Política cultural colonizadora: caso de una imagen barroca en México

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Claudia Adelaida Gil Corredor
Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México
adelaida.gil@gmail.com

CC BY NC SA

Recibido: 20 de julio de 2017
Aprobado: 11 de noviembre de 2017

Cómo citar este artículo: Gil Corredor, Claudia Adelaida. (2018) Política cultural colonizadora: caso de una imagen barroca en México. Calle14: revista de investigación en el campo del arte 13 (23) pp. 148-157. DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.12995

Autor anónimo. *Escultura de la Virgen de Dolores, fragmento*. Talla en madera, encarnada y bruñida. Siglo XVIII. Hacienda de Macuilapa en el Valle de Cintalapa, Chiapas. Foto de la autora, 2015.



Política cultural colonizadora: El caso de una imagen barroca

Resumen
Mediante el análisis del concepto de "imagen barroca" este artículo presenta la relación entre arte y políticas culturales de principios del siglo XVIII en la zona suroeste de México. Se usa como caso de estudio una imagen de la Virgen de Dolores perteneciente a la capilla de una hacienda del Valle de Cintalapa en Chiapas. Este análisis es producto de una investigación de corte historiográfica en la que se abordan los vínculos entre los mecanismos de poder coloniales y la escultura barroca en la Nueva España. Los resultados que aquí se exponen permiten evidenciar el proceso de institucionalización de la imagen como una política cultural que favoreció los intereses colonizadores de la época virreinal. Además, amplía las conclusiones de la investigación en tanto abre la pregunta sobre el posible uso de la imagen como dispositivo decolonizador.

Palabras claves
Composición de lugar, imagen barroca, institución colonizadora, política cultural.

Colonizing cultural policy: the case of a baroque image in Mexico

Abstract
Through the analysis of the concept of Baroque image this article presents the relationship between art and cultural policies of the early eighteenth century in southwestern Mexico. A picture of the Virgin of Dolores belonging to the chapel of a hacienda of the Valley of Cintalapa in Chiapas is used as case of study. This analysis is the product of a historical research in which the links between the colonial mechanisms of power and the Baroque sculpture in New Spain are approached. The results presented here show the process of institutionalization of the image as a cultural policy that favors the colonizing interests of the viceregal era. In addition, it expands the conclusions of the research as it opens the question about the possible use of the Image as a decolonizing device.

Keywords
Place composition, Baroque image, colonizing institution, cultural policy.

Politique culturelle colonisatrice : le cas d'une image baroque au Mexique

Résumé
A travers l'analyse du concept de l'image baroque, cet article présente la relation entre les politiques artistiques et culturelles du début du XVIIIe siècle au sud-ouest du Mexique. Une image de la Vierge de Dolores appartenant à la chapelle d'une hacienda de la Vallée de Cintalapa au Chiapas est utilisée comme cas d'étude. Cette analyse est le fruit d'une recherche historique dans laquelle les liens entre les mécanismes coloniaux du pouvoir et la sculpture baroque en Nouvelle-Espagne sont approchés. Les résultats présentés ici montrent le processus d'institutionnalisation de l'image comme une politique culturelle qui favorise les intérêts colonisateurs de l'ère vice-royale. En outre, il élargit les conclusions de la recherche car il ouvre la question de l'utilisation possible de l'image comme un dispositif de décolonisation.

Mots clés
Lieu de composition, image baroque, institution colonisatrice, politique culturelle.

Políticas culturais de colonização: o caso de uma imagem barroca no México

Resumo
Através da análise do conceito de imagem barroca, este artigo apresenta a relação entre as políticas artísticas e culturais do início do século XVIII no sudoeste do México. Uma foto da Virgem de Dolores pertencente à capela de uma fazenda do Vale de Cintalapa em Chiapas é usada como caso de estudo. Esta análise é o produto de uma pesquisa histórica em que os vínculos entre os mecanismos coloniais do poder e a escultura barroca na Nova Espanha estão próximos. Os resultados aqui apresentados mostram o processo de institucionalização da imagem como uma política cultural que favorece os interesses colonizadores da era do vice-reino. Além disso, expande as conclusões da pesquisa à medida que abre a questão sobre o possível uso da imagem como um dispositivo descolonizador.

