup>170</sup> es la única imagen mariana consagrada que hay en Chiapas. En su opinión, su fiesta es la segunda más grande de San Cristóbal de Las Casas, sólo por detrás de la de la Virgen de Guadalupe, que es la máxima patrona del país.

Tanto los cófrades mercedarios como los dos últimos capellanes<sup>171</sup> me refieren también que el auge del culto a esta imagen es relativamente reciente, ya que en anteriores tiempos no estaba a la vista; su altar entonces estaba presidido por San Miguel, detrás de quien permanecía la Virgen de La Merced permanentemente oculta. Sólo se destapaba el 24 de septiembre, para su celebración. Luego, pasó a ocupar el altar principal, pudiéndosele ver, pero hasta la fecha no se le puede tocar. Por esa razón se hizo otra escultura, a la que se le llama la Virgen andariega, la cual está sentada, a diferencia de la original, que está de pie. A la andariega sí se le toca, se le manipula y se tiene contacto con ella. Es la que sale a las procesiones y a la anunciación de la fiesta.<sup>172</sup> Hay además una tercera escultura venerada públicamente en la ciudad, la cual es guatemalteca de factura reciente y cuya sede fija es el mercado Castillo Tielemans, aunque en ocasiones especiales, como las vísperas de la fiesta, acompaña a las otras dos en el altar principal de la iglesia.

#### La fiesta polifónica

La fiesta de la Virgen de La Merced es, junto con la de la Virgen de Guadalupe, la más importante y popular de San Cristóbal de Las Casas, en ella confluyen múltiples voces que le dan vida desde sus coincidencias, interacciones y disputas, haciéndola un acto polifónico característico del bucle barroco.

#### Los mercedarios

Actores importantes de esta celebración son los mercedarios, pues ellos conforman también la junta de festejos. La actual orden mercedaria en San Cristóbal, cuyo nombre oficial es *Venerable Orden Tercera y Cofradía de La Merced* está constituida por personas católicas que se auto adscriben

---

<sup>170</sup> Entrevista a Rodolfo Lamartine Coello y Jacqueline Paniagua, miembros de la Venerable Orden Tercera y Cofradía de La Merced de San Cristóbal de Las Casas. 5 de noviembre de 2021.

<sup>171</sup> Entrevista a Rodolfo Lamartine Coello y Jacqueline Paniagua, miembros de la Orden Mercedaria de San Cristóbal de Las Casas. 5 de noviembre de 2021. Entrevistas a Víctor Manuel Anguiano, 3 de marzo de 2018 y a José Bartolomé Gómez Martínez, actual capellán de La Merced, 26 de julio de 2022.

<sup>172</sup> Fotografía 37. P. 261

a este grupo, siendo además admitidos por ellos y avalados por el representante de la iglesia, reconociéndolos como parte de la orden. Al obtener la aceptación, se les otorga su túnica y su escapulario que los identifica como miembros. En su mayoría, son mujeres adultas mayores, aunque hay mujeres de otras edades, hombres y jóvenes de ambos sexos.

Estas órdenes tienen su origen en las cofradías, que son espacios de la iglesia para los laicos, agrupados en torno a una devoción. En San Cristóbal de Las Casas, la orden de laicos mercedarios tiene entre 80 y 90 integrantes y tiene oficialmente el rango de cofradía, de lo cual tiene la patente, que es una licencia oficial generada por la iglesia para las comunidades religiosas. Puede unirse a la cofradía gente que no pertenezca al barrio, siempre y cuando comparta la devoción y cumpla con todos los requisitos y pasos necesarios para ser parte del grupo, aunque en su inmensa mayoría, los cófrades son habitantes o ex habitantes del barrio. Para ser admitido, se requiere un año de preparación, tras lo cual se es examinado para determinar si puede ser merecedor de portar el escapulario mercedario que lo identifica como miembro.<sup>173</sup> Este primer escapulario es pequeño, correspondiente al rango de hermano menor. Para obtener el rango de hermano mayor, portador del escapulario grande, la examinación tiene que ratificarse tres veces. Los miembros tienen que respetar estrictamente el reglamento establecido, el cual es autorizado por la iglesia.

Aunque la orden seglar mercedaria de San Cristóbal de Las Casas existió durante la época colonial, luego de la Guerra de Reforma desapareció durante prácticamente un siglo, para refundarse en 1956, ocasión en que vino de España un fraile mercedario para tal fin. En 1976 empieza a visitar la iglesia otro fraile mercedario, quien en 1999 se fue para ya no volver. Desde entonces la iglesia está a cargo del clero diocesano. Dentro de la misma orden mercedaria, hay diferentes grupos o juntas, destacando el de “la mudada”, que son quienes se encargan de la ropa de la Virgen, así como de organizar sus salidas; cabe destacar que la imagen a la que cambian de ropa es a la andariega, ya que a la principal solo se le cambia la mantilla.<sup>174</sup>

Este grupo de laicos es el que se hace cargo actualmente de las esculturas de la Virgen de La Merced en cuanto a su vestimenta, su conservación y restauración, pero, sobre todo, de su

---

<sup>173</sup> Fotografía 38. P. 261

<sup>174</sup> Ficha 32. 5 noviembre 2021. Entrevista a Rodolfo Lamartine Coello, líder de la Orden Mercedaria de San Cristóbal de Las Casas. Ficha 29. 24 septiembre 2021.

ritualidad, sus visitas y su fiesta, desplazando en buena medida a la capellanía en este sentido. Ellos organizan las actividades y además reúnen el dinero para realizarlas. Durante el periodo de estudio, además de la organización de las fiestas, se restauraron las esculturas de la Virgen y del Justo Juez, trabajos encargados a profesionales del INAH, cuyo costo ascendió a cientos de miles de pesos, los cuales fueron erogados por los miembros de la cofradía a través de generosos donativos. Estas contribuciones económicas y organizativas les otorgan legitimidad social como protagonistas de la ritualidad y la fiesta de La Merced.

Uno de los principales rituales de esta agrupación es la misa cantada de la orden mercedaria<sup>175</sup>, como parte de los festejos a la Virgen de La Merced en su día. Este evento permite conocer algunos aspectos del culto, el barrio y sus costumbres. De inicio, el acceso es restringido, reservado exclusivamente para quienes cuentan con un pase, para lo cual hay que ser miembro de la orden o alguien muy cercano de alguno. Aun así y gracias al bucle de la clandestinidad, logré entrar. La misa resulta no ser tan cantada como yo imaginaba; lo cantado se lleva a cabo por medio de una estudiantina, que interviene en determinados pasajes de la ceremonia. La estudiantina no viste los característicos vestuarios “de época”, como las del centro del país, sino sobrios trajes de saco y corbata. Se acompañan de contrabajo, guitarras, requintos, panderos, armónicas y acordeón.

La misa es oficiada por el capellán, quien hace hincapié en la orden mercedaria, en su carácter de servicio y martirio en su labor de redentores de cautivos. Esta labor de liberadores es tanto a cautivos como a presos, tanto física como espiritualmente, como explica el sacerdote. En este sentido, se considera a la Virgen de La Merced como la madre protectora ante la injusticia, ante la cárcel o la esclavitud, sobre todo la de los vicios. En este aspecto, hay una fuerte conexión con el lugar, el barrio y la ciudad, ya que este espacio ha sido iglesia, convento, cárcel y mercado, dentro de una ciudad de abogados y comerciantes, en el que el uso abusivo del derecho ha sido parte importante del intercambio económico, por lo que resulta representativa de este céntrico barrio de San Cristóbal de Las Casas.

Al final de la misa, la orden mercedaria se queda, juntándose todos los integrantes en las primeras bancas. Ahí, le cantan y echan porras y vivas a la Virgen de La Merced en unas alegres mañanitas acompañados por otra estudiantina diferente a la que tocó durante la misa. Luego de las

---

<sup>175</sup> Ficha 29. 24 septiembre 2021.

mañanitas viene otra tanda de palmas, vítores y porras a la Virgen seguido de un nuevo ciclo de canciones alusivas a La Merced. Al finalizar la música, se “ordenó” como miembro a un nuevo integrante mercedario, un joven moreno llamado Carlos, a quien se bendijo y colocó su escapulario entre aplausos y vítores del resto de los integrantes del grupo. De esta forma, los mercedarios realizaron su propio rito al final de la misa, haciendo gala de su performance, el cual sigue existiendo gracias a la participación de jóvenes, generando así un proceso de repetición, generación y cambio en las prácticas devocionales. Estas son parte importante de la vida de la gente de este barrio (aunque ya no viva en él). Se trata de coletos, en su mayoría humildes o de clase media, que son representantes de este barrio mestizo, antiguo puente entre lo indígena y lo criollo, que terminó, con el paso del tiempo, siendo uno de los más representativos de la ciudad.

A pesar de las restricciones impuestas para el ingreso a la iglesia y a la solemnidad del acto litúrgico, gracias al bucle de la clandestinidad no faltaron las irrupciones, como la de un hombre adulto mayor que logró meterse empujando con fuerza la puerta en un momento en que esta quedó sin guardia, de esta forma, entró para ir directamente a la capilla de velas a realizar ruidosamente su rito. Esto deja ver que, a pesar del protagonismo de la Virgen de La Merced en su día, acude gente a visitar al Justo Juez.

Otro de los ritos formales durante la fiesta de la Virgen de La Merced es el Rosario por parte de la orden mercedaria, el cual en esta ocasión fue dirigido por una señora que conduce buena parte de los ritos institucionalizados en esta iglesia a partir de su administración por el Seminario Conciliar. Sin ningún preámbulo, a la hora indicada en punto inicia con el primer misterio del Rosario con voz firme, decidida, clara y enérgica. No vacila en ningún momento, lo hace además con rapidez para cumplir con el rezo completo en el tiempo programado. La búsqueda de eficiencia y rapidez la hace tomar una melodía fija en cada *avemaría*, la cual tiene un curioso final en una sílaba doble en anticadencia al decir “de tu vientre Jesús”. Al final de cada misterio, una estudiantina canta melodías alusivas a la Virgen y al misterio rezado. La iglesia se llena hasta los pasillos para esta ceremonia a pesar de que ya pasaron cinco misas también con el aforo colmado, lo cual hace evidente el auge del culto. Afuera suenan los cohetes. La articulación entre el rezo, la canción y los cohetes es de gran precisión, mostrando el sentido escénico de los organizadores, además de una capacidad logística impecable. Al final de cada misterio se remarca el hecho de que la Virgen de La Merced es la redentora de los cautivos. Al terminar el Rosario suenan las campanas, truenan los cohetes y la estudiantina entona Las Mañanitas, tras lo cual hacen mutis

para dar paso al grupo de mariachis, quienes llevarán la parte musical de la misa de cierre de la fiesta.

En la nave principal del templo el rasgo distintivo de la decoración de la fiesta son los arreglos florales. Son muchos, al grado de colmar todo espacio disponible, y los hay en todos los tamaños y formas, pero todos con los colores rojo y amarillo distintivos de la orden mercedaria.<sup>176</sup> De esta forma, la nave de la iglesia, con su aroma a juncia y a flores, expresa el sentido estético de los creyentes de la Virgen de La Merced. El lugar está colmado de gente hasta en los pasillos. Al iniciar, un grupo de niños ataviados con túnicas y escapularios mercedarios encabezan la entrada del capellán. Portan gruesos cirios, así como sahumerios humeantes. A mi lado se ubica una joven pareja con su hijo pequeño, de dos o tres años. A pesar de ser un día de fiesta los tres visteen gastados pants de los más baratos, portan cubrebocas. El hombre es robusto, de fisionomía ruda; sus manos son grandes y callosas, propias de quien desempeña un trabajo físicamente pesado con ellas. Su aspecto tosco contrasta con la infinita dulzura con la que se dirige a su hijo. Le muestra la iglesia, le muestra las flores, los arreglos, le hace ver lo bellos que son y lo afortunados que son por tener la oportunidad de verlas en ese día especial; hace esto mientras lo carga, lo abraza y le dice con su voz más suave y delicada que vea y disfrute de todo aquello tan bonito. La apreciación del acto estético es inculcada, explicada y sentida desde la más tierna infancia y, para tenerla, no hay necesidad de licencias ni estudios previos porque puede formar parte de toda persona. Este ejemplo muestra con nitidez la estrecha conexión entre la estética y la fe en los lugares sagrados.<sup>177</sup>

La anunciación. Los *panzudos*

Dentro de las múltiples actividades relativas a la fiesta de la Virgen de La Merced, hay una que destaca ampliamente por su carácter escénico y masivo, que es la anunciación de la fiesta, la cual se realiza dos días antes del “mero día” y consiste en una multitudinaria procesión–desfile de características carnavalescas encabezado por la Virgen, en el que se anuncia a toda la ciudad la proximidad de la fiesta. En este día, La Merced toma las calles para mostrarse, afirmarse y celebrarse. Con este evento, el espacio público cotidiano se transforma en un escenario extra–

---

<sup>176</sup> Fotografía 39. P. 262

<sup>177</sup> Ficha de campo 60. 24 de septiembre de 2022.

cotidiano, por lo que, en la práctica, este acto es la máxima expresión de la fiesta de la Virgen de La Merced de San Cristóbal de Las Casas.

Desfile, procesión y carnaval en la fiesta callejera

Un elemento representativo de la cultura hispánica es el de sus fiestas rituales, entre las que destacan las representaciones de conquista, de las cuales, la más extendida tanto en España como en Hispanoamérica es la de “moros y cristianos”, que consiste básicamente en la lucha entre los héroes (cristianos) y los enemigos (moros) por la posesión de un bien colectivo. Estas representaciones pueden ser teatralizadas o danzadas, con parlamentos o sin ellos, por lo que dan cabida a múltiples variantes y personajes. Estos actos han adoptado sus formas actuales a través de largos y lentos procesos configurativos, entramados en la sucesión de diversos espectáculos festivos organizados en distintos momentos y por diversos motivos, los cuales se han influenciado mutuamente (Brisset, 2001: 363 - 367).

Reminiscencias de estas representaciones perviven en las procesiones, como la de la anunciación de la fiesta de la Virgen de La Merced. La procesión es el centro vital de la fiesta popular, en la que se juntan lo sagrado y lo profano, lo sublime y lo grotesco, que son dos aspectos del fenómeno religioso. En algunas procesiones y actos festivos destacan las mascaradas y comparsas en las que figuran los disfrazados. Estos rituales carnavalescos, que tienen orígenes románicos y medievales, con influencia de las representaciones de “moros y cristianos”, tienen como elementos fundamentales a la solemnidad interactuando con la algarabía y los disfraces. Sus formas sonoras varían desde el ritmo de tambores, de cencerros colgados al cuerpo de los disfrazados o el acompañamiento por bandas musicales. Los disfraces han variado desde las pieles de animales hasta sus aspectos más humanizados como los “zamarrones” asturianos, las “pandas de tontos” malagueñas o los “panzudos” coletos. A pesar de los múltiples estudios históricos al respecto, el origen de todas estas manifestaciones es incierto, ya que, ante estas escenificaciones populares y callejeras, la perspectiva historiográfica se encuentra con la enorme dificultad de establecer una línea de continuidad evolutiva (Aracil, 2006: 5-10; Menéndez, 1987: 173; Nuevo, 1948: 7).

Más allá de sus orígenes, las manifestaciones festivas colectivas son un tipo de teatralidad diversa que está fuertemente extendida en gran parte del planeta, ya que permite a la gente del pueblo ser parte de un acto extra-cotidiano. Al respecto de la fiesta callejera, existen tres modos básicos

de ritualizar la calle: el desfile cívico, la procesión y el carnaval. Estas prácticas contienen los principios fundamentales utilizados para dramatizar aspectos del mundo social de un colectivo; mediante ellas se desdobra la realidad de un pueblo y se crea su mirador. Los desfiles como el de la independencia, como rituales institucionales son nacionales, mientras que las procesiones y carnavales son rituales locales (Da Matta, 2002: 55). En este sentido, un punto importante para entender estos rituales callejeros está en los grupos responsables de su producción: los desfiles como el de la independencia son realizados por los poderes instituidos, el ejército, las escuelas y los medios masivos de comunicaciones; en estos casos la gente es el público del performance institucional. Las procesiones son organizadas por la iglesia y las institucionalidades barriales, con una participación popular más activa de los creyentes, aunque supeditada a estas autoridades. En las manifestaciones puramente festivas o carnalescas la participación, aunque organizada, es mucho más libre, pues recae en distintos grupos constituidos voluntariamente por el gusto de participar.<sup>178</sup>

La ritualidad callejera tiene un carácter extra-cotidiano, propio de los eventos “extraordinarios”; así, estos actos se identifican fuertemente con lo escénico.<sup>179</sup> Lo extra-cotidiano se manifiesta como algo construido socialmente, más allá de lo fortuito, lo milagroso o lo catastrófico. El paso de un ámbito a otro implica “modificaciones en el comportamiento, y esos cambios crean las condiciones para que se perciban como especiales” (Da Matta, 2002: 59). Lo extra-cotidiano está también segmentado, ya que existen tanto acontecimientos altamente ordenados (como los desfiles o las obras de teatro) como los sucesos dominados por la diversión o licencia; entre ambos tipos existe además una diversa gama. Las fiestas son momentos extra-cotidianos de alegría y valores considerados altamente positivos. Lo negativo es la rutina de la vida cotidiana. El mundo cotidiano es el de las jerarquías y la regulación, cuyo tiempo es el de la rutina y el trabajo. El tiempo del ritual callejero popular, como el carnaval o las anunciaciones, es cíclico, está marcado por las relaciones con Dios y, por tanto, tiene un sentimiento universal y trascendente. Estos son, pues, tiempos contrastantes; el tiempo cambia también en su uso como elemento dramático (Da Matta, 2002: 57-65).

Eventos como la anunciación de la Virgen de La Merced son rituales callejeros de carácter diverso y polifónico, pues rompen con la linealidad institucional, ya que, en este caso, participan

---

<sup>178</sup> Fotografía 40. P. 262

<sup>179</sup> Fotografía 41. P. 263

tanto las institucionalidades religiosas como el pueblo en general, amalgamando la procesión, el desfile y el carnaval en un solo acto. Aquí, se afirman las autoridades eclesiásticas y barriales, pero a la vez, se impone de manera rotunda la gente del pueblo, en su carácter multitudinario de fiesta y diversión. Su particular configuración coloca a este acontecimiento como un acto de teatralización total, en la que se afirma tanto la autoridad institucional como su mofa por parte de la gente, expresándose a la vez el mundo “al derecho” del desfile y la procesión y el mundo “al revés” del carnaval y el jolgorio.

