

Imágenes del Fervor Religioso Potosino

Grabado Popular Devocional en San Luis Potosí
Durante la segunda mitad del siglo XIX

Jorge Arturo González Haro

Maestría en Ciencias del Hábitat
Historia del Arte Mexicano



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE SAN LUIS POTOSÍ



INSTITUTO DE
INVESTIGACIÓN
Y POSGRADO



FACULTAD
DEL HABITA

Instituto de Investigación y Posgrado
de la Facultad del Hábitat
Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Resumen.

Durante la segunda mitad del siglo XIX la sociedad mexicana mantenía estrechos lazos con las creencias religiosas que actuaban como vehículo instrumentado por la iglesia para ofrecer la salvación al pueblo y como elementos de reconocimiento e identificación de los colectivos humanos unificándolos a pesar de la diversidad de idiosincrasias y clases sociales surgidas a raíz de los continuos movimientos sociopolíticos.

El grabado devocional potosino es un arte popular que da fe de los sucesos relevantes de la historia local y guarda una estrecha relación con la manufactura misma de lo que conocemos como arte religioso y arte sacro.

La devoción religiosa floreció de forma importante y quedó registrada en la amplia circulación de imágenes religiosas devocionales realizadas por medio del grabado al aguafuerte, que las preservó hasta nuestros días como prueba del ingenio y la habilidad artesanal de los artistas grabadores y hoy permiten su análisis e interpretación a un nivel estético y expresivo.

Este trabajo evidencia los diversos factores que determinaron el resultado visual de algunas de estas piezas y establece un contexto socio cultural y político que permite comprender más ampliamente la realidad artística de San Luis Potosí durante la segunda mitad del siglo XIX. También propone una revaloración del grabado religioso como elemento transmisor del mensaje más allá de sus intenciones comunicativas, y que manifiesta un profundo conocimiento de la técnica y el sentimiento artístico dentro del arte religioso que proyecta una sensación estética relevante, lo que permitirá considerarlas como piezas valiosas y únicas inscritas por méritos propios dentro de la apreciación del arte mexicano decimonónico.

Palabras clave

Grabado al aguafuerte, arte religioso popular.

Índice

Introducción. 1

Capítulo 1. Planteamiento general.

Antecedentes. Contexto histórico social, político y religioso de San Luis Potosí en el México del siglo XIX. Establecimiento de la iglesia católica en San Luis Potosí. Convulsiones sociopolíticas en San Luis Potosí. La imprenta..... 7

Capítulo 2. Arte y religión.

El arte y la religión. Arte sacro y arte religioso. El Concilio de Trento y las disposiciones sobre las imágenes religiosas. Superstición y milagros. Arte Popular vs. Arte Culto. 27

Capítulo 3. El grabado.

Orígenes del grabado en metal. Artistas. El grabado religioso devocional. El grabado religioso en San Luis Potosí. Técnicas y materiales. Recursos. 45

Capítulo 4. Metodología para el análisis del grabado religioso potosino.

Metodología para el análisis del grabado religioso potosino del siglo XIX. Selección de la muestra. Criterios. Análisis de las unidades de investigación. Grabados religiosos devocionales. 75

Conclusiones. 98

Anexos 103

Bibliografía

Imágenes del fervor religioso potosino. El grabado popular devocional en San Luis Potosí durante la segunda mitad del siglo XIX

Introducción.

San Luis Potosí sobresale en el horizonte de la producción plástica popular durante la segunda mitad del siglo XIX, gracias a una considerable producción de grabados religiosos, destacando entre ellos los de índole devocional. En este trabajo se pretende establecer una correlación entre la producción de grabado religioso popular y algunos de los hechos más sobresalientes del acontecer de los potosinos a finales de la época decimonónica, atendiendo a las cualidades estéticas y artísticas del grabado religioso potosino.

En el capítulo primero plantearemos un espacio y tiempo que nos permitan abordar el fenómeno del grabado religioso popular, y comprender los diversos factores que conformaban los rasgos de mexicanidad del habitante de San Luis Potosí al finales del siglo XIX, así como la aparición de la imprenta y los primeros artistas grabadores locales. Para preparar el terreno en el que abordaremos las unidades de investigación es menester que definamos los conceptos de grabado y de grabado religioso, el segundo capítulo de esta obra aborda ese campo, así como las diferencias entre arte sacro y arte religioso, de acuerdo a lo que dicta la iglesia católica como entidad emisora de nuestros objetos de estudio lo que propiciará la comprensión de los verdaderos alcances y limitaciones del grabado como arte religioso popular.

En el tercer capítulo estableceremos los orígenes y factores que determinan al grabado como obra de arte y objeto comunicador-evangelizador, y hablaremos de las técnicas que se



Imagen de Nuestra Señora de la Soledad.
Grabado al aguafuerte por Luis Varona en 1849.
Imagen tomada de *Catalogación de Grabados Religiosos del Siglo XIX en San Luis Potosí*. UASLP. SLP, Junio-Julio 2008.

utilizaban para su realización, en particular de la técnica del aguafuerte que prevaleció en este tipo de obras, así como los recursos necesarios para el proceso de creación.

Finalmente, en el capítulo cuarto definiremos la metodología empleada para el análisis de las obras, los criterios que nos condujeron a la delimitación de la muestra y presentaremos los resultados del análisis, así como las conclusiones a las que nos conduce el presente estudio. Trataremos de responder a preguntas como ¿De qué medios constaba la producción gráfica religiosa devocional del siglo XIX en San Luis Potosí? ¿Quién la producía? ¿A qué público se dirigían estos impresos y por qué razones es que el grabado religioso devocional tuvo el auge que presentó? ¿Qué características tenían los grabados religiosos? ¿Cómo puede establecerse un marco de valoración de su calidad de manufactura?

La hipótesis que se presenta aquí es que el grabado religioso devocional de finales del siglo XIX cobró gran auge entre otras razones, gracias a la calidad de su manufactura y al trabajo de destacados artistas grabadores que lograron realizar los trabajos de grabado optimizando los escasos recursos con que contaban y desplegando creatividad y maestría a pesar de no contar con estudios académicos comprobables y la calidad de sus grabados son muestra de ello. La demanda de novenas y grabados religiosos evidencia también el estado económico, ideológico, anímico, político y social de la sociedad en que surgieron y constituyen un legado artístico de gran valor, y no conviene reconocerlos como curiosidades, ni obras artísticas «menores». En este trabajo nos interesa valorar la obra de imaginaria popular religiosa desde los puntos de vista estético, técnico, iconográfico e iconológico.

Para la realización de este trabajo ha sido de gran apoyo la literatura que consigna los atributos iconográficos de personajes que destacaron en la historia de la religión católica. Obras como *Los Símbolos Cristianos* de Ignacio Cabral Pérez, *Iconografía de los Santos* de Juan Ferrando Roig, *Símbolos Cristianos* del maestro Monterrosa Prado, y otros más, para buscar el referente visual y consignarlo como posible muestra para el trabajo de los grabadores potosinos del siglo XIX, así como las búsquedas en internet en sitios de referencia de la religión católica nos proveen de información que enriquece nuestra investigación al consignar la cosmogonía de organizaciones de la religión católica que actualmente publican profusamente contenido referido a muchos de los símbolos cristianos contenidos en nuestras unidades de análisis. En este caso las búsquedas se han hecho en concreto en sitios oficiales de organizaciones como www.catholictradition.org, www.ec.aciprensa.com, www.ewtn.org, www.catholic.net y otros.

Estado del arte.

A la fecha existen numerosas investigaciones históricas que presentan un retrato fidedigno de nuestra entidad, aunque por lo general abarcan los aspectos económicos, políticos y sociales de esta región, asimismo advertimos que en su mayoría abordan manifestaciones como la pintura, la escultura, y obras arquitectónicas, dejando un campo de investigación amplio en lo tocante a la gráfica popular devocional. En este trabajo habremos de plantear una metodología para acercarnos a muestras del grabado religioso devocional potosino de la segunda mitad del siglo XIX con la intención de proponer una revaloración de los mismos componentes y ubicarlos en la línea del tiempo considerando sus características artísticas, técnicas y su relevancia social y religiosa en la población potosina.

Quedan como antecedentes las investigaciones de Montejano y Aguinaga, Primo Feliciano Velázquez, de Francisco Cossío Lagarde (que se enfocó en el punto de vista arquitectónico), y de María Isabel Monroy, Jesús Villar Rubio, Alejandro Galván, Armando Hernández Souverbielle y Carla de la Luz Santana Luna, que aborda con detalle la génesis del grabado potosino en su trabajo *Una Semblanza de Cinco Siglos de Grabado en México (XVI-XX)*. UASLP. México, 2007 y en la *Catalogación de Grabados Religiosos del Siglo XIX en San Luis Potosí*. UASLP. SLP, Junio-Julio 2008, en historia del arte, urbanismo y el entorno socio político por citar sólo algunas que proporcionan información importante acerca del quehacer de los habitantes de San Luis Potosí, así como algunos de los más importantes factores socioeconómicos que permearon en el periodo que comprende esta investigación y que, como trataremos de demostrar más adelante, pudieron haber influido enormemente en la manufactura de las obras de grabado religioso devocional analizadas para este escrito. Sin duda alguna, el siglo XIX se presenta como un escenario de profundos cambios y sucesos

relevantes para la historia de nuestro país y el contexto que atiende esta investigación.

A la fecha aún podemos ser espectadores de grandes obras de arte realizadas para promover el pensamiento religioso y la obra de la iglesia católica. Somos capaces de visitar y admirar los vestigios arquitectónicos destinados a este culto, y maravillarnos de la gran calidad que se advierte en la manufactura de sus contornos, líneas, trazos, espacios y volúmenes; y como veremos en este trabajo, es la segunda mitad de este siglo un momento relevante en la historia de México y de San Luis Potosí debido a varios factores, entre ellos los movimientos sociales en México y en nuestra entidad y al surgimiento de uno de los cambios más sustanciales que se suscitó en la actividad del grabado: la evolución que lo liberó de ser una mera herramienta de reproducción de originales (como fue considerada hasta finales del siglo XVIII) para llegar a sembrar los cimientos de su consolidación como una manifestación artística con un lenguaje propio que poco a poco encontró su independencia de la pintura y el dibujo, aunque el arribo de esta transición se presentaría con más claridad en nuestro país años después y con marcada intermitencia.

Las obras de grabado religioso devocional entonces pueden considerarse vestigios de esta interacción de variables que nos pueden ayudar a proponer otro punto de vista del hecho histórico y sus razones socio-culturales.

Como esta investigación aborda el aspecto religioso que sirve de marco para la creación del arte devocional, debemos mencionar que es significativa la presencia de la fe católica como cobijo de los creyentes y también como factor detonante de la expresión de la devoción de la sociedad potosina ante un San Luis Potosí que por esas fechas se desenvolvía en

medio de serias convulsiones políticas y sociales y con grandes problemas de integración social¹ notorios sobre todo en el periodo denominado «entre guerras» aunque en este trabajo de investigación haremos más referencia a la situación que prevaleció después de sus dos últimos conflictos (el de Independencia y el de Reforma). Estos hechos armados caracterizan al siglo XIX como una época donde los diferentes movimientos políticos y sociales generaron una atmósfera de incertidumbre de cara al nacimiento de lo que hoy llamamos patria y cuyo rostro ha sido modelado también por la presencia de la iglesia católica, que recién se había fortalecido ante la amenaza que planteaba la llegada de nuevos cultos religiosos ajenos a esta fe, pues es también en esta época que San Luis Potosí se había convertido ya por fin en Ciudad Episcopal, un nombramiento que irónicamente contrastaba con el debilitamiento que produjo a la iglesia la proclama de las Leyes de Reforma, lo que convierte al estudio del grabado popular religioso en un elemento documental aún más interesante y proveedor de información valiosa para la comprensión del entorno cultural.

Esta investigación aborda la creación de los grabados religiosos como piezas únicas que representan un rostro muy importante del contexto: el del arte al servicio de las masas como elemento adoctrinador, como amuleto, objeto de devoción y manifestación artística unificadora de diversos niveles sociales por medio de la fe en medio de una situación de profundas diferencias entre estos estratos.

¹ Montejano y Aguinaga, Rafael. *San Luis Potosí, La Tierra y el Hombre* (cuarta edición, 1999). Universidad Autónoma de San Luis Potosí. México, 1999. Pag. 107.

Capítulo 1

San Luis Potosí en el siglo XIX.

En este apartado estableceremos los antecedentes históricos, sociales, políticos y religiosos que predominaron en el panorama de San Luis Potosí: el establecimiento de la iglesia católica en la entidad y mencionaremos algunos de los hechos que desataron las convulsiones socio políticas que marcaron la época, al tiempo que veremos cómo surge la imprenta en medio de este entorno y su participación en la labor evangelizadora de la iglesia.

Antecedentes históricos.

San Luis Potosí fue fundada en 1592 según se asienta en el Acta de Fundación que reza:

En el pueblo de san luis mesquitique a los tres días del mes de noviembre mil e quin(niento)s y noventa y dos a(ño)s el capitán miguel caldera a cuyo cargo esta pacificación de los yndios chichimecas desta nueva españa y don ju(a)n de oñate alcalde mayor de las mynas del potosí y su jur(isdicci)on dijeron q(ue) por q(uan)to el ilmo virrey de la nueva españa les tiene mandado señalen parte como para haser la poblaron q(u)e se (h)a de haser p(ar)a los myneros de las dichas mynas de potosí y a donde puedan con mas comodidad los dichos myneros asentar y beneficiar sus mynas (h)an conferido y tratado donde se podra haser el dicho pueblo q(u)e este sin perjuisio de los yndios naturales con los c(ua)les se (h)a tratado y comunicado y ellos (h)an sido y son de parecer q(ue) se haga la dicha poblacon en el pueblo de san Luys y así les (h)a parecido por la comunicacion q(u)e los naturales ternan con los españoles y p(ar)a q(u)e se ponga en execusion y se haga la dicha poblacon visto el consenti(m)i(e)n(t)o y ser voluntad de los dichos naturales (h)an acordado de haser e fundar la dicha poblacon en el pueblo q(u)e se dice de san luys a donde se asiente y

pueblo el dicho pueblo hasta tanto que por su mag(estad) o del sor
bisorrey en su nombre otra cosa se provea e m(an)de y mandaron se
notifique a todos los myneros y demás personas q(ue) asienten en
esta ju...n (jurisdicción) se congreguen y junten a poblar en el dicho
pueblo atento q(ue) así (h)a parecido conveniente por agora y man-
daron esta auto y acuerdo se ynbie, al d(ic)ho s(eñ)or bisorrey p(ar)a
q(ue) lo aprueve y mande en el caso lo q(ue) convenga al servicio de
su mag(estad) y paz desta tí(erra) p(ar)a q(ue) todo vaya en aumento.-
Miguel Caldera, rúbrica.- Don Juan de Oñate, rúbrica.- Ante my Pedro
Venegas Escri(ba) no real, rúb.²

El establecimiento de la muy noble y leal ciudad de San Luis Potosí, es un hecho destinado a facilitar el auge minero del país, sin embargo, los intentos de establecer una sede religiosa para coordinar los esfuerzos de evangelización de la iglesia católica datan de fechas también tempranas. En 1776 el Ayuntamiento de San Luis hizo la primera petición de obispado incluyendo en la misma que éste tuviera como sede la ciudad de San Luis Potosí, aunque no faltaron quienes en repetidas ocasiones, escogieran como lugares posibles para la futura sede los pueblos de Santiago de los Valles o el Valle del Maíz, pues la huasteca se encontraba en medio de un proceso de evangelización diferente.

En 1792 se volvió a tratar el asunto de la erección del obispado, porque al parecer la anterior petición no alcanzó respuesta alguna y las cosas habían quedado como estaban. En 1804 el Ayuntamiento, por medio de su apoderado en Madrid, envió un memorial a la Corte, fechado allá mismo el 31 de agosto, acompañándolo con un mapa del obispado que San Luis Potosí (Entonces Intendencia de la Nueva España) solicitaba se erigiera en esta provincia.

² Documento descargado del website de la Arquidiócesis Potosina, <http://www.iglesiapotosina.org/seccionesvarias/avisoslocales/historiadenuestraarq/1edicion/acta.cfm>
el 1 de septiembre de 2003.

De nueva cuenta se valieron en 1806 del apoderado en Madrid; el Ayuntamiento vuelve a hacer la misma petición, proponiendo que la demarcación podría comprender por el oriente los curatos de Cerro de San Pedro, Armadillo, Guadalcázar, Rioverde y Valle del Maíz. Por el poniente: Mezquitic, Sierra de Pinos, Salinas del Peñón Blanco y Ojo Caliente (Zacatecas). Por el norte: la Hedionda (Moctezuma), Venado, Charcas, Matehuala, Cedral, Real del Catorce y el de Mazapil (Zacatecas). Por el sur: Pozos, Valle de San Francisco, Santa María del Río, Villa de San Felipe y San Luis de la Paz. La séptima ocasión en que solicitaron obispado para San Luis fue en 1810 cuando se iban a reunir en la Isla de León los diputados y las Cortes. El Ayuntamiento volvió a insistir y dio instrucciones a don Florencio Barragán, diputado por la provincia de San Luis. En 1814 se volvió a insistir en el mismo asunto, ahora por medio del canónigo Vivero, diputado por esta provincia, para que presentara la petición ante Fernando VII, y así lo hizo el siete de diciembre de dicho año.

Cuando se consumó la Independencia, en 1821, la diputación Provincial de San Luis Potosí, elevó sus peticiones ante Iturbide el 22 de julio de 1822. A fines de 1831 se volvió a insistir en la erección cuando, con fecha 24 de noviembre, los presbíteros diputados: licenciado José María Guillén y Agustín Rada, juntos con el señor Luis Guzmán y a nombre de la legislatura de San Luis, elevaron un extenso memorial al Supremo Gobierno. Para 1845 estaba prácticamente completo otra vez el expediente de petición de mitra para San Luis.