Palavras chaves
Composição de lugar, imagem barroca, instituição colonizadora, política cultural.

Maimanda kaskamanda pai lidu kaskakuna: kawachiriska barroca

Maillallachiska:
Suma iuiarispa kai kilkaskata " kawariiska barroca" kai kawachimi sug llunchiska i lidu ñugpapanda atun wata chunga pusag kai alpa suti Mexicomanda kaska. Kai iachaikuipi kawarimi Nukanchipa mamitika Dolores sug wasi kapugta sug alpita sutikarkapi Cintalapa kai Chiapas. Kai iuiaris kami sus antiwa parlitu tiaska chasaka mandagsina sug colonialmandakusina i ruraska barroca kai musu Españamanda. Kai kawachiskamanda kai chaskismanda kami maipimi iachaikurkakuna i kai valorkami kai antiwa virreinatomanda chasa kai tukun puchukarimi sugpi sugpi tapurinakui imasami ruraska kai llugchiskamanda kai colonizadormanda.

Rimangapa Ministidukuna:
Imasa ruraskapi sug luarpi, kawachiriska barrocomanda, suti wasi colonizadorpi karpi politicamanda kustumbri.

Introducción

Este artículo forma parte de un estudio historiográfico acerca de la instrumentalización del arte con fines políticos, por parte de determinados sectores sociales hegemónicos dentro del contexto social estudiado. En el proceso se ha investigado la escultura barroca colonial de finales del siglo XVI, del XVII y de principios del XVIII en algunas regiones del Virreinato de la Nueva España. Dentro del enfoque teórico se consideró que el arte barroco virreinal fue usado como dispositivo de poder por parte de los sectores sociales dominantes de la época (iglesia, ricos hacendados, comerciantes, miembros de las profesiones liberales, clero, prestamistas) con fines de dominación sobre los sectores sociales subalternos (campesino, blanco pobre, indio, trabajador del campo, negro, arriero, la mujer, el niño y el bajo clero).

El trabajo de campo incluyó fuentes históricas primarias tales como testimonios, archivos personales, herramientas e indumentarias. También se realizaron consultas en archivos notariales y conventuales regionales, así como consultas de crónicas de la época y de fuentes autobiográficas y bibliográficas. Esto permitió el hallazgo de narraciones de hechos de la vida cotidiana, descripciones de objetos domésticos y del tejido social del área en estudio. Se le dio particular importancia a las entrevistas no estructuradas con personas vinculadas de manera directa al objeto de estudio.

La investigación se focalizó en dos capillas de casas de haciendas construidas en el siglo XVII en el Valle de Cintalapa en Chiapas, México.

A finales del siglo XVI y bien avanzado el siglo XVII esta zona de Chiapas se conoció como el *Camino Real del Soconusco*, fue una vía para conectar el centro de México con Guatemala, lo cual la convertía en una región estratégica para la economía de la época (fue una importante vía de comercio del cacao desde el periodo clásico y durante la colonia) y también fue un camino políticamente estratégico (fue una ruta abierta por los mexicas para llegar a estas provincias, después se usó por los españoles para conquistar a los pueblos quichés de Guatemala).

El Valle del actual municipio de Cintalapa fue zona zoque en época prehispánica, posteriormente, durante la colonia, perteneció a la Capitanía General de Guatemala. Las haciendas instauradas en esta región fueron importantes productoras de añil, cacao y algodón, así como criadoras y comercializadoras sobresalientes de ganado vacuno, mular, caballar y ovino. El caso particular que aquí se presenta se da en la hacienda llamada Macuilapa, nombre que, según explica un habitante de la zona, es de origen zoque y significa "cinco ríos".

El discurso visual barroco como política cultural de la época

El barroco no sólo es una corriente estética, es principalmente una cultura que surgió en la Europa de Contrarreforma y se extendió a los Virreinatos de América durante los siglos XVI, XVII y XVIII. La cultura barroca se centra principalmente en un discurso visual basado en tres aspectos fundamentales: su disposición naturalista, su capacidad de inseparabilidad y su cualidad temporal.