El desfile de la anunciación de la fiesta de La Merced hace un largo trayecto de ida y vuelta, dando inicio en el puente blanco para finalizar en la iglesia de Guadalupe<sup>180</sup>, desde donde se emprende el regreso. El recorrido está encabezado por la Virgen de La Merced, que es llevada en andas por cuatro personas, acompañadas de un pequeño séquito, todos ellos miembros destacados de la orden mercedaria. Sacan a desfilas a dos de las tres esculturas de la Virgen de La Merced pertenecientes a esta capellanía, que son la Virgen del mercado y la andariega, a la cual se le llama también coloquialmente como la “gordita”, debido a su complexión rolliza en contraste con la “tapada” de espigado cuerpo y afiladas facciones, la cual permanece en su nicho del altar principal del templo. Los integrantes de este contingente son las personas de mayor prestigio económico, social y religioso del barrio, quienes se autonombran como los “esclavos mercedarios”. Durante el desfile, este contingente avanza en tono solemne entonando cantos y oraciones a la Virgen de La Merced, ataviados de blanco, luciendo sus escapularios estampados con el escudo de la orden mercedaria. Detrás de ellos<sup>181</sup> desfilan otras imágenes sagradas, así como algunos carros alegóricos con “composiciones vivas” representadas por actores ataviados de vírgenes y santos representando pasajes bíblicos.<sup>182</sup>

El grupo de esclavos mercedarios y carros alegóricos ocupa menos de cien metros del total del contingente, que en momentos llega a tener más un kilómetro de longitud, por lo que la gran mayoría del desfile está conformado por las comparsas de disfrazados y *panzudos*. Estos *panzudos*

---

<sup>180</sup> El recorrido del desfile de anunciación de la fiesta de la virgen de La Merced es largo, el trayecto completo recorre aproximadamente cinco kilómetros y tiene una duración de al menos seis horas. El punto de reunión inicial es el puente blanco, de donde se avanza por la calle Diego de Mazariegos hasta la iglesia de La Merced, de ahí se continúa para cruzar el parque central y tomar la calle Real de Guadalupe hasta la iglesia de Guadalupe, ahí se hace una pausa festiva, en la que los *panzudos* recargan energías con comida y bebida, sobre todo cerveza, para resistir el recorrido de regreso hasta la iglesia de La Merced, punto donde finaliza.

<sup>181</sup> Ficha de campo 59. 22 de septiembre de 2022

<sup>182</sup> Fotografía 42. P. 263



son personajes grotescos, ataviados con estrafalarias túnicas en colores vivos y chillantes, que remiten a la indumentaria propia de los payasos<sup>183</sup>; estas túnicas cubren y dan vida a las enormes panzas que caracterizan a estos curiosos personajes, mismas que están elaboradas con cámaras de llanta de camión infladas; el vestuario de los *panzudos* incluye también máscaras, que son frecuentemente de algún personaje grotesco o diabólico, los cuales varían de acuerdo con la moda del momento. Estos multitudinarios contingentes de *panzudos* avanzan bailando, haciendo bambolear sus panzas con gran algarabía, acompañados de bandas de música de alientos que ejecutan alegres y trepidantes melodías durante todo el trayecto, haciendo de este desfile un performance carnavalesco singular, que a la vez devora y da vida al recorrido de la Virgen por la ciudad. El contraste entre la solemnidad de los esclavos mercedarios y la algarabía grotesca de los panzudos es una reminiscencia de la tradición de “moros y cristianos”.

Tanto para los sacerdotes de esta capellanía como para los miembros de la orden mercedaria<sup>184</sup>, los *panzudos* no son algo agradable, al contrario, muchos de ellos los consideran una aberración al culto, una anomalía que arruina la procesión, que, en su opinión, debería ser solemne. Les molesta sobre todo el hecho de no poder controlar a las multitudes, que se han apropiado del acto, restándole protagonismo a las institucionalidades. Algunos argumentan recordar que cuando eran niños la anunciación de la fiesta de la Virgen no era así, sino con una “bella procesión”, pero la gente lo ha ido modificando para hacerse protagonista del evento, lo que en su opinión la ha desvirtuado por completo. Esta molestia de las autoridades de La Merced, así como su origen histórico y la supuesta forma ortodoxa de celebrarse tienen absolutamente sin cuidado a disfrazados y *panzudos*, quienes aprovechan al máximo ese día para hacer gala de su alegría y creatividad.

La anunciación de la fiesta en tiempos del COVID 19.

---

<sup>183</sup> En las ritualidades de origen cristiano, vestir estrafalariamente se asocia al mal, ya sea en forma de moro o de saltimbanqui o cómico. De esta forma, al ser un ritual de origen mercedario, los vestuarios de los panzudos corresponderían simbólicamente a los moros, como una variante de la celebración de moros y cristianos; sin embargo, actualmente en San Cristóbal de Las Casas nadie conoce ni asocia a esto la vestimenta de los panzudos, sino que se considera parte del carácter lúdico y festivo de estos personajes, a los que también se les conoce como los payasos.

<sup>184</sup> Entrevistas a los padres Víctor Manuel Anguiano y José Bartolomé Gómez Martínez, capellanes de La Merced del 2010 a la fecha, 26 de julio de 2022; así como a los cófrades mercedarios Rodolfo Lamartine Coello y Jacqueline Paniagua.5 y 9 de noviembre, 2022.

La pandemia del COVID 19 ha afectado la vida de la gente, sobre todo en las cuestiones colectivas, comunitarias y de manera particularmente sensible en lo festivo. La anunciación de la fiesta de la Virgen de La Merced no fue la excepción, ya que, durante dos años seguidos todo fue diferente. En el 2020 ni siquiera pudo llevarse a cabo la fiesta de la Virgen de La Merced, limitándose todo a una muy breve anunciación motorizada y a la conmemoración de la fecha con una misa a puertas cerradas exclusiva para miembros de la Orden Mercedaria.

En el 2021 la situación mejoró, ya que en esa ocasión sí hubo fiesta con un programa relativamente nutrido de eventos, pero en una versión muy disminuida, propia del aún escenario pandémico. La anunciación de ese año empezó tarde y de manera un tanto desordenada<sup>185</sup>, siendo notoria una organización menos efectiva, producto de la situación sanitaria y sus efectos en el ánimo, la economía y la capacidad logística de sus organizadores. Otro factor fundamental es evitar la imagen de ser un foco de contagios, por lo que la difusión ha sido mínima, con el fin de confundir o desalentar los ánimos de los participantes que hacen de este un suceso multitudinario.

Una marimba ameniza la plaza que luce ese día los distintivos banderines de plástico cortado en colores azul, rojo y amarillo, que son bellísimos al contrastar con el azul intenso del cielo, el verde de las montañas y los tonos claros de la iglesia y el exconvento; las alegres y a la vez nostálgicas notas de la marimba completan esta imagen agridulce de una alegría a la vez presente y ausente. Nostalgia en presente de un pasado intentando suceder. Hay gente esperando el desfile, ganando un buen lugar en la rampa de la plaza sobre Diego de Mazariegos, pero es muy poca, quizá por la falta de difusión, pero, sobre todo, porque este año el desfile será nuevamente motorizado,<sup>186</sup> sin la presencia viva de los *panzudos*, lo cual hace que carezca de sentido.

La suspensión de los *panzudos* modificó el ambiente de la plaza, que en otras ocasiones es punto de reunión y camerino multitudinario en que los actores se preparan para su singular performance. Esta vez la anunciación es un desfile de carros alegóricos con la temática de la Virgen de La Merced. Los esclavos mercedarios, con sus elegantes túnicas y escapularios, esta vez van a bordo de dos “tranvías” turísticos, sin poder lucir sus vestimentas e insignias como se

---

<sup>185</sup> Ficha de campo 27. 22 de septiembre de 2021.

<sup>186</sup> Fotografía 43. P. 264

debe. Como motivo festivo, uno de los “tranvías” lleva a bordo una marimba que hace más ameno el trayecto.

A pesar de la prohibición, se presentaron algunos heroicos “payasos”, que no *panzudos*, que eran una decena de disfrazados, quienes intentaron sacar la honra del evento desfilando a pie con un tímido baile que tuvo su cenit frente al parque central gracias a la energía transmitida por el público, que en este sitio fue más numeroso que en el resto del trayecto. Luego de este punto, el baile se redujo a una mínima expresión, más extenuada que alegre. También se presentaron tres *panzudos* motorizados, dos de ellos en sendas motocicletas, lo cual les impedía bailar, pero hizo que pudieran participar del desfile portando sus célebres panzas. El tercer *panzudo* motorizado y robótico era un automóvil, el cual estaba ataviado como *panzudo*, contando además con dos brazos articulados accionados desde las ventanillas del auto, que daban al monigote con ruedas la capacidad de moverse y “bailar” al ritmo de la música. La escasa algarabía del desfile fue puesta por las dos bandas de música que animaron la vanguardia del desfile, siendo la marimba del “tranvía mercedario” quien hacía lo mismo en la retaguardia.

El desfile transitó por la ruta tradicional, pero se hizo muy rápido, digno de algo motorizado, realizándose casi sin hacer pausas, a excepción de dos muy breves: la primera en el parque central, con motivo festivo y la segunda en el de Guadalupe, con motivos logísticos. En Guadalupe había una pandilla de niños aguardando el desfile, sobre todo por los dulces y golosinas que se lanzan a la gente, pero, para su mala fortuna, en esta ocasión no los hubo. En este punto aparecieron también algunos niños disfrazados de *panzudos* que querían participar, pero, para su frustración, el encargado del comité organizador les dijo que no sería posible por ningún motivo debido a la pandemia, causando en ellos gran desazón y tristeza manifestada en las gruesas lágrimas que empaparon sus mejillas. Es así, con un sentimiento agridulce y un tanto nostálgico, que se llevó a cabo la anunciación de la fiesta de la Virgen de La Merced en el año 2021, segundo de la pandemia.

El mercado

Este día, la fiesta de la Virgen de La Merced y su algarabía se trasladan también al mercado “Castillo Tiellmans”, de donde es la patrona. En el año 2021, con el escenario pandémico aún

presente, es ahí a donde se trasladó la mayor parte de la algarabía del festejo.<sup>187</sup> El origen de la Virgen de La Merced como patrona de este barrio de comerciantes, antecesores de los actuales locatarios del mercado, ha trasladado a este el patronazgo y la devoción por esta imagen, mostrando así su estrecha conexión.

Todo el mercado está de fiesta, con los locales adornados con papel de china cortado en colores azul y blanco, sin que se vea por ningún lado el color rojo, ni los escudos e insignias de la Orden Mercedaria. Suena la música y la algarabía por todos los rincones. En el altar de la Virgen, esta luce bellamente ataviada, acompañada por una pequeña imagen del Justo Juez y otra de Jesús crucificado. El altar está profusamente adornado de arreglos florales, así como una mesa con grandes cirios y veladoras encendidas. Hay ahí también una gran alcancía. En este altar está fray Pablo Iribarren, quien, a pesar de su avanzada edad, está ahí presente en plena tercera ola de la pandemia, al pie del cañón, saludando y bendiciendo a los numerosos devotos.<sup>188</sup> Tiene algunos auxiliares, que son algunos jóvenes que van y vienen con distintos encargos, así como una señora de mediana edad, que es su asistente principal; ella vela celosamente que todo aquel que pase y se santigüe frente a la Virgen deposite su respectiva cooperación en la alcancía. Esta es una situación compleja, en la que la iglesia, el fraile, la señora, los asistentes y demás implicados en este culto, son presa del desamparo que les ha traído la situación pandémica, en la que la necesidad económica envía a las personas a arriesgar su vida.

En el otro extremo del mercado, al lado contrario del altar de la Virgen, hay otro altar, este es más pequeño y sencillo, con sólo una imagen fotográfica de la Virgen empastada en un sencillo bastidor. Lo sencillo del adorno se compensa aquí con la gran algarabía que impera. Toca un conjunto musical, mientras esperan su turno unos mariachis y una marimba, haciendo ver que la cosa será de todo el día. Junto al altar principal, una carretilla habilitada para la venta de tamales reparte gratuitamente estas delicias a la gente formada para tal fin, la cual forma parte del lugar y por tanto tiene derecho a recibir su tamal. El ambiente de fiesta es aquí libre de restricciones, más popular, aunque de algún modo, también normado y aprovechado económicamente por la institución católica.

El renacer de la fiesta. Vuelven los *panzudos*

---

<sup>187</sup> Ficha de campo 29. 24 de septiembre de 2021.

<sup>188</sup> Fotografía 44. P. 264

El bucle del tiempo ha logrado dar vuelta a los momentos tristes de la contingencia, con lo que en el 2022 la anunciación de la Virgen de La Merced volvió a ser multitudinaria. Esta vez, como en 2018 o 2019, participaron nuevamente miles de personas en este desfile–performance, formando un contingente de más de un kilómetro de longitud, del cual, unos treinta metros serían los ocupados por el capellán, la Virgen y los “esclavos mercedarios”, para dar paso a los enormes grupos de disfrazados y *panzudos*, quienes, junto con los músicos y carros alegóricos, conforman la mayor parte del elenco.

En esta ocasión, la “anunciación” se llevó a cabo de manera más puntual y ágil que en otras ocasiones<sup>189</sup>, lo cual fue motivado principalmente por ser un día laborable en que se perturba más el tráfico del centro de la ciudad. Las institucionalidades de La Merced se hacen presentes este día. La iglesia se muestra a través de la bendición de la Virgen y su acompañamiento en procesión, con el capellán y sus acólitos con sus respectivos sahumerios. La junta de festejos lo hace llevando y escoltando a la Virgen en su recorrido, ataviados con sus vestuarios de esclavos mercedarios. Los integrantes de la junta de festejos son también los miembros de la cofradía mercedaria. Marchan con seriedad, ostentando la legitimidad de portar a la Virgen y de conocer la forma adecuada de rendirle culto. Este día ambas institucionalidades se muestran fuera del templo. Sin embargo, a la vez, aquí, en la calle, la multitud se impone, las instituciones participan para no verse relegadas del acto, pero son inmensamente rebasadas por el gigantesco performance colectivo, festivo, vital y extra–cotidiano de los payasos, disfrazados y *panzudos*, en el cual actúan miles de personas acompañadas de numerosas bandas de música.

El desfile es extenuante, pues recorre más de cinco kilómetros, siendo más de la mitad de ellos cuesta arriba de una pendiente, lo cual, aunado a los aparatosos y pesados disfraces y el baile, hace de esta una jornada maratónica. Una mixtura formidable de narices gigantescas, enormes cachetes; diablos y curas barbudos; hombres lobo, vampiros, zombis; *baby yoda*, osos panda, payasos cómicos y diabólicos; *pikachú*, *batman*<sup>190</sup>, arlequines, ancianos, gorilas, policías, soldados, rockeros, duendes, calaveras, fantasmas, unicornios y hasta la reina Isabel II de Reino Unido desfilan en esta abigarrada comparsa.

---

<sup>189</sup> En las versiones de los años 2018 y 2019 la anunciación tuvo una duración de más de ocho horas, mientras que en 2022 se realizó en menos de la mitad de tiempo.

<sup>190</sup> Baby Yoda, Pikachú y Batman son personajes de historietas, cine y televisión que gozan de gran popularidad, sobre todo entre niños y jóvenes.

Al regreso, muchos personajes han perdido algún elemento de su caracterización, principalmente las máscaras, esto tanto por el sofoco producto del largo recorrido entre la multitud y a pleno sol, como por que el efecto de las cervezas que desde la anterior pausa beben los actores. El calor, la trascendencia del agotamiento con el baile, la música y las bebidas van deshilvanando progresivamente las fronteras entre la cotidianidad y la extra-cotidianidad del actuar, fundiéndose cada vez más actores y espectadores en la plenitud de la fiesta conforme se acerca el final de desfile.

La música es un elemento imprescindible en esta celebración, la cual es ejecutada en su mayoría por bandas con instrumentos de viento y percusiones, semejantes a las existentes en otras regiones de México como Oaxaca y Sinaloa, o del mundo, como las de los gitanos. La actuación de estos músicos, además de no desmerecer en calidad musical ante las de otras regiones, implica también un extraordinario despliegue físico, ya que realizan el recorrido completo sin dejar de tocar más que en brevísimas pausas. Todas ejecutan más o menos el mismo repertorio con melodías con un ritmo trepidante, llenas de brillo, estridencia y alegría, el cual logra penetrar hasta la médula espinal de actores y espectadores quienes, de esta forma, unen analógicamente sus mentes a través del movimiento musical que impregna sus cuerpos. Un elemento nuevo en la versión de este año fue la presencia de un nutrido grupo de batucada. Este tipo de agrupación musical es muy popular en Brasil, donde son el acompañamiento por excelencia de las comparsas del carnaval; ejecutan distintos ritmos con percusiones, principalmente bombos y timbales. Al estar en San Cristóbal de Las Casas y participar en esta anunciación, no es una batucada común, ya que, además del repertorio propio de estas agrupaciones, ejecutan también las melodías tradicionales de esta celebración, incluyendo para ello la participación de numerosos instrumentos de viento.

#### Los personajes

Un aspecto notable es la mixtura y libertad de los disfraces, personajes y vestuarios. Desfilan y bailan desde zapatistas hasta *Mario Bros*<sup>191</sup>, desde seres angelicales hasta todo tipo de demonios. Este día la gente hace gala de sus imágenes, su expresividad, su creatividad, su ritmo y su energía; en este acto extra-cotidiano expresan su ser plenamente ante la colectividad, formando parte de este organismo multitudinario que genera una puesta en escena magnífica, plena, abierta, en

---

<sup>191</sup> Mario Bros es el protagonista de un famoso videojuego.

interacción directa con el espectador, rompiendo toda barrera entre ellos con respeto a la convención entre actor y espectador. Estamos ante una muestra impecable y extraordinaria de la generación del bucle de retroalimentación autopoietica característico del acontecimiento escénico.

Como sucede con los actores del teatro, mucha gente conoce y sabe quiénes son varios de los disfrazados, así como el público asiduo a las salas teatrales conoce al actor que interpreta tal personaje, y, al igual que en este caso, eso no interfiere en la ficción, sino que la reafirma; los hace entrar a todos en la convención escénica.

En la versión de este año destacaron por su novedad o su actuación varios personajes. Como reflejo de la creciente violencia en la ciudad, aparecen con frecuencia las personificaciones de policías, principalmente el autonombado por su creador como el *comandante barina*, que es un disfrazado sin panza, que representa a un policía monstruoso, decadente y corrupto, pero que inspira risas y aplausos por su singular ritmo y gracia para el baile, el cual despliega incansablemente mientras interactúa lúdicamente con el público, generando gran algarabía.