En 1853, siendo gobernador el señor don Ramón Adame, se hace la última petición para erigir obispado³; está fechada el 30 de marzo de ese año y va en estos términos:

El Estado de San Luis Potosí, que en diferentes épocas ha dado relevante testimonio de patriotismo, lo ha dado igualmente de su religiosidad,

² Documento descargado del website de la Arquidiócesis Potosina, <http://www.iglesiapotosina.org> el 1 de septiembre de 2003.

y se creería particularmente favorecido por la actual administración, si diese pronto término a un negocio que hoy sólo pende de la resolución del Excmo. Sr. Presidente y la que puede dictar en uso de sus altas y omnímodas facultades. El negocio de gran interés para San Luis, es el promovido por sus autoridades desde el siglo anterior en el reinado de Carlos III, y particularmente por la Legislatura de 1831 solicitando erección de obispado en su territorio. El general Antonio López de Santa Ana, siendo presidente de la República, dio un decreto el 8 de julio de 1853, ordenando al Ministro de Justicia y Negocios Eclesiásticos, remitiera a la Legación Mexicana en Roma las instrucciones convenientes a fin de que se hiciera la erección y comprendiera el territorio del Estado. El Excmo. Sr. D. Manuel Larráinzar, Ministro entonces en Roma, trabajó eficazmente en la erección obteniendo las bulas respectivas el 31 de agosto de 1854.

Estas son algunas de las razones por las cuales fueron hechas estas peticiones:

- a) Por la distancia que mediaba entre Valladolid (entonces sede del obispado) y San Luis. Hay que añadir los incómodos caminos, por la mayoría de los cuales no podían transitar los carruajes de la época y por lo mismo lo más común era emplear la cabalgadura.
- b) El tiempo tan largo que mediaba entre una visita y la otra del prelado de Valladolid.
- c) La necesidad de atención espiritual que tienen los habitantes de la región, sobre todo de muchos pueblos que carecen de sacerdote.
- d) La escasez de clero religioso, como diocesano.

Los peticionarios consideraban que con una mitra en la ciudad, inmediatamente se crearían escuelas y sobre todo el seminario tridentino, por lo que ya no habría necesidad de enviar a los jóvenes a poblaciones tan distantes como México,

Guadalajara, Valladolid, etcétera. Se procedería a la apertura de noviciado de regulares, como son el Carmen, San Agustín y la Merced... Se aumentarían las escuelas de primeras letras, de ambos sexos y colegios.⁴ Esta lejanía entre poblaciones y el tamaño que San Luis Potosí cobraba día con día hacían necesaria la instalación de la diócesis, lo dice la bula de erección correspondiente, emitida el 31 de Agosto de 1854:

Hemos recibido, por esto, llenos de gozo, las súplicas que el Gobierno de la República Mejicana nos ha hecho por medio de nuestro querido hijo Manuel Larráinzar, Encargado de sus negocios ante esta Santa Sede, suplicándonos con instancia y rendidamente, que estableciéremos por ahora otra Iglesia Episcopal compuesta de una parte de la Diócesis de Méjico, que comprende un espacio de cerca de seis mil leguas; de otra de la de Michoacán, que comprende cinco mil leguas, y de otra de la de Guadalajara, que consta de cerca de doce mil leguas; todas las que tienen cerca de cuatrocientos mil habitantes, cuyas Parroquias, dispersas por diferentes partes y separadas entre sí, son muy difíciles de visitarse, particularmente aquellas que están en las extremidades del Estado llamado de San Luis Potosí, que comprende un territorio de veintitrés mil leguas, cuyas Parroquias distan de la residencia ordinaria de su respectivo Prelado, doscientas leguas, expuestas a las graves dificultades e impedimentos que retardan los negocios, por lo que no pueden los respectivos prelados visitarlas según está mandado por los sagrados Cánones, y mucho menos dar a los fieles oportunos consejos y auxilios saludables en sus necesidades espirituales, dándoles el remedio oportuno con aquel cuidado y vigilancia que es debida.

Es en esta fecha que las diócesis de Michoacán y de Guadalajara dejaron de responsabilizarse de estos territorios, para administrarse por sí mismas, dejando espacio a que la nueva diócesis de San Luis Potosí emergiera:

hemos juzgado conveniente en el Señor se forme una nueva Diócesis del dicho Estado de San Luis Potosí, que pueda ser gobernada con

⁴ Documento descargado del website de la Arquidiócesis Potosina, <http://www.iglesiapotosina.org/seccionesvarias/avisoslocales/historiadenuestraarq/1edicion/peticiones.cfm> el 1 de septiembre de 2008

más facilidad y con más fruto, y que la silla del nuevo Prelado se establezca en la ciudad llamada de San Luis Potosí, debiendo por lo mismo, tanto la Iglesia Mejicana como la de Michoacán, y Guadalajara, seguir administrando su Diócesis en las partes que respectivamente les quedaren.⁵

Entonces se erigió como capital de la diócesis a la antigua ciudad de San Luis Potosí, «edificada en un lugar saludable, hermosa por la disposición de sus casas y edificios, frecuentada por muchos habitantes»⁶ y se le elevó a la dignidad de Ciudad Episcopal.⁷ De igual manera se procedió a elevar el templo dedicado a la Expectación de la Virgen María a la categoría de Iglesia Catedral, debido a que contaba con las instalaciones y magnificiencia de ornamentos y aparatos de otras circunstancias eclesiásticas.

El primer Obispo de San Luis Potosí fue Don Pedro Barajas (1798-1868) prominente eclesiástico que contaba con una personal adhesión a la iniciativa del dictador Santa Anna. Propuesto por el arzobispo de México, quien incluyó junto con él en la lista de candidatos para obispo de San Luis a don N. Quintana y don Agustín Rada, mitrado de Michoacán, a los canónigos don Pelagio Antonio de Labastida, don Ramón Pacheco y al M.R.P. fray N. Vázquez.⁸ Barajas fue preconizado el 30 de noviembre de 1854, por S.S. Pío IX y consagrado en la Catedral de Guadalajara el 18 de Marzo de 1855 por el Sr. Espinoza y Dávalos. La residencia del obispado se fijó en la ciudad de San Luis Potosí. La consagración del obispo Barajas se hizo en Guadalajara, en marzo de 1855. Ya en San Luis Potosí, Barajas inició de inmediato las obras en la antigua parroquia para elevarla a la categoría de catedral. Se realizaron ampliaciones de la misma hacia el oriente, se hicieron algunas demoliciones y se aumentaron las bóvedas en cada una de sus tres naves.

⁵ Documento descargado del website de la Arquidiócesis Potosina, el 1 de septiembre de 2003 <http://www.iglesiapotosina.org/seccionesvarias/avisoslocales/>

⁶ *Idem*

⁷ *Idem*.

⁸ Feliciano Velázquez, Primo. *Historia de San Luis Potosí Volumen II*. El Colegio de San Luis y Universidad Autónoma de San Luis Potosí. México, 2004. Pag. 599.

Se sabe que fue el obispo Barajas quien tuvo que enfrentarse por primera vez a las arbitrariedades del Gobierno Dictatorial de Juan N. Álvarez. El cinco de diciembre del mismo año dirigió un oficio a Benito Juárez, Ministro de Justicia y Negocios Eclesiásticos. Barajas fue desterrado fuera del país por primera vez el 14 de julio de 1858 junto con otros veintisiete religiosos, entre ellos el Padre Peña. Pedro Barajas regresó a la Diócesis de San Luis Potosí, el 6 de noviembre de 1858. Fue desterrado por segunda vez a la ciudad de México y una tercera vez desterrado a Veracruz en agosto de 1861.⁹

Hasta aquí se ha explicado el proceso de erección del Obispado de San Luis Potosí porque un evento de esta magnitud permitiría, a la larga, que los habitantes de la zona tuvieran mayor acceso a demandar a la autoridad eclesiástica su intercesión para obtener los favores de los santos y las principales figuras devocionales de la época, factor que influyó en la autorización de la creación de las estampas religiosas que circularon profusamente entre los habitantes de San Luis durante la parte final del siglo XIX.

⁹ Documento descargado del website de la Arquidiócesis Potosina, el 1 de septiembre de 2003 <http://www.iglesiapotosina.org/seccionesvarias/avisoslocales/historiadenuestraarqu/1edicion/donpedro.cfm>

San Luis Potosí: reflejo de la convulsión política y social de México.

A mediados del siglo XIX en San Luis Potosí se vivía la misma inestabilidad que en el país entero: las recientes convulsiones políticas como la guerra de Independencia y la guerra de Reforma habían sumido al país entero en un estado de incertidumbre en todos los ámbitos: social, económico, político y religioso. Recién se había promulgado la Constitución del Estado en 1828. Por todos lados imperaba el azote de pestes como el cólera y la viruela. Las iniciativas de índole económico y de producción como la minera, que decreció enormemente a finales del siglo XVIII pujaban por salir a flote en medio de periodos breves de paz, continuos alzamientos y manifestaciones populares productos de la severa crisis, de los conflictos y de grandes enfermedades que diezmaban a la población y ubicaban a las familias en una situación muy precaria y frágil. En el ámbito de la política, las sucesiones entre Ildefonso Díaz de León y Vicente Romero se realizaban en medio de intrigas y descrédito de las labores del anterior, tachado de anciano y carente de empuje, y golpes de veleta del nuevo, que se contradecía en su postura política al apoyar unas veces a Guerrero, otras a Santa Anna.

En cuanto al entorno cultural y el tejido social, encontramos que el proceso de mestizaje que México había venido sufriendo desde la llegada de los españoles se volvió más evidente en la concepción de las diversas manifestaciones artísticas, sobre todo en las religiosas, al imponerse el liberalismo como pensamiento oficial y facilitar a la estética neoclásica extender sus cánones, confinando a las anteriores manifestaciones estéticas al pasado. A pesar de las destrucciones de lo barroco y lo churrigueresco, que dieron paso al neoclásico de líneas más puras y mayor economía de formas, y de la instalación de

nuevos paradigmas en el arte, la producción artística potosina continuaba con su florecimiento oscilando entre ambas preferencias estéticas.

El papel que desempeñó la iglesia católica fue de suma importancia en esta época, pues la sociedad potosina acudía constantemente a su cobijo, respondiendo a sus creencias y solicitando su intercesión por medio de la fe para aliviar múltiples calamidades. Inclusive los distintos niveles de gobierno colaboraron ampliamente en las acciones que la iglesia emprendió para responder a sus feligreses. Ya lo consigna Primo Feliciano Velázquez en su *Historia de San Luis Potosí*, cuando recuerda que diputados, prelados, comunidades religiosas, el presidente del cabildo y el alguacil mayor instituyeron el novenario público a la Virgen de Guadalupe, para venerarla como patrona de Aguas, Comercios y Minas, «haciéndole voto de traerla solemnemente todos los años a su Parroquia (...) para impetrar su clementísimo favor y benignidad, que sea remedio de todas las públicas y privadas necesidades de esta Ciudad y todo su recinto».¹⁰

La imaginería religiosa cobró entonces un papel preponderante en el acontecer diario de los habitantes de este valle, siendo la imagen de la virgen María uno de los principales estandartes de la fe católica potosina, pues ya desde 1737 se le había señalado en actas de cabildo como Reina Soberana, Patrona, abogada, escudo, antemural, pertrecho y firme propugnáculo de esta Nobilísima Ciudad de San Luis Potosí y su partido.¹¹ Como habremos de ver más adelante, la población de San Luis Potosí resultó eminentemente guadalupana, y su culto floreció en el entorno, a pesar de que también una de las principales representaciones de esta imagen sufrió lamentables acontecimientos que en esas épocas seguramente fueron recordadas con tristeza y muy probablemente hasta con un



Virgen de Guadalupe.
Grabado al aguafuerte de Tomás Ynfante.
14 x 9.0 cms
Imagen tomada de *Catalogación de Grabados Religiosos del Siglo XIX en San Luis Potosí*.
UASLP. SLP, Junio-Julio 2008.

¹⁰ Feliciano Velázquez, Primo. *Historia de San Luis Potosí Volumen II*. El Colegio de San Luis y Universidad Autónoma de San Luis Potosí. México, 2004. Pag. 321.

¹¹ *Idem*.

carácter aciago (dada la naturaleza supersticiosa de la población), como lo fue el incendio que la consumió allá por el año de 1838.

Fue entonces que las autoridades tanto gubernamentales como eclesiásticas pusieron en marcha soluciones que pudieran conjurar la desazón de la población, baste mencionar la intervención del entonces presidente de México, don Trinidad Anastasio de Sales Ruiz Bustamante y Oseguera, para restituir la imagen a la brevedad, quedando lista la nueva pintura ejecutada por Jesús Corral, profesor de la Academia de Bellas Artes, justo antes del inicio de su festividad del 12 de diciembre. Es así también que veremos más adelante cómo la influencia de la Academia de Bellas Artes en el ulterior arte popular devocional habría de manifestarse en repetidas ocasiones.

Contexto histórico de la segunda mitad del siglo XIX.

El espacio-tiempo en el que enfocamos nuestro trabajo es el resultado de diversas combinaciones de factores, principalmente sociales y políticos. Sin embargo, hubo muchos otros factores, como las hambrunas y las crisis de salud. Como ejemplo, mencionaremos que en 1833 San Luis Potosí se vio asolado por una epidemia de cólera y en 1839 una de viruela. En el año de 1841 otro ataque de viruela causó nuevos estragos en la población.

En 1850 brota una nueva epidemia de cólera y aunque surge en una fecha anterior al periodo que nos ocupa en este trabajo de investigación, sirve para ilustrar la precaria condición de la sociedad mexicana, aunque con las experiencias anteriores, ahora las muertes fueron en menor número, pues en esta ocasión el ayuntamiento tomó las medidas más adecuadas y a tiempo para contener este brote, dentro de sus posibilidades. Aún así, la población del país entero y la de San Luis Potosí se encontraba en una difícil situación que a mediados del siglo XIX sumó una preocupación más: la creciente tensión con el vecino país del norte, misma que desembocó en la marcha formal de Santa Anna contra los norteamericanos en enero de 1847, lo que ocasionó que muchos pobladores de estas tierras tuvieran que salir de ellas para integrarse a la lucha armada.

Durante la invasión de Estados Unidos de Norteamérica, en octubre de 1846, Santa Anna al mando del ejército mexicano pasó por San Luis Potosí rumbo al norte al encuentro de los invasores y el estado potosino puso a disposición del jefe del ejército todos sus recursos. San Luis Potosí se distinguió por haber aportado en defensa del país un considerable número de hijos y grandes caudillos y elementos de guerra por lo que fue llamado «San Luis de la Patria».¹²



Antonio López de Santa Anna
Litografía de autor desconocido, tomada del libro: *La ilustración mexicana*, t. IV, México, Imprenta Litográfica de Decaen e Ignacio Cumplido, lámina entre las pp. 210-211.

¹² www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/sanluispotosi/hist.htm
Consultada en febrero de 2012.



Captura de Monterrey, litografía de Adolphe Jean-Baptiste Bayot
Litografía coloreada a mano; tamaño original: 42.4×27.2 cm.
Tomada de <http://www.gettyimages.com>

En octubre del mismo año se desataron al interior del estado varios conflictos, mencionaremos aquí el de la Sierra Gorda: la rebelión encabezada por desertores de ese ejército mexicano que enfrentó, a las órdenes de los generales Ampudia y Santa Anna, a los invasores estadounidenses.¹³ Y para finales de noviembre de 1849 la llegada de otra crisis de cólera se manifestó entrando por Salinas (aunque ya se le había detectado en marzo en Monterrey) pasando después por la población de Venado, para llegar luego a la capital e instalarse con ferocidad durante unos tres meses.

¹³ Monroy Castillo, María Isabel, Calvillo Unna, Tomás. *Breve historia de San Luis Potosí*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1997.

Para mediados del siglo XIX y después de la guerra con Estados Unidos y la consiguiente pérdida de territorios, San Luis Potosí se convirtió en el centro geográfico de la República, al mismo tiempo que se constituyó como lugar estratégicamente ubicado para resolver diversas necesidades, como la militar. No obstante, la desunión del gobierno se percibía al interior del mismo: En medio de una enorme agitación política y militar, e incluso a su amparo, se consolidó un sólido poder regional cuyo núcleo se desplazaba de la capital del estado hacia la Región Media, particularmente el departamento de Rioverde; ocuparon entonces un sitio relevante personajes como Paulo y Manuel Verástegui, José Antonio Barragán y Sóstenes Escandón, liberales moderados y masones. Paulo Verástegui, ante la debilidad de las instituciones de gobierno, se convertiría en el eje de una política fundada en la autonomía regional y en las relaciones tradicionales, es decir, aquellas que provienen de la propiedad de la tierra, las jerarquías y los vínculos sociales.¹⁴ Las diversas regiones de México experimentaban una profunda desintegración y manifestaban intereses particulares que proponían la modificación de la geografía política administrativa de las entidades. Es en este contexto que se reconoce a la figura de La Guadalupana como imagen nacionalista y unificadora (en su representación tradicional, con un querubín a sus pies que se aprecia investido de los colores de la bandera mexicana en sus alas).

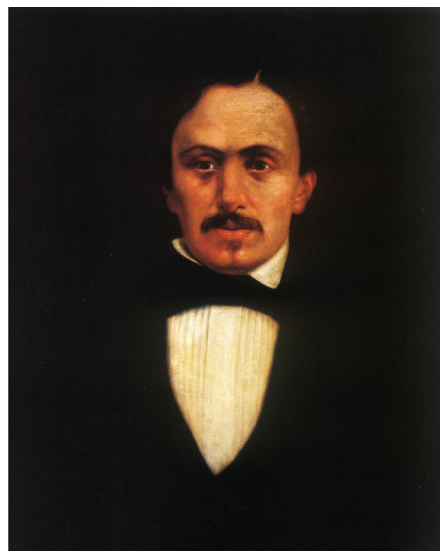
En San Luis Potosí, el proyecto liberal del Plan de Ayutla, que habría de acabar con el poder de Santa Anna, era promovido por Juan Álvarez quien encontró adeptos como el coronel Vicente Vega en la Sierra Gorda. Es así que, mientras emergía el movimiento liberal, en San Luis Potosí el clero local cumplimentó el antiguo proyecto de contar con una diócesis a fines de agosto de 1854.

¹⁴ Monroy Castillo, María Isabel, Calvillo Unna, Tomás. *Breve historia de San Luis Potosí*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1997.