El naturalismo barroco consistió principalmente en la dramatización de escenas mediante el uso de efectos plásticos de inmediatez e intensidad. Para ello se recurría al manejo de contrastes intensos de luces y sombras que resaltaban atmósferas devocionales en pinturas, esculturas y en el total de la arquitectura. Con el naturalismo se creaban ambientes espirituales y emotivos a través de representaciones realistas y detalladas que ejemplificaban los martirios, el éxtasis o los milagros de seres divinizados. Los personajes pintados o esculpidos personificaban sentimientos interiores y pasiones teatralizadas que los humanizaban.

La capacidad de inseparabilidad del arte barroco implica una consistencia en la que se niega toda posibilidad de reducción en partes. Es decir, implica una cohesión en la que las partes siempre conforman otras partes, de tal manera que la consistencia se da desde la división infinita. Así, antes que separarse en partes —la pintura por un lado y la escultura por otro— el arte barroco se divide indefinidamente sin perder su cohesión, pues su división lo amplía y no lo fragmenta. En palabras de Gilles Deleuze, "si el barroco ha instaurado un arte total o una unidad de las artes, lo ha hecho en primer lugar en extensión al tender cada arte a prolongarse e incluso a realizarse en el arte siguiente" (2014: 157). Lo anterior evidencia la transición pintura-escultura, escultura-arquitectura y arquitectura-urbanismo propia del arte barroco.

La cualidad temporal del arte barroco se explica desde la dinámica interna de extensión que lo conforma. Así, una obra barroca pasa de un terreno bidimensional con

la pintura a uno tridimensional con los relieves ondulantes y las esculturas, para terminar en conexión con una edificación que envuelve y desenvuelve acciones devocionales en los feligreses. Entonces la obra barroca se convierte en una experiencia de fe en el tiempo que persuade y genera acciones de culto. Este arte es un espacio social en tanto despliega vivencias colectivas e individuales sacralizadas.

Cada uno de estos aspectos del discurso visual barroco se observa en el cuidadoso manejo de la perspectiva de espacios desplegados tanto al interior de las pinturas como al exterior de los sinuosos retablos que las envuelven. El efecto realista de cada elemento —la piel de los personajes retratados se percibe tersa, sus labios parecen emitir el calor de un suspiro, la ondulación y el brillo de las telas de sus vestidos— configura ilusiones espaciales que se desenvuelven adentro y afuera de las pinturas como una secuencia de espacios que modelan la temporalidad de experiencias sacralizadas. Se trata de una puesta en escena infinita.

Como ejemplo concreto de este operar barroco se presenta la escultura de la Virgen de Dolores, patrona de la capilla de la Hacienda de Macuilapa, pequeña edificación construida en siglo XVII en el Valle de Cintalapa. Esta imagen, actualmente objeto de culto de los habitantes de la región, es una pieza realizada a mediados del siglo XVIII con un estilo típico de la escuela guatemalteca de la época.



Fig. 1. Autor anónimo. *Escultura de la Virgen de Dolores, fragmento*. Talla en madera, encarnada y bruñida. Siglo XVIII. Hacienda de Macuilapa en el Valle de Cintalapa, Chiapas. Fotografía: Claudia Adelaida Gil Corredor, 2015.

El estilo escultórico propio de la región se evidencia en el naturalismo usado para la elaboración de esta figura. La serena ternura del rostro de la santa está lograda a través del delicado trabajo de pintura en su piel. Los sutiles tonos rosados que cubren sus mejillas regordetas le confieren una apariencia infantil e inocente. Además, los finos pliegues de la talla insinúan volúmenes que acentúan la expresión de sus ojos mientras sus pequeños labios, ligeramente entre abiertos, le confieren una expresión de dulce resignación (Véase figura 1).

Estos rasgos naturalistas se anudan con toda la escenificación que se encuentra extendida a lo largo del altar de la capilla. A un lado de la Virgen de Dolores se encuentra su hijo, una escultura de Jesús crucificado que sangra y agoniza frente al gesto de dolor contenido en el rostro de su madre. Un dolor que la santa acepta con humildad, pues su cabeza, ligeramente inclinada en señal de resignación, apenas permite que sus ojos vean el profundo dolor que su hijo padece. Toda esta puesta en escena, enmarcada en un arco de la edificación, está acompañada por la presencia de dos esculturas más, la de María Magdalena y la de San Juan.