Otro personaje destacable es *Chico Che Coletto*. Este personaje, encarnado por un habitante del barrio de La Merced, es la imitación del cantautor de música tropical tabasqueño Chico Che. El hombre aprovecha su gran parecido con el cantante, el cual acentúa usando el mismo corte de cabello, el bigote poblado, los lentes y el overol que caracterizaban al ya fallecido artista. Desfila frente a un automóvil Volkswagen Sedán, en el cual va el equipo de audio por medio del cual suena música de Chico Che y también da sonido al micrófono con el que este personaje anima a la multitud, creando un gran relajo.

Personaje memorable por su extraordinaria actuación es el *pachuco bailarín*, que es un *panzudo* con un desempeño escénico sobresaliente. Este personaje es formidable y vistoso, tanto por su diseño, que desborda creatividad y colorido, como por su ejecución. El disfraz es el correspondiente a un “pachuco”<sup>192</sup>, con el traje a rayas, pantalones bombachos, la corbata en vistoso color y el sombrero de ala corta, además de una vistosa máscara que complementa la caracterización. Es un *panzudo* descomunal, la llanta que lo sustenta mide al menos dos metros

---

<sup>192</sup> El término “pachuco” se refiere a los integrantes de un movimiento contracultural surgido en la frontera México - estadounidense a mediados del siglo pasado, afirmando su forma de vida frente a los estadounidenses anglosajones. Su imagen implica un determinado vestuario, así como formas de hablar y de bailar.

de diámetro, por lo que es un ser voluminoso. Este enorme panzudo baila con un gran sentido del ritmo, el cual se expresa en los bamboleos de su cuerpo, en el cual la barriga, la máscara, los brazos y los pies están en perfecta armonía y correspondencia para dar vida a un cuerpo que, desde su carácter grotesco, seduce a las multitudes con su energía desbordante, su gracia y singularidad.

El elogio a la dificultad propio de lo barroco y de la teatralidad se hace presente en las panzas gigantes, las cuales superan frecuentemente los dos metros de diámetro, haciendo de sus actuaciones verdaderas proezas, que se ven recompensadas con la inigualable experiencia estética de ser uno con los demás a través de la generación del bucle de retroalimentación autopoietica.<sup>193</sup> Además de las panzas gigantes, hay un buen sector de pequeños *panzudos*, que son los niños, quienes, con llantas adaptadas a su tamaño compiten con los grandes en animosidad, ritmo y alegría. Así, muchos padres llevan a sus hijos, ya sea participando en familia o simplemente llevando al niño a bailar. En el desfile, los pequeños logran abrirse paso entre los grandes ejecutando sus bailes con gran energía, mostrando que junto a sus padres han dedicado tiempo a practicar, haciendo bambolear sus panzas con ritmo y con una técnica bien definida. De este modo, la fiesta de los *panzudos* asegura su permanencia a través del aprendizaje de la técnica corporal, pero sobre todo por la huella mnémica indeleblemente grabada en la memoria sensible de estos pequeños.

Para realizar el baile de *los panzudos* con gracia, alegría y vistosidad es importante dominar la técnica del bamboleo, ya que esta permite desplazarse, bailar y, sobre todo, balancear adecuadamente la panza a modo que ésta cobre vida y comicidad. Este movimiento se realiza desplazándose tanto de un lado al otro como de arriba hacia abajo con dominio del centro de gravedad, articulación y cadencia, de tal modo que pueda llevarse el ritmo de la música con el cuerpo entero. Las enormes panzas implican en el ejecutante, además de ritmo, fuerza y resistencia, una buena estabilidad y dominio del equilibrio, ya que los choques con otros *panzudos* son constantes, lo cual, con lo inflado de los neumáticos, provoca rebotes continuos durante el baile. También, para dar vida a sus personajes, muchos bailan girando, dando vueltas a sus túnicas mientras bailan y agitan sus panzas; esto, aunado al rebote con otros, genera una ejecución sumamente cansada y difícil, pero que se ve recompensada con extraordinarias e

---

<sup>193</sup> Fotografía 45. P. 265



hilarantes actuaciones, que contagian de energía y alegría tanto a los otros actores como a los espectadores.

Los espectadores

Nadie puede permanecer ajeno y no sucumbir ante la fuerza seductora de este performance. La alegría y el elogio a la vida que se expresa en él impacta de manera contundente a todo aquel que lo presencia. Esto es evidente durante el recorrido, en el que muchos transeúntes, tanto locales como foráneos y extranjeros son sorprendidos por el singular desfile, el cual rompe de manera repentina con la cotidianidad de las personas. La transformación en los rostros de quienes se topan con los *panzudos* es radical e inmediata. Del semblante serio, cansino o preocupado se pasa súbitamente a una enorme y luminosa sonrisa, que lleva a quien le sucede a experimentar la alegría pura propia de la infancia, cuando nuestra mente estaba aún abierta a la sorpresa.

El desfile–performance de los panzudos es un acto que muestra una teatralidad total, ya que abarca todo su espectro. Es una puesta en escena en la que los ejecutantes actúan para los espectadores, con quienes se genera el bucle de retroalimentación autopoietica; también lo hacen para los otros actores, como un acto colectivo en el que cada uno conoce la partitura y se une a los demás en un contagio de ritmo y energía que les permite generar un tono sin necesidad de un director de escena; y, finalmente, es un acto de arte como vehículo, en el que actúan para sí mismos, para vivir la experiencia estética extra–cotidiana de ser uno con los demás. Esta teatralidad total hace del desfile de los panzudos un acontecimiento vivo y brillante, que no necesita impulso ni difusión institucional para llevarse a cabo. Su contenido es más profundo, porque muestra con nitidez a lo lúdico y lo estético como elementos fundamentales del acontecer humano.

#### IV El Justo Juez

El Justo Juez es una advocación de Jesucristo inspirada en el momento bíblico en que Jesús comparece ante Poncio Pilatos y declara en siete palabras que “su reino no es de este mundo”. Aunque se desconoce el origen de la escultura del Justo Juez de la iglesia de La Merced, se cree que fue hecha en Guatemala en el siglo XVII<sup>194</sup>, y hay constancia de que, durante el obispado de

---

<sup>194</sup> Dato proporcionado por María Rosa García, jefa de restauración del Centro INAH de San Cristóbal de Las Casas. 4 de septiembre de 2021. En base a este supuesto se realizó la restauración de la escultura en el año 2022.

José Cubeo Ramírez y Arellano en el siglo XVIII, se consagra con los sellos mercedarios en pies, manos y cabeza.

La imagen del Justo Juez es impactante. Se trata de una escultura en madera de tamaño “natural” (aproximadamente del tamaño de un hombre de baja estatura), con extremidades articuladas, que representa a Jesucristo. Este no luce como en la mayor parte de las imágenes que lo representan, ya sea crucificado o en predicación, sino que aparece sentado en un trono, con los brazos perfectamente acomodados en los descansos de éste con las palmas de las manos hacia arriba. Su torso y cabeza están en posición erguida y frontal, con la mirada firme enfocada en el horizonte. Sus rasgos son afilados, proyectando cierta severidad; su mirada es serena y neutral, como corresponde a su carácter de juez ecuánime y justo.<sup>195</sup>

El culto cristiano a imágenes que simbolizan la justicia tiene relación con el juicio divino y el culto al purgatorio, el cual implica una posibilidad de expiación de las culpas para acceder a la gloria. La figura del purgatorio es una noción intermedia entre el cielo y el infierno, con la que se rompe su concepción dualista; además, añade la dimensión temporal al mundo eterno del más allá, toda vez que el paso por el purgatorio se concibe como finito. De esta forma, la severidad y duración de las penas hicieron que se le conciba con la imagen de una cárcel, y a las ánimas como prisioneros. Las prácticas de los vivos en favor de la reducción de condenas de ánimas del purgatorio como una interacción de reciprocidad con éstas, propició el surgimiento de un culto y devoción, en un intercambio solidario de favores, mismo que se ha trasladado a otras imágenes sagradas (Von Wobeser, 2011: 153-177).

Este principio de reciprocidad con los seres sagrados es uno de los cimientos de la “religión práctica” (Vessuri, 2011: 284), que es la forma en que la gente vive su religiosidad en relación con su experiencia de vida; no desde la dimensión intelectual o filosófica del pensamiento religioso, sino desde su dimensión de la acción. La preocupación fundamental de esta religiosidad es “la interpretación y resolución del sufrimiento” (Vessuri, 2011: 284). De esta forma, se busca una interacción útil con los seres divinos, por lo que algunas imágenes son buenas, milagrosas, efectivas, cobrando gran aprecio; otras, en cambio, no sirven y, por tanto, se abandonan y olvidan. En la interacción con las imágenes sagradas, reina el principio de la reciprocidad. Uno

---

<sup>195</sup> Fotografía 46. P.265

hace una promesa y ofrendas para que éste lo ayude con un problema, pero si no cumple, este pierde sus privilegios (Vessuri, 2011: 283-285).

Desde la época colonial hasta nuestros días, en San Cristóbal de Las Casas han sido recurrentes grandes epidemias y calamidades como terremotos e inundaciones, lo que, aunado a la pobreza de una gran parte de la población, suelen suscitar múltiples situaciones adversas y desesperadas, las cuales han dado pie a numerosas devociones y cultos. En ellos, la necesidad de pedir a la divinidad a pesar de cargar con las culpas del pecado propició el auge del modelo del arrepentimiento, que fue muy difundido por los dominicos, bajo la lógica de que el arrepentimiento de la vanidad del mundo es un medio privilegiado de reconciliarse con Dios a través de encuentros hierofánicos. Este modelo ha generado múltiples prácticas en las que expresar el dolor y el arrepentimiento son formas efectivas de comunicación con lo divino, como sucede con los cultos al Justo Juez de San Cristóbal de Las Casas.

Otro factor simbólico importante en el culto al Justo Juez de la iglesia de La Merced es la ubicación de su santuario junto al ex-convento, el cual, durante casi todo el siglo XX fue la cárcel municipal. Esta vecindad hizo de este templo mercedario dedicado a la liberación de cautivos, el lugar idóneo para pedir por los ahí apresados. Este enganche simbólico con la búsqueda de justicia y piedad propicia el hecho de invocar la ayuda de un personaje poderoso, de un juez fuerte y justo capaz de cobijar al desprotegido sea cual sea su problema.

Más allá del simbolismo de la imagen, el actual culto al Justo Juez rebasa toda explicación para situarse como un fenómeno devocional sobresaliente. Para los miembros de la capellanía, esta imagen es de gran importancia, pues aseguran que “el Justo Juez es el que trae la gente a esta iglesia”, y exponen la razón de una forma impecable, sencilla y contundente: “viene más gente al Justo Juez por ser muy milagroso”. Me cuentan que otorga lo que se le pide, afirmando que, si lo haces con verdadera fe, es seguro que te lo cumple.<sup>196</sup>

Ritos de súplica

---

<sup>196</sup> Entrevista al padre Víctor Manuel Anguiano, capellán de La Merced de 2009 a 2021 y a Alejandro Gómez, sacristán.

A diferencia de la Virgen de La Merced, el Justo Juez es una imagen sagrada sin adscripción barrial, como lo explica el capellán:<sup>197</sup> “el Justo Juez es un culto y una celebración que no es asumida por el barrio, sino por la iglesia, por eso sus expresiones difieren tanto del otro”. La devoción al Justo Juez está abierta al culto general como la advocación de Jesucristo en uno de sus trances más angustiosos, su juicio ante Poncio Pilatos, razón por la que se le asocia a los casos verdaderamente difíciles y desesperados. Este sentido de ayuda ante situaciones límite genera que los ritos ejecutados al Justo Juez sean en su mayoría de naturaleza íntima o privada, en la que la gente hace su súplica personal al Justo Juez.

La devoción al Justo Juez tiene su expresión en los rezos, que son la manifestación primordial de la súplica al ser sagrado ante un caso desesperado. Estos rezos tienen diferentes formas de ejecutarse, pero la mayoría coinciden en buscar una comunicación directa y efectiva con el ser divino, así como en el uso de dos elementos rituales: el aceite y las velas. En su altar está colocada una pileta con aceite de uso ritual, el cual está bendito y contiene el poder del Justo Juez. Este elemento se usa para suplicar ante un problema realmente difícil o para curarse de alguna dolencia:<sup>198</sup> “No hay mejor lugar que el altar del Justo Juez, ahí se reza, se barre uno y luego se pone uno el aceite; éste se unta atrás del cerebro, en los brazos, en las coyunturas, o en otros sitios de acuerdo con el padecimiento que se tenga o donde la simple intuición diga”. Las velas son la ofrenda principal para el Justo Juez, por eso toda súplica debe acompañarse de su respectiva vela o veladora. Al ir creciendo el culto al Justo Juez, lo ha hecho también la cantidad de velas y veladoras ofrecidas, lo cual ha generado problemas y formas de solucionarlos, como el uso de la “capilla de velas”. Varían en tamaños y formas, aunque predominan las veladoras y las velas de sebo de varios colores. Sus formas y sobre todo sus colores están relacionados a la petición o promesa realizada, por ejemplo, las velas blancas son principalmente para pedir perdón, sobre todo por haber regañado, maltratado o maldecido a un familiar. Se le ofrendan junto con los rezos para alcanzar la paz<sup>199</sup>.

Los siete lunes

---

<sup>197</sup> Entrevista al padre Víctor Manuel Anguiano, capellán de la iglesia de La Merced. 3 de marzo de 2018.

<sup>198</sup> Entrevista a Alejandro, sacristán de la iglesia de La Merced. 8 de marzo de 2018.

<sup>199</sup> Ficha de campo 71. 3 de marzo de 2023. Charla con Josefina Santiz.

El rito más importante que se realiza al Justo Juez es el de los siete lunes, el cual consiste en un rezo con una oración especial que se realiza durante siete lunes seguidos, siendo el primero el lunes previo al miércoles de ceniza y el último el lunes de semana santa. Tanto el capellán como varios creyentes afirman que este rito se hace en referencia a las siete palabras proferidas por Jesucristo al ser juzgado por Poncio Pilatos: “mi reino no es de este mundo”. Este rito es para hacer promesas en virtud de una súplica especial, personal, como me explica un creyente: “es un secreto que tenés, vas a hacerle los rezos que tocan cada lunes, empezando en febrero, el lunes anterior al miércoles de ceniza”<sup>200</sup>.

### Curaciones y *barridas*

Además de las súplicas al Justo Juez ante un trance desesperado, mucha gente acude ante él para “curarse” o “barrerse”<sup>201</sup>, prácticas muy arraigadas en este recinto. El capellán de la iglesia de La Merced<sup>202</sup> califica estos actos como algo anómalo, propio de la herejía o incluso la brujería. Los sacerdotes luchan de manera permanente e infructuosa contra estas prácticas. El acto de *barrerse* puede ser individual o grupal; hay quienes lo hacen solos, en parejas, en grupos familiares o son *barridos* por algún rezador especialista. Cada uno lo hace con los elementos de su preferencia, ya sea aceite, velas o ramas de albahaca o manzanilla, y lo ejecuta a su estilo propio, pero siempre con un sentido de barrida o sacudida por diferentes partes del cuerpo, sobre todo la cabeza, la nuca, los brazos, el pecho y las piernas.<sup>203</sup>

### Los especialistas

Hay gente que llega a *barrerse* de las energías negativas ante el Justo Juez, pero hay también quienes vienen buscando la cura para algún mal en específico, este mal, de gravedad para el afectado, puede ser físico o anímico. Cuando es el caso de la curación de un mal, el enfermo puede acudir solo a realizar su rito, pero puede también ir acompañado de algún familiar o, sobre todo, de un rezador especialista. Estas son personas que conocen los rezos que pueden coadyuvar a la sanación de las personas enfermas. El Justo Juez y su poder son tomados por los

---

<sup>200</sup> Entrevista a Alejandro, sacristán de la iglesia de La Merced. 8 de marzo de 2018.

<sup>201</sup> Barrerse, limpiarse, ramearse o curarse son una variedad de rito cuyo sentido es sacudir, limpiar, sacar de uno las energías negativas que nos afectan y pueden enfermarnos.

<sup>202</sup> Entrevista al padre Víctor Manuel Anguiano, capellán de la iglesia de La Merced. 2 de marzo de 2018.

<sup>203</sup> Fotografía 47. P. 266

rezadores especialistas como potenciadores del poder curativo del rezo. Un creyente abunda en la explicación: “hay personas especiales que tienen el don de curar, no cualquiera puede y es algo que por lo general se hace en las casas. Al hacerlo con el Justo Juez cobra más fuerza la curación”.<sup>204</sup>

#### Interacción de estas prácticas con la institución católica

La existencia de rezadores especialistas en el santuario del Justo Juez es una cuestión con la que la institución católica tiene que interactuar como parte de la polifonía del lugar. El capellán explica que, debido a ellos es que en la capilla de velas se ven ramas, *trago*<sup>205</sup>, velas, gallinas y demás insumos para realizar prácticas de curación o “brujería”. Al igual que los creyentes, el sacerdote también cree en el poder de la imagen del Justo Juez como potenciador de la eficacia de los rituales. La relación entre la institución eclesiástica y los rezadores especialistas es, pues, inevitable y conflictiva, ya que, en este escenario hierofánico, aún con diferentes grados y momentos de tensión, diversos tipos de prácticas devocionales conviven día a día.

#### Respuesta a las imposiciones institucionales. El Justo Juez se expande a San Felipe

La fiesta del Justo Juez abarca el domingo de ramos y el lunes santo, días especiales para los creyentes, sobre todo para ir a *barrerse*. A diferencia del año 2018, en que también registré esta celebración, ahora<sup>206</sup> todo está estrictamente normado por la institución eclesiástica. En esta ocasión está prohibido el ingreso de albahaca y otras hierbas para *barrer*, de igual forma, están terminantemente prohibidas las prácticas de *rameo* y *barrido* en el interior del recinto, como consta en los múltiples letreros colocados para tal fin. Afuera, los vendedores no tienen permiso de vender estas hierbas, con lo que logran cierto control, aunque se mantiene el tráfico a una escala mucho menor de manera clandestina. De esta forma, la institucionalidad se manifiesta de manera contundente en La Merced tras el reacomodo organizativo tras la pandemia del COVID 19.

Lo más desatacado de este día fue la ausencia de las hierbas y las *barridas* que han caracterizado a este lugar en esta fecha, que es el domingo de ramos. En la entrada, hay varios letreros que indican con toda claridad y contundencia que está prohibido el paso con albahaca o cualquier

---

<sup>204</sup> Ficha de campo 5. 16 de septiembre, 2020. Charla con Guillermo Gómez.

<sup>205</sup> En Chiapas se llama *trago* a las bebidas alcohólicas, principalmente a los licores fuertes, como el aguardiente.