Algunos factores que conformaban la mexicanidad de la época.

Adicional al papel nacionalista de La Guadalupana, en la época que nos ubicamos con este trabajo podemos reconocer movimientos sociales, políticos e inclusive sucesos relevantes dentro del ámbito artístico encaminados a promover la mexicanidad de la población y a desarrollar su sentido de cohesión y pertenencia a un conglomerado. El 16 de septiembre de 1854, se presentó a los ganadores del concurso para elegir el Himno Nacional convocado por Santa Anna y se cantó por primera vez la creación del potosino Francisco González Bocanegra musicalizada por el catalán Jaime Nunó. El trabajo de estos artistas fue acogido con gusto por los mexicanos, que encontraron en el Himno Nacional un elemento más de identidad, un rasgo más de la mexicanidad que se podría mostrar al mundo entero. La iglesia católica hizo también su parte con la enorme campaña guadalupana desplegada a lo largo del país. Las publicaciones que proclamaban su condición divina y mexicana incluyeron trabajos como los de los criollos novohispanos Bernardo de Balbuena, Carlos Singüenza y Góngora, Luis Becerra Tanco y otros.¹⁵

Entender la relación iglesia-estado implica realizar un esfuerzo por reconocer la dicotomía entre la devoción religiosa y las nuevas corrientes de pensamiento moderno y liberal. Recordemos que para estas fechas esta relación no era del todo feliz y afortunada, ya que la *Ley de Desamortización de Bienes Eclesiásticos* y la *Ley de Libertad Religiosa* desataron de inmediato las protestas del clero, pues eventualmente permitiría la llegada de otros cultos a nuestro país, además de que en su esencia coartaba desde muchos flancos el predominio absoluto de la religión católica como religión única y oficial en México¹⁶ a pesar de que esta ley incluía un trato especial «para cuidarla» por haber sido la religión exclusiva del pueblo mexicano, siempre y cuando no se perjudicaran «los intereses del pueblo, ni los



José Inés Tovilla, *Francisco González Bocanegra*, óleo sobre tela, 1918, Museo Nacional de Historia. Imagen tomada del libro: *El Himno Nacional Mexicano*, México, Secretaría de Gobernación, 2004, p. 49.

¹⁵ Barea Azcón, Patricia. *Iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en Granada*. Cuadernos de Arte de Granada, Vol. 38. 2007.

¹⁶ Díaz, Lilia. *El Liberalismo Militante, Historia General de México*. Tomo 2. El Colegio de México. México, 1976. Pag. 835.

derechos de la soberanía nacional».¹⁷ No obstante la profunda devoción guadalupana, hubo otras imágenes de culto religioso que circularon profusamente entre los pobladores del valle evidenciando la necesidad de la población de solicitar una «intercesión divina» para obtener un difícil favor o remediar con prontitud una situación apremiante. Caso aparte de estudios por parte de numerosos investigadores ha merecido la gran cantidad de exvotos que aún se pueden localizar en algunos de los templos más antiguos de San Luis, donde podemos constatar el fervor religioso dedicado a la figura guadalupana y a otras imágenes religiosas prominentes, la imaginería popular y las muestras de agradecimiento de los diversos estratos de la sociedad potosina.

A mitad del siglo XIX, cuando las nuevas leyes que afectaban al clero en su condición de religión oficial y única permitieron la entrada de nuevos cultos religiosos en México, extendiéndose paso a paso en diversas regiones del territorio. Aunque muchos de estos cultos religiosos son de reciente creación (mitad del siglo XIX) y en su mayoría provienen del vecino país del norte, los Estados Unidos, reconocemos que antes de que termine el siglo XIX aparte de la religión católica ya existían diseminados en el mundo muchos otros cultos como el Judaísmo, la Iglesia Ortodoxa, los Evangélicos (cristianos protestantes, surgidos del movimiento Luterano y sus vertientes) Menonitas, Adventistas (del Séptimo Día), La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días (Mormones), Presbiterianos, Testigos de Jehová, y otros; seguramente una investigación más detallada esclarecerá las fechas en que estos cultos ingresaron a nuestro país en pleno siglo XIX. La información que puede proporcionar el INEGI con sus censos abarca desde inicios del siglo XX, así que habría que revisar las fechas en que los templos destinados para estas creencias fueron fundados, sin embargo recordemos que para esa época ya se encuentran asentados nuevos cultos religiosos

¹⁷ *Idem.*

en nuestra ciudad. Sin embargo, la amenaza de una guerra civil «potosina» se cernía sobre estas tierras: el continuo arrebató del poder entre representantes de ambas facciones, liberales y conservadores llegó a un pináculo en 1857, cuando la aplicación de las políticas liberales, encarnadas en la Ley Juárez que abolió el fuero eclesiástico y la dictada por Comonfort sobre desamortización de bienes de las comunidades, precipitaron la inconformidad de los conservadores. «Religión y Fueros» fue la consigna con la que se sublevó la guarnición en San Luis a principios de diciembre 1856, al mando del coronel Manuel María Calvo.

Los amotinados apresaron al entonces gobernador Aguirre y una junta de conservadores prominentes nombró gobernador del departamento a Juan Othón, quien decretó de inmediato la prisión de muchos liberales y el destierro de otros, posteriormente expidió un decreto el 25 de diciembre por el que declaró nula la ley de desamortización del 25 de junio, sin embargo, esta acción no desembocaría en nada trascendental, pues las fuerzas se midieron de nueva cuenta a mediados de enero de 1857, así el exgobernador Aguirre, que contó con el apoyo del gobernador de Aguascalientes Jesús Terán, regresó a San Luis apoyado por otros liberales, como Eulalio Degollado. Las fuerzas liberales confiaban en el respaldo del principal jefe militar del norte, Santiago Vidaurri, primer magistrado de Nuevo León, que en febrero de 1857, con la fuerza de sus tropas, hizo que los conservadores abandonaran la plaza. Juan Othón fue encarcelado. Al asumir los liberales el control de la región, nuevamente ocupó la gubernatura el propio José María Aguirre quien el 26 de marzo promulgó en San Luis la Constitución de 1857.

Entre algunos otros hechos importantes que sucedieron en la época que nos ocupa tenemos que en 1862 ocurrió la Intervención Francesa y después de la caída de Puebla, el 7 de mayo de

1863, el presidente Juárez, dispuso que los Poderes de la Unión se trasladaran a esta Ciudad, que se convirtió en capital de la República. La primera tropa francesa que pisó San Luis Potosí fue la brigada del general Armando Alejandro de Castaguy al mando de más de mil hombres, el 13 de enero de 1864.

Entre ambas facciones, liberales y conservadores, la devoción religiosa era tan profunda que a pesar de encontrarse en pugna ambos bandos, las muestras de este fervor eran notables. Cuenta don Primo Feliciano Velázquez que el mismo general conservador don Luis G. Osollo, feroz combatiente contra las fuerzas liberales, en su lecho de muerte en junio de 1858 solicitó le llevaran la imagen de la Purísima Concepción para solicitar su intercesión para cruzar con seguridad por tan terrible trance. Entre sus palabras de despedida consignamos las que dicen «(...) Madre mía, sin ningún interés ni aspiración he defendido los derechos de mi patria y los de tu Hijo; ahora a ti cumple pedirle que me lleve a su reino» A su muerte fue reconocido en alta estimación por ambos bandos, liberal y conservador.¹⁸ Podemos afirmar entonces, que a pesar de las profundas diferencias ideológicas y de las pugnas entre posturas políticas que desencadenaban los enfrentamientos y los problemas sociales, y aún a pesar de presenciar un profundo cambio cultural y de la naciente diversidad de credos religiosos, la devoción hacia lo sagrado se constituyó en un poderoso vínculo entre los grupos sociales de la época.

La producción impresa en San Luis Potosí era amplia e incluía no sólo publicaciones de estampa religiosa, sino también revistas, semanarios y periódicos.



La Purísima Concepción.
Imprenta y Litografía de M. Esquivel y Cía.
Tomada de *Catalogación de Grabados Religiosos del Siglo XIX en San Luis Potosí*. UASLP. SLP, Junio-Julio 2008.

¹⁸ Velázquez, Primo Feliciano. *Historia de San Luis Potosí Volumen II*. El Colegio de San Luis y Universidad Autónoma de San Luis Potosí. México, 2004. Pag. 624.

La imprenta

Salvador Penilla recomienda no otorgar un acta de nacimiento definitiva a la disciplina de las artes gráficas, en su trabajo *Los Orígenes de la Imprenta y el Grabado en San Luis Potosí*¹⁹ hace patente esta sugerencia, a pesar de que propone que por el año de 1813 Alexo Infante ya se dedicaba a actividades de índole tipográfica, y que a pesar de su carácter primitivo, ya se puede hablar de una producción con cierto grado de perfección, «puesto que eran solicitados (sus trabajos) por el público, dada, consecuentemente, la aceptación que el mismo les dispensaba a dichos impresos tan rudimentarios».²⁰ Esta afirmación nos será de utilidad más adelante, cuando analicemos las propiedades físicas y compositivas que evidencian las muestras objeto de este estudio. Los datos que posee el licenciado Penilla, indican que entre 1815 y 1817 se instaló la primera imprenta potosina en Armadillo, en el Estado de San Luis Potosí, después de haber sido aprobada la Constitución por las Cortes de Cádiz, lo que colocó a los impresores en una situación política que favoreció su establecimiento como productores de estampa religiosa de carácter devocional «autorizados» así, para las fechas que delimitan esta investigación la imprenta en San Luis Potosí ya se desenvolvía ampliamente entre la población sirviendo de vehículo para la difusión del arte popular religioso ya fuera éste respuesta al encargo por parte de diversos sectores, o atendiendo a las mismas necesidades de difusión de doctrina de la iglesia católica.

En su texto *Una Semblanza de Cinco Siglos de Grabado en México (XVI-XX)* Carla Santana Luna se basa en Pedraza Montes, quien señala el año de 1805 como fecha de arranque de las labores de la imprenta de Alejo Infante e hijos. Pedraza Montes añade un hecho importante: que el doctor Francisco Estrada, que conocía personalmente a Alejo

¹⁹ Penilla López, Salvador. *Los Orígenes de la Imprenta y el Grabado en San Luis Potosí*, Revista *Estilo*. No. 22. Abril-Junio de 1952. Pag. 78.

²⁰ *Ibidem*, Pag. 77.

Infante, adquirió en 1821 parte de su imprenta, misma que llevó a la ciudad de San Luis Potosí. Podemos incorporar a esta aseveración lo que dicen don Francisco Macías Valadéz y don José María Flores en su inconclusa memoria sobre el estado de San Luis Potosí, redactada por el año de 1872 cuando mencionan que «los Hermanos Infante, ya a fines del siglo anterior habían fundado en el Armadillo una imprenta, siendo a la vez los constructores de la prensa y de los tipos». Las primeras leyes nacionales dadas después de la independencia y que circularon en el estado fueron impresos en el Armadillo. Así, el Armadillo tiene la gloria de haber poseído una imprenta muchos años antes que la ciudad de San Luis Potosí.²¹

El grabado religioso devocional de la segunda mitad del siglo XIX se produce en medio de un San Luis Potosí sumido en profundos conflictos sociales y situaciones en extremo delicadas y frágiles que acaecieron hacia mediados del siglo XIX, y reconocemos un estado en general de pobreza e incertidumbre económica y una tensa relación entre la iglesia y el estado, acicateada por la introducción de nuevos cultos y formas de vivir la devoción religiosa, lo que nos permite suponer que para una población de larga tradición mariana y sobre todo *guadalupana*, la proliferación de estampas de carácter religioso devocional estuvo cargada de un notable significado que definía parte de la existencia de los habitantes del valle potosino y pudo haber influido directamente en la producción de tal o cual imagen religiosa. La habilidad de los impresores potosinos y su grado de perfeccionamiento que se opone a lo rudimentario de sus materiales y procesos es un factor que completa una ecuación que nos sugiere que la producción de estampa religiosa popular alcanzó cotas importantes de desarrollo y de calidad en su manufactura.

²¹ Descargado del website de la Arquidiócesis Potosina, el 1 de septiembre de 2003
<http://www.iglesiapotosina.org/seccionesvarias/avisoslocales/historiadenuestraarqu/4edicion/elvallesantaisabel.cfm>

Es de remarcar el carácter unificador del fervor religioso que, aderezado por una larga tradición mantuvo rasgos semejantes entre los distintos estratos sociales de la población, inclusive hasta se puede observar como elemento unificador entre los dos bandos en disputa: conservadores y liberales, y también podemos afirmar que, si bien la historia de la devoción religiosa mexicana atravesó por enormes dificultades en toda la nación, es en San Luis Potosí donde se caracterizó significativamente dadas las condiciones socio políticas que imperaban en la región y su ubicación considerada como estratégica para los movimientos políticos y militares. De manera indistinta para una y otra corriente de pensamiento se advierte una marcada inclinación a exaltar la religiosidad y la devoción hacia las figuras intercesoras de la iglesia católica.

Capítulo 2

El arte y la religión.

Es pertinente hacer en este momento una distinción entre arte sacro y arte religioso, pues en esta investigación se aborda el hecho religioso como fuente de inspiración para la manufactura de las obras de grabado religioso devocional y su estampación.

El arte religioso devocional encuentra su abrevadero en la inspiración religiosa que promueve la iglesia católica como una forma recta de vida, y como el medio para la salvación del cuerpo y del alma, y esta inspiración es la que ha movido durante siglos la mano de los artistas que se han dedicado a plasmar la imaginería de los santos y se localiza con mayor facilidad en esta etapa de la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo en el grabado devocional popular, debido a la *masificación* de estas imágenes.

Se separaron estos dos conceptos: arte sacro y arte religioso, para reconocerlos como la motivación para el desarrollo de las unidades de investigación que aquí se muestran y se analizaron estas muestras de arte religioso de carácter popular partiendo de la afirmación de que no pueden constituir de ninguna manera obras de arte sacro. Esta distinción no pretende ubicar a uno por encima del otro, sino más bien destacar los usos a que ambos están destinados.

Para explicar los términos con más claridad nos referiremos al texto de Juan Plazaola: «... Hay obras de una profunda inspiración religiosa y que, sin embargo, no pueden ser destinadas para el culto y, por tanto, no pueden ser juzgadas propiamente como arte sacro».²²

²² Plazaola, Juan. *El Arte Sacro Actual, Estudio. Panorama. Documentos*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1965.

En términos genéricos puede decirse que es *arte religioso aquel que refleja la vida religiosa del artista*. La virtud de la religión tiende a producir en el hombre una actitud sustancialmente interna, de sumisión, adoración, de fe y esperanza hacia su dios. Por lo tanto, el arte religioso debe tener esta misma finalidad y para que se dé es necesario que el arte –conservando lo intrínseco de su naturaleza– se subordine al fin de la religión.

El *arte sacro* en cambio, es «aquel arte que tiene un destino primordialmente (más no exclusivamente) litúrgico, esto es, aquél que se ordena a fomentar la vida litúrgica en los fieles y que por eso no sólo debe conducir a una actitud religiosa genérica, sino que ha de ser apto para producir la actitud religiosa exigida por la liturgia, es decir, por el culto divino...».²³ No estamos diciendo que uno sea superior al otro desde el enfoque que proponemos en esta investigación, sin embargo sí decimos que podemos ahondar en el carácter utilitario de ambos, Plazaola lo explica claramente:

«El arte sacro lleva consigo una serie de características que es necesario conocer y comprender profundamente. Así, por ejemplo, un cuadro puede provocar un sentimiento religioso, pero quizá no sea adecuado para que se celebre la Santa Misa ante él. Si los elementos que componen la obra artística, aun estando dominados por un sentimiento religioso, no están espiritualizados en grado suficiente, centran demasiado la atención en el elemento sensible, puramente estético, sin elevarse a un plano espiritual, que ayude al hombre a colocarse delante de Dios».²⁴

No es suficiente que la subordinación sea sólo ante el tema, porque, por ejemplo, el Nacimiento del Señor puede considerarse atrayente y significativo en parte bajo su aspecto de sencillez, ternura, etcétera, pero su representación no será arte religioso y mucho menos arte sacro si no intenta reflejar

²³ Plazaola, Juan. *El Arte Sacro Actual, Estudio. Panorama. Documentos*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1965.

²⁴ *Ídem*.

el misterio divino que allí se manifiesta, y si no eleva el espíritu de aquellos que lo contemplan.

El arte sacro, en suma, no sólo debe servir a la liturgia y respetar los fines específicamente litúrgicos –aún manteniéndose fiel a sus exigencias naturales como arte–, sino que además expresa y favorece a su manera esos fines, enderezando a esa finalidad el placer estético que, por su naturaleza, al mismo arte le toca producir. Por eso, si el artista, además de serlo auténticamente, no está vitalmente penetrado de la religiosidad general y al mismo tiempo de la religiosidad litúrgica, no podrá producir una obra auténtica de arte sacro.

De ahí podemos deducir una serie de consecuencias: Es necesario que el arte sacro sea comprensible, es decir, que sirva de enseñanza, porque a fin de cuentas es una «teología en imágenes», pero su función está más orientada hacia la experimentación del acto litúrgico, y «debe representar las verdades de la fe, no de un modo arbitrario, sino de exposición del dogma cristiano con la mayor fidelidad posible y con sentimientos auténticamente piadosos».²⁵

El arte sacro, a diferencia del arte religioso, implica de manera irremediable «la presencia». Aunque la conciencia de esta presencia resulte de una experiencia subjetiva e irracional, lo sacro se manifiesta. Lo sacro, es pues, algo que «está ahí». La hierofanía es esencial para comprender esta presencia y en general para el estudio de lo sacro. Para que se dé la auténtica sacralidad, es esencial la manifestación. En el hombre no hay sentido de lo sacro sin un sentimiento de presencia del poder sagrado.²⁶

²⁵ Plazaola, Juan. *Op. Cit.* Pag. 15.

²⁶ *Ibidem.* Pag. 10.