La configuración teatralizada de este drama obedece a los criterios o pautas de lo que hoy se llamaría una política cultural de la época. Es decir, la puesta en escena de este evento bíblico se encuentra ceñido por los parámetros visuales establecidos por la Iglesia —uno de los principales agentes políticos y culturales de la época— bajo intereses evangelizadores contrarreformistas tanto en Europa como en los Virreinatos de la América Ibérica.

Uno de los parámetros más importantes de esta política cultural era la *composición de lugar*. Es una técnica de representación que se basó en los ejercicios espirituales de la Compañía de Jesús. Ella tenía como fin último ordenar el lugar para "el encuentro con Dios". Es decir, disponía la situación para hablar con Él a través del uso de la imagen. Ignacio de Loyola en su quinto ejercicio de meditación indica:

> El primer punto será ver con los ojos de la imaginación los grandes fuegos [...]; el segundo oír con las orejas llantos, alaridos [...] blasfemias contra Christo nuestro Señor y contra todos los santos; el tercero, oler con el olfato humo, piedra azufre [...] cosas pútridas; el cuarto, gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza [...]; el quinto tocar con el tacto, a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas. (1952: 174-75).

La *composición de lugar* propiciaba la imaginación a través de los sentidos, de tal manera que se asumió como una técnica que permitía percibir lo intangible. Principalmente se usaba como un medio que hacía visibles hechos gloriosos o dolorosos que de otra manera resultarían invisibles —la Pasión de Cristo era la más usada—, además garantizaba una mayor participación del observador. Perla Chinchilla (2004), investigadora sobre la predicación jesuita en la Nueva España, plantea que la intención era conmover para propiciar un cambio de vida para gracia de Dios. Esta técnica lograba afectar el entendimiento y generar actos devocionales en los feligreses, convirtiéndose así en un medio muy eficaz para provocar acciones concretas.

Considerar la imagen mental como medio para ver lo sagrado y propiciar actuaciones fue uno de los principios más usados en la representación barroca —preferentemente en la pintura y la escultura— al garantizar un gran impacto en los fieles. Un ejemplo de esto se encuentra en la imagen de la Dolorosa, la cual solía representarse con lágrimas en sus mejillas para lograr, como lo señala el investigador de la cultura barroca neogranadina Jaime Borja, "mover el alma a lágrimas" (2012: 81).

Por otro lado, la técnica de *composición de lugar* se integró con los tratados de pintura de la época, los cuales establecían los preceptos y reglas para la elaboración de imágenes. Es el caso del tratado del español Francisco Pacheco quien en su libro *Arte de la Pintura* menciona: "Los cuerpos, cuyas imágenes representa la Pintura, son de tres géneros; naturales, artificiales, ó formados con el pensamiento y consideración del alma" (1871: 1).

Además estaban las pautas definidas en el Concilio Ecuménico celebrado en Trento entre 1545 y 1563, las cuales establecieron normas precisas para la elaboración, el contenido y la veneración de imágenes tal como se observa en el mandato de la Sesión XXV del día 2 de diciembre de 1565:

> [...] se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se esponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias á Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres á los ejemplos de los mismos santos; así como para que se esciten á adorar, y amar á Dios, y practicar la piedad (Pío, 1761: 331).

Cada una de estas normativas definió el uso católico de la imagen. La hicieron un instrumento cristianizador a tal grado que se convirtió en un *ethos*, es decir, en una forma de ser y comprender al mundo. Esto permitió el desarrollo del carácter naturalista de inseparabilidad y temporalidad del arte barroco ya que lo convirtió en una práctica visual capaz de configurar realidades, acciones cotidianas y formas de relación social. Con estas normativas el naturalismo, como técnica plástica, se perfeccionó hasta dotar a la obra artística con la capacidad de plegarse y desplegarse infinitamente hasta llegar a configurar los espacios para que los creyentes desarrollaran sus prácticas espirituales continuamente.