<sup>206</sup> Fiesta del Justo Juez del año 2022.

otra hierba; además, otros indican también la prohibición de ramearse o barrerse en el interior del recinto. Esto significó un marcado contraste con los años anteriores a la pandemia del COVID 19, en que grandes multitudes se daban cita para limpiarse, ramearse o *barrerse* con albahaca, hinojo, romero, entre otras hierbas, siendo aquella ocasión todo un frenesí de *barridas*, al contrario de lo de hoy, que todo se limitó a la sencilla entrega de las flores de coyol y los arreglos florales para engalanar la iglesia.

En cierto sentido, la “normalidad” ha vuelto al ámbito festivo religioso de San Cristóbal, lo cual puede verse en lo animado de la feria que acompaña a estos eventos. En la Plaza de La Merced, la feria luce animada con puestos de productos religiosos y de comida. Sin embargo, en otros sentidos, situaciones originadas a partir de la “contingencia” siguen haciéndose presentes, como la mayor prevalencia de lo institucional en el control de este lugar sagrado a través de la regulación de los espacios y los tiempos.

La institución eclesiástica consigue imponerse en el lunes santo del Justo Juez a través de un estricto y eficiente control del acceso, lo cual se logró manteniendo la puerta cerrada la mayor parte del tiempo; sólo se abrió por momentos para el ingreso controlado de la gente, que mantiene afuera una fila siempre mayor a los cien metros de longitud durante horas, la cual toma forma de un caracol que recorre los espacios libres del parque. Las misas llenan el tiempo del espacio sagrado, por lo que se realizan cada dos horas a partir de las seis de la mañana. En base a esto, la logística se divide en dos fases: la primera gira en torno a la entrada y salida de los asistentes a las misas. La segunda es la de la fila, que continúa dentro de la nave con la gente que sólo viene a rezar, bendecir objetos y dejar ofrendas al Justo Juez. Una persona con un micrófono conduce continuamente el flujo de las filas, así como el acomodo en las bancas de quienes vienen a misa; desde ahí también da indicaciones a los que controlan el acceso. La logística se apoya también en una pródiga y notoria señalética, la cual, por medio de flechas, ayuda a conducir de manera controlada a las personas.

Todos estos cambios, impulsados por la actual administración, han impactado la forma de la celebración, ha disminuido las prácticas populares diversas y anárquicas para dar paso a una conducción más normada y ordenada. Esto tiene sus consecuencias. De manera notable, hay menos gente que en otras ocasiones, incluso en comparación con el año pasado (2021), cuando apenas se iniciaba con la vacunación contra el COVID 19 y la contingencia sanitaria era mayor.

Esto está relacionado con la imposibilidad de realizar el rito que para muchos da sentido a la visita este día, que es la *barrida*; sin esto, no se aprovecha el venir, no se hace la purificación del cuerpo y del alma a través de esta práctica de poder, que es la sanación y bendición del Justo Juez físicamente expresadas. A pesar de esta situación, el Justo Juez sigue siendo una superestrella del ámbito sagrado y la capellanía saca un mejor provecho de su imagen al hacerlo de manera ordenada y sistemática. Instalaron un gran puesto junto a la entrada de la iglesia con todo tipo de mercancía alusiva al Justo Juez, como fotografías enmarcadas, escapularios, reliquias, aceite bendito, folletos con los rezos específicos para esta imagen, pequeñas esculturas réplica de la del santuario, así como las imprescindibles veladoras. Esta mercancía, además de ser un recuerdo de la visita, es la única permitida dentro del recinto para realizar ritos, por lo que las ventas son formidables.

Luego de la misa de las doce del día, la iglesia queda semi cerrada, sólo dando acceso a grupos de personas para que hagan el breve recorrido para ver al Justo Juez, tras lo cual, la puerta vuelve a cerrarse por completo para seguir teniendo el control del ingreso para el próximo evento del día, que es el Rosario, a celebrarse a las cinco de la tarde y la última misa, a las siete, tras lo cual se cierra la iglesia.

En algunos aspectos, la fiesta de este año resultó parecida a las que pueden observarse en muchos otros santuarios de México, con el predominio de las ventas de parafernalia y el arribo masivo de gente, pero con un estricto control institucional, lo cual la hace parecerse mucho a un evento masivo de entretenimiento, como un concierto. Mucha gente vino de fuera; varios de los arreglos florales fueron traídos de Tuxtla y Chiapa de Corzo, así como algunos desde la costa. Hay también numerosos visitantes de otros estados de la república, principalmente de Tabasco y Veracruz, como constaté en dos señoras con las que entablé una breve charla informal. Vienen de Tabasco, en realidad están de paseo en San Cristóbal, pero han oído hablar del Justo Juez de esta iglesia y decidieron venir a visitarlo. Han venido a la ciudad muchas veces en plan recreativo e incluso pasado frente a esta iglesia, a la que sólo habían entrado una vez. Les sorprende lo que consideran como una buena organización, el respeto de la fila por parte de todos y la fluidez de la visita. Compran todo tipo de producto de los que venden alrededor, incluyendo albahaca, que luego tienen que tirar al ver que está prohibido introducirla al templo.

San Felipe Ecatepec



El bucle barroco se sigue tejiendo en su urdimbre interminable en este lugar, ya que, como respuesta a las prohibiciones en el santuario del Justo Juez de la iglesia de La Merced, este se desplaza temporalmente con sus multitudes y prácticas diversas a otro enclave, que es la ermita de San Felipe Ecatepec, comunidad aledaña a San Cristóbal de Las Casas.

La ermita del Justo Juez de esta comunidad es un templo pequeño, cuya fachada cuadrangular mide quince metros de longitud y de altura, con un remate central y dos torrecillas en los costados con sendas campanas. Su frente es liso, dividido en cinco segmentos en color blanco con fucsia. La nave es sencilla, de forma alargada, con treinta metros de fondo; tiene dos ventanas de cada lado y techo de lámina de zinc. La entrada está antecedida por una escalinata de piedra caliza que le da realce. Está ubicada en una pequeña planicie en la ladera del cerro Ecatepec, ya cerca de su cumbre, en colindancias con la comunidad de Buenavista Huitepec. Para llegar hay que recorrer un sinuoso camino que serpentea en la empinada cuesta del cerro. Está a aproximadamente un kilómetro y medio de la carretera, pero todo en una subida de gran inclinación. Por su ubicación y color, puede verse desde la autopista a Tuxtla Gutiérrez, ya que, en un tramo, esta corre paralela al cerro en que se encuentra, lo que la hace visible de frente.<sup>207</sup>

La capilla es relativamente nueva, pues se inició como un pequeño cobertizo hace poco más de veinte años y hoy es ya un templo pequeño, pero bien construido, el cual es, además, sorprendentemente grande en proporción a la población aledaña. Se ha edificado con contribuciones de los vecinos de San Felipe, quienes, en su mayoría, profesan una gran fe a esta imagen de Cristo a la que consideran muy milagrosa. El templo luce impecable, recién pintado, tiene nuevas luminarias, además de un anexo a modo de capilla de velas; estas adecuaciones fueron hechas este año (2022) para la celebración del Justo Juez, que ha sido por mucho la más concurrida hasta la fecha en este sitio.

En el interior, luce una imagen de bulto del Justo Juez, es de pedestal de tamaño mediano, su manufactura es reciente, adquirida en Guatemala.<sup>208</sup> Está situado en el centro del altar principal

---

<sup>207</sup> Fotografía 48. P. 266

<sup>208</sup> Muchas de las imágenes escultóricas de las iglesias de los Altos de Chiapas provienen de los Altos de Guatemala, región con la que hay algunas afinidades y relaciones en cuanto a los cultos. El Justo Juez es venerado en ambos lugares, además, es una figura que tiene algunas similitudes con San Simón, imagen muy venerada en Guatemala por considerársele milagrosa, capaz de ayudar en casos difíciles y desesperados, como la prisión. A este santo también se le representa sentado en un trono, con las manos en los descansabrazos y la mirada al frente. También se le ofrecen velas y bebidas alcohólicas, además de que en sus recintos se llevan a cabo “barridas” y curaciones. Ambos comparten la ambigüedad de sus cultos, algunos apegados a los cánones católicos y otros que los

rodeado de una exuberante profusión de arreglos florales, palmas, velas y hierbas. Todo el piso del templo está completamente tapizado de juncia, que añade su color y aroma a este escenario polifónico en el que suceden varios ritos a la vez: hay colocación de velas, *barridas* individuales, *barridas* en pareja o familiares, *barridas* aplicadas por un rezador especialista, rezos, cantos, bendición de ramos y reliquias, rosarios, curaciones.

Lo más representativo de la ritualidad de este día es sin duda la acción de *barrer* o *barrerse*. Se usa albaca e hinojo para ramear a los niños, ya sean güeros, morenos, prietos, con vestidos, abrigos, jeans, enaguas de pelo de borrego, hombres, mujeres, jóvenes, adultos, ancianos... Todos *barren* y son *barridos* en el día del Justo Juez. Al prohibirse en la iglesia de La Merced, el santuario se trasladó para esta ocasión a otro lugar, lejano y escondido, pero que permitió a los creyentes del Justo Juez aprovechar a plenitud este día. Aquí el escenario, aunque es más pequeño, está libre de restricciones, restando centralidad en este día a la iglesia de La Merced, lo que muestra la forma en que, en la realidad práctica, la institución aparentemente se impone, pero a la vez, es rebasada por la realidad de las prácticas.

## V El escenario hierofánico

La capilla del Justo Juez de la iglesia de La Merced tiene una configuración escénica, pues su forma refiere al del escenario de un teatro a la italiana, con ciclorama, proscenio, un espacio acotado y con sus elementos formando una composición armónica visualmente. Pero lo que en realidad vuelve este espacio geométrico uno escénico son los creyentes, quienes, con sus actos efímeros lo reinventan continuamente. La composición escénica se da en base al acomodo que toman las personas en el espacio; hay desde quienes prefieren un rincón discreto hasta quienes asumen posiciones protagónicas. La forma en que los actores se apropian de su espacio en el escenario del Justo Juez -sea en solitario o en bloques grupales- silenciosamente lo ordena y jerarquiza. Este ordenamiento espacial, sin embargo, es siempre efímero, toda vez que se configura continuamente con las entradas, actuaciones y salidas de los actores; sin embargo, sin mediar regla escrita o dicha, hay siempre un orden determinado por la forma en que las personas se desenvuelven en el espacio con respecto al Justo Juez.

---

transgreden. Su principal diferencia radica en que el Justo Juez es un Cristo serio y ecuánime, mientras que San Simón es un hombre vestido de ranchero que fuma y bebe alcohol. Además de la relación histórica y la cercanía geográfica entre los Altos de Chiapas y los de Guatemala, las duras condiciones de vida de ambas regiones propician que estas imágenes tengan cada vez mayor popularidad.

En esta capilla es notable la manera en que las actuaciones de los creyentes generan una polifonía escénica, la cual da por resultado un especial tono de lo sagrado en este lugar. Los distintos actores, con sus ejecuciones, crean este efecto de múltiples voces, el cual genera un tono complejo, rico en matices, más allá de su aparente dispersión, como lo muestran los siguientes ejemplos:

Observo en la capilla del Justo Juez<sup>209</sup> a una *señora joven implorando*, debe tener menos de treinta años, pero su vestuario en tonos serios, el uso de su corporalidad con el peso bien asentado, así como la intensidad de su pena me hacen inferir que a pesar de su juventud es una mujer casada y con hijos. Se ubica exactamente en el centro de la capilla del Justo Juez. Se sitúa ahí en una posición de rezo muy firme, monolítica, con las nalgas asentadas en los talones, lo que le permite situar su centro de gravedad con firmeza. Su tronco está erguido plenamente, estableciendo con claridad un juego de contrarios entre su cabeza y su coxis. Su posición, a pesar de ser casi estática, genera una gran presencia, la cual se detona gracias a su posición corporal en relación con su energía, o sea, a la pulsión que la hace mantener su juego de contrarios, que es su pena profunda y la vehemencia de su súplica. Hace muy pocos movimientos, pero estos son notorios y significativos. Por momentos, cambia su posición, fluctuando entre la de rezo y la de súplica, moviéndose siempre con precisión y un gran despliegue energético. Utiliza además su vestuario como elemento escénico, sobre todo su rebozo, el cual cambia de posiciones, cubriéndose o descubriéndose la cabeza. Otro rasgo destacable en la ejecución corporal de esta mujer es el uso expresivo de sus manos, las cuales tienen como firme el de la posición de rezo, que es con las dos manos juntas en el pecho, pero, a partir de ahí, se mueven como elemento expresivo, de la explicación y exposición de la problemática que hace al ser sagrado. La voz, el rostro y las manos se conjugan en un acto de gran expresividad, que da pie a inflexiones sutiles, dando como resultado una actuación rica y conmovedora. El rezo de la señora es de un volumen moderado, pero que se proyecta lejos en el espacio, llenando no sólo la capilla del Justo Juez, sino toda la nave de la iglesia, aunque con un volumen sutil. Su expresión vocal, aparte de clara y audible, es rica en matices, con diversas inflexiones dentro del tono suplicante de su rezo; por momentos narra, por otros se lamenta, en otros implora, dando a su voz una gran riqueza sonora. La mujer reza también brevemente en la capilla de velas, donde deja una pequeña veladora. Luego vuelve a la capilla del Justo Juez donde coopera para las flores y, sacando de su morral un pequeño

---

<sup>209</sup> Ficha de campo 20. 9 de agosto de 2021.

arreglo floral, se sitúa de pie frente al Justo Juez con las flores en el pecho para reiniciar su rezo; le acerca el arreglo al Justo Juez como para que lo tome y lo bendiga. Luego, se santigua y sale a la nave principal, ahí, se sitúa a la altura de la entrada principal, de frente a la Virgen de la Merced, que está hasta el otro extremo de la nave. Le reza unos minutos antes de irse. Su voz suave y sutil envuelve toda la iglesia de La Merced.

En este mismo lugar y momento, llega un *señor de suéter gris*. Viste con ropa formal en tonos serios, es alto, de piel blanca y de complexión natural delgada, pero con notorio sobrepeso. Su edad es difícil de definir, pero es una persona madura; el tono caoba de su cabello rizado hace evidente que está teñido. Se hinca en una de las bancas de la nave principal, su cuerpo rollizo y su trasero gordo dan a su cuerpo una apariencia andrógina, relativamente indeterminada bajo estándares binarios. Su posición y técnica corporal encarna nítidamente el juego de contrarios, ya que, al estar hincado en una de las bancas de la nave, está de frente hacia la Virgen de La Merced, pero su torso, rostro y sobre todo sus manos, están dirigidos expresivamente hacia el lado derecho, donde está el Justo Juez en su capilla, que es a quien dirige su rezo. Su presencia y uso de su corporalidad son notables, moviéndose siempre de forma rápida, acelerada, como impulsado por una prisa incontenible; de esta forma, realiza varias series de veinticuatro santiguadas rápidas, enérgicas y continuas. Tiene una calidad de movimiento aleteada y frenética, contrastando con el tono de la señora joven que implora sutilmente a unos metros de él, contribuyendo a formar la polifonía del lugar.

A la vez, compartiendo el escenario de la capilla con la señora joven y el señor aleteado, se encuentra una *familia de cinco integrantes* rezando. Lo hacen en posición de rezo, con una sincronía de voces y movimientos que dejan ver la técnica adquirida con mucho tiempo de práctica. Su rezo es en un enérgico sonsonete, con sílabas fuertes y rápidas, haciendo un contrapunto visual, sonoro y tonal con éstos, completando la composición efímera de este escenario.

La capilla de velas es también un espacio performativo en el que se expresa la polifonía. En una misma sesión de trabajo de campo, observo a un hombre serio y de movimientos precisos y decididos entrar a la capilla de velas con su ofrenda<sup>210</sup>. Coloca primero en una de las mesas de concreto trece velas blancas de sebo, haciéndolo de manera rápida, metódica y eficiente, calentando primero brevemente la base de para luego colocarlas en una línea recta, luego,

---

<sup>210</sup> Ficha de campo 32. 18 de octubre de 2021.

enciende y coloca tres pequeñas veladoras encendidas, para después prender las trece velas y salir. A la vez, varias personas llegan a dejar su veladora luego de rezarle al Justo Juez en su capilla interior. Algunos solo se santiguan y dicen una breve dedicatoria, otros hacen un breve rezo de pie, algunos más se frotan la cabeza, la base del cráneo, la nuca y las lumbares con la veladora antes de dejarla. Otros más colocan velas de sebo cortas, de distintos colores, predominando en estos días las de color rosa. Dos de las personas usan exclusivamente velas de este color, colocan seis en fila, encendidas, se hincan frente a ellas e inician su rezo, el cual dura el tiempo que tardan en consumirse las velas. Así, los colores y flamas forman una urdimbre de brillos y colores, que, junto al murmullo generado por los rezos, dan pie al especial tono de este lugar sagrado.

#### Sufrimiento y elogio a la dificultad

Dos aspectos de la teatralidad y la estética barroca importantes en el escenario del Justo Juez son el sufrimiento y el elogio a la dificultad en las técnicas corporales, como puede observarse en muchos de los actos. Veo llegar a la capilla del Justo Juez a una *señora de edad avanzada*.<sup>211</sup> Es alta, de piel blanca, viste con prendas de marcas de prestigio. Se ubica en el pasillo central a la altura de la capilla del Justo Juez, trae un arreglo floral en las manos. Con mucho esfuerzo se hinca e intenta avanzar de rodillas hacia el Justo Juez, pero no logra avanzar ni tres pasos cuando el dolor la hace doblarse, para luego, con mucho esfuerzo, recomponerse y ponerse de pie. Avanza adolorida hacia el proscenio del altar del Justo Juez, en donde, con un formidable esfuerzo, vuelve a hincarse, ahora con una mayor dosis de dolor, ya que, al dirigirse al piso, pierde el control de su peso antes de lograr hincarse, cayendo sin control los últimos veinte o treinta centímetros del trayecto. El dolor hace que su torso se contraiga, quedándose así, inmóvil durante algunos minutos; poco a poco, adapta su rezo a la postura de equilibrio precario en que logró quedar, haciendo del sufrimiento físico una ofrenda al ser sagrado. Tras el rezo, con un esfuerzo de proporciones sobrehumanas, logra incorporarse apoyándose en los barrotes del altar. Esta sufrida sesión no fue única y sus posteriores consecuencias físicas fueron soslayadas por la creyente, quien, a pesar del dolor, realizó este mismo rezo diariamente por una semana.

Otro creyente que ofrece su dolor físico al ser sagrado es el *señor aleteado del suéter gris*,<sup>212</sup> quien es un visitante asiduo. En esta ocasión se ubica primero junto a la entrada de la capilla del Justo

---

<sup>211</sup> Ficha de campo 18. 2 de agosto de 2021.