Por otro lado, y sin desviarnos del tema, hay que mencionar que lo religioso ha sido objeto de múltiples definiciones a lo largo del tiempo. Ya menciona Plazaola que en veinte siglos de filosofía lo religioso ha sido reducido por los idealistas a ejercicio de la inteligencia, los románticos han dicho que es puro sentimiento, los psicólogos han dado del hecho religioso una simple descripción fenomenológica que no atiende su carácter intencional, es decir, no atiende a evidenciar las razones de lo religioso en función de su propia finalidad (sentido teleológico), y también se queja de que los historiadores han hecho sus clasificaciones sin ceñir en un solo concepto común y genérico los elementos esenciales, lo que, a su juicio pone en un mismo nivel a una religión verdadera con las que sólo son sus corruptelas y falsificaciones. En este rubro, la comprensión del concepto de fe está bien asentada en lo que manifiesta el Concilio de Trento:

Por esta causa ha determinado deber expresar con las mismas palabras con que se lee en todas las iglesias, el símbolo de fe que usa la santa Iglesia Romana, como que es aquel principio en que necesariamente convienen los que profesan la fe de Jesucristo, y el fundamento seguro y único contra que jamás prevalecerán las puertas del infierno. El mencionado principio dice así: Creo en un solo Dios, Padre omnipotente...²⁷

Y entonces ¿qué hay del llamado arte sacro? El Concilio de Trento es claro en esto: Al celebrarse la liturgia se hace presente de manera real la presencia de la divinidad, presencia que puede llegar a comprenderse únicamente a través de la fe. Lo que le confiere al hecho litúrgico una especial significación que afecta a todo cuanto rodea a la ceremonia. Por esta razón es que las obras de arte que se encuentren involucradas en la liturgia deben contar con los atributos que les permitan ser propiciadoras, partícipes y testigos de esta materialización de lo divino, situación que no es necesaria que se manifieste en el arte religioso.

²⁷ Concilio de Trento. Decreto Sobre el Símbolo de la Fe. Sesión III. Celebrada el 4 de febrero de 1546.

Es complejo describir lo religioso y lo sacro desde un punto de vista que no provenga de la misma religión, para que pueda ser aceptado y comprenderse como una verdad universal. Sin embargo, se puede decir que, dentro del cristianismo, *la religión es el género y lo sacro, la especie*. La religión se refiere pues, a un sentido de *dependencia* (la vinculación del ser humano frente a una entidad superior, trascendente, frente a la que descubre su nada).²⁸ Mientras que lo sacro se refiere, como mencionamos arriba, a un sentido de *presencia*.

En la emoción religiosa no se da, como ocurre en lo sacro, un sentimiento de presencia, de acercamiento físico y ontológico al ser superior, misterioso y trascendente, a esa esencia de lo mayor, de lo infinito que genera sentimientos de pavor y fascinación alternados.²⁹ La escala de sensaciones parece ser diferente por mucho: Lo que un cristiano siente ante la imagen de Cristo crucificado es una emoción religiosa; pero ante el altar en que se celebran los sagrados misterios vibra con un estremecimiento distinto, *como ante la presencia de lo numinoso y trascendente*. El sacrificio de un Dios Redentor, actualmente ofrecido en el altar, impone el sentimiento de lo *sacro*.³⁰

El objeto de arte religioso no es estrictamente sacro sino desde el momento en que se le somete al rito consacratario, el cual les comunica cierta «virtud espiritual» que los hace aptos para el culto divino.

Cita Plazaola:

Un arquitecto, por ejemplo, sólo logra un espacio auténticamente sacro cuando, por el juego de las masas y los vacíos, de las luces y las

²⁸ Plazaola, Juan. *Op. Cit* Pag.15.

²⁹ *Ibidem*. Pag 16.

³⁰ *Idem*.

sombras, consigue que el cristiano se sienta atraído irresistiblemente hacia el santuario y detenido ante él como en la cercanía de alguien que ha impuesto en aquel lugar su presencia cautivadora y terrible.³¹

Visto desde esta perspectiva, muy pocos objetos de arte destinados al culto y la devoción podrían considerarse como arte sacro, pues considerar que el talento de un artista pueda elevar a este nivel sensorial y de conciencia al ser humano es, sin duda, arriesgar mucho en una afirmación. Inclusive podríamos afirmar que hablando estrictamente de la producción de grabado religioso de carácter devocional la sentencia de arriba cobra mayor lógica si nos referimos a sus atributos físicos y estéticos: a sus dimensiones materiales, a las técnicas de reproducción que los caracterizan junto con sus diferentes sustratos (casi siempre papel) a lo vasto de su circulación y a los posibles usos que le confieran los devotos.

Pero también señala que no es tan rígida esta concepción:

Hay indudablemente objetos destinados al culto a los que el arte nunca podrá dar una forma de tal expresividad que por sí misma sugiere el mundo de lo numinoso y su destino cultural. En tales casos se les podrá llamar objetos de arte sacro si, respondiendo fielmente a su función, su forma no desdice del ambiente numinoso al que están destinados. (...)Una imagen religiosa sólo alcanza la categoría de lo sacro cuando irradia una atmósfera de seducción y de temor al mismo tiempo, cuando hace sentir su vinculación con realidades extramundanas que han irrumpido en nuestra existencia, de tal manera que, fuera del santuario, tales imágenes parezcan arrancadas a su natural destino.³²

De todo esto se deduce que las condiciones que generan al grabado religioso lo ubican como un arte que difícilmente

³¹ Plazaola, Juan. *Op. Cit* Pag.20.

³² *Ibidem*. Pag. 21.

puede considerarse sacro debido a los factores que determinan su configuración: tamaño, sustrato, técnicas de impresión, pero sobre todo *a su finalidad*: la de promover la evangelización. También deducimos que puede existir un arte profundamente religioso que no sea sacro en sentido estricto, pues con frecuencia el artista sólo pretende expresar su visión y su emoción personal ante un tema religioso, no un sentimiento de presencia numinosa en el misterio cultural ni una vibración comunitaria condicionada por la objetividad de la liturgia. No existe un verdadero arte sacro que no exija una atmósfera de culto, litúrgica y comunitaria. Y el arte religioso que nos ocupa en nuestro trabajo se produce bajo condiciones de reproducción que garantizan una masificación de la imagen, concepto que difiere diametralmente del arte sacro, sin que este concepto de «masificación» influya en detrimento del análisis de la obra. El arte religioso popular lo es también entonces, por su misma condición de altos índices de reproducción y distribución. A fin de cuentas, en nuestra investigación permea el estudio de lo funcional, a pesar de que contempla el aspecto estético de los trabajos de grabado.

El Concilio de Trento y la función del arte como vehículo evangelizador

La actividad artística es connatural al hombre y la Iglesia desde sus comienzos acogió en su seno las diversas manifestaciones artísticas y se sirvió de la profunda sensibilidad de sus creadores para representar la devoción y fomentar la elevación del espíritu humano a través de la contemplación de la divinidad plasmada en formas y colores. Sin embargo, también tuvo que establecer líneas directrices para la creación de las mismas. Yendo hacia atrás en el tiempo que nos ocupa, encontramos que ante la fuerza de las iniciativas de los reformistas es que la iglesia católica se ve orillada a realizar el *Concilio de Trento*, entre los años 1545 y 1563, evento en el que definió su postura sobre la Justificación, los Sacramentos, la Eucaristía, el Canon de la Sagradas Escrituras y otros temas, como la representación de los santos, con variadas disposiciones disciplinares.

La Iglesia intervenía a favor del uso de las imágenes religiosas para dignificarlas, evitar los abusos y elementos profanos que no se adecuaban al fin del arte sacro:

La Iglesia se consideró siempre, con sus razones, como árbitro de las mismas, discerniendo entre las obras de los artistas aquellas que estaban de acuerdo con la fe, la piedad y las leyes religiosas tradicionales y que eran consideradas aptas para el uso sagrado.³³

Así pues, toma posiciones tanto con respecto de la música como de las artes figurativas. El *Concilio de Trento* (sess. XXV) emanó un Decreto –saliendo al paso de la herejía iconoclasta de los calvinistas– estableciendo una vez más el sentido tradicional que tienen para el culto la representación de las imágenes de Cristo, de la Virgen, Madre de Dios, y de los otros

³³ *Conc. Vaticano II, Const. Sacrosanctum Concilium*, 122. Consultado en www.catholic.net en febrero de 2013.

santos, y también recalcó el valor de la instrucción catequética que suponen las historias de los misterios de nuestra redención, representadas en pinturas u otras reproducciones, a la vez que condenaba los abusos, para «que no se exponga imagen alguna de falso dogma».³⁴

En este concilio se definen con claridad las potestades de los santos:

enseñándoles que los santos que reinan juntamente con Cristo, ruegan a Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarlos humildemente, y recurrir a sus oraciones, intercesión, y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su hijo, nuestro Señor, que es sólo nuestro redentor y salvador; y que piensan impíamente los que niegan que se deben invocar los santos que gozan en el cielo de eterna felicidad; o los que afirman que los santos no ruegan por los hombres; o que es idolatría invocarlos, para que rueguen por nosotros, aun por cada uno en particular; o que repugna a la palabra de Dios, y se opone al honor de Jesucristo, único mediador entre Dios y los hombres; o que es necesidad suplicar verbal o mentalmente a los que reinan en el cielo³⁵

De igual manera el Concilio de Trento manda con expresa claridad que

se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas³⁶

³⁴ *Concilio de Trento. Reliquias e Imágenes. La Invocación, Veneración y Reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes.*

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

Sin embargo como habremos de registrar aquí, las poblaciones que se acogieron a la religión católica en México habrían de desarrollar una visión particular acerca de la manera de practicar la creencia, pues a pesar de lo que Bermúdez afirma en su libro *Gráfica e Identidad Nacional* acerca de las intenciones de la corona española de extender la fe católica y promover la impresión de imágenes religiosas para la liturgia y «realizar estampas de preservación que pudieran satisfacer la necesidad personal de comunicación con Dios»³⁷ la población mexicana se apropió de esta iniciativa y la adaptó a su idiosincrasia, aunque no siempre cumpliera cabalmente el mandato real, o bien el cumplimiento de estas disposiciones se vio modelado y tamizado por la propia cultura mexicana:

Año tras año y década tras década, las poblaciones más remotas se fueron incorporando a la Iglesia católica; y paralelamente se fue consolidando una manera de vivir la religión basada en las prácticas más que en los sentimientos y en fórmulas exteriores que ocultaban dudas, supersticiones, fanatismos y rencores incompatibles con la pureza evangélica.³⁸

Los milagros y la superstición

La población habría de adaptar esta concepción catequizadora de la iglesia católica a sus propias convicciones y creencias, aún a sabiendas de la desaprobación por parte de las autoridades religiosas. En *Historia mínima de la vida cotidiana en México* podemos advertir cómo el mexicano le atribuye a la estampa religiosa virtudes y poderes que pueden obrar para su protección. La fe de la población en el objeto de arte religioso evidencia un fanatismo que a veces raya en lo irracional y lo absurdo. También lo menciona Bermúdez en su trabajo *Gráfica e Identidad Nacional*: «La objetivación de la fe por la estampa como resguardo o preservación fue entonces un



Virgen de la Inmaculada Concepción.
Dice al reverso: Firmado en el pueblo de Armadillo en 1822 por el primer grabador potosino José Tomás Infante (1787-1830) que allí vivió. Estampado en la ciudad de San Luis Potosí al mes de septiembre de 1988, por el suscrito Alejandro Espinosa y Pitman (rúbrica). Tomada de *Catalogación de Grabados Religiosos del Siglo XIX en San Luis Potosí*. UASLP. SLP, Junio-Julio 2008.

³⁷ Bermúdez, Jorge R. *Gráfica e Identidad Nacional*. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. México, 1994. Pag. 82.

³⁸ *Historia mínima de la vida cotidiana en México*. El Colegio de México, 2010. Pag. 114.

hecho tan concreto y real como el propio acto de impresión y producción en serie que la satisfizo». ³⁹

Podemos registrar esta realidad del pensamiento del mexicano decimonónico si analizamos a los antiguos novohispanos, que fundamentaban su religiosidad en el miedo al castigo (divino). Este miedo evolucionó en una actitud conformista en la que se imponía la confianza en la misericordia divina y es aquí donde ya podemos reconocer al mexicano del siglo XIX (e incluso al actual) que

cifra sus esperanzas en el surgimiento de un milagro, siempre esperado, por el que el pobre se haría rico, el negro blanquearía su color, el trabajador descansaría, la madre no vería morir a sus hijos, el minero encontraría una veta rica de plata ⁴⁰

Esta actitud de entrega y abandono a la voluntad divina y a clamar por su intercesión (que no superstición) a través de los diferentes representantes del poder supremo queda reflejada en este texto de Juan Martínez de la Parra en *Luz de verdades católicas* y citado también en *Historia mínima de la vida cotidiana en México*, de donde lo tomamos:

¿Qué cosa más piadosa y más santa que traer en el cuello reliquias de santos, sus imágenes, en una cédula escrito el Evangelio u otras palabras santas? Pero si creyendo que el que las trae no puede ser herido, que no puede morir sin confesión o en pecado mortal, todo es engaño y superstición. ⁴¹

El mismo Concilio de Trento es muy claro en este renglón cuando recomienda desterrar absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes.

³⁹ Bermúdez, Jorge R. *Gráfica e Identidad Nacional*. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. México, 1994. Pag. 82.

⁴⁰ *Historia mínima de la vida cotidiana en México*, 2010, el Colegio de México, p.104.

⁴¹ *Ibidem*. Pag. 113.

Podemos encontrar una definición de superstición en la base documental del portal de *Catholic.net* que afirma:

La superstición es la desviación del sentimiento religioso y de las prácticas que impone. Puede afectar también al culto que damos al verdadero Dios, por ejemplo, cuando se atribuye una importancia, de algún modo mágica, a ciertas prácticas por otra parte legítimas o necesarias. Atribuir su eficacia a la sola materialidad de las oraciones o de los signos sacramentales, prescindiendo de las disposiciones interiores que exigen, es caer en la superstición.⁴²

La religión católica afirma que es posible solicitar la intercesión de los santos (como los apóstoles o la virgen María) siempre y cuando no olvidemos que sus imágenes o estampas son sólo un recordatorio de su persona y no tienen ningún otro poder.

Otra forma de reconocer esta curiosa amalgama de creencias religiosas que pueden desembocar en la superstición se observa en la antigua tradición de ofrecer *exvotos* o *retablitos* por parte de las personas que deseaban agradecer un favor o milagro realizado (que generalmente consistía en un hecho sobrenatural) por intercesión de Dios, la virgen María, o un santo y al mismo tiempo querían dejar constancia de lo sucedido ante la sociedad (que no olvidemos, vivía en una difícil situación de incertidumbre derivada de los hechos políticos y sociales). Entonces nos encontramos ante otro hecho significativo: el de la adecuación del arte culto u oficial que emanaba de la iglesia católica y se regía por sus lineamientos y que desembocaría en muestras de arte popular manufacturado por la población misma, y que podía o no atender a las disposiciones institucionales que reglamentaban la producción de imágenes religiosas.

⁴² <http://es.catholic.net/biblioteca/libro.phtml?consecutivo=510&capitulo=6442> Descargado en marzo de 2014.

Esta tradición llega a México por la vía de los cultos marianos introducidos por los evangelizadores que arribaron a México después de 1521 y es precisamente a inicios del siglo XIX que se puede dar cuenta del hecho de que las clases populares adoptan esta tradición antiguamente reservada a las clases altas que podían pagar los honorarios de un artista académico, para hacer este tipo de encargos a los artistas populares de la época, a quienes llamaban *retableros*. Patricia Vega explica en su trabajo *Exvotos mexicanos. Los relatos pintados: la otra historia* que el exvoto pudo llegar a manos del conglomerado popular debido a la introducción de la lámina en México poco después de la Independencia.⁴³ Merece un comentario aparte el hecho de que los diversos factores que intervienen en la configuración de las obras artísticas religiosas como los sustratos, las técnicas, los materiales y la preparación artística de los *artistas populares* influirían en la manufactura final y la estética de las obras artísticas, dotándolas de una personalidad propia y generarían diversos estilos que pueden consignarse en otra investigación posterior a ésta.

También encontramos en la tradición de *colgar milagros* a los santos una creencia que en muchas ocasiones raya en el fanatismo y la superstición. Los milagros son pequeñas ofrendas de latón que el devoto católico «promete» entregar y colgar a la indumentaria de una representación de un santo, o de la Virgen María, o de Cristo, si es que por medio de la intercesión de estos personajes «se le concede esa gracia» o «milagro». Entonces, al cumplirse el favor solicitado se acude a adquirir una de estas ofrendas metálicas y se procede a colgársela a la vestimenta del santo como testimonio de agradecimiento «por la gracia concedida». Sin embargo, la tradición también sugiere un cierto condicionamiento, como si se estableciera un trato o relación de intercambio: ésto a cambio de aquélo.



Exvoto mexicano. Imagen tomada de <http://www.m-x.com.mx> en marzo de 2014



Milagros y ofrendas de oro. Imagen proveniente de <http://www.m-x.com.mx> en marzo de 2014

⁴³ Vega, Patricia en *Exvotos mexicanos. Los relatos pintados: la otra historia*. Descargado de <http://www.m-x.com.mx/xml/pdf/228/48.pdf> en marzo de 2014

La diversidad de devociones de los santos (en su mayoría varones) evolucionó a lo largo del tiempo para centrarse en advocaciones de la Virgen, y en particular, desde mediados del siglo XVII en su imagen de Guadalupe. El viejo modelo de maternidad perdió prestigio ante la doncella inmaculada que se convertiría en símbolo de la mexicanidad. Así presenciamos como la fe católica de los mexicanos empieza a consolidarse con el culto guadalupano que se acoge en la imagen de la virgen María y la vuelve intercesora del pueblo ante dios. En San Luis Potosí la tradición de *colgar milagritos* a los santos y a la Virgen María se encuentra profundamente arraigada desde hace mucho y aunque se percibe mayor proliferación de estos actos en el conglomerado popular, las clases altas también ejercen esta práctica, aunque cada vez con menor frecuencia.