La capacidad de generar conductas en los sujetos fue otro de los medios que usó la obra barroca para expandirse. Conductas de sometimiento y docilidad que se lograban en tanto las actitudes de sufrimiento y martirio representadas en las pinturas y las esculturas eran modelos a imitar pues "los fieles son miembros del cuerpo de Cristo" reza el capítulo VI de los mandatos tridentinos. Cuando el feligrés, en este caso el indio, observaba la imagen de un ser divinizado sufriente con llagas o heridas abiertas, se sentía identificado con ese dolor. Dentro de la cultura barroca la enfermedad o el martirio eran considerados medios para perfeccionar el cuerpo y expiar los pecados (Véase figura 2). Esta situación de docilidad y sometimiento favorecía la capacidad de explotación de la mano de obra india.

Esta idea de equilibrio entre sufrimiento y belleza se observa claramente en la noción de la *Vanitas* como concepto fundamental de la cultura barroca. El historiador del arte Luis Vives-Ferrándiz Sánchez explica que el discurso de la *vanitas* —la vanidad o lo vano— circuló en el barroco como categoría simbólica que buscaba despertar en el espectador el sentimiento de desprecio hacia los placeres, los honores o las riquezas. Explica que en la *vanitas* "la belleza pasajera, bajo diversas formas, no era otra cosa que la manifestación más clara de lo engañoso de todo lo mundano" (2011: 404). Así, el



Fig. 2. Autor anónimo. *Escultura de Jesús Crucificado, fragmento*. Talla en madera, encarnada y bruñida. Siglo XVIII. Hacienda de Macuilapa en el Valle de Cintalapa, Chiapas. Fotografía: Claudia Adelaida Gil Corredor, 2015.

discurso de "vanitatum, omnia vanitas" (Ec.1,2) ayudó a la producción de imágenes que fortalecían las conductas de docilidad y sufrimiento entre los devotos.

El arte barroco recorría múltiples dimensiones: una, el cuerpo agónico pintado o esculpido de un ser divino; dos, el templo como envolvente de la experiencia de encuentro con lo divino; tres, la oración como imagen mental que mantenía viva la acción de fe; cuatro, el propio cuerpo del devoto, un nuevo y múltiple espacio para la escenificación. Cada una de estas dimensiones resultó útil para los intereses de las dos instituciones dominantes en las colonias americanas, el Estado y la Iglesia. Uno de los intereses prioritarios era la apropiación de las principales fuentes de riqueza de la época. Para ello se apoyaron en una política cultural que favorecía la conformación de sujetos —trabajadores de la tierra y las minas— dóciles y obedientes.

En el mandato del Capítulo XL tridentino se observa esta intención de sujeción de la política cultural que regía a la imagen barroca, la cual se lograba a través de su discurso moralizante. El mandato reza, "pues aun el mismo Cristo, como dice el Apóstol: siendo hijo de Dios aprendió á ser obediente en las mismas cosas que padeció, y consumada su pasión, pasó á ser la causa de la salvación eterna de todos los que le obedecen." (Pío, 1761).

Esta cercanía entre la obra barroca y el fiel conformaron un *ethos*, una visión de mundo, unas costumbres y prácticas que se han extendido hasta la actualidad. Aunque refuncionalizada, la cultura barroca ha conformado parte de la identidad de muchos pueblos de América Latina y el Caribe[1]. Un ejemplo de la permanencia huérfana de este *ethos* barroco en la actualidad se

1 Según lo plantea el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría el barroco se convirtió en un *ethos* que permitió que los pueblos originarios se salvaguardaran ante la amenaza de destrucción que significó la Conquista Ibérica. La denominada *teatralización absoluta* propia del barroco fue el mecanismo que permitió que lo lograran, ya que la obra barroca teatraliza una realidad hasta su máxima expresión y la desdobla creando una segunda. La nueva realidad refuncionaliza la primera. Este es el mecanismo barroco que Bolívar Echeverría planteó como una estrategia de sobrevivencia usada por los indios ante el riesgo de desaparecer como pueblo originario. En palabras del filósofo, "Este es el comportamiento típicamente barroco: inventarse una vida dentro de la muerte" (Serur et al., 2015)

encuentra en la ex hacienda de Macuilapa en Chiapas, tal como se observa en las respuestas dadas por lugareños al ser entrevistados, los cuales aún son fieles de la capilla de la Virgen de Dolores.