<sup>212</sup> Ficha de campo 23. 6 de septiembre de 2021

Juez, hincado en una banca viendo de frente hacia la Virgen de La Merced, a quien reza brevemente. Su ejecución es inconfundible, vivaz, brillante, presente y enérgica. Su principal recurso expresivo está en sus manos, las cuales mueve continuamente mientras dialoga con la Virgen. Luego, entra a la capilla del Justo Juez donde se hinca en posición de rezo. Es evidente que sus débiles rodillas sufren mucho sosteniendo precariamente su sobrepeso, pero aguanta estoicamente. Se despoja del cubrebocas y empieza su ejecución, la cual es una narración, rezo y súplica realizada con convicción, energía, necesidad y vehemencia. Sus manos y brazos se agitan en diferentes direcciones y formas, en un despliegue expresivo que hace imposible no prestarle atención. Apabulla al Justo Juez con sus palabras, el impulso de su torso y la ejecución aleteada de sus brazos y manos. Luego, se despide con secuencias de veinticuatro santiguadas, para finalmente irse, caminando penosamente con rodillas temblorosas. Este elogio de la dificultad y el sufrimiento en la ejecución del rezo es recurrente en este lugar, formando parte de la composición del espacio.

#### La enfermedad. Padres e hijos

Dentro de la complejidad de los imaginarios y situaciones posibles que se generan en este lugar, con sus espacios acotados con cinta plástica y los múltiples letreros con las normas de la secretaría de salud, el abandono sanitario en este aspecto es constante, pues todos dejan fluir libremente sus emociones y, con ellas, sus alientos y secreciones. Paradójicamente, una de las cosas por las que más se pide en este recinto es justamente por la salud. Para muchos de los creyentes, ante la magnitud y complejidad de sus situaciones, es mucho más útil y efectivo pedir la ayuda del Justo Juez que acudir a alguna institución pública de asistencia.

Muchas súplicas son en virtud de un problema de salud grave y específico del momento, pero muchas otras son debido a problemas crónicos e inevitables que causan preocupaciones a futuro, como es el caso de una *señora mayor con un joven*<sup>213</sup> que llegan a la capilla del Justo Juez. Ella lo conduce, se sitúan justo frente al Justo Juez. El joven tiene síndrome de Down. La señora ejecuta su rezo y su ofrenda con precisión y autoridad, el joven la imita. Rezan por él, ruegan juntos una y otra vez al ser sagrado porque el joven pueda sobrevivir cuando la señora mayor, que es su madre, ya no esté para poder cuidarlo. Suplican a la deidad como a un pariente poderoso de quien se necesita un favor de vital importancia.

---

<sup>213</sup> Ficha de campo 18. 2 de agosto de 2021.

En otra ocasión<sup>214</sup> observo a un adulto mayor acompañado de otro adulto más joven, muy parecido, por lo que parece ser su hijo. El hombre joven apenas puede caminar, pues cojea pronunciadamente debido a que su pierna izquierda sufre de una severa deformidad, como la que deja como secuela la poliomielitis. Es notorio que el señor lo lleva, se sitúan de pie frente al Justo Juez y rezan, lo hacen por el joven. El señor mayor lleva y guía al más joven, quien se deja conducir, con la confianza que depositaría un niño en su padre, quien, sean cuales sean las circunstancias, está ahí para ayudarlo, sin importar los años. Este es un rasgo entrañable que puede observarse recurrentemente en el santuario del Justo Juez, el de los padres con los hijos, sobre todo en los casos en que estos últimos tienen algún problema físico que dificulta su supervivencia. La preocupación de los padres por los hijos, aunque sean ya adultos, se expresa plenamente en este lugar. El hijo, con un poco de pena, pero con gran respeto, sigue a su padre y sus indicaciones para llegar, ubicarse, rezar e irse, mostrando a través de sus acciones, lo profundo de su relación.

#### Técnica corporal y presencia

Una característica notable en muchos de los creyentes de este santuario es la presencia escénica que tienen al ejecutar sus rezos, la cual tiene que ver con las técnicas corporales empleadas y la emotividad implicada en el acto. En ese sentido, observo a una *mujer con un niño en la espalda*.<sup>215</sup> Le reza al Justo Juez en el centro del proscenio de su capilla, en la ubicación escénicamente más fuerte con respecto a la imagen. Es la protagonista del espacio. Realiza su rito en una posición de rezo muy bien asentada en el piso, pero vital, con las nalgas en los talones y el tronco derecho y erguido, en un juego de fuerzas contrarias impecable entre el coxis y la cabeza. La energía que proyecta es notable, resaltando además por el espacio que ocupa y llena. La presencia de esta mujer deriva principalmente de su uso del cuerpo, el cual es además potenciado por el niño que carga en la espalda, elemento que la obliga a acentuar el trabajo de la espalda, el peso bien asentado en el piso y el juego de fuerzas contrarias. Varía su posición con inclinaciones reverenciales hacia el frente y hacia abajo, las cuales realiza con todo el tronco moviéndose en bloque, con un gran control, precisión y una velocidad moderada, con plena conciencia de su preciada carga. Esta técnica corporal acentúa su presencia escénica. Otro aspecto relevante es el

---

<sup>214</sup> Ficha de campo 20. 9 de agosto de 2021.

<sup>215</sup> Ficha de campo 21. 16 de agosto de 2021.

uso que hace de su vestuario, el cual es utilizado también como un recurso escénico. El principal de estos elementos es el rebozo, el cual envuelve y desenvuelve cubriendo y descubriendo al niño y, a la vez, realizando diferentes composiciones plásticas en sus distintas posiciones, enriqueciendo así su ejecución. Esta mujer, que viste enagua negra de pelo de borrego, suéter y rebozo, va acompañada de su marido. Ambos son jóvenes. El marido es el acompañante y asistente pasivo de su mujer, que es la protagonista en el ámbito extra-cotidiano de este espacio performativo.

#### Técnica vocal

Otro recurso escénico sobresaliente en este escenario está en la voz, en la forma de usarla para ejecutar los rezos, empleando distintas técnicas vocales con las que algunos creyentes logran ejecuciones notables. Ejemplo de esto es una *familia de seis integrantes*.<sup>216</sup> La constituyen tres parejas, dos adultos mayores, dos adultos de mediana edad y dos niños de entre diez y doce años. Al entrar, se quedan en la entrada de la iglesia, saludan desde allí a la Virgen de La Merced y le muestran las cajas con las ofrendas que traen. Luego se van a ejecutar su rito con el Justo Juez. El que reza es el señor mayor, lo hace con la técnica del sonsonete, alternando tzotzil y español. A pesar de su impecable ejecución técnica, su sonsonete no suena repetitivo ni mecánico, mostrando la riqueza que puede crearse a partir de una técnica que, de tan dominada, puede trascenderse. Su sonsonete tiene tesituras que lo enriquecen. Su voz es controlada y suave; es un sonsonete claro pero sutil, modulado y rico en inflexiones. Los de mediana edad están en posición de rezo sin gestualidad expresiva ni emisión vocal. Los niños son el contrapunto de la escena, ya que, mientras los demás realizan el rezo, ellos tratan de aguantar el tedio y entretenerse; lo cual hace continuamente la niña tocando entre risas las nalgas del niño, quien se mueve y ríe nervioso a la vez que trata de disimular; aun así, continúan con el juego volteando de cuando en cuando a ver si no los ve alguien.

Hay también una *pareja de adultos mayores* rezando en la esquina izquierda del proscenio del Justo Juez. Los acompaña una niña. El rezo es ejecutado entre los dos. La señora tiene su posición de rezo bien asentada en el suelo, con las nalgas en los talones, el hombre tiene una posición de rezo erguida, con el centro elevado. Al igual que las posturas corporales, las voces también están en contrapunto, siendo la expresión de la señora una serie de sentidos sollozos, narrando su pena

---

<sup>216</sup> Ficha de campo 25. 13 de septiembre de 2021.



con todas sus vísceras al Justo Juez. El hombre es quien dialoga con la deidad, tiene mayor control emotivo y es quien trata de convencer con sus palabras y argumentos al ser sagrado. Las dos voces se contraponen en una forma particular de canon, haciendo ver que ambas ejecuciones son parte de un mismo acto magistralmente articulado.

#### Estructura de la actuación

Estas actuaciones hierofánicas son creaciones personales, libres, cuyo sentido es conmover y convencer al ser sagrado para obtener su ayuda. Aun así, el empleo de técnicas corporales y vocales específicas deja ver un proceso creativo, que se expresa también a través de cierta estructura que permite distinguir los diferentes momentos del acto. Observo esta característica en una *señora sola rezando*<sup>217</sup>. Está situada en el centro de la capilla, justo frente al Justo Juez. Realiza un largo y sentido rezo. En ella es claro el trabajo de los diferentes segmentos del cuerpo, así como el uso de distintos niveles o alturas para realizar una ejecución escénica, principios fundamentales de la expresión corporal. Inicia su rito en una posición de rezo asentada, con las nalgas en los talones y el torso erguido, con el centro firmemente asentado como un bloque. Reza en un volumen moderado, platicándole al Justo Juez su problema en toda su complejidad: qué es lo que le sucede, cómo se originó, por qué se implicó en ello, las consecuencias que tiene... al contarle, se apoya expresivamente en sus brazos, los cuales mueve constantemente para apoyar sus palabras. A estos dos segmentos (torso y brazos) los acompaña la cabeza, que, partiendo del tronco inmóvil y monolítico, toma posiciones de cuarenta y cinco grados a la derecha y a la izquierda, siendo así el tercer segmento implicado en el trabajo corporal de la mujer.

Luego, el rezo progresa para pasar de la narración del problema a la súplica por su resolución; en este tránsito, en el que hay una clara progresión, el cuerpo se mueve a otro diseño, que es en posición de rezo con el centro de gravedad levantado, plenamente erguido, pero de rodillas. En esta posición, su voz y su tono son más apremiantes, su emoción ha entrado también en progresión mientras acciona buscando convencer al Justo Juez. El movimiento de sus brazos continúa, ahora con mayor decisión, rigor y energía; el segmento de la cabeza continúa fluctuando en los cuarenta y cinco grados a un lado y otro, acompañando su súplica, la cual llega al clímax.

---

<sup>217</sup> Ficha de campo 33. 9 de noviembre 2021

En un tercer momento, al final, se pone de pie, bien plantada en el piso y con el centro y torso hacia el Justo Juez. En esta posición, continúa con sus movimientos de brazos y las posiciones de cabeza... ahora la progresión entra sutilmente en descenso, como una especie de colofón o epílogo anticlimático de los anteriores momentos de narración y súplica. Ahora es una plática más calmada, pero muy sentida, en la cual, por última vez, la mujer le pide al Justo Juez que la ayude. Alarga el momento todo lo que puede, como temiendo irse sin haber conseguido el favor del Justo Juez, único ser en el universo capaz de ayudarla.

#### El observador y el observado

Las ejecuciones de los creyentes en este escenario hierofánico no están destinadas a otras personas, sino que son para conmover al ser sagrado. Sin embargo, por su naturaleza expresiva y escénica, es inevitable que algunos observen y sean observados por otros, situación que puede ser evidente o discreta, consciente o inconsciente, pero que influye de algún modo en su actuar. Una de las formas en que se manifiesta el hecho de saberse observado es en la contención de las expresiones, la cual, a pesar de ser relativamente inconsciente y sutil, se manifiesta como mecanismo de defensa ante una excesiva exposición de la intimidad cuando el ámbito cotidiano de la persona sigue de alguna manera presente a la hora del rito.

En este sentido, observo a una pareja de adultos de mediana edad. Estuvieron durante la misa y esperaron a que los asistentes a ésta se fueran para irse a situar frente al Justo Juez, justo frente a su proscenio. Se hincan ambos en posición de rezo, donde inician su ejecución con voz muy suave; es un rezo íntimo que sólo quieren compartir con el ser sagrado. Alternan la posición de rezo con la de súplica, haciendo los movimientos con calma, suavidad y presencia. Cuando están en posición de rezo, el hombre, que es quien dialoga con la deidad, realiza movimientos de brazos y manos llevándolas al pecho para de ahí, extenderlas a la divinidad con movimientos continuos y suaves. Luego de su rito, salen con la misma discreción con la que llegaron.<sup>218</sup>

La contención provoca lapsos en los que la capilla se queda casi en silencio, con un ambiente sonoro que podría definirse como de murmullo. Uno de estos momentos fue generado por tres mujeres haciendo sus rezos<sup>219</sup>, cada una por su cuenta; una de ellas ha puesto además tres

---

<sup>218</sup> Ficha de campo 25. 15 de septiembre de 2021.

<sup>219</sup> Ficha de campo 30. 4 de octubre de 2021.

veladoras en el proscenio del Justo Juez, otra reza hincada en el extremo derecho del proscenio y la tercera a la entrada de la capilla. Las tres lo hacen con gran fervor, que se expresa en la presencia de sus cuerpos, pero no emiten sonidos, sino que sus rezos, plegarias y ruegos son en un estricto silencio. Por momentos se escucha un murmullo que deja oír apenas el rezo, contenido con un gran esfuerzo. Sus cuerpos también se mueven poco, sin que por ello estén ausentes o abandonados, sino que su expresividad se contiene reduciéndose a un mínimo porcentaje, producto del juego de contrarios entre el impulso de la emoción que guía su plegaria hacia la divinidad y la contención de este por la vergüenza de mostrar la intimidad de sus aflicciones ante las demás personas.

La comparecencia de distintas personas en un espacio performativo origina inevitablemente el fenómeno del observador y el observado. En esta ocasión<sup>220</sup>, yo soy el actor al situarme en la capilla en posición de rezo, como un creyente más. Desde mi llegada a la capilla del Justo Juez veo a dos señoras sentadas en una banca contigua a la entrada. Es evidente que me observan, les llama la atención mi aspecto en general, así como mi doble cubrebocas. Claramente observan mi desempeño en la capilla, comentan y por momentos ríen discretamente; luego se les une un señor, quien también me observa junto a ellas por un breve lapso, para luego dirigirse los tres a la capilla a realizar su propia actuación. La contención observada en ciertos momentos tiene que ver con esta relación con el público, ya que no es necesario contenerse con la deidad, pero sí ante los demás, con el resto de los actores, que son, además, de manera inevitable el público.

El bucle surge también en esta ocasión, pues las dos señoras que fueron el público de mi actuación se vuelven luego las actrices, ellas sí, despojadas de toda pena y contención. Se sitúan en el centro de la capilla, justo frente al Justo Juez. Se colocan en una posición de rezo firme, con el torso impecablemente erguido haciendo un juego de contrarios con las caderas, teniendo las nalgas en los talones. Lo hacen juntas, una al lado de la otra. Su rezo es en realidad un canto, una melodía armoniosa y hermosísima. Su estructura refiere un poco al rezo del sonsonete con su efecto de semi-estacato, sólo que en una versión suavizada, armonizada, menos acentuada y más hilada melódicamente. Tiene además tesituras y distintas notas a través de las cuales el rezo y la súplica encuentran un vehículo vocal más bello, vibrante y armónico. Es un rezo cantado que al inicio destaca por la nitidez y belleza de la voz, así como por su claridad, que deja ver el

---

<sup>220</sup> Ficha de campo 30. 4 de octubre de 2021.

empleo depurado de una técnica vocal. El canto se prolonga por casi media hora, conforme transcurre, de manera sutil entra en progresión, haciéndose cada vez más emotivo, menos impecable y controlado, pero con una mayor implicación emotiva, la cual da otra profundidad al canto. Por momentos, el sollozo se impone, en otros, la voz se desafina ante el ruego, pero nunca se pierde del todo el control de la melodía ni mucho menos; además, la efectividad expresiva de su actuación se potencia por el trabajo corporal, con sus impecables secuencias de movimientos y posiciones en diseños extra-cotidianos que fluctúan entre la posición de rezo y la posición de súplica, mismas que realizan con una gran sincronía y ajuste entre las dos. Ejecutan así tres largas series de movimientos encadenados, siempre con el torso perfectamente derecho en su juego de contrarios con la cintura, que hace que sus voces no se “quiebren” o vean cortada la nitidez de su emisión y puedan continuar su canto con la belleza y expresividad debidas aún en la extrema postración que implica la posición de súplica.

La actuación construye el escenario

Los escenarios hierofánicos se construyen a partir de las prácticas de sus actores, por ello, al observar cómo se configuran, podemos ver la manera en que los elementos que la componen se funden en una profunda imbricación, pues su articulación es total. Las formas de apropiarse escénicamente del espacio son múltiples, con diferentes niveles de complejidad, como puede verse en los siguientes ejemplos.

Llega ante el Justo Juez un señor con pantalón y camisa de vestir, botas industriales de piel y un vistoso sombrero blanco de tipo vaquero<sup>221</sup>. Es de baja estatura, moreno y algo rechoncho. Se ubica frente al Justo Juez, aproximadamente a un metro del barandal que acota su espacio. Ahí, se hinca colocando su sombrero frente a sí, con lo cual, esta prenda de vestir pasa a ser un elemento de utilería capaz de determinar el espacio escénico. Ahí, reza hincado frente al Justo Juez. Después se toma del barandal con las dos manos, haciendo un movimiento envolvente con los brazos; se aferra al barandal mientras reza con intensidad, aunque con bajo volumen. Luego de un rato, se incorpora para situarse en la nave principal para hacer ahí un breve rezo a la Virgen de La Merced, ante quien se hinca nuevamente, situando primero el sombrero en el suelo frente a sí acotando nuevamente su espacio. El movimiento de hincarse y ubicar su sombrero introduce

---

<sup>221</sup> Ficha de campo 18. 22 de agosto de 2021.

al señor al ámbito extra-cotidiano, en el que su cuerpo adquiere la presencia necesaria para su ejecución.

Otro creyente que muestra otra forma de crear su escenario es el *señor aleteado del suéter gris*.<sup>222</sup> Entra a mitad de la misa y se sitúa en la primera banca junto a la entrada de la iglesia, se despoja del cubrebocas y empieza su rezo, el cual es, como las otras veces, de una gran vehemencia y expresividad; lo hace mientras la misa transcurre. Habla con la deidad con un acentuado uso expresivo de sus manos, que se desbordan en impulsos y movimientos que transmiten su problemática. Su rostro también es sumamente expresivo; con él suplica, cuenta e implora a Dios. Reza con vehemencia, con los labios palpitantes al hablar... pero en silencio. Clama silenciosamente mientras la ceremonia transcurre, haciendo de su lugar un espacio escénico que brilla con luz propia en medio de la liturgia. Aun así, no es ajeno ni omiso a la ceremonia (como lo hace ver su clamor silencioso) ya que, al momento de la comunión, detiene su rezo para acercarse a donde se reparte la hostia, comulgar y, a partir de ese momento, unirse plenamente a la misa. Tras esta; entra a la capilla del Justo Juez para continuar con su rezo. Se sitúa en la esquina derecha del altar, donde, con aleteados movimientos de manos y secuencias de veinticuatro santiguadas, prosigue su rito y se retira, cojeando visiblemente de su pierna derecha. Con su ejecución, este hombre muestra cómo el actor construye su escenario, que está siempre en donde se hace presente.