Arte popular vs. Arte culto

Una vez que hemos sentado los fundamentos que diferencian al arte sacro del arte religioso, y que podemos sugerir las diferencias estilísticas que evidenciarán uno y otro, y que servirán para definir un criterio para analizar las muestras contenidas en este trabajo de investigación, conviene establecer un marco de equivalencia entre ambos polos de concepción de la manifestación artística, pues no sólo el arte culto satisface los criterios de la tradición estética regulados por la iglesia católica: *el arte denominado como popular además, puede enriquecer el concepto tradicional de lo estético y aspirar a contar con el mismo valor que el arte consagrado.*

Tradicionalmente también se ha considerado a los impresos devocionales populares como un subgénero encasillable dentro del término *kitsch*, que hoy en día se utiliza incluso de forma peyorativa para etiquetar a las manifestaciones artísticas «de mal gusto» o «copias vulgares o inferiores» de un estilo

existente, pero que en su incierta etimología se refiere a una copia realizada en condiciones inferiores a las que privaron en la manufactura del original.⁴⁴ Lanzamos en este momento algunas preguntas que se derivan de las interrogantes iniciales que plantea esta investigación: ¿Qué es el arte popular? ¿Conviene establecer su definición basándonos en el arte culto y lo que lo determina? A lo largo de la historia de la humanidad la definición de arte ha pasado por diferentes estadios que muchos autores como Hegel, Kant, Juan Acha y Gadamer Theodor W. Adorno han delimitado y cuyos axiomas y sus derivados sobreviven en la actualidad, sin embargo, el arte extrae su concepto de las mismas cambiantes constelaciones históricas.

Popular, señala el diccionario de la Real Academia, referido a una cultura, es «aquello que el pueblo considera propia y constitutiva de su tradición»⁴⁵ y esta definición no hace distinciones entre clases sociales: lo que en una época fue considerado arte popular, en otra puede considerarse culto (dicho de otra forma: buena parte del arte que hoy se considera culto fue en su origen considerado popular) y la distinción más bien la hace la clase dominante (el poder) que se constituye como custodio de la cultura.⁴⁶ En su libro *Formas de Historia Cultural*, Peter Burke aborda el tema de la popularización del arte renacentista y menciona que resulta más fructífero centrarse en la interacción que tienen la cultura erudita y la popular, que tratar de definir lo que las separa.⁴⁷

Cito a Burke:

En el caso de las artes visuales, la relación entre lo erudito y lo popular es considerablemente más complicada, porque el arte «elevado» del Renacimiento italiano con frecuencia era obra de hombres de formación y condición artesana. Estos realizaban pinturas religiosas sin haber

⁴⁴ Consultado en <http://es.wikipedia.org/wiki/Kitsch> en mayo de 2014.

⁴⁵ Consultado en <http://www.rae.es/>

⁴⁶ Burke, Peter. *Formas de Historia Cultural*. Editorial Alianza Editorial. Madrid, 1999.

⁴⁷ *Idem*.

estudiado teología y escenas de la mitología clásica sin leer el latín y mucho menos griego (...) obras como *La Primavera* de Boticelli o *Amor Sacro y Amor Profano* de Tiziano que parecen aludir a ideas neoplatónicas, debieron ser resultado de un complejo proceso de mediación entre la cultura erudita y la popular⁴⁸

Además, hay que recordar que es en este ámbito renacentista cuando la obra de arte ya tenía acceso a los sistemas de reproducción y por tanto no era exclusiva de ser contemplada por las clases sociales altas, sin que por eso se entienda que sugerimos que la diferencia entre lo culto y lo popular estriba únicamente en la condición técnica que permite la reproducción y distribución masiva, aunque fue precisamente gracias a esta condición popularizadora de la impresión y el grabado que el culto religioso pudo alcanzar las cotas que requería la iglesia para su labor evangelizadora. Los trabajos de adaptación de obras de arte «culto» a reproducciones basadas en la técnica del grabado que describiremos más adelante, suponen también una evolución paulatina de la concepción estética y de su introducción a la colectividad del pensamiento de la población decimonónica.

A pesar de que la iglesia católica y sus representantes han sido expresamente claros al definir los alcances y atribuciones de las imágenes de los santos y la Virgen María como intercesores ante la divinidad, y aunque los esfuerzos de la estructura católica en pos de esta regulación para su uso han sido registrados de manera cabal en documentos como el Concilio de Trento y sus determinaciones plenamente transmitidas por sus preladados a los creyentes, las prácticas devocionales de la población en la segunda mitad del siglo XIX han devenido en una adaptación de los mandatos de la jerarquía católica a sus propias tradiciones y pensamientos de origen primitivo y como vimos

⁴⁸ *idem.*

más arriba y pudimos corroborar con textos como *Historia mínima de la vida cotidiana en México* y algunas aseveraciones de otros autores como Burke, paulatinamente han modificado el empleo de los grabados devocionales hasta consolidar una concepción religiosa y estética muy particular del pueblo mexicano y sobre todo del entorno potosino que se apoya, de forma inconsciente (o quizá más producto de una evolución de la misma idiosincrasia mexicana dominada por la española) en el pensamiento mágico que la misma iglesia católica ha combatido desde que aparecieron las primeras manifestaciones de devoción hacia las imágenes de los intercesores ante lo divino y que ha tratado de delimitar estableciendo los linderos de lo sagrado y lo religioso en las imágenes devocionales.

En la segunda mitad del siglo XIX se advierte una fuerte inclinación por el pensamiento religioso que en ocasiones se aprecia tendiente a la superstición y la realidad del país que se manifiesta en este momento sirve para determinar la producción masiva de la imaginería de los santos por medio del grabado devocional. Las denominadas artes mayores o «arte culto» así como las artes gráficas (grabado y estampación) han participado y caracterizado este hecho de forma significativa al manifestar parte de este pensamiento en los rasgos estéticos que definen su morfología y que han sido descritos anteriormente por especialistas en tratados sobre iconología e iconografía.

Desde el punto de vista formal, lo que hoy encontramos en los grabados devocionales también forma parte de esta evolución del pensamiento religioso, que pretende plasmar a través de líneas y achurados la enorme carga semántica de lo religioso y la superstición plasmados por medio de técnicas académicas que se reconocen como «artes mayores». Los trabajos que se registran en estos grabados se inscriben en lo que se denomina

arte religioso y cuentan con una enorme aceptación por parte del público, lo que nos hace suponer que generó la demanda de impresiones de este tipo de imágenes. Más adelante veremos las características particulares que determinaban a este tipo de producción visual y las condicionantes que estas características imprimieron en los resultados de los trabajos de grabado popular religioso.

El grabado empezó a reconocerse como obra artística hasta entrado el siglo XV, una vez que el papel logró hacerse más accesible y las impresiones de grabados en papel empezaron a cobrar vida como objetos artísticos *per se*. El grabado entonces tardó un poco más en hacerse sitio en el mundo como manifestación artística con valor propio, inclusive se reconoce que los grabadores querían emanciparse del aspecto físico de su tarea (la estampación) sin embargo, con el tiempo el grabado lograría abrirse paso como manifestación artística con vida propia con posibilidades creativas inherentes a su naturaleza. Pasaría de ser considerado sólo un método de reproducción a contemplarse como una expresión artística con infinitas posibilidades plásticas y estéticas.

Capítulo 3

El grabado religioso devocional

El primer grabador conocido de la plancha de cobre fue Martin Schongauer (1440-1494) nacido alemán y orfebre del oro y la plata. Alberto Dürero (1471-1528) fue uno de los diseñadores de impresiones más prolíficos con evidencia de su influencia en los artistas del siglo XVI y fue admirado por artistas de la talla de Rafael Sanzio. Sus grabados en particular han sido reconocidos como exquisitas muestras de maestría en su ejecución y conceptualización, y alcanzaron una enorme difusión que sirvió de inspiración a muchos artistas posteriores del siglo XIX e incluso del siglo XX. Dürero es un excelente ejemplo del desarrollo del grabado artístico religioso. También merece mención el holandés Hendrick Goltzius, destacado artista que prefirió el cincel para obtener los tonos en los grabados. Renombrados artistas como Rubens, Rafael y Van Dyck contrataron a grabadores profesionales para reproducir sus pinturas con fines comerciales, y aquí es donde se advierte la presencia inicial del grabado como un método de reproducción supeditado a la obra artística original: el llamado «arte culto».

Francisco de Goya, William Blake, Hogarth, Rembrandt y Beckmann son otros nombres que habrían de sumarse a la pléyade de artistas que en algún momento optaron por el grabado como forma de manifestación artística independiente de la pintura o el dibujo que llegó a alcanzar igual relevancia que éstos. Sus trabajos dentro del ámbito religioso alcanzaron cotas de excelencia que nos permiten apartarnos de la concepción que los remite a ser conocidas como meras reproducciones de obras de arte «culto».

En los trabajos de grabado religioso de estos y otros artistas hay que dejar en claro la funcionalidad que los define como obras: al ser realizados por encargo y bajo el auspicio de particulares o de la misma iglesia, los grabados religiosos responden a la función que se les encomienda: la de ser reflejo de una fe y servir de testigos de una devoción, al mismo tiempo que sirven de vehículo evangelizador para las masas, gracias a su condición de reproducibilidad en serie, en breves tiempos de entrega, a costos accesibles y sin desmedro en su calidad



San Cristóbal. Grabado de Dürero. 1521. 118 x 75 mm. Imagen tomada del acervo de [www.http://universityofglasgowlibrary.wordpress.com](http://universityofglasgowlibrary.wordpress.com) consultada en febrero de 2012.

original: todo mundo podía tener una reproducción del santo de su devoción por unas pocas monedas o inclusive sin costo, todo en aras de la evangelización y la difusión de la devoción a determinada figura religiosa.

Antecedentes del grabado religioso en San Luis Potosí en el siglo XIX.

El auge de la imprenta en México dio lugar a que se establecieran treinta de éstas en todo el país: Cinco en la ciudad de México, tres en Puebla y Jalisco, dos en Veracruz, Valladolid, Michoacán y Oaxaca y una en Chiapas, Chihuahua, Durango, Guanajuato, Monterrey, Querétaro, San Luis Potosí, Tabasco, Tamaulipas, Yucatán, Zacatecas, San Agustín de las Cuevas o Tlalpan y en Sonora.

En San Luis Potosí el grabado religioso cuenta con una tradición arraigada desde hace mucho tiempo. Cobra especial importancia dada la evidente calidad de manufactura de los grabados hechos por artistas de la localidad frente a lo rudimentario de sus procesos y materiales. Destaca la familia Infante: Josef Alexo, José María y Tomás, todos grabadores de excepcional destreza, para adentrarnos en el contexto donde este arte se desarrolló y alcanzó niveles importantes que posicionaron a nuestra entidad como un significativo centro productor de grabado y religioso para la devoción.

De los Infante se saben datos no muy precisos: sólo que estos impresores y grabadores son criollos descendientes de españoles, antepasados que muy probablemente fueron escultores y talladores, sin embargo no se podría dar por sentado del todo este supuesto, pues también hay afirmaciones que señalan que no consta que fueran artesanos ni artistas; quizá ni mineros; lo más seguro es que se dedicaron a las labores del



*Cristo cargando la cruz. Atribuido a José Tomás Infante (1787-1853). Tomada de *Catalogación de Grabados Religiosos del Siglo XIX en San Luis Potosí*. UASLP. SLP, Junio-Julio 2008.*

campo. Hablaremos de ellos desde el punto de vista que nos permiten los estudios que a la fecha se han publicado, que es el de impresores en primer lugar, haciendo hincapié en las características de su labor adicional como grabadores de arte devocional popular.

A San Luis Potosí se le reconocen diferentes fechas en las que inició formalmente los trabajos de impresión: 1813, 1818 o 1821, casi tres siglos después de haber llegado la imprenta a México.⁴⁹ Sin embargo, hay que reconocer que fue la primera imprenta formal establecida en nuestro país y la sexta autorizada, aunque no se le prestó mucha atención a su surgimiento, pues no se conocen documentos que den fe oficial de este hecho. Así fue nuestro estado artífice y testigo del esplendor y auge del grabado religioso durante el ocaso de la dominación española y el surgimiento del movimiento insurgente, del pensamiento liberal y del avance del mestizaje artístico-cultural durante el siglo XIX, etapa de importantes sucesos en todos los aspectos de la vida de los mexicanos de la época, protagonistas de la formación de la nueva sociedad.

Queda patente el hecho de que Alexo Infante no sólo se dedicó a las labores de imprimir los comunicados oficiales del gobierno español, sino que también imprimió numerosas obras de carácter religioso devocional, pues se encuentran identificados sus pies de imprenta en las mismas, indicando además que casi siempre eran reimpressiones.⁵⁰ En sus trabajos de grabado y en los de los demás Infante y otros grabadores que mencionaremos más adelante aún se percibe el concepto arriba mencionado: el grabado era considerado una mera técnica de reproducción en masa que dependerá siempre en sus contenidos y significaciones de aquéllos que proceden de las «obras mayores», es decir, las pinturas y esculturas religiosas que sirvieron de modelo para el trabajo de grabado y estampa religiosa devocional. Este



Virgen del Refugio. Atribuido a José Tomás Infante (1787-1853) Estampado en la ciudad de San Luis Potosí al mes de septiembre de 1985, por el suscrito Alejandro Espinosa Pitman (rúbrica). Imagen tomada de *Catalogación de Grabados Religiosos del Siglo XIX en San Luis Potosí.* UASLP. SLP, Junio-Julio 2008.

⁴⁹ Santana Luna, Carla. *Una Semblanza de Cinco Siglos de Grabado en México (XVI-XX).* UASLP, México. 2007. Pag. 392.

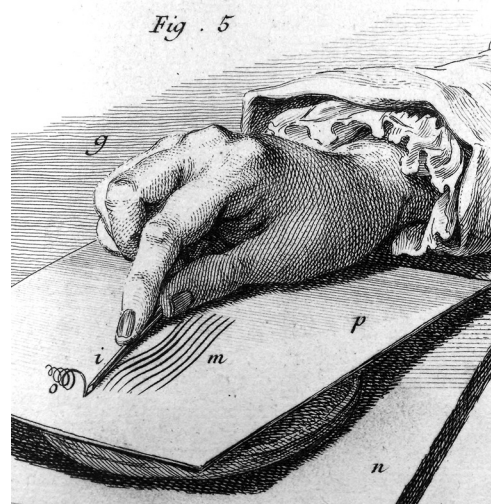
⁵⁰ *Ibidem.* Pag. 395.

fenómeno de *masificación* de las obras de arte «culto», permitió que el conglomerado popular tuviera acceso a la imaginería religiosa aunque los productos gráficos fueran de menor escala y su impresión en papel y por consiguiente de bajo precio, comparado con el costo de manufactura de un lienzo o una escultura, hecho que a lo largo de la historia ha consolidado la idea de que el grabado es un «arte menor» y por tanto su estimación es más baja, sin embargo en este trabajo reconsideraremos esta premisa cuando abordemos a detalle las técnicas y los resultados de esta práctica considerada en su tiempo «rudimentaria».

El proceso para desarrollar un grabado podía en ocasiones resultar bastante largo y tortuoso, por lo que no eran muchos los que se podían dedicar a esta labor, además conviene reconsiderar el antecedente novohispano del trabajo gremial, que impedía que cualquier persona se dedicara a imprimir si no había sido antes seleccionada por el maestro grabador y posteriormente entrenada en estas artes a través de un largo proceso de instrucción que exigía primero iniciar como ayudante y luego aprendiz para posteriormente llegar a ser maestro y eventualmente poder establecerse por su cuenta, lo que sugería el cruce por varios estadios de desarrollo hasta alcanzar la maestría en esta labor.

Técnicas y procedimientos del grabado

El *Diccionario de Términos Técnicos en Bellas Artes* define esta actividad como el arte de grabar y también estampas impresas con una plancha grabada (...). Dícese de un cuadro, una estatua, de un dibujo reproducido por medio del grabado.⁵¹ Aunque conviene destacar que existía una diferencia entre un grabador y un impresor, pues el grabador generalmente sólo se abocaba al aspecto concerniente a la imagen (no tipográfica) mientras que el impresor se podía considerar como el



Proceso de grabado. Ilustración tomada del website de la Librería de la Universidad de Glasgow en [www.http://universityofglasgowlibrary.wordpress.com](http://universityofglasgowlibrary.wordpress.com) consultada en febrero de 2012.

⁵¹ *Diccionario de Términos Técnicos en Bellas Artes*, Segunda Edición. Ediciones Fuente Cultural, México, D.F. 1944. Pag. 283.

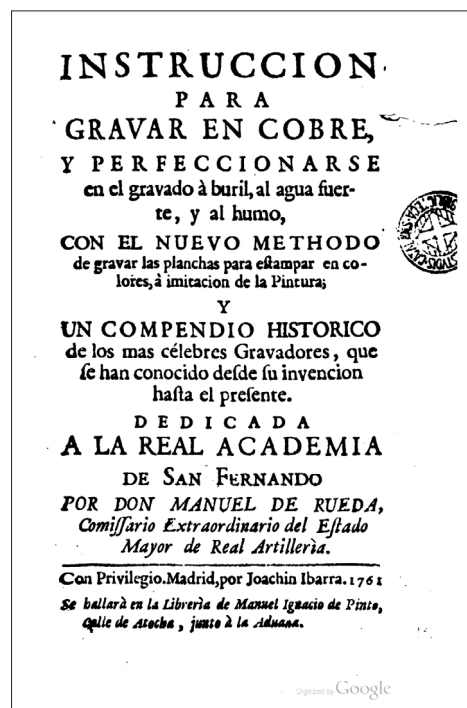
empresario de la industria del material impreso, que echaba mano de otros especialistas, como el maestro tipógrafo y el mismo grabador para consolidar la obra final. Aún así podemos sospechar que en diversos encargos el impresor bien pudo haber actuado como compositor, grabador y tipógrafo, con el improbable auxilio de ayudantes que conocieran estas mismas disciplinas, y que pudieron haberse encontrado limitados legal y técnicamente para realizarlas por completo.