Al ser preguntados sobre sus experiencias en torno al culto de las imágenes de la capilla un Señor de aproximadamente cuarenta años, habitante de la región durante más de treinta años y cuidador de la actual ex hacienda, dijo: "Desde que era niño y lo veía sentía como si estuviera respirando na más. Un día fue como si yo viera que las manos de Jesús se movieron" (Habitante del Valle de Cintalapa, 2015). Además el mismo Señor cuenta cómo se ha festejado a la Virgen de Dolores y al San Juan de la capilla:

> Se le hace, se le hace su rezo y a veces es que los mismos de aquí hacemos unos tamalitos para convivir na más. Dentro de la misma familia, entre nosotros, y otra familia de cerca de los ranchos, así se hace, se celebra. Una celebración que se le hace así na más [...] Decía mi abuelita que anteriormente venía la gente de Espinal, de Oaxaca pues, y de todo lo que era el Istmo, Huachinal y todo eso. Venían a pie, a esta iglesia venían. Aquí se comía el primer pescado de la cuaresma y el primer mango. Y no se imagina usted el carretaje que estaba, entonces no usaban ni beliz ni nada, decía. Ahí echaban a los animales y todo eso, sí, ahí lo echaban con un montón de ropa; ahí lo dejábamos colgado de una vez y ni quien lo robara. Se llenaba la placita, a mi una vez me tocó ver. Se llenaba aquí la garita. (Habitante del Valle de Cintalapa, 2015).

Un vecino de la ex hacienda, quien también asiste a rezar a la capilla y hace parte de las celebraciones, cuenta que ahí bautizó a alguno de sus hijos y dice que la Dolorosa "está muy triste, sus ojos tienen lágrimas y cuando la veo, pos, pienso que si llora es porque me quiere" (Habitante del Valle de Cintalapa, 2015).

A modo de conclusión: ¿la Imagen, una institución colonizadora?

El embate protestante contra el catolicismo del siglo XVI cuestionó el culto a las imágenes al considerar que esta tradición, propia del catolicismo medieval, generaba actitudes de idolatría. A principios del siglo XVI reformadores protestantes como Martín Lutero, y más adelante Juan Calvino, promovieron una actitud iconoclasta con la que buscaban evitar la idolatría a las imágenes en diversos lugares de Europa. Según lo expone Judith O'Neil (1991: 37), en 1522 Lutero se encontraba preocupado por un primer ataque de destrucción de cuadros y estatuas hecha por turbas de gente en iglesias y templos alemanes, señaló que lo primero que había que hacer era "ganarse el corazón" de la gente hablándole de Cristo, pues esto haría que posteriormente las imágenes se considerarán inútiles e inofensivas.

Lo anterior generó una crisis de las imágenes en el interior del catolicismo, como respuesta contrarreformista la Iglesia Católica celebró el Concilio en Trento, el cual defendió la idea de que el culto a una imagen no se hacía a ellas en sí mismas, tal como lo criticaban los reformistas, sino a lo que representaban. Todo esto llevó a un perfeccionamiento de las técnicas y los usos de la imagen barroca a tal grado que la posicionó como la principal estrategia de ideologización de la época en tanto lograba representar la voluntad de Dios en la tierra.

Esta idea de que la imagen barroca representaba la idea de Dios hizo parte de las estrategias usadas por autoridades religiosas de los Virreinatos o por hacendados para mostrarse ante los fieles como cercanos a las divinidades y así garantizar que su palabra se asumiera como algo cercano a Dios —o por lo menos que se les considerara como sus emisarios—. Un caso es lo expuesto por la investigadora de la Universidad Iberoamericana de Puebla, Claudia Marín Berttolini (2017), quien al presentar resultados de una investigación sobre la relación entre imagen y discurso político explica el caso del Arzobispo Obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu —gobernante de la episcópolis de Puebla de 1743 a 1763—. El rostro de este Arzobispo, explica, aparece en gran cantidad de templos de Puebla y Tlaxcala vinculados a escenas devocionales, pasajes bíblicos, exvotos o como retrato de aparato.