En la capilla de velas observo a un *hombre maduro* rezarle al Justo Juez.<sup>223</sup> Usa velas, pero no vino solo a ofrendarlas, sino a realizar un largo rito de súplica ante la imagen, construyendo y generando un espacio performativo y una actuación extra-cotidiana de profunda comunicación con la deidad, con este ser que existe desde la conexión entre el interior de esta persona con el símbolo ubicado afuera, en el ser superior, divino y poderoso: el Justo Juez. Ejecuta su acto en la primera mesa de concreto, del lado derecho de la imagen empastada del Justo Juez, ahí ubica arriba de la mesa una fila de seis velas cortas de sebo de color blanco; luego, coloca en el piso otra fila también de seis velas cortas de sebo blancas; enciende las doce y con estas dos filas de velas delimita un espacio que incluye parte de la mesa, por arriba y por abajo. Su cuerpo termina de acotar este espacio performativo, que además está iluminado por el fulgor de las velas. Este espacio cuidadosamente delimitado es su escenario, donde ejecuta sus secuencias de acciones,

---

<sup>222</sup> Ficha de campo 25. 13 de septiembre de 2021.

<sup>223</sup> Ficha de campo 31. 11 de octubre de 2021. / Ficha de campo 32. 18 de octubre de 2021.

donde focaliza su mirada, donde la luz, la corporalidad y la energía se concentran. En este pequeño escenario luminoso, el hombre ubica al ser sagrado, lo hace presente y de esta forma, una vez habiendo construido su espacio y habiéndolo traído a presencia, le reza y dialoga con él. Este escenario se construye y alimenta para que el ser que ahí habita, el Justo Juez, se haga presente. Renueva dos veces las velas, que se consumen en este largo rito que este hombre ejecuta en posición de rezo por más de una hora. Su cuerpo fluctúa en posiciones en ángulos que van de entre los treinta a los noventa grados de inclinación; por momentos, esta es tan pronunciada, que cierra el escenario por arriba, en muchos momentos más, la inclinación de la posición fluctúa entre los cuarenta y cinco y los sesenta grados, siendo posiciones que implican una gran dificultad y un acentuado juego de impulsos contrarios, que son las herramientas corporales que este hombre usa para interactuar con la deidad. Su cuerpo y su voz están plenamente vivos y presentes, pero a la escala del espacio que delimitó y construyó; a escala del otro a quien ubicó en su espacio performativo. Su concentración es muy fuerte, la cual tiene que ver con la focalización extrema de la atención y la energía que sitúa en su espacio. La notable condensación del movimiento y la energía que realiza este hombre en su ejecución es muy parecida a la que realizan los actores del teatro *Noh* japonés, en el cual el movimiento y la energía se condensan hasta sus últimas consecuencias, como en el caso de este extraordinario ejecutante.

La secuencia de las velas se acompaña de la secuencia del rezo, que no es monótona, sino que tiene varias fases distinguibles. Inicia con una voz controlada, templada y bien colocada; lo hace principalmente en tzotzil alternándolo con palabras en español, que aluden a una serie de seres divinos, como el Justo Juez, la Virgen de La Merced, San Agustín, entre otros, a quienes nombra e invoca. Luego de este primer momento, empieza a narrar su problemática, lo hace rezando y de esta forma, con una progresión sutil, su rezo se va impregnando de su sentir, de la pena que brota de su interior, la cual lenta pero inconteniblemente va llenando su voz y su cuerpo haciéndolos palpar, estremecerse y vibrar. La expresión vocal entra también en progresión, por lo que la voz se va haciendo aguda, cortada, con unos gemidos y alaridos suaves, sutilísimos, como de niño desvalido. Las manos acompañan el gemido implorante, palpitando llenas y plenas de la energía enfocada al ser divino. Pone sus manos en las mejillas mientras suplica con lamentos suaves y agudos la comprensión y la ayuda del Justo Juez. Después, retoma el control para continuar con la parte final de la secuencia, que es un rezo en forma de sonsonete; al terminar este, las velas se han consumido por completo. Renueva las dos filas de velas, las enciende y

reinicia la secuencia, cuya estructura y ejecución son cuidadosamente dramáticas. La ejecución de este hombre muestra las premisas aristotélicas del transcurrir escénico en una forma básica y fundamental<sup>224</sup>. Esta inicia con un planteamiento en el que se construye el espacio y la situación con elementos, palabras y movimientos medidos, controlados, para luego entrar de lleno en la intensidad propia del nudo del conflicto, el cual es expuesto a la deidad en una progresión energética, emotiva y expresiva hasta un momento climático, tras el cual, vuelve a una medida controlada para finalizar la ejecución de la secuencia y volverla a iniciar. Pude observar en varias ocasiones a este hombre, en todas realizó esta secuencia seis veces seguidas, construyendo en cada una su escenario y su ficción como un acto vital, como si cada vez fuera la primera y la última en que tuviera la oportunidad de hacerlo, mostrándose como un actor hierofánico magistral.

Como se muestra en los ejemplos expuestos, la frontera entre el teatro y la teatralidad es sutil y difusa, dada su gran correspondencia. Su diferencia primordial está en la intención y el destinatario de los actos, sin que esto sea algo absoluto. La teatralidad devocional no busca tanto un efecto en el espectador, sino en el actor mismo, ya sea como una vía para conducirlo a estados extra-cotidianos de conciencia o energía, o por ser un conducto para comunicarse con el ser sagrado para obtener su favor; sin embargo, en algunos casos como el baile de los “panzudos” o los sacerdotes en las misas, si se actúa para un espectador, aunque no son en sentido estricto un espectáculo.

Los principios básicos de la teatralidad están presentes en estas manifestaciones de religiosidad, ya que ambos tienen una profunda correspondencia en sus técnicas expresivas, basadas primordialmente en el uso extra-cotidiano del cuerpo, la voz, la energía, la presencia escénica y la emotividad. Además de las técnicas corporales, ambos tipos de actos coinciden también en contar con una estructura determinada que permite, paradójicamente, el libre despliegue de la sensibilidad estética creativa. A través de estos elementos, el actor de la hierofanía construye un espacio escénico y una ficción en un sentido básico, primigenio y vital, que muestra la profunda

---

<sup>224</sup> Buena parte de las obras de teatro están compuestas en base a la estructura dramática aristotélica, que consta de tres partes: el planteamiento, que es donde se presenta el contexto de la obra, sus personajes y su situación; el nudo, que es el desarrollo del conflicto dramático desde su aparición hasta su clímax; y el desenlace, que es la resolución del conflicto.

necesidad humana de la teatralidad, como la expresión de sus situaciones, pensamientos y emociones con su propia humanidad como instrumento.

La teatralidad devocional es diversa, ya que puede tener un carácter festivo, solemne, conativo o suplicante. Además, se impregna de los elementos culturales de los grupos humanos que las llevan a cabo y, por si fuera poco, de las características, posibilidades, pensamientos y necesidades de cada uno de sus ejecutantes. En base a esto, la religiosidad genera escenarios polifónicos en los que sus actores interactúan con los observadores, con los otros actores, con la divinidad y con ellos mismos. De esta forma, sus expresiones generan actos que amplían y flexibilizan los ámbitos del arte y la religión.



Anexo 4. Fotografías del capítulo 5



Foto 31. Iglesia de La Merced



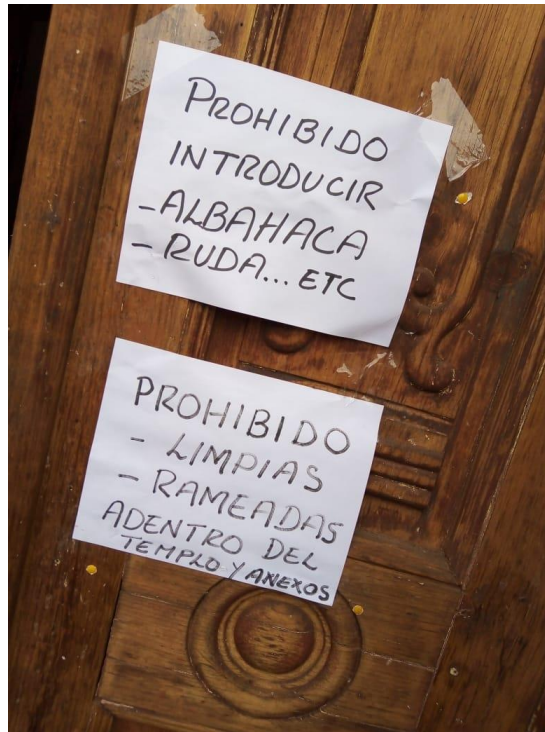
Fotografía 32. Capilla del Justo Juez



Fotografía 33. Capilla de Velas



Fotografía 34. Iglesia de La Merced cercada



Fotografía 35. Letreros prohibitivos en La Merced



Fotografía 36. Entrada "clandestina" atestada



Fotografía 37. Virgen de La Merced en procesión. La “gordita”



Fotografía 38. Escapularios mercedarios



Fotografía 39. La Merced repleta de flores



Fotografía 40. Panzudos preparándose para el acto



Fotografía 41. Panzudos desfilando



Fotografía 42. Mercedarios, músicos y panzudos



Fotografía 43. Panzudo motorizado



Fotografía 44. Fiesta en el mercado



Fotografía 45. Panzudo bailando



Fotografía 46. El Justo Juez





Fotografía 47. Barrida



Fotografía 48. Ermita del Justo Juez en San Felipe

## Reflexiones finales

### La creación de un lugar sagrado desde la teatralidad

En mi inmersión a los escenarios de la hierofanía he podido encontrar a otras personas que también han observado, pensado y sentido experiencias estéticas propias de la teatralidad en ellos. Gracias a esto, he podido confirmar que estas prácticas devocionales tienen un sentido escénico apreciable, que es muestra de la forma en que la teatralidad es un elemento fundamental de los lugares sagrados. Una de las personas con la que he coincidido en esta visión a través de largas charlas y experiencias compartidas es fray Pablo Iribarren<sup>225</sup>, quien, en sus más de cincuenta años ejerciendo el sacerdocio en Chiapas, ha tenido numerosos encuentros con la teatralidad de los creyentes en sus ritos, mismos que ha compartido conmigo. Él también ha presenciado y sentido a su manera cómo el escenario se crea con los actos de la gente, con su actuación; ha visto cómo las personas, a través de estas prácticas, se conectan con lo que define como el misterio. También ha sido testigo de cómo un momento fugaz, una experiencia efímera, puede quedarse grabada de por vida. Para él, estas experiencias suceden al entrar en contacto con el mundo que define como del misterio, que es la dimensión de lo divino. Me comparte varios ejemplos de estos actos, del cual destaco uno, cuyo relato permite observar la forma en que se genera un lugar sagrado a partir de una estética de la teatralidad y las experiencias que de ella pueden emanar.

En un campo despoblado, personas sin tierra provenientes de la comunidad de Candelaria habían “conquistado”<sup>226</sup> unas tierras por el rumbo de la comunidad Corazón de María. Los terrenos estaban recién tomados, por lo que, debido a los posibles enfrentamientos que pudieran suscitarse, sólo permanecían en él puros varones. Querían darle gracias a Dios por las tierras, así que fueron por fray Pablo. Al llegar a officiar la misa, se consternó al ver que el lugar no era más que un llano, por lo que les dijo que ahí no había ermita ni nada para hacer la ceremonia, que mejor la realizaran en otro lugar, como la iglesia de Caridad, a lo cual se negaron, pues querían que la ceremonia fuera ahí. Entonces fray Pablo recordó al patriarca Abraham, quien montaba sus altares en el campo con piedras, así que dijo a la gente que trajera piedras, todas las que encontraran. Eso hicieron y con ellas erigieron un altar de piedras encimadas, el cual cubrieron

---

<sup>225</sup> Entrevistas a fray Pablo Iribarren. 25, 27 y 28 de marzo de 2022.

<sup>226</sup> La conquista a la que refiere el sacerdote es a la ocupación de los terrenos para apropiarse de ellos.

de juncia. Ahí, antes de dejar al padre hacer cualquier cosa, lo conminaron a orar con ellos; lo hicieron dando una breve santiguada, tras lo cual, hincados en el suelo en actitud de humildad, de reconocimiento del misterio, empezó un suave murmullo en tzotzil, pidiendo perdón, agradeciendo, nombrando a los santos... de esta forma, la voz entró en progresión, con todos en el mismo tono, el del encuentro con un misterio con forma de bucle, que es a la vez el misterio de lo divino y el de la persona que se encuentran en el acto devocional. La progresión de la voz colectiva ascendió hasta llegar a un cenit, tras el cual empezó a descender progresivamente su intensidad y volumen. La imagen de este rezo es profundamente musical y dramática, con un claro crescendo, para, luego del clímax, disminuir suavemente hasta su fin. Para el fraile que vivió la experiencia, estos son momentos teatrales, creativos, estéticos, generados desde la fe profunda, que él define como sentir lo que uno no ve, pero lo anhela, lo busca, y, por tanto, lo crea a partir del sentimiento de que ahí está; la ficción en estado puro.

Años después de esta experiencia, pude acompañar a fray Pablo para celebrar una misa en este lugar.<sup>227</sup> Ahora está ya un templo construido, justo al lado de donde se hizo el rústico altar en aquella primera ceremonia. En su interior tiene como motivo principal un altar de piedra cubierto de juncia. El lugar en donde se montó el primer altar se mantiene en pie, con sus piedras amontonadas en el mismo sitio. Ahora, esta es una comunidad bien establecida, llamada Corralchén. Al pie del primer altar, están sembradas las tres cruces que delimitan la entrada del pueblo, en conmemoración del acto ahí ocurrido. En este ejemplo puede verse cómo surge un lugar sagrado, cómo se funda a través de un acto performativo, de una actuación humana que genera no sólo su propio escenario, sino también su propia sacralidad.

Casos como este muestran la relación entre lo efímero y lo perdurable en los lugares sagrados, que está estrechamente vinculado a la metáfora, la evocación y la teatralidad a través de la figura del bucle. Los elementos sólidos y duraderos de la arquitectura se hacen para recordar y evocar los actos fundacionales, que son momentos efímeros extra-cotidianos; de esta forma, los actos de teatralidad devocional generan espacialidad y materialidad, pero una materialidad evocativa, cuyo sentido es volver a detonar teatralidad; es decir, generar nuevamente lo efímero. De esta forma, en los lugares sagrados ocurre una relación semejante a la del teatro con los textos dramáticos o la música con las partituras, que son objetos perdurables cuyo sentido es evocar y

---

<sup>227</sup> Ficha de campo 47. 9 de abril de 2022 visita a Corralchén.

revivir un acto efímero. Los actos devocionales son los que configuran y crean los lugares sagrados y su teatralidad barroca, por eso, en templos como Santo Domingo, la presencia o ausencia de los retablos con sus esculturas y cuadros no modifica significativamente las prácticas. La imagen puede colocarse en una sencilla mesa y causar el mismo efecto que en su espectacular nicho ornamentado, o incluso, la imagen puede ser invisible, como es el caso del Santísimo.

Otra muestra del surgimiento de un lugar sagrado es la sucedida en la comunidad llamada Agua Pajarito<sup>228</sup>, a la cual invitaron a fray Pablo a orar a una casa particular. El rezo fue en la noche y la casa era un jacal muy pobre, con piso de tierra y casi totalmente desprovisto de cualquier mobiliario. A pesar de que el fraile era el invitado y lo fueron a traer especialmente, él no presidió el rezo, sino que sólo participó como uno más, para eso se le invitó. Fue una plegaria libre de jerarquías, conjunta, en plática, que se realizó en comunidad con una sincronía, energía y expresividad impresionantes. Para todos los presentes, ese jacal se volvió un templo, se convirtió en un espacio sagrado. Esto muestra la forma en que, a veces, ni el espacio geométrico específico es fundamental, sino el espacio que se construye en el momento extra-cotidiano de ejecutar el acto, así, en realidad no importa que se esté en el templo barroco más fastuoso o en la cocina de una casa, el lugar sagrado está en donde el creyente lo sitúa con sus actos.

La extra-cotidianidad permite difuminar estereotipos

El aspecto fundamental de los actos devocionales es que llevan al ejecutante a un estado de atención y despliegue de energía extra-cotidianos, por ello, son capaces de detonar experiencias estéticas que ocurren en un ámbito que no es el del arte. Esta condición de la teatralidad devocional es importante analíticamente, porque muestra cómo la estética de la teatralidad trasciende a las artes y las prácticas de religiosidad a la religión. El plantear las manifestaciones devocionales como realizaciones escénicas hace posible ampliar la mirada acerca de lo religioso y lo estético más allá de los conceptos rígidos del arte y la religión.

Las vivencias compartidas por fray Pablo Iribarren, como otras presentadas en este estudio, son ejemplo de esto, ya que en ellas hasta el rol de autoridad del representante de la iglesia se difumina para establecer otro tipo de relación en la que su presencia es importante, pero no como figura de autoridad, sino como un oficiante que interactúa con los creyentes desde el respeto, la

---

<sup>228</sup> Ficha de campo 51, 22 de abril de 2022, visita al rezo en casa de la señora Zaida Santis.

mediación, la tensión y el compartimiento de un acto que ubica a todos como actores de un rito y no como al sacerdote y los feligreses en un sentido vertical. En los actos extra-cotidianos de la teatralidad se crean comunidades efímeras, en las que todos los participantes son de alguna manera coautores de la realización escénica. Esta condición hace posible que se diluyan las posiciones cotidianas de la autoridad, generando otras formas de relación. Estas comunidades son importantes, ya que, a pesar de ser efímeras, muestran la relatividad de los roles sociales y su posibilidad de transformación; además, pueden rehacerse y modificarse cada vez que se realiza el acto.

### Paradojas

El ámbito religioso es un territorio complejo, en el que la confluencia e interacción entre las distintas voces, posturas, ideas y actores que la conforman crean una densa urdimbre. En los lugares sagrados se mezclan las disposiciones institucionales, los prejuicios, los estereotipos sociales y las jerarquías con las lecturas disímboles, las inquietudes, resistencias, sumisiones, adaptaciones y apropiaciones de los creyentes. Esta interacción conflictiva, complementaria y diversa da pie a giros y transformaciones que se manifiestan en las prácticas. Constantemente se gestan situaciones en las que prácticas apegadas a los cánones católicos y la reglamentación de la conducta en los recintos interactúan y se mezclan con otras que los transgreden, como las barridas, la utilización del humo y el contacto con las imágenes. Esta situación se generaliza más allá de la tipología social de los individuos y grupos que las realizan. Además, las difíciles condiciones económicas que atraviesan las iglesias hacen que para los sacerdotes a cargo de los templos cada creyente y su aportación económica sean importantes, más allá de la ortodoxia o heterodoxia de sus ritos.