Aunque la diferencia entre grabador e impresor de estampas parece poca cosa, en realidad tiene importantes ramificaciones para nuestro entendimiento de los trabajos que estos hombres producían: Según la definición tradicional, un grabador era un artesano responsable de tallar o cortar la imagen y, de vez en cuando, imprimir el dibujo que reprodujo. Como demostró Timothy Riggs en su investigación de la industria de estampas en Amberes, un impresor de estampas, en cambio, tomaba control de toda la producción: adquiriendo el diseño para grabar (o produciéndolo él mismo), contratando al grabador (o tallándolo él mismo), supervisando la transferencia a papel por sus propias imprentas, vendiendo los resultados a clientes individuales institucionales, y buscando nuevo negocio.⁵²

Los grabadores más conocidos de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España basaron su práctica en los conocimientos provenientes de obras de Dürero, Palomino, Ripa, Jacques Callot, Francisco Pacheco, Francesco Borromini, Serlio, Viñola, Vitruvio, Juan de Arfe, Euclidio, Vesalio, Diosconde, Ovidio y Plinio según consta en el trabajo de Kelly Donahue-Wallace *El Grabado en la Real Academia de San Carlos de la Nueva España 1783-1810*⁵³ donde comenta también que los alumnos también pudieron consultar el *Arte de gravar* (Madrid, 1761) de Manuel de Rueda.

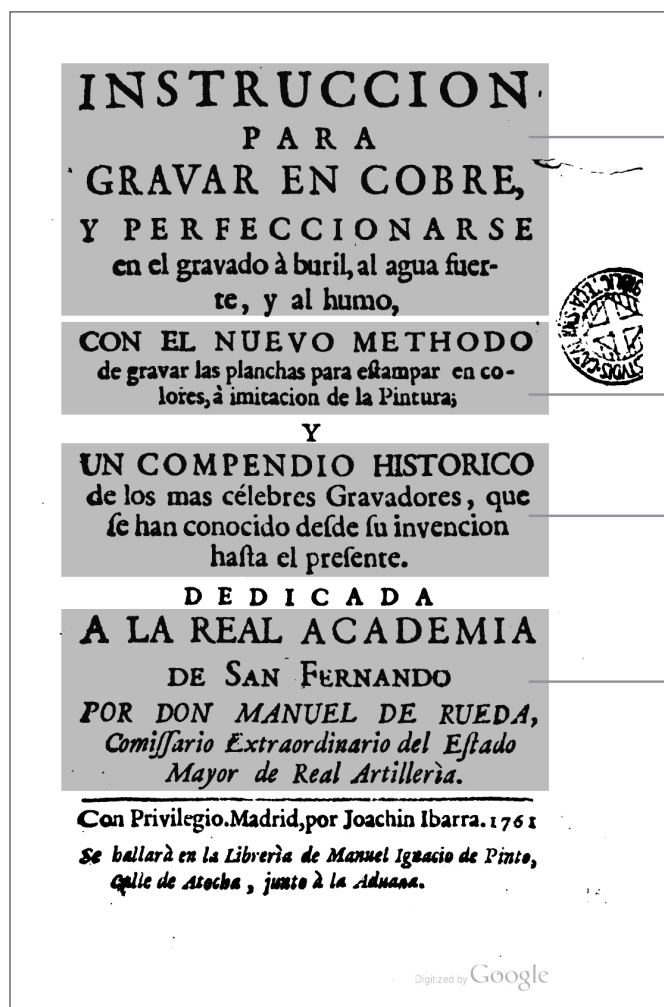
⁵² Riggs, Timothy, *Hieronymus Cock: Printmaker and Publisher*. Nueva York, Garland Publishing, 1977. p. 6.

⁵³ Artículo que forma parte de su tesis doctoral. *Prints and Printmakers in Viceregal Mexico Cio < 1600-1800*, University of New Mexico, 2000.



Portada de *Arte de Gravar* (Madrid, 1761) de Manuel de Rueda. Tomada de <https://books.google.es>

En esta portada se puede apreciar lo que se ha venido explicando: Describe la(s) técnica(s) que aborda, la intencionalidad de realizar el grabado, las fuentes de inspiración o influencias y señala, además la escuela o caracterización del estilo:



Descripción de la(s) técnica(s) y estilos de grabado

Intencionalidad de la realización del grabado

Principales influencias y modelos a seguir

Escuela o institución

Interpretación de la portada de *Arte de Gravar* (Madrid, 1761) de Manuel de Rueda.

El procedimiento para realizar el grabado constaba de muchas etapas de retoques y perfeccionamiento de la imagen, el uso de los buriles para grabar sobre la superficie y el barnizado, (por mencionar algunas) con etapas intermedias que permitían afinar la imagen y cuidar los detalles de la misma para llegar al resultado final impreso. A continuación describimos algunas de las técnicas más socorridas:

Calcografía.

Los primeros antecedentes del grabado surgen al mencionar la aparición del papel, sustrato que pudo haber dado pie a la aparición, en el siglo XV, de la impresión de la calcografía como medio artístico. El término «calcografía» o *intaglio* que significa «grabar» o «esculpir», se refiere al proceso por medio del cual se crea una imagen cincelandando, haciendo una mordedura o creando una incisión en la superficie de una plancha de metal. La impresión se produce rellenando las marcas y las líneas producidas con tinta con el fin de transferir la imagen a un papel húmedo. En la pieza final, la imagen en cuestión aparecerá impresa al revés del diseño que aparecía en la plancha, y la tinta sobresaldrá de la superficie del papel.⁵⁴

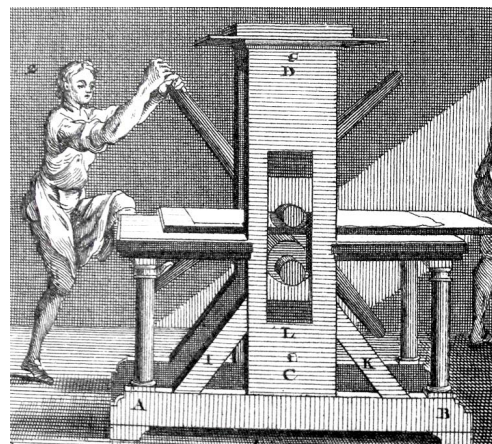
Ya hay antecedentes registrados de grabado en metal, pero hacen referencia a los trabajos de plateros, armeros y orfebres sobre objetos tridimensionales. Se cree que las primeras impresiones fueron fruto de la necesidad de estos artesanos de conservar sus diseños para futuros usos o bien como forma de registro de los trabajos que estaban realizando. La pericia de artistas como Durero (1471-1528) registra admirables trabajos que se sirvieron de la flexibilidad que proporcionaba la técnica de la calcografía para generar formas. Hasta la difusión de la prensa tipográfica de rodillos del siglo XV, las impresiones se transferían de la plancha a través del pulido a mano: el papel

⁵⁴ Hughes, Ann d'Arcy, *La impresión como arte. Técnicas tradicionales y contemporáneas*, Primera edición en lengua española 2010. Art Blume. Barcelona, 2010. Pag.14.

se colocaba sobre la plancha entintada y se le aplicaba presión con un movimiento circular y uniforme que permitía que la tinta se adhiriera al papel y pasara de su estado fluido al sólido por la evaporación de sus aceites y vehículos fijadores, en sí, un proceso de oxidación. A medida que se extendía la técnica de la calcografía aparecieron impresos como naipes, imágenes religiosas, copias de retratos y pinturas de los grandes maestros, libros, periódicos y mapas. El desarrollo de la técnica no sufrió grandes adelantos y transformaciones hasta entrado el siglo XX, sin embargo, podemos apreciar verdaderas obras maestras producto de esta técnica durante el siglo que ocupa a esta investigación.

Para el presente trabajo conviene abordar únicamente la técnica con la que fueron realizados los trabajos de las unidades de análisis de nuestra investigación: El *aguafuerte*, (*Gravure a l'eau forte*) que incluye variantes como el agua coloreada (*Eau a couleur*), barniz duro, barniz blando, aguainta, el azúcar, el jaspeado, salpicado y el fotograbado. En el análisis de los grabados de las muestras seleccionadas para ser el objeto de este trabajo se seleccionaron aquellos que fueron realizados en esta técnica.

El grabado al aguafuerte consiste en utilizar ácido nítrico mezclado con agua, del cual se sirven los grabadores para *morder** las planchas de cobre rojo. No fue el único tipo de ácido que se utilizó para tales fines, pues también se contaba con el ácido férrico, cloruro, hidrociorato o de mordedura holandesa, sin embargo se ha comprobado que la mezcla de dos partes de agua con una de ácido, ha sido por más la opción más común, debido a la falta de espacio, pues por motivos de seguridad, los baños de ácido deben guardarse dentro de una unidad extractora.⁵⁵ Los baños en cloruro férrico producen una mordedura mucho más limpia sin dañar los laterales de



Prensa de rodillos Diderot. Ilustración tomada del website de la Librería de la Universidad de Glasgow en [www. http://universityofglasgowlibrary.wordpress.com](http://universityofglasgowlibrary.wordpress.com) consultada en marzo de 2012.



Grabador con lupa. Imagen tomada de [www. aquafortistes.com](http://www.aquafortistes.com) en enero de 2014.

* El término «morder» se refiere a la acción corrosiva del ácido sobre superficies de metal que no se encuentren protegidas por un recubrimiento o barniz.

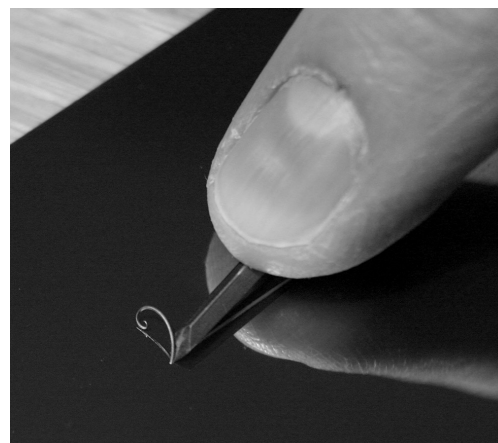
⁵⁵ Hughes, Ann d'Arcy, *La impresión como arte. Técnicas tradicionales y contemporáneas*. Primera edición en lengua española 2010. Art Blume, Barcelona, 2010. Pag.22.

la plancha, y no produce los tóxicos vapores que desprende el ácido nítrico, sin embargo es una corrosión muy lenta, y la solución presenta un aspecto color marrón oscuro, que impide observar la mordedura, a diferencia de la del ácido nítrico que arroja una solución de color azul.

La plancha se cubre con una superficie resistente a este ácido y se puede dibujar con una aguja para, por medio de rayones, dejar expuesto el metal que se encuentra debajo. El ácido que ataca la superficie metálica expuesta de la plancha es el que crea la profundidad de la línea: A mayor tiempo de exposición (mordedura) mayor es la profundidad de la línea, y por consiguiente el grosor y «negro» de la impresión.

El proceso del aguafuerte se vio paulatinamente enriquecido con los nuevos conocimientos acerca de procesos químicos, lo que permitió desarrollar nuevos recubrimientos más resistentes (como el *barniz duro*, que poco a poco sustituyó a la capa de cera) a la acción del ácido que en ocasiones derretía o cuarteaba la capa de cera, provocando que la imagen grabada resultara defectuosa al imprimirse.

Como mencionamos anteriormente, el proceso de grabado incluía una serie de pasos elaborados y complejos que sólo un grabador con alto grado de experiencia y pericia podía cumplir: Empezaba limpiando las planchas de cobre frotándolas con polvo de albayalde, esta operación tenía por objeto desengrasar la superficie del metal, a fin de que el barniz pudiera adherirse con solidez. También limpiaba las planchas grabadas por medio de una pasta de carbón o pizarra mezclada con aceite, a veces utilizaba papel de esmeril (del número 0 y 00) el cual quita pulimento al metal; y por último procedía a limpiar con *rojo de Inglaterra*, *trípoli de Venecia* o con polvo.⁵⁶



Vaciando una línea. Imagen tomada de <http://science.psu.edu> en febrero de 2012.

⁵⁶ *Diccionario de Términos Técnicos en Bellas Artes*, Segunda Edición. Ediciones Fuente Cultural, México, D.F. 1944 Pag. 333.

Procesos. Materiales. Pulimiento, bruñido y preparación.

Durante este procedimiento el grabador utilizaba también un bruñidor curvo, manejándolo con ambas manos, para quitar todas las asperezas del cobre reduciendo todas las moléculas de su superficie a un mismo plano, operación que dejaba la superficie reflejante antes de grabarle. El metal así bruñado espejea, luce brillante y terso, producto del frotamiento con el bruñidor sobre la superficie, que aparece al final del bruñido y vista desde cierto ángulo de tono más oscuro que el metal mate, y aún casi negro, de donde proviene la expresión francesa *brunir*.



Se utiliza un bruñidor curvo que «alisa» la superficie hasta dejarla reflejante.

El procedimiento realizado por el artista grabador incluía el recubrimiento con barniz de todas las caras de la plancha, mientras los planadores que habían dejado la plancha plana, recta y bien pulida como espejo, preparaban los colores destinados a los grabados.

El artista aplicaba el buril a la plancha para ejecutar la obra sobre la misma que posteriormente se introducía en una cubeta (si la plancha era de pequeñas dimensiones) o se le bordeaba con cera (si la plancha era de grandes dimensiones) para hacerla recipiente, en ese caso se le dejaba un pequeño canal que permitía verter el aguafuerte cuando cesa el acto de morder la plancha,⁵⁷ el ácido nítrico se calentaba a 40° y se mezclaba con agua. Esta operación se repetía más o menos, según que el artista deseara profundizar o no en ciertas zonas o planos. Un *planador* asistía al grabador en los trabajos de *rebatido* y *borrado*, bajando de tono algunos planos demasiado mordidos por el ácido, y lo lograban golpeando la plancha con un mazo de madera, de modo que el metal se aplastara un poco y se disminuyera el ancho de los rehundidos. Otras veces igualaban completamente ciertas partes de un cobre y



Superficie para verter
Agente mordedor
(Plancha de cobre)

Borde de cera con
Canaleta para desagüe

⁵⁷ *Ibidem*. Pag. 108.

le repujaban por el sitio donde se habría de volver a grabar, utilizando un *compás de espesor* que permitía repujar el metal sobre el torno por el revés de la parte alisada.⁵⁸ Materiales como el zinc y el acero resultaron a la postre más fáciles de adquirir, por ser más populares, pero producen líneas muy diferentes de las que se pueden obtener al grabar en cobre, que es más duro que el zinc, pero más suave que el acero. En los grabados de cobre, la separación entre líneas y detalles es mayor que en los trabajos sobre acero o zinc. El zinc da lugar a una línea fina y clara, aunque no tan limpia como la del cobre y se puede limpiar a fondo para obtener un fondo blanco. Es un metal extraordinariamente blando, así que con él se utiliza una mezcla para el baño con ácido mucho más suave: cinco partes de agua por una de ácido.

El acero, por su parte, era el metal más barato de los tres: resultaba más duro y más fácil de conseguir. La superficie del acero tiene un grano áspero natural que hace que las líneas obtenidas a partir de él parezcan más toscas y debe lijarse perfectamente su superficie si no se desea obtener un tono de fondo, por lo cual se debe raspar en donde se necesite un tono blanco y se añade *aguatinta* donde se desean los tonos más oscuros.

Las técnicas para recuperar una plancha estropeada o para aprovechar su otra cara limpia debían de ser variadas y de mucho valor para la labor del artista; existen antecedentes de que los grabadores del pueblo de Armadillo probablemente no disponían de suficientes materiales o materia prima para la elaboración de sus trabajos. Se cuenta con una lámina de cobre de 24 x 17.7 centímetros que en una de sus caras presenta un magnífico trabajo (anónimo) que representa a *San Benito de Palermo*, mientras que por el otro lado se aprecia una talla primorosa de la *Virgen del Refugio*, enmarcada en un medallón exornado en la parte superior e inferior con las obligadas volutas que comúnmente acompañan y caracterizan a una buena parte del arte neoclásico.⁵⁹

⁵⁸ *Ibidem*. Pag. 425.

⁵⁹ Santana Luna, Carla. *Op Cit*. Pag. 445.

Al parecer la práctica del grabado en acero se constituyó paulatinamente en práctica obligada en esos tiempos, pues ofrecía ventajas sobre la de la talla en cobre, debido a que era de más fácil acceso y facilitaba mantener las líneas delicadas (si la técnica de grabar era la adecuada) a la vez que permitía realizar mayor número de impresiones, con un índice de deterioro de la plancha o matriz de impresión mucho menor.⁶⁰

El grabador cortaba la plancha del tamaño deseado para posteriormente limar sus bordes y esquinas (para evitar que sus filos cortaran el papel de impresión al realizar la presión sobre el mismo) en forma diagonal hacia arriba y hacia abajo, procurando no efectuar movimientos verticales, pues se pueden producir estrías que retienen tinta. La plancha se podía sujetar con la mano envuelta en un paño, para prevenir que la grasa de las manos penetrara el metal.⁶¹



Con un *raspador-pulidor* se eliminaban las posibles estrías producidas por el limado y se conseguía un acabado terso que no retendría la tinta. En ocasiones se utilizaba aceite para esta labor, para producir bordes más suaves. Si el ácido producía una mordedura en estos bordes se repetía el procedimiento entero, pues no se deseaban las impresiones con los bordes de la plancha entintados.

Si por alguna razón quedaban residuos se pulía con alcohol mineral, que preparaba la plancha para su posterior desengrasamiento que se hacía con una solución con base de amoníaco y luego se enjuagaba con agua corriente. Si el grabador vertía agua sobre la plancha y ésta corría de manera uniforme por toda la superficie podía estar seguro de que estaba libre de grasa. El grabador debía secar la plancha de inmediato, sobre todo si era de acero, para prevenir la aparición de marcas de óxido que pudieran quedar impresas y

⁶⁰ *Ibidem*. Pag. 88.

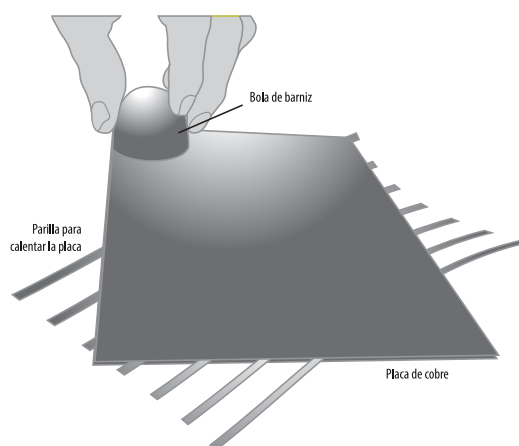
⁶¹ Hughes, Ann d'Arcy, *La impresión como arte. Técnicas tradicionales y contemporáneas*, Primera edición en lengua española 2010, Art Blume, Barcelona, 2010 pag. 23.

arruinar el trabajo. De esta manera la plancha quedaba lista para la siguiente etapa.