También está lo expuesto por una habitante de la región, propietaria de una de las haciendas de la zona. En respuesta a la entrevista ella expresó, "además mucha gente de por acá dice que la cara de la Virgen es como la que tenía una de las dueñas de la hacienda en, así como el siglo XVIII; dicen que hicieron a la Virgen igual a ella. Yo no sé si es verdad, así dicen." (Habitante del Valle de Cintalapa, 2015)

El grado de perfeccionamiento que adquirió la imagen barroca como instrumento político del catolicismo propició el desarrollo de una elaborada estética propia de la modernidad occidental en la que supervivía un pasado feudal en decadencia —España y

Portugal— junto al desarrollo de naciones encaminadas hacia el sistema capitalista. En el área con presencia protestante predominó el imaginario de la acumulación de capitales y el enriquecimiento nacional e individual. Mientras que en la zona ibérica el arte barroco, con su elevada estética, continuó fungiendo como aparato de sometimiento y dominación de un régimen con predominio de la Iglesia Católica, del papado de Roma, de ricos comerciantes y señores feudales. En la América Latina, por su parte, el arte barroco se mantuvo como dispositivo colonizador.

Desde entonces la Imagen se ha mantenido como un instrumento, como un aparato que ha favorecido los intereses políticos, sociales y económicos de los sectores sociales hegemónicos. Ya sea desde la imagen barroca hasta la imagen fotográfica o la digital su función ha sido y continúa siendo la de ser un instrumento en el que supervive la esencia del espíritu colonizador. Esto quiere decir que en el caso de la América Latina y el Caribe a pesar de las guerras de independencia, de la formación de Repúblicas independientes y Estados soberanos el imaginario del colonizador aún persiste en nuestros pueblos. Entonces, cabría preguntarse hasta dónde las políticas culturales implementadas por los gobiernos de los Estados latinoamericanos obedecen a una intención decolonizadora, o por el contrario continúan implementado políticas cuyo raigambre se encuentra en los siglos XVI, XVII y XVIII.

Referencias

Borja, J. H. (2012). *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo.* Bogotá, Colombia: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Deleuze, G. (2014). *El pliegue. Leibniz y el Barroco.* Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Giorgi, R. (2012). *Santos. Día a día, entre el arte y la fe.* León, España: Everest.

Habitante del Valle de Cintalapa, C. (27 de mayo de 2015). Entrevista no estructurada. Trabajo de campo. (C. A. Gil, Entrevistadora)

Habitante del Valle de Cintalapa, C. (25 de junio de 2015). Entrevista no estructurada. Trabajo de campo. (C. A. Gil, Entrevistadora)

Habitante del Valle de Cintalapa, C. (23 de agosto de 2015). Entrevista no estructurada. Trabajo de Campo. (C. A. Gil, Entrevistadora)

Loyola, S. I. (1952). *Excercicos espirituales en Obras completas.* (I. Iparraguire, Trad.) Madrid: Católica.

Marín, C. C. (2017). "El Patrocinio de la Inmaculada Concepción sobre el Cabildo Angelopolitano: la imagen al servicio del poder". *III Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano "*No hay más que un mundo". *Globalización artística y cultural (pág. 61)*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.

O'Neil, J. (1991). *Martín Lutero.* (M. Tiana, Trad.) Madrid: Akal.

Pacheco, F. (1871). *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandeza.* Madrid, España: Imprenta de J. Cruzado.

Chinchilla, Perla. (2004). *De la Compositio Loci a la República de las Letras. Predicación jesuita en el siglo XVII novohispano.* México D.F., México: Universidad Iberoaméricana.

Pío, V. S. (1761). *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los Párrocos.* (F. A. Zorita, Trad.) Madrid: Imprenta de Don Fernando de la Madrid.

Serur, R. S.; Robles José; Wallerstein Immanuel; Gandler Stefan; Grave Crescenciano; Juanes Jorge; Barreda Andrés; Gandarilla José; Fuentes Diana; Sigüenza Javier; Benítez René; Mondragón Araceli; García Gustavo; Tonda Concepción; Pérez-Borbujo Fernando; Blackburn Robin; Velasco Ambrosio; Lavaniegos Manuel; Solares Blanca; García Isaac; Moraña Mabel; Gilly Adolfo (2015). *Bolívar Echeverría. Modernidad y Resistencia.* México D.F., México: Ediciones Era y Universidad Autónoma Metropolitana.

Vives-Ferrándiz, L. (2011). *Vanitas. Retórica visual de la mirada.* Madrid, España: Encuentro.