Estos casos son representativos del bucle barroco, en el que las institucionalidades siguen buscando imponer una forma de ver el mundo y las relaciones sociales que enlaza la autoridad con lo sagrado. Sin embargo, al confrontarse con las múltiples respuestas a su intención, las propias instituciones han tenido que flexibilizar sus discursos y formas para adaptarse a las circunstancias locales. De este modo, la flexibilización de las normas continúa siendo un factor importante para la sobrevivencia de los templos ante las frecuentes contingencias que enfrentan. Lo clandestino es un bucle que expresa la condición paradójica de las relaciones humanas, como

las que se dan en las interacciones entre lo institucional y lo popular, en las que la gobernabilidad y la ingobernabilidad pueden coexistir en un mismo espacio y tiempo.

La relación de los creyentes con las imágenes sagradas es otra muestra de la paradoja y la complejidad de la teatralidad devocional, la cual desborda lo establecido por la religión y la erudición iconográfica. Como se muestra a lo largo de este estudio, el conocimiento iconográfico de la imagen y su sentido es un elemento que suele trascenderse por los creyentes en las prácticas. El creyente es quien crea la ficción que da lugar a los momentos extra-cotidianos de la devoción, los cuales suceden sea cual sea la figura a la que se dirija o incluso sin saber quién es. Las personas se dirigen al misterio que vislumbran a través de esas imágenes. La imagen da cuerpo al misterio, es un mínimo determinado que permite focalizar el impulso para expresar los secretos de su interior. Ven en ella a alguien con poder, seguridad y piedad, ante quien vale la pena mostrar las emociones profundas para lograr su favor. La relación de los creyentes con las imágenes sagradas es compleja y ambigua, estas pueden dar cuerpo a la deidad y detonar la interacción y los actos devocionales, pero, a la vez, no importan demasiado sus significados históricos o iconográficos, sino su capacidad evocativa, la cual, a final de cuentas, sirve como un punto al cual focalizar la atención, la energía y la emotividad del ejecutante, que es quien construye a la imagen para detonar su propia actuación.

Un magnífico ejemplo es el Santo Entierro, que es un espacio en el que las esculturas están en una interrelación dramática con los creyentes, la cual es diversa y muestra la forma en que puede construirse teatralidad a partir de la interacción con las imágenes. La composición de esta escena suscita una activa interacción con los creyentes, quienes participan de distintas formas en su construcción. Las imágenes del Santo Entierro son indudablemente reales para sus creyentes, pero desde su calidad ficticia; es decir, que viven y desencadenan su poder en virtud de interactuar con ellos en sus actos, ya que, a la vez de seres sagrados, son esculturas.

Complejizando esta relación, tenemos el ejemplo de los actos devocionales al Santísimo, ya que, al contrario que con el Santo Entierro, aquí no hay composición plástica, ni siquiera una imagen, pues es un ser sagrado invisible. El Santísimo es un símbolo complejo, pues al ser ausente de forma y cuerpo tiene muy poco determinado, lo cual permite la aparición de múltiples posibilidades, de generar un máximo determinante, por lo que es un detonante de significados, emociones y prácticas. Estos ejemplos muestran como un bucle barroco la relación compleja y

ambigua de los creyentes con las imágenes, que solamente son a la vez seres sagrados cuando se interactúa con ellos, dando pie a una relación performativa y escénica, la cual es construida siempre por el creyente con su actuación.

La necesidad humana de la experiencia estética más allá del arte

La noción de realización escénica es importante para una hermenéutica de la teatralidad, porque se refiere a todo tipo de escenificaciones, tanto artísticas como no artísticas, incluye a todas las formas de teatralización, como las que pueden generarse en ámbitos festivos o religiosos. La experiencia estética es fundamentalmente algo extra-cotidiano, ya que se refiere a momentos de intensidad que no forman parte de la vida diaria. Todo grupo humano realiza prácticas de esta índole, las cuales no tienen un fin utilitario, sino que rompen con las dinámicas de la sobrevivencia y la producción de bienes materiales, aunque tengan una relación histórica con ellas. En este sentido, las manifestaciones de la religiosidad se vinculan con la teatralidad porque son una muestra de la necesidad humana de expresarse, de utilizar el cuerpo, la mente y la emotividad en estrecha articulación para acceder a momentos que trascienden lo cotidiano, con sus convenciones y clisés.

Algunas de estas expresiones ofrecen la imagen teatral plena y pura, con un lenguaje propio, estrictamente codificado y, a la vez, absolutamente libre para generar un lenguaje poético gestual, energético y emotivo desarrollado en el espacio. De esta forma, la teatralidad y la religiosidad comparten algunos elementos y técnicas que son principios básicos de la expresividad humana. Esta relación hace visible que cada ser humano es capaz de realizar actos estéticos y trascendentes como seres complejos, únicos y, por tanto, infinitamente valiosos. Estos actos permiten observar la agencia, la posibilidad de la mediación y la relatividad del poder concentrado en figuras como la religión o el arte, que son puestos en tensión y flexibilizados por las personas a través de estas prácticas. Al igual que el arte teatral, las expresiones de teatralidad devocional son también actos estéticos, pero en los cuales el arte no es el fin, sino el vehículo, el cual tiene como sentido encontrarse a sí mismo a través de la comunicación metafórica con el ser sagrado.

La teatralidad y la religiosidad, expresiones de los momentos de crisis

La forma crítica y precaria en que se llevó a cabo esta investigación fue importante para entender cómo las crisis generadas por acontecimientos sociales y naturales, que pueden surgir de manera

intempestiva o inesperada, pueden modificar de manera notable el estado de cosas y romper con la linealidad del devenir histórico de un lugar. Los múltiples avatares observados y experimentados a lo largo del proceso también me hicieron comprender mejor cómo el sentido de la religiosidad puede encontrarse más claramente en los momentos de crisis. Por ello, para acercarse a este fenómeno debemos tomar en cuenta las situaciones de vacilación, experimentación y debilidad, ya que estas dan pie a su surgimiento. La devoción religiosa, al igual que la pulsión de la ficción teatral, surgen con fuerza en los estados de crisis, que generan en la persona la necesidad vital de la representación, de traer al presente al ausente, en este caso la divinidad, como el único medio para sortear un problema insalvable, un dolor profundo o sobrevivir al sinsentido de la existencia. Por tal razón, dos aspectos de la teatralidad y la estética barroca importantes en los escenarios de la hierofanía son el sufrimiento y el elogio a la dificultad en las técnicas corporales, como pude observar en muchos de los actos expuestos en este estudio. La situación de conflicto se expresa en el cuerpo a través del juego de contrarios y el equilibrio precario en los que a todo impulso corresponde un contra impulso, de ahí la presencia constante de los giros y bucles. De este modo, la persistencia de las formas barrocas se relaciona a su carácter moderno, paradójico y de recurrentes cambios.

La situación crítica más radical para los seres humanos es el momento liminar del paso de la vida a la muerte, el cual, junto a la imagen de la resurrección, son los momentos extra-cotidianos más intensos que puede haber en el ámbito de la religiosidad, en los que, para muchos creyentes, el poder divino fluye con fuerza y se puede acceder a él. La muerte es el principal detonante del sentimiento religioso, lo cual pude observar a lo largo de la investigación y, además, lo pude experimentar en primera persona. Tras la muerte de mi madre se realizaron una serie de rezos por nueve días consecutivos, los cuales fueron guiados por un rezador especialista; en ellos, intercalándose con las oraciones se repetían una y otra vez las frases “ten piedad de ella” y “ten piedad de nosotros”. Se hizo con un estribillo determinado, una especie de sonsonete que permitió a todos los participantes unirse en una sola voz, para formar una ola de murmullo surgido de las entrañas. Ante la muerte, único evento seguro, inevitable y definitivo, se hace nítida la necesidad de expresar a los cielos el dolor, la soledad y el desvalimiento de ser mortales. Los actos de religiosidad surgen con toda su fuerza en momentos extra-cotidianos como este, porque hacen desaparecer el ruido de la cotidianidad y nos confrontan con la banalidad de nuestros prejuicios y ambiciones; nos hacen conscientes de la fragilidad de nuestra naturaleza



efímera. En situaciones como estas somos capaces de realizar actos que buscan traer al presente a los seres sagrados invisibles y lejanos, para mantenernos en pie ante el sinsentido de nuestra existencia. Por esto, solo desde una posición precaria, de debilidad y duda puede adentrarse en la observación y el análisis de lo religioso. Esta característica hace que la religiosidad no pueda analizarse o describirse desde el paradigma científico disyuntivo, que busca el control y la contundencia explicativa; la religiosidad y la teatralidad aparecen justamente ante las cosas sobre las que no tenemos control ni explicación. Son un salto al vacío, al misterio.

La religiosidad y la teatralidad son territorios complejos y paradójicos de naturaleza liminar, por lo que en ellos no hay términos o condiciones absolutas. Por tanto, la condición de arte como vehículo de la teatralidad devocional es también relativa, porque hay situaciones y actos en los que sí se actúa para un espectador, como es el caso de los sacerdotes en las misas; hay otros en los que se actúa en parte para el espectador y en parte para los otros actores, como en el desfile de los panzudos; o en donde se actúa para la deidad y para el otro actor como es el caso de los rezadores especialistas. Por otro lado, en la teatralidad desde el teatro como arte también está presente el arte como vehículo, el cual sucede tanto en los procesos formativos del actor, como en las sesiones de ensayo; pero también está en la necesidad personal de autoconocimiento y de expresión que lleva a la persona a buscar el escenario, a ser actor.

Por otra parte, en un teatro la unidad de lugar es artificialmente construida para cada puesta en escena por medio de la escenografía, la utilería y la iluminación; en los lugares sagrados, aunque también tienen de alguna manera estos elementos, esta es única y orgánica con las realizaciones escénicas de las que son parte. En templos como la catedral o Caridad, con su altura, su pátina ocre y la tenue luz producto del sol son representación de la tierra y el cielo integrados al espacio escénico de los creyentes. Al escuchar el murmullo, los susurros y los lamentos de los creyentes es inevitable remitirse al coro de las tragedias griegas, en las que la gente del pueblo se manifiesta en el espacio elevando sus inquietudes y penas a los dioses. Los actos de súplica, al igual que los lamentos trágicos, son un grito de desesperación a la deidad. Las palabras “ten piedad de nosotros” siguen resonando en los lugares sagrados como los “ay de nosotros” resonaban en las rocas de los teatros helénicos, tratando, de la misma forma y por los mismos medios de buscar el favor de la deidad. En el fondo, la relación escénica entre humanos y dioses no ha cambiado demasiado en tres mil años.

## Aportes de la teatralidad como hermenéutica

La hermenéutica de la teatralidad nos permite analizar como hechos estéticos a fenómenos performativos que no implican una obra de arte físicamente establecida o perdurable, pero, además, nos permite observar más profundamente su naturaleza, que no es la de portar información o significados, sino mostrarnos la simultaneidad y la intensidad efímera que implican estos actos. La teatralidad tiene una forma diferida de transmitir y decodificar experiencia, basada en el acto poético de la mimesis, en que uno se transforma en otro. La hermenéutica de la teatralidad opera a través de la posibilidad de transformación que permite la mimesis. Esta sucede cuando el acontecer del actor se introduce en la mente y la sensibilidad del observador, quien, en su transfiguración, comprende al otro al sentirlo como sí mismo desde su propia subjetividad, creándose así una situación efímera, analógica y ambigua en la que uno es el otro. En este sentido, la teatralidad como hermenéutica analógica en el ámbito religioso es, entonces, una forma de “ponerse en sintonía” con el tono del acto observado, con las experiencias de intensidad extra-cotidiana generadoras del sentido para los creyentes en sus prácticas, y, de esta manera, acercarse a la comprensión del otro “entonándose con él”, haciéndose copartícipe de su actuación para así interpretarla.

La configuración de los lugares sagrados a partir de las prácticas de los creyentes es una muestra de la importancia de la expresividad, de la teatralidad como un mirador privilegiado para observar el devenir humano desde el cuerpo, cara a cara, en el aquí y el ahora, que son la forma y el tiempo de nuestro ser efímero. El pasado y el futuro son indeterminados e inciertos, pero el presente es el tiempo de nuestro vivir, de nuestro pensar y de nuestro actuar, por lo que es importante concebir formas de reflexionar en lo humano desde el acontecer. Por otra parte, los pensamientos, inquietudes, preocupaciones, necesidades y emociones humanas se manifiestan a través del cuerpo (que incluye a la voz y a la energía), por lo que este es un ámbito concreto complejo capaz de articular lo interior y lo exterior, lo metonímico y lo metafórico. Por ello, las expresiones de teatralidad son importantes como una lente que permite observar algunos fenómenos humanos de manera distinta a la rigidez de los modelos teóricos de lo social y de los estereotipos del sentido común.

Necesidad de reencauzar el sentido de la investigación social y humanística

Esta investigación, en la que se exploran desde la teatralidad los bucles y paradojas de las relaciones humanas en el ámbito de la religiosidad, hace clara la necesidad de analizar la realidad social desde ángulos distintos a las de la clasificación racial y étnica, así como a la sobrevaloración de las identidades, que, en muchos casos, resultan construcciones que promueven el abuso y la injusticia. En el mismo sentido, muestra cómo las clasificaciones dicotómicas, como la de “indígenas y ladinos” resultan pobres y anacrónicas. En San Cristóbal de Las Casas, personas catalogadas como indígenas y ladinos comparten creencias y prácticas de religiosidad de formas muy similares, aunque ellos mismos no lo perciban así desde el sentido común. Pero, incluso más allá de este aspecto, la observación de las prácticas hace evidente que entre estos dos grupos existe una mezcla permanente a muy distintos niveles. Muchos ladinos son descendientes de indígenas, y muchas prácticas sociales y culturales resultan muy similares, aunque los propios implicados no lo piensen así. Para muchos habitantes de la región, las diferencias son evidentes, aunque imaginarias y volátiles, pues se difuminan en los lugares sagrados. Por eso, en mi caso, desde la dimensión de las prácticas observadas desde la teatralidad, se me hace difícil comprender la división radical que en los Altos de Chiapas muchos se empeñan en continuar, tanto los líderes políticos, los “auténticos coletos”, los líderes indígenas, así como un sector significativo de los investigadores sociales.

En base a esta investigación, coincido con académicos como Viqueira, en que un dilema importante para las ciencias sociales y humanas de nuestros tiempos es romper con la utilización del juego de las identidades y la etnicidad. Mucho del trabajo de investigación social ha servido para avalar y reforzar estereotipos y prejuicios sociales, fundamentando identidades apoyadas en prácticas discriminatorias. La búsqueda debería enfocarse a mostrar que las identidades (nacionales, étnicas, religiosas) no son esencias inmutables a las que debemos ceñirnos, sino construcciones históricas y sociales variables, creadas por seres humanos, que otros seres humanos pueden cambiar basándose en otras visiones (2002: 408-412).

Considero que la verdadera importancia de una perspectiva como la de la hermenéutica de la teatralidad es como forma de mediación, ya que es un modo de enlazarse analógicamente con los demás a partir de sus actos, más que desde sus palabras; es una forma de internarse en el otro desde uno mismo, desde una visión que puede integrar lo analítico y lo sensorial, lo metonímico y lo metafórico, lo que permite valorarlos y comprenderlos de una manera aproximada. La teatralidad muestra también la posibilidad siempre latente de la transformación. Los actos que

detonan las experiencias estéticas desde lo escénico son metáforas hechas carne, momentos que nos permiten difuminar los esquemas cotidianos para vislumbrar otras formas de percibir al otro y de relacionarnos. Su carácter efímero, más que ser una limitante, es su conexión más profunda con nuestro verdadero devenir, el cual se construye momento a momento, en cada ocasión, por primera y última vez, por lo que es siempre pasajero, sujeto al riesgo, a la crisis y al cambio. La teatralidad es un mirador privilegiado de la vida porque es capaz de mostrarla de manera sintética en su acontecer, con la concreción metonímica de la corporalidad y la abstracción metafórica de la ficción. Observar los actos humanos desde la teatralidad permite despojarse de las riendas de lo teórico para percibir su complejidad fenomenológica en el acontecer. La hermenéutica de la teatralidad carece de la contundencia explicativa de otros modelos teóricos, pero, a cambio, permite una comprensión sensible y analógica del otro a partir de la percepción de su tono, de un acto de mimesis capaz de provocar la transfiguración efímera, que hace posible adentrarse por un momento en el interior del otro sin dejar de estar en el propio.

Aportes de la teatralidad hierofánica al teatro desde mi perspectiva como director de escena

Como director de escena y productor teatral, una de mis principales inquietudes ha sido la relación con el público. El teatro tiene como sentido entablar una comunicación profunda con otros a través del acto metafórico y analógico de la mimesis. La puesta en escena teatral busca generar el bucle de retroalimentación autopoiética con los espectadores; intenta que el espectador y el actor se encuentren a través de la transmutación, del acto paradójico de ser uno con el otro desde su propia individualidad. Sin público no hay puesta en escena, por eso es una de las grandes prioridades del creador escénico. Sin embargo, a pesar del regreso de la perspectiva escénica del teatro, con el surgimiento de las vanguardias y el giro performativo a partir del siglo XX, en la actualidad, el arte teatral está sumido en una profunda crisis. El espectador del teatro escasea por distintos motivos<sup>229</sup>, que van desde la precariedad económica de la mayoría de la población, la falta de difusión del arte, la saturación de ofertas de entretenimiento por medios electrónicos, por el teatro mal hecho que aleja al público de los escenarios, entre muchos otros.

---

<sup>229</sup> La disminución en la cantidad de puestas en escena y del público es notoria en los últimos cincuenta años. Por ejemplo, en la década de los setenta del siglo pasado, en la Ciudad de México, una de las capitales teatrales de América, las temporadas teatrales duraban en promedio seis meses, con funciones seis días a la semana; en la actualidad, las temporadas son en promedio de un mes, con dos o tres funciones a la semana. Incluso las expresiones escénicas alternativas, como el performance y el happening, que se popularizaron en las últimas décadas del siglo XX, hoy en día son escasas.

Esto lleva inevitablemente a cuestionarse acerca de la vigencia y supervivencia del arte teatral. ¿Será que el teatro como arte esté en peligro de extinción? ¿Es posible que esa maravillosa experiencia estética de la mimesis escénica esté dejando de tener significado para el ser humano?