Barnizado.

El grabador realizaba el barnizado de la plancha de cobre después de haberla calentado: sobre la plancha pasaba una bola de barniz también caliente. Aunque ciertas resinas se vendían en forma de barra, era más común que la resina que se aplicaba a las placas de cobre viniera en forma de bola y envuelta en seda.⁶²

El *barniz duro* podía prepararse mediante varias recetas, pero básicamente la sustancia se elaboraba a partir de dos partes de *alquitrán sirio*, una parte de resina (resistente al ácido) y dos partes de *cera de abejas de Gambia* (que hacía las veces de aglutinante) El grabador debía cuidar la temperatura del barniz, pues si se quemaba no resistiría a la acción del agua-fuerte⁶³, el agente mordedor de la plancha. La aplicación del barniz por parte del artista debía ser ejecutada con maestría y rapidez, para proveer de una superficie pareja para el posterior ahumado de la plancha. Si la plancha estaba demasiado fría, el barniz no se derretiría, y por tanto, no se extendería de manera uniforme. Si el barniz resultaba demasiado fino, el ácido lo podía traspasar en algunas zonas por donde no debería pasar (mordedura fallida) y si resulta demasiado espeso o irregular, las líneas aparecerían irregulares cuando se realizara la mordedura. Aunque algunos artistas preferían grabar directamente la plancha sin recurrir al *ahumado**, esta última operación permitía obtener una plancha más tersa que favorecía distinguir con más limpieza los surcos hechos por el buril.⁶⁴



⁶² *Diccionario de Términos Técnicos en Bellas Artes*. Segunda Edición. Ediciones Fuente Cultural. México, D.F. 1944. Pag 85.

⁶³ *Ibidem*. Pag. 74.

* Más adelante se expondrá en qué consistía ésta técnica.

⁶⁴ *Idem*.

El barniz se preparaba de muy distintas maneras: barniz al alcohol (*verniz a l'alcool*), que permitía pequeños retoques, y que se obtenía desleyendo negro de humo en barniz con alcohol,⁶⁵ o barniz blanco (*verniz blanc*), que permitía retoques muy precisos en los sitios ya mordidos por la acción del ácido y que se tenía que usar con mucho cuidado y bajo una estricta supervisión, pues se aplicaba en caliente con un corcho sobre planchas ya grabadas: al ser transparente permitía el retoque, pero tenía baja resistencia a la acción del ácido.⁶⁶ El barniz blando (*verniz mou*) permitía obtener planchas que se semejabán mucho a los dibujos a la manera del lápiz, y consistía en una mezcla de barniz ordinario y de sebo, con la cual el grabador cubría la superficie de la plancha. Solamente que en vez de grabar con punzón el grabador aplicaba sobre el cobre barnizado una hoja de papel muy delgada sobre la que dibujaba con lápiz ordinario. El lápiz prestaba adherencia al barniz por el revés del papel y levantando el papel se hallaba sobre la plancha de cobre un dibujo que podía morderse con agua fuerte ordinaria.⁶⁷ Las planchas obtenidas por medio de este procedimiento ofrecían mucha analogía con las que los grabadores del siglo pasado designaban con el nombre de grabados *a la manera del lápiz*.⁶⁸

Ahumado.

Cuando el barniz coloreado no era suficiente para hacer resaltar con bastante limpieza las partes grabadas, el grabador procedía a ahumarlo (*enfumage*) El proceso era el siguiente: Cuando el barniz todavía estaba caliente se volteaba la placa boca abajo y se le sujetaba de esta manera para exponer el cobre a la llama de una tea resinosa o una vela, cuyo negro del



Ahumado de la plancha por medio del hollín de una tea resinosa o vela.

⁶⁵ *Ibidem*. Pag. 72.

⁶⁶ *Ibidem*. Pag. 70.

⁶⁷ *Idem*

⁶⁸ *Idem*.

humo se incrustaba en el barniz, proporcionando a la plancha cuando se enfriaba una tinta de hermoso negro.⁶⁹

Sobre este fondo oscuro el trabajo con el buril resaltaba mejor y se podía trabajar con más conciencia y precisión de lo que se vería como resultado. Para que el ahumado funcionara era necesario que la capa de negro fuera muy ligera, sin huellas del paso de la llama, por lo que la operación debía hacerse con rapidez, para que la llama no quemara el barniz haciéndolo vulnerable al mordiente.⁷⁰ El calor de la tea resinosa o vela derretía la cera de abejas, que absorbía el hollín de la llama y la cera se volvía a endurecer cuando se enfriaba. La plancha se podía sujetar con unos alicates envueltos en paño o papel, para evitar rayarla y se comenzaba a ahumar por el extremo opuesto al de donde se sujetaba. El barniz primero parecía estar apagado, pero a medida que se calentaba y la cera de abeja se derretía, la superficie se volvía brillante, y el hollín de la llama se absorbía. La vela debía moverse lentamente a medida que el brillo aparecía sobre la superficie.

Si el grabador requería de ver el estado en que se encontraba el trabajo podía descubrir (*découvrir*) una parte de la plancha grabada, podía utilizar un raspador o aplicar esencia de trementina para revelar la parte que deseaba revisar.⁷¹

Grabado.

Cuando el grabador quería dar una reproducción exacta de la obra que se proponía interpretar en ocasiones recurría a los calcos; también lo hacía el artista cuando reconocía que en la obra existen ciertas cualidades que no podría reproducir idénticamente sin valerse de este artificio:

⁶⁹ *Diccionario de Términos Técnicos en Bellas Artes*. Segunda Edición. Ediciones Fuente Cultural. México, D.F. 1944. Pag 25.

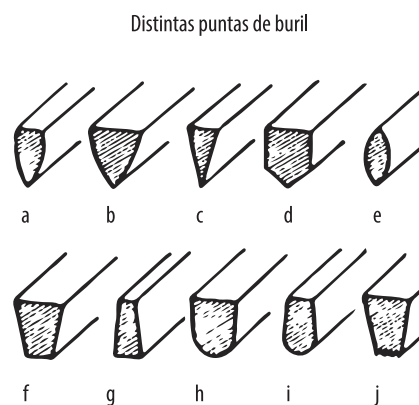
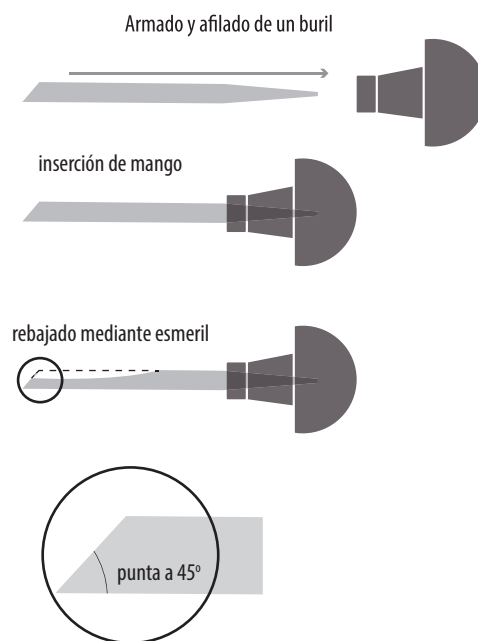
⁷⁰ *Idem*.

⁷¹ *Ibidem*. Pag. 192.

Colocaba el original sobre una vidriera, superponiéndole una hoja de papel no muy grueso y siguiendo los contornos con un lápiz; bien colocándole sobre una mesa bajo una hoja de papel transparente y trazando los contornos con lápiz o pluma; bien, por último, colocando el original sobre una tablilla y bajo una hoja de papel gelatinoso o vegetal, pero en este último caso, en lugar de seguir los contornos de lo que se trataba de calcar, con lápiz o pluma, se pasaba con un punzón poco cortante, el cual hacía surcos en el papel. Acabado este trabajo, el grabador quitaba las «barbas» producidas por el punzón en el papel gelatinoso, y para que se marcaran los trazos se frotaba el papel con polvo de lápiz, y el polvo de lápiz marcaba los trazos. También podían usar papel para *decalcar*. Una de las caras del papel al efecto estaba impregnada de una materia colorante que «soltaba» fácilmente. Se aplicaba este lado teñido sobre una hoja de papel *Lanco*, y encima de todo el modelo que quería reproducir.

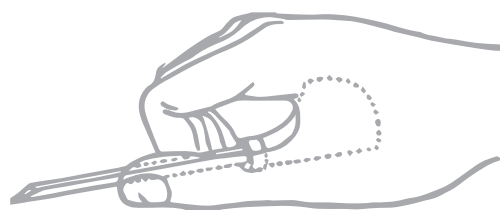
Con un punzón como el artista pasaba ligeramente los trazos al modelo, los cuales se fijaban en el papel blanco por el sólo hecho de la presión. Pero este procedimiento (decalcar) ofrecía el inconveniente de que estropeaba o desfiguraba el original.⁷² En otro tipo de procedimientos, el grabador utilizaba espejos para invertir los dibujos que reproducían y bruñidores para corregir errores.

El especialista entonces empleaba distintos tipos de buriles: cuadrados que dan una talla ancha y poco profunda o de distintas otras formas como romboidales. Esta herramienta generalmente era de manufactura personalizada, realizada específicamente para el usuario. Los buriles eran de acero, cuadrado o en forma de rombo, recto o curvo. Uno de los extremos se cortaba formando un ángulo de 45° en el eje de la varilla; el otro extremo estaba rematado con un asa en forma

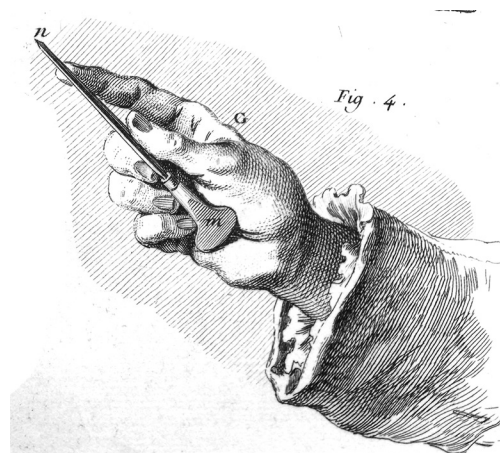


⁷² *Ibidem*. Pag. 103.

de champiñón que se pulía hasta dejarlo plano en el lado inferior. La longitud de la varilla debía ser corta para permitir que el asa se acople perfectamente a la palma de la mano, cerca de la base del dedo meñique, mientras que el dedo índice se apoya en la parte superior de la varilla con el dedo pulgar a un lado y los demás dedos enroscados. Más allá del dedo índice debería sobresalir una corta protuberancia de metal.⁷³



Los tres planos de la varilla se encuentran en el punto de corte, en el extremo inferior. Al principio el acero debía templarse para endurecer el metal. Para ello se calentaba durante unos minutos y luego se apagaba en agua, posteriormente se pulía. De esta manera, la mayoría de los buriles se habrían calentado y apagado en el agua unas tres o cuatro veces. Si el metal era demasiado duro se podía volver quebradizo, lo que producía con frecuencia puntas rotas. Los lados planos que llegan hasta la punta se afilaban con una piedra dura. A la parte aguzada se le reconoce como punta, mientras que a los dos lados inferiores se les denomina panzas. El *Diccionario de Términos Técnicos en Bellas Artes* apunta que están montados los buriles sobre un mango guardado de una virola, y al cual se le corta una parte para poderle mantener bien plano y lo más cerca posible de la plancha.⁷⁴



Forma correcta de sostener el buril. Ilustración tomada del website de la Librería de la Universidad de Glasgow en [www.http://universityofglasgowlibrary.wordpress.com](http://universityofglasgowlibrary.wordpress.com) consultada en febrero de 2012.

El proceso de afilado de un buril requería también de maestría por parte del grabador. Éste apoyaba la varilla plana sobre la superficie de una piedra que se haya frotado de aceite industrial (podía ser una piedra denominada *de Arkansas*). La varilla se sujetaba entre los dedos y los pulgares de ambas manos: una mano evitará que la herramienta ruede, mientras que la otra aplicará suficiente presión y moverá el metal de forma uniforme hacia delante y hacia atrás. Cuando los dos lados largos se hayan afilado, el borde en el cual se encuentran debería estar cortante como un cuchillo. Los maestros solían ponerlo a la luz para comprobar que no hay una línea blanca en el



⁷³ Hughes, *Ann d'Arcy. La impresión como arte. Técnicas tradicionales y contemporáneas*. Primera edición en lengua española 2010. Art Blume. Barcelona, 2010. Pag. 96.

⁷⁴ *Diccionario de Términos Técnicos en Bellas Artes*. Segunda Edición. Ediciones Fuente Cultural. México, D.F. 1944. Pag. 96.

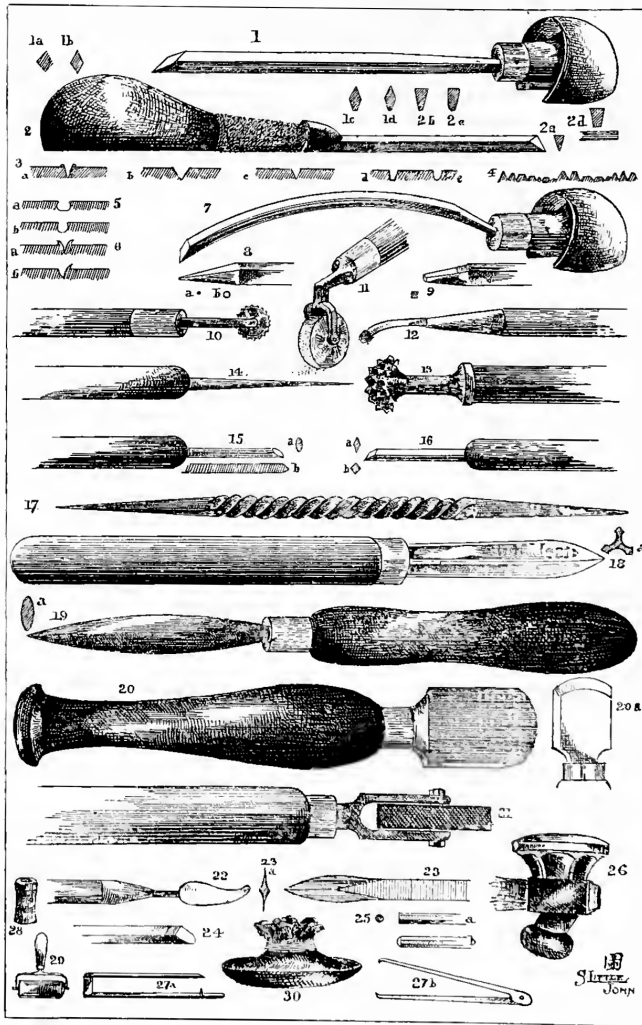


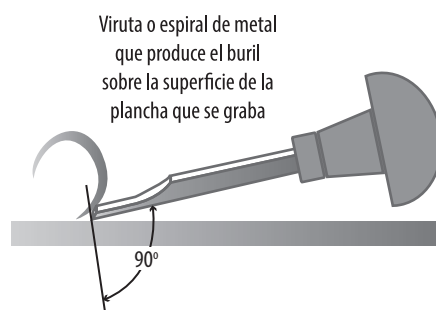
FIG. 1.—The Tools used in the various Methods of Engraving and Etching.
(Key on p. 18.)

Herramientas utilizadas en varios de los métodos de grabado. Imagen tomada de *A Short History of Engraving and Etching*.

punto donde se encuentran los planos: eso sería un reflejo de luz procedente de un tercer plano, lo que significaría que el afilado había sido incorrecto.

El corte de una línea que se realizaba con el buril se hacía aplicando una suave presión a ritmo lento. A medida que se cortaba la línea, aparecía una rebaba o pequeña espiral de metal por delante del buril. La plancha se giraba para realizar una curva. La presión y la profundidad de la línea debían

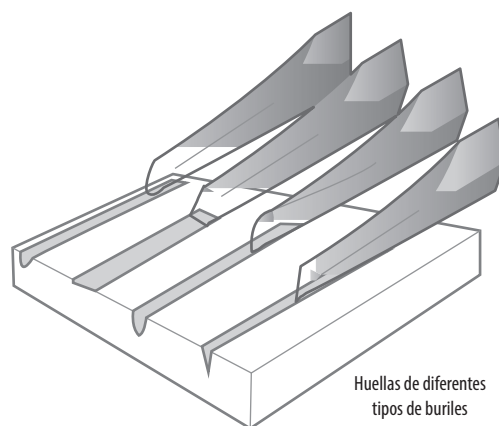
mantenerse constantes. Si se hacía necesario obtener una línea más oscura, se practicaba otra cerca de la primera y se eliminaba el metal. La técnica *académica* que muchos grabadores *profesionales* (no académicos) posiblemente utilizaron procuraba «los sutiles efectos del *claroscuro* por líneas de varias anchuras y profundidades»⁷⁵ aunque hay que mencionar en este momento el comentario de Kelly Donahue-Wallace en su trabajo *El Grabado en la Real Academia de San Carlos de la Nueva España 1783-1810*: «los grabadores profesionales mexicanos, aunque producían grabados bellos, ponían mayor énfasis en cuestiones temáticas que en valores estéticos».⁷⁶



Viruta o espiral de metal que produce el buril sobre la superficie de la plancha que se graba

Efectivamente, los grabadores *académicos* consideraban el trabajo de estampación como un oficio indigno para un artista, mientras que los grabadores *profesionales* hacían de todo en sus talleres, incluso las impresiones de los académicos que consideraban esta disciplina «como un arte manual y de una categoría inferior al grabado».⁷⁷

Dentro de la técnica de grabado, el artista consideraba si las rebabas debían eliminarse, pues la impresión se obtenía de una línea grabada con un corte limpio. Resultaban de gran ayuda otros utensilios conocidos como *rascadores*: uno afilado para eliminar la espiral de metal (rebaba) y otro romo para moverse suavemente hacia delante y hacia atrás por la línea recién cortada para eliminar cualquier astilla. Las rebabas también se podían eliminar utilizando carbón vegetal o un papel de lija extremadamente fino antes de pulir y probar la plancha.