Este estudio me permitió comprobar desde lo empírico que la crisis del teatro no corresponde necesariamente a una crisis o extinción de la teatralidad, sino que esta se encuentra en otros lugares. La experiencia extra-cotidiana de la teatralidad sigue existiendo, en algunos casos con una gran fuerza y vitalidad, pero sus escenarios no son necesariamente los del teatro<sup>230</sup>, que en muchos casos se ha perdido en discursos, formas y búsquedas que no responden a la necesidad vital de las personas de encontrarse con el mirador de su interior, con el espejo de su alma. Sin embargo, hay quienes la siguen buscando y haciéndola existir en otros lugares, como los de la devoción, los cuales tienen mucho que enseñarnos a los teatristas. Si queremos volver a significar algo para las personas tenemos que enfocar nuestra búsqueda a los elementos fundamentales y profundos de la teatralidad: al despliegue de la energía, de la emoción, del entonamiento intenso con el otro; debemos retomar el sentido de ser artífices de la maravilla, capaces de encarnar la complejidad, la belleza y la paradoja que implica ser humano en la modernidad. La necesidad radical de los creyentes que da pie a la teatralidad devocional es una pista importante para recuperar el sentido de lo escénico como una actividad vital, extra-cotidiana, asumida hasta sus últimas consecuencias, y, por lo tanto, necesaria como un mirador privilegiado del misterio de la vida.

---

<sup>230</sup> En ellos se incluirían también los espectáculos escénicos alternativos, como el performance o el circo teatralizado.

## Referencias

Aínsa, Fernando, 2003. "Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo". En: *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y americana*, no. 20, año 2003, pp. 19-36.

Alcántara, José Ramón, 2002. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. Universidad Iberoamericana. México.

Aracil Varón, Beatriz, 2006. "Reflexiones para una historia de la teatralidad religiosa popular en México". En: *América sin nombre*, no. 8, Universidad de Alicante. Pp. 5-17.

Arriarán, Samuel, 2000. "La hermenéutica analógica frente al multiculturalismo posmoderno". En *Páginas de Filosofía*, año VII, Universidad Nacional del Comahue. P.p. 30-36.

Artaud, Antonin, 1964. *El teatro y su doble*. Tusquets. Barcelona.

Artigas, Benito, 2010. *Chiapas monumental*. Ed. UNAM, México.

Aubry, Andrés, 1991, *San Cristóbal de Las Casas. Su historia urbana, demográfica y monumental 1528-1990*. Ed. Fray Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas, México.

Bajtín, Mihail, 1998, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, Madrid.

Barba, Eugenio, 1992, *La canoa de papel*, Escenología, México.

Barba, Eugenio; Savarese, Nicola, 2009 (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Escenología. México.

Barba, Eugenio, 2011. *Más allá de las islas flotantes*. Escenología. México.

Beuchot, Mauricio. 1991, "La retórica profética de San Vicente Ferrer". En: *Discurso. Cuadernos de teoría y análisis*, núm. 11, CCH - UNAM. México. Pp. 42-53

Beuchot, Mauricio, 2008. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. Ed. FCE-UNAM, México.

- Biedma Torrecillas, Antonio, 2005, “La teatralidad como determinante cultural”, en *Memoria Digital de Canarias*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Pp. 113 – 128
- Brisset Martín, Demetrio, 2001, “Fiestas hispanas de moros y cristianos. Historia y significados”. En: *Gaceta de Antropología*, no. 17. Pp. 363-385. Universidad de Granada.
- Brook, Peter, 1969. *El espacio vacío*. Ed. Península. Madrid.
- Bruneteau, Bernard. 2006. *El siglo de los Genocidios. Violencias, masacres y procesos genocidas desde Armenia a Ruanda*. Madrid: Alianza Editorial
- Camarillo Gómez, María del Carmen, 2012. “Teatralidad devocional en el barroco español y novohispano”, en: *Murmulllos filosóficos*, vol. 2, no. 2 (2012). UNAM, México, pp. 18-29.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio, 2007. “El método iconológico de E. Panofsky: la interpretación integral de la obra de arte”. En: Castiñeiras, *Introducción al método iconográfico*, Ed. Ariel, Barcelona.
- Cassirer, Ernest, 1963, *Antropología Filosófica*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Conde Gaxiola, Napoleón, 2004. “Breve historia del movimiento de la hermenéutica analógica. (1993-2003). En: *Dianoia*, vol. XLIX, no. 52, (mayo 2004), pp. 147-162).
- Cruz, Francisco Santiago, 1974. *San Cristóbal de Las Casas, el encanto de sus muros centenarios*, ed. Fray Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.
- Da Matta, Roberto, 2002, “Carnavales, desfiles y procesiones”. En: *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México. Fondo de Cultura Económica, pp. 55-95.
- De Tavira, Luis, 1999. *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. Ed. El Milagro/CNCA, México.
- De Tavira, Luis, 2006, *Hacer teatro hoy*. Ed. El Milagro–CNCA, México.
- De Tavira, Luis, 2014. “El teatro de Bertolt Brecht, una reinención del drama” en: *Discurso Visual. Revista arbitrada de artes visuales*. Tercera época. No. 33. Enero–junio 2014.

- De Vos, Jan, 1997. “El encuentro de los mayas de Chiapas con la teología de la liberación”, en *Eslabones. Revista Semestral de Estudios Regionales*, núm. 14, julio–diciembre, pp. 88-101
- De Vos, Jan (editor), 2011. *La guerra de las dos vírgenes. La rebelión de los zendales (Chiapas, 1712)*. UNAM-CIESAS-UNICACH, México.
- Dussel, Enrique, 1998. “Historia del fenómeno religioso en América Latina”. En: Hans-Jürgen Prien (editor), *Religiosidad e historiografía: la irrupción del pluralismo religioso en América Latina y su elaboración metódica en la historiografía*. Ed. Iberoamericana, Madrid.
- Echeverría, Bolívar, 2000. *La modernidad de lo barroco*. Ed. Era, México.
- Echeverría, Bolívar, 2019. *Vuelta de siglo*. Ed. Era, México.
- Eliade, Mircea, 1972 (1964), *Tratado de historia de las religiones*, Ediciones Era, México
- Elizondo, Salvador, 1965. *Farabenf*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Estrada Saavedra, Marco, 2004. “Construyendo el Reino de Dios en la tierra: pastoral y catequesis en las Cañadas Tojolabales de la Selva Lacandona (1960-1980)”. En *Sociológica*. Año 19, núm. 55, mayo-agosto 2004, pp. 199-242
- Fischer-Lichte Erika, 2014, *Estética de lo performativo*, Abada Editores, Madrid, España.
- Flores Ruiz, Eduardo, 1978. *La Catedral de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 1528-1978*. UACH, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- Foucault, Michel, 1984. *Sexualidad y política. Escritos y entrevistas 1978 – 1984*. Ed. El cuenco de plata, Buenos Aires, Argentina.
- García E. Antonio, 2019. *Restos del pasado y la imaginación salvadoreña. Estudios culturales del modernismo a hoy*. UNICACH, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México.
- García, Oscar Armando, 2015, *Capilla abierta: de la prédica a la escenificación*, CONACULTA–INBA, México.



Garza Caligaris, Anna María, 2005, “Barrios de San Cristóbal. Población y género durante el porfiriato”, en *Anuario de Estudios Indígenas X*, Instituto de Estudios Indígenas, Universidad Autónoma de Chiapas. San Cristóbal de Las Casas, México.

Gómez Coutiño, José Francisco, 2022. “Proporción, trazo y armonía en la fachada de la catedral de S.C.L.C.”, en: *Arquitectura y urbanismo*, vol. XLIII, núm. 1, p.p. 73-78, ed. Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría.

Grabner, Herman, 1997. *Teoría general de la música*. Ed. Akal, Madrid.

Gruzinski, Serge, (2000). *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y Civilización del Renacimiento*. Paidós, Barcelona. Capítulo 2. Mezclas y mestizajes. P.P. 45 – 73.

Gubrecht, Hans Ulrich, 2005, *Producción de presencia; lo que el significado no puede transmitir*, Universidad Iberoamericana, México.

Guillén, Diana, 2003. “Redimensionamiento de una frontera largamente olvidada: Chiapas. 1973–1993. En: *Frontera Norte*, vol. 15, num. 30. Julio-diciembre 2003. El Colegio de la Frontera Norte A.C., Tijuana, México.

Hamani, Laziz, 1999. *Les symboles de l'islam*. Ed. Assadore. París.

Harvey, David, 1998 (1990), *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu editores, Buenos Aires, Argentina.

Harvey, Neil, 2001. *La rebelión de Chiapas. La lucha por la tierra y la democracia*. Ed. Era, México

Icle, Gilberto, 2011, “Estudios de la presencia” en *Revista brasileña de estudios de la presencia*, Porto Alegre, vol. 1, núm. 1, enero – junio 2011, pp. 17 – 35

Jiménez, J., 1994. *La guía del visitante San Cristóbal de Las Casas, Chiapas*. Ed. Fray Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México.

Koerner, Joseph, 2005. *Albrecht Durer and his legacy*. University of Chicago Press, Chicago Ill. USA.

Iribarren Pascal, Fray Pablo, 2018. *Monumental Convento e Iglesia de Santo Domingo en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas*. Ed. Fray Bartolomé de Las Casas. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

Latour, Bruno, 2005, “No congelarás la imagen. O cómo no desentenderse del debate ciencia-religión”, en: *Etnografías Contemporáneas*, no. 3, Oxford University Press, pp 17 – 43.

Le Goff, Jacques y Nicolás Troung, 2005, “Cuaresma y carnaval: una dinámica de occidente”. En: *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, pp. 19-55.

León Cázares, María del Carmen, 2004, *Reforma o extinción. Un siglo de adaptaciones de la Orden de Nuestra Señora de La Merced en Nueva España*. UNAM, México.

López Crocker, Ricardo, 2019, *El performance al Justo Juez de la iglesia de La Merced de San Cristóbal de Las Casas*. Tesis de Maestría en Estudios sobre Diversidad Cultural y Espacios Sociales. IEL. UNACH. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

López González, Ramón. 2009. *La hermenéutica analógico-simbólica: el humanismo ambiguo*. Tesis de Maestría en Filosofía. Universidad Veracruzana.

Maceiras, Manuel, 2002. *Metamorfosis del lenguaje*. Ed. Síntesis. Madrid

MacGowan, K. y Melnitz, W. 1964. *Las edades de oro del teatro*. Fondo de Cultura Económica. México.

Maravall, José Antonio, 1975, *La cultura del barroco*. Ed. Planeta. Madrid.

Markman, Sidney D. 1990. “La arquitectura popular o vernácula como reflejo de las condiciones económicas de Chiapas colonial”. En: *Mesoamérica*, no. 20, dic. De 1990. Centro de Investigaciones Sociales de Mesoamérica. Guatemala.

Markman, Sidney D. 1993. *Arquitectura y urbanización en el Chiapas colonial*. Ed. Instituto Chiapaneco de Cultura, México.

Mendoza, Carlos, 2003. *El dios otro. Un acercamiento a lo sagrado en el mundo postmoderno*. Plaza y Valdés Editores, México.

Menéndez Peláez, Jesús, 1987. “Antiguas dramatizaciones litúrgicas en Asturias: hacia los orígenes del teatro medieval”. En: *Disparidades. Revista de Antropología*. Instituto de Lengua, Literatura y Antropología. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

Merleu-Ponty, 1997 (1945), *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Península.

Monterrosa Prado, Mariano, 1979. *Manual de símbolos cristianos*, Dirección de Estudios Históricos–INAH, México.

Moreano, Alejandro, 2000. *El discurso del (neo)barroco latinoamericano. Ensayo de interpretación*. Universidad Andina Simón Bolívar. Quito.

Morin, Edgar, 1994. *El pensamiento complejo*. Ed. Gedisa. Barcelona.

Nietzsche, F., 1872. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial. Madrid.

Nuevo Zarracina, Daniel, 1948. “Guirrios y zamarrones”. En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo IV, pp. 1-23. Instituto de Lengua, Literatura y Antropología. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid

Orea Magaña, Haideé, 2014. “La fachada barroca del templo de Santo Domingo de San Cristóbal de Las Casas (México) y su reintegración pictórica: una intervención polémica”. En: *Intervención*, vol. 5, no. 9, México, ene/jun. 2014.

Otto, Rudolf, 1965, *Lo santo*, Eudeba, Madrid.

Paniagua Mijangos, Jorge, 2014. *Diversidad urbana y ciudad. Una perspectiva antropológica*. UNACH. San Cristóbal de Las Casas.

Pareyson, L., 2014 (2005). *Estética. Teoría de la formatividad*. Ed. Xorki, Madrid.

Remesal, Antonio, 2012 (1620), *Historia de las provincias de Chiapa y Guatemala*. Ed. Porrúa. Madrid.

Ricoeur, P. 1995 (1983), *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Vol. I. Siglo XXI. México.

Rigueiro, Jorge, 2011. “Santos paleocristianos inexistentes: iconografía y devoción de lo inventado”. En *Mito e historia I. El umbral del tiempo*. Mar del Plata (Argentina).

Rojas Bustamante, Juan Pablo, 2018, “Construcción, reconstrucción y traducción cultural de Chiapas en el siglo XVI. Lenguajes visuales vinculados al convento de San Esteban en Salamanca. En: Antonio Bueno García (editor), *Los dominicos españoles e iberoamericanos y la traducción*. Ed. Comares, Madrid.

Rosaldo, Renato, 1991. “Análisis narrativo”. En: *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*. Quito: Abya Yala, pp. 153-169.

Santamaría, Francisco Javier, 1959. *Diccionario de mexicanismos*. Ed. Porrúa, México.

Santiago Cruz, Francisco, 1981. *San Cristóbal de Las Casas en el relato de sus historiadores*. Ed. Fray Bartolomé de Las Casas. S.C.L.C., México.

Santiago, Jorge (coordinador), 1997. *Memoria del Consejo Interreligioso Internacional de Paz*, 1997. Ed. Fray Bartolomé de Las Casas. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

Santiago, Jorge, 2016. *La pasión de servir al pueblo. Entrevista a JTatic Samuel*. Ed. Centro de Derechos Humanos Fray Bartolomé de Las Casas A. C. San Cristóbal de Las Casas, México.

Toman, Rolf, 2012. *El barroco. Arquitectura, escultura, pintura*. Ed. H.F. Ullman, Postdam, Alemania.

Valtierra-Zamudio, Jorge, 2012. “En busca de la iglesia autóctona: la nueva pastoral indígena en las cañadas tojolabales”. En: *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, año 10, Vol. X, núm. 2, julio-diciembre de 2012, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

Valtierra Zamudio, Jorge, 2018. “Pastoral indígena y resistencia hacia una teología india cristiana en Chiapas, México. En: *Sociedad y religión*. Vol. 28, no. 49 (2018). CONICET. Argentina.

Vergara, Abilio, 2013, *Etnografía de los lugares*, ed. Navarra, México.

Vessuri, Hebe, 2011 (1971), “Patrones religiosos”. En: *Igualdad y jerarquía en Antajé*. La Plata: Al margen, pp. 283-318.

Viqueira, Juan Pedro, 1998, “Los Altos de Chiapas: una introducción general”, en Ruz, Mario Humberto, Viqueira, Juan Pedro. 1998, *Chiapas. Los rumbos de otra historia*. CIESAS UNAM. México. Pp. 219-236

Viqueira, Juan Pedro, 2002. *Encrucijadas chiapanecas*. Ed. Tusquets, México.

Viqueira, Juan Pedro, 2017. “Geografía religiosa del obispado de Chiapas y Soconusco (1545 – 1821)”. En: *EntreDiversidades*, jul – dic 2017. UNACH. Pp. 147-208.

Von Wobeser, Gisela, 2011. *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*. Ed. UNAM, México.

Wittgenstein, Ludwik, 1996. *Observaciones sobre La Rama Dorada de Frazer*, ed. Tecnos, Madrid.

Ximénez, Francisco, 1999, *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de predicadores*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, 1999, Tuxtla Gutiérrez.

### Páginas WEB consultadas

Cheney, David, M. “San Cristóbal de Las Casas Diocese”, en *Catholic Hierarchy*. [www.catholic-hierarchy.org](http://www.catholic-hierarchy.org) Consultado el 19 de enero de 2023.

De Anda, Francisco y Rosas, Sabina, 2016, “El papa reivindica al obispo Samuel Ruiz en su visita a Chiapas”, en *El economista*, 15 de febrero de 2016. [www.eleconomista.com.mx/arteseideas/El-papa-reivindica-al-obispo-Samuel](http://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/El-papa-reivindica-al-obispo-Samuel). Consultado el 29 de septiembre de 2023.

Enríquez, Elio, 2016, “Samuel Ruiz, próximo santo de la Iglesia Latinoamericana”. En: *Chiapas-mirador* 4. 6 de mayo de 2016. [www.cuartopoder.mx/chiapas/samuel-ruiz-próximo-santo-de-la-iglesia-latinoamericana](http://www.cuartopoder.mx/chiapas/samuel-ruiz-próximo-santo-de-la-iglesia-latinoamericana). Consultado el 29 de septiembre de 2023.

Fernández, Tomás y Tamoro, Elena, 2004. “Biografía de Fernando III, el Santo”. En: *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea*, Barcelona, España. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografía/f/fernandoiii.htm>. Consultado el 3 de octubre de 2023.

Gayubas, Augusto, 2023. “Cruzadas”, en *Enciclopedia Humanidades*. <https://humanidades.com/cruzadas/>. Consultado el 3 de octubre de 2023.

Muñoz Luna, Miguel Ángel, 2017. *Portal Histórico de San Cristóbal de Las Casas*. En: <http://www.sancristobaldelascasas.wordpress.com/2017/10/04/iglesia-de-caridad/>

Página WEB de la BBC: [www.bbc.com/mundo/noticias/2012/12/12](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/12/12), consultado el 20 de marzo de 2023.

Página WEB de la Comisión Nacional de Derechos Humanos: <https://www.cndh.org.mx/noticia/matanza-de-acteal-chiapas/>, consultado el 20 de marzo de 2023.

Página WEB de ECURED: [www.ecured.cu/cristóbal-santo.html](http://www.ecured.cu/cristóbal-santo.html), Consultado el 21 de febrero de 2023

Página WEB de la Orden Dominicana: <https://www.dominicos.org>, consultado el 15 de noviembre de 2021.

Página WEB de la Secretaría de Turismo de México: [www.gob.mx/sectur](http://www.gob.mx/sectur), consultado el 29 de junio de 2021.

Página WEB del Vaticano: [www.vaticannews.va/es/santos/07/25/s-cristobal-martir.html](http://www.vaticannews.va/es/santos/07/25/s-cristobal-martir.html). Consultado el 21 de febrero de 2023