Huellas de diferentes tipos de buriles

Al utilizar los buriles, el grabador podía reproducir una amplia gama de marcas cambiando el ángulo del mismo sobre la plancha, realizando cortes breves y puntos, haciendo cuadrículas y

⁷⁵ *Diccionario de Términos Técnicos en Bellas Artes*. Segunda Edición. Ediciones Fuente Cultural. México, D.F. 1944. Pag. 56.

⁷⁶ *Idem*

⁷⁷ *Idem*.

líneas paralelas (achurado). Algunas líneas se podían rematar simplemente parando el corte y levantando la herramienta, en otros casos se podía levantar la herramienta finalizando la línea con una fina rayadura. A este procedimiento también se le conocía como *vaciar una línea*. Para vaciar una línea es necesario mover el buril horizontalmente; para profundizar una talla, se le aplica por el lado opuesto a aquél por donde se ha vaciado. Por último, para ejecutar tallas curvas, se ladea hacia la izquierda la plancha, según está colocada sobre la almohadilla, al mismo tiempo que la mano derecha describe un movimiento semejante.⁷⁸ La rebaba se elimina como se ha descrito arriba y se procede luego a realizar la impresión de la línea que se ha marcado. El grabador podía utilizar en ocasiones un pequeño martillo para repujar (*Marteau à repousser*), que le permitía repujar el metal en los sitios en que está hundido, de modo que la superficie de la plancha adquiriera perfecta horizontalidad, el martillito no se utilizaba con la cabeza, sino con su punta.

Algunos punzones eran dobles e incluso triples, destinados a usarse a modo de lápices en el grabado, con este tipo de herramienta se grababa sobre la plancha de cobre recubierta de barniz para dejar al descubierto las zonas que posteriormente también serían mordidas por el aguafuerte.

Existían diversas técnicas que implicaban un profundo conocimiento de materiales y procedimientos por parte del grabador, amén de que debía poseer una extraordinaria habilidad manual y profundo control de la *motricidad fina*, pues cualquiera de las técnicas empleadas debía de apenas traspasar la delgada capa de barniz. Entre estas técnicas está la del punteado, que se basaba en los entalles cortos, mezclados y alternados con puntos, trazos rotos, tremulados, sinuosos, que sirven para interpretar hojas, terrenos accidentados, telas



Además de contar con una extraordinaria habilidad para el trazo de *achurados*, el grabador podía utilizar punzones con puntas múltiples, que le permitían «vaciar» líneas paralelas con rapidez y generar texturas que representaran el cielo y las nubes. Imagen tomada de: <http://www.antiqueprints.com/Info/engraving.php>

⁷⁸ *Idem.*

de pliegues rugosos, muros de superficies cubiertas de asperezas, etcétera. En general presentaba un aspecto irregular. En este tipo de acabados la profundidad es muy poca, apenas se afecta la superficie del metal.⁷⁹ En el caso de las láminas de acero el procedimiento de preparación difería del de las de cobre al tener que utilizar el fuego para destemplan la lámina (abandarla) y poder trabajar la talla. Una vez terminada la labor de grabar se procedía a templan de nuevo la plancha para entonces proceder a entintarla para imprimir.⁸⁰

Algunos artistas empleaban también percloruro de hierro para atacar o “morder” sus planchas, pues el percloruro permite obtener entalles profundos que en la impresión dan hermosos negros aterciopelados.⁸¹ Otros grabadores preferían recurrir a mordidos muy prolongados,⁸² mientras continuamente agitaban el cobre dentro de la mezcla, o removían la mezcla de ácido con una pluma de ave.

En ocasiones, los grabadores que utilizaban el agua fuerte como técnica, colocaban el cobre sobre un caballetito; una cubeta servía de receptáculo al líquido, que vertía luego en una terrina o la retenía para regar de nuevo el cobre, aunque el *Diccionario de Términos Técnicos en Bellas Artes* señala que, en vez de bordear las placas con cera, los grabadores preferían utilizar una cubeta, sobre todo si la placa era de pequeñas dimensiones, en el fondo de la cubeta vertían el agua fuerte, hasta la altura de un centímetro por encima de la plancha.⁸³

El *agua coloreada* para grabar se fabricó en el siglo XIX, y se componía de vinagre destilado, sal común, sal de amoníaco y *cardenillo* (un pigmento verde-azul ligeramente transparente).



Al contacto con la plancha, el ácido libera burbujas que si no se revientan detienen el proceso de «mordedura». Por eso se revuelve la mezcla con una pluma de ave. Imagen tomada de http://studiocc.com/etching_history.html

⁷⁹ *Ibidem.* Pag. 442.

⁸⁰ Santana, Carla. *Op. Cit.* Pag. 88.

⁸¹ *Ibidem.* Pag. 370.

⁸² *Diccionario de Términos Técnicos en Bellas Artes*, Segunda Edición. Ediciones Fuente Cultural. México, D.F. 1944. Pag. 177.

⁸³ *Ibidem.*

El grabador hacía hervir esta mezcla y la empleaba cuando estaba ya fría. Para que el *aguafuerte coloreada* atacara al cobre era necesario «mover constantemente la plancha y que el líquido estuviese siempre en movimiento de manera que penetrase en los más pequeños entalles».⁸⁴ Esta *aguafuerte* daba tonos grises muy finos y se empleaba sobre todo para mover las planchas cubiertas de barniz duro. Si nos remitimos a lo mencionado arriba acerca de lo rudimentario de la técnica de los antiguos grabadores potosinos, podemos deducir que ésta y algunas otras técnicas que aquí describimos fueran utilizadas con frecuencia debido principalmente a que eran económicamente más accesibles para los artistas.

Entre las muchas técnicas de grabado encontramos la que era a manera de dibujo (*Gravure en maniere de crayon*) Usado sobre todo en el siglo XIX, y que tenía por objeto imitar los dibujos al lápiz. En esta técnica el grabador comenzaba por barnizar el cobre como para el grabado al *aguafuerte*, solamente que en lugar de trabajar con punzones ordinarios utilizaba punzones especiales: punzones dobles y triples, ruedecillas, en fin, disponía de toda una serie de instrumentos destinados a imitar los puntillados del lápiz.

En ocasiones, una vez concluidos los trabajos con el aguafuerte el grabador podía hacer pruebas preliminares conocidas como *Estado de Agua Fuerte Pura*⁸⁵ (*État d'eau-forte pure*) y que podía utilizar como guías del trabajo, posteriormente recurría a la punta seca para retocar o para agregar a una plancha que ya ha sido mordida valores tonales de gran fineza⁸⁶ y que serían imposibles de obtener sólo con el mordido. Este tipo de acabados podía dotar a la obra de gran belleza en las pruebas de impresión, dependiendo de la habilidad del impresor. Sin embargo es una técnica que no se aprecia en las unidades de análisis que

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.* Pag. 243.

⁸⁶ *Ibidem.* Pag. 441.

se emplean para este trabajo de investigación, como se verá más adelante: los grabados que componen nuestras muestras no evidencian valores tonales, sino que muestran lo que hoy denominamos como *imágenes de línea*.^{*} A la plancha completamente acabada y lista para empezar a tirar pruebas se le conoce como *Estado Definitivo*, o *Estado de Tirada*.⁸⁷

Nuevamente el *Diccionario de Términos Técnicos en Bellas Artes* señala que la tinta para utilizar en el grabado de cobre (*encre pour la talle douce*) era una mezcla de negro de humo y de barniz con aceite de lino, pues esta mezcla que se empleaba caliente es de tono negro muy intenso.⁸⁸ Una vez obtenido el grabado por la acción de la mezcla «mordedora» se limpiaba la placa y se procedía a entintarla extendiendo la tinta por medio de un corcho o pasando un rodillo impregnado de tinta por su superficie. Posteriormente se procedía a la impresión.⁸⁹

Impresión.

Para obtener pruebas en hueco o en talla dulce, el grabador impregna fuertemente con una muñeca la superficie de la plancha ligeramente calentada, se enjuaga la superficie a fin de que no quede tinta más que en los surcos, y se acaba impregnando ligeramente los bordes del cobre con albayalde que no dejen sobre el papel más que una ligera capa de tinta que es la que existe sobre el conjunto del motivo. La plancha preparada así se coloca en la prensa donde encaja entre dos cilindros. Ha debido cuidarse, antes de colocarla, de poner debajo de la plancha entintada una hoja de papel húmedo y una franela gruesa. Pasando entre los cilindros y bajo la influencia de una presión fuerte, el papel húmedo levanta completamente la tinta, obteniéndose así una prueba de la plancha grabada.⁹⁰

^{*} A diferencia de una imagen de valores tonales (grises) una imagen «de línea» sólo puede estar compuesta por elementos blancos o negros sólidos. No hay escalas de grises en ellas.

⁸⁷ *Ibidem*. Pag. 243.

⁸⁸ *Ibidem*. Pag. 494.

⁸⁹ *Ibidem*. Pag. 219.

⁹⁰ *Diccionario de Términos Técnicos en Bellas Artes*. Segunda Edición. Ediciones Fuente Cultural. México, D.F. 1944. Pag. 307.

Con el correr de los años, los distintos procesos de impresión fueron evolucionando, primero en Europa y presentándose después en México como novedades que paulatinamente y con cierta lentitud se instauraron para popularizar los procesos de grabado e impresión de las estampas religiosas. En algunos sitios de México durante la primera mitad del siglo XIX se pasó de la litografía al Offset de seis tintas, práctica basada en el trabajo de retoque manual sobre seis placas de vidrio; después se adoptó el Offset a cuatro tintas. Hay que hacer énfasis en este párrafo, pues el cambio de las técnicas de impresión y las posibilidades y limitaciones que cada uno de estos procesos influyeron en el sentido expresivo de las imágenes: alteraron su plástica, su estética, aunque será responsabilidad de otra investigación similar a ésta abundar en el tema y hacer un análisis comparativo de los primeros grabados y los impresos posteriores desarrollados con las nuevas técnicas de reproducción.*

Nuestra investigación aborda el grabado religioso realizado en San Luis Potosí, por artistas grabadores que recurrieron a las técnicas del aguafuerte sobre planchas de cobre, para representar las diferentes imágenes de culto religioso de la época decimonónica. Un acercamiento a estos artistas potosinos nos servirá para establecer con mayor claridad la presencia de los grabadores profesionales que elaboraron las muestras de análisis que consignamos más adelante.

Grabadores y grabados potosinos.

En el trabajo de Carla de la Luz Santana Luna y Ricardo García Fernández titulado *Catalogación de Grabados Religiosos del Siglo XIX en San Luis Potosí* encontramos nombres

* Al respecto puedo mencionar la tesis de licenciatura titulada *Estampa vs. Estampa* de Alejandra García Romero y Angie Aladro Maldonado de la Escuela de Humanidades de la Universidad de las Américas de Puebla, publicada en otoño de 2003.

que pueden servir para establecer un primer padrón de grabadores de temas religiosos en San Luis Potosí durante el siglo XIX. En esta investigación establecemos un método para presentarlos de acuerdo a los temas que abordaron, la calidad de manufactura de sus trabajos, las fechas en que fueron realizados los grabados y características propias de los mismos, como dimensiones, clasificación, probables obras que inspiraron los mismos o de donde se tomaron los recursos visuales para su recreación. Así podremos consignar debidamente los trabajos de los Infante: Josef Alexo, José Tomás y José María, y de otros como José Fuenlabrada, Silverio M. Vélez, M. Esquivel, José Guerrero, Sóstenes Torres, Juan Ortuño, Vicente Exija, F. Tabera, FR. Manuel de la Visitación, quienes desarrollaron notables trabajos de grabado utilizando alguna de las técnicas y recursos que hemos mencionado anteriormente.

Aunque nuestra investigación no descarta la aparición de más nombres de artistas dedicados al grabado de imágenes religiosas de la época y por consiguiente de más obras, sí se circunscribe a los grabados realizados con buriles sobre placas y láminas metálicas en la técnica del aguafuerte con barniz duro, pues el panorama que ofrecen otras técnicas como el barniz blando, la aguainta, el azúcar, el jaspeado y la incipiente litografía resulta demasiado amplio para este estudio y no corresponde a la técnica empleada en nuestras muestras a analizar.

Es necesario proponer una catalogación de las unidades de análisis para determinar los datos que servirán para efectuar un análisis a detalle. Ésta se propone acorde a la que se presenta en el *Primer Catálogo de Grabados Religiosos del Siglo XIX en San Luis Potosí*, pero destacaremos en ella información relevante para esta investigación como:



La Santísima Trinidad, grabado al aguafuerte en plancha de cobre, 15 x 10.3 cm firmado por José Fuenlabrada. *Catalogación de Grabados Religiosos del Siglo XIX en San Luis Potosí*. UASLP. SLP, Junio-Julio 2008.

Nombre de la obra
Origen de la muestra (indicando si se tomó del original, de un libro, de una copia, de una diapositiva, etcétera)
Nombre del autor (o atribución)
Información biográfica del autor (si se ha localizado alguna)
Fecha del grabado (aunque sea estimada o si se desconoce)
Dimensiones de la obra (o de la placa)
Ubicación actual de la misma (destacando a quien pertenece actualmente)
Descripción de la obra (análisis iconográfico)
Ubicación (clasificación) de la obra con respecto de su función (ejemplo: triduo, devoción, novena, estampa, víacrucis, patente, cédula, catecismo, etcétera.)
Clasificación de la obra por tema (santos, vírgenes, cristos, ángeles, etcétera)
Relación con fuentes de inspiración o con obras relacionadas en algunos casos provenientes de obras de «arte culto» en otros de anteriores estampas, destacando si es escultórica, otro grabado o pictórica, así como información de su autor (si se cuenta con ella)
Imagen de la obra (placa o grabado)
Propuesta de diagramación de la obra para su análisis compositivo y estético.

Los puntos anteriormente señalados son necesarios para establecer una catalogación de las unidades localizadas, y permitir actualizaciones posteriores y efectuar un análisis de las muestras seleccionadas para este trabajo de investigación.

Obras de inspiración del grabado religioso potosino. Modelos.

Aunque no se han consignado por completo las obras escultóricas o pictóricas que dieron origen a las representaciones de los grabados devocionales religiosos, aquí aparecen algunas que pudieron inspirarlas o que por lo menos han servido de modelo para que el artista obtuviera la información visual necesaria para elaborar sus propios modelos, ya sea basándose en la copia directa o efectuando una recreación de la obra a partir de descripciones. En esta investigación se hace énfasis en la búsqueda de las obras primigenias y pertenecientes a lo que denominamos «arte culto» o «arte mayor».

Los procesos, materiales y técnicas empleados para el desarrollo de los grabados religiosos devocionales dan cuenta de una gran complejidad a la hora de confeccionar estos productos visuales, y es probable que, dadas las condiciones en que estaba sumido el país entero y la sociedad potosina, por la severa crisis económica y la inestabilidad política, los grabadores potosinos hayan tenido que recurrir a técnicas más bien rudimentarias y de bajo coste para elaborar sus trabajos artísticos, lo que nos coloca en una posición especial para reconsiderar la calidad de su manufactura y ubicar estos trabajos artísticos en un nicho de consideración acorde a estos factores determinantes, basándonos en una perspectiva diferente que tome en cuenta en primer lugar estas desventajas técnicas y la probable escasez de materia prima así como la posible preparación académica por parte de los grabadores potosinos.

Estos factores incidieron directamente en los resultados estéticos y expresivos que evidencian los trabajos, pues ambos factores dependen en gran medida de los suministros, técnicas, sustratos y recursos materiales e intelectuales a que tuvieron acceso los artistas de la época.

Esta complejidad que involucra la producción del grabado devocional proviene de una larga tradición y herencia artística en la que el grabado al *aguafuerte* se ha venido consolidado como una manifestación artística *per se*, abandonando la vieja concepción que se tenía del mismo como un simple agente de reproducción de imágenes sin valorizar debidamente sus propios atributos artísticos.

Los artistas grabadores del siglo XIX podían dividirse entre dos grandes ramas: *los académicos* y *los profesionales*, es decir los que cursaban o habían cursado las diversas asignaturas de los programas de artes de la Academia de San Carlos y los que se desempeñaban por su cuenta sin haberse inscrito en estos estudios formales, pero que evidenciaban conocimiento de cánones estéticos, perspectiva, técnicas de dibujo y de grabado, etcétera. Entre estos artistas grabadores es de destacar la labor de Los Infante; Josef Alexo, José Tomás y José María, ya que a pesar de las circunstancias de su entorno, materiales y técnicas consideradas primitivas consiguieron producir un importante legado en la imaginería popular devocional.

Consideramos pues, que el análisis de estas unidades debe realizarse desde esta óptica integradora de estos factores (entorno, materiales, técnicas, preparación, experiencia y habilidad de los grabadores, etcétera.) y los juicios de valoración que se emitan al respecto del análisis propuesto deberían basarse en este constructo integrador, es decir, proponer una combinación de datos cuantitativos que permitan las interpretaciones cualitativas necesarias para resolver nuestra hipótesis, de ahí la importancia de presentar una propuesta de catalogación y un formato para consignar información esencial acerca de las principales características y atributos que presentan las unidades de análisis para plantear un método de estudio coherente, conciso y preciso que sea de utilidad para obtener datos y

poder establecer conclusiones de valor significativo para alcanzar los objetivos de esta investigación. De igual manera es relevante consignar las diversas fuentes de información e interpretación de los símbolos cristianos, para establecer un marco de comprobación de lo que aquí se afirma.

Capítulo 4

Metodología para el análisis del grabado religioso potosino del siglo XIX. Selección de la muestra. Criterios.

El estudio de las unidades de análisis consignadas por el trabajo de Carla Santana y Ricardo García Fernández titulado *Catalogación de Grabados Religiosos del Siglo XIX en San Luis Potosí* nos sirvió para delimitar el universo de unidades de análisis sobre la base de los siguientes factores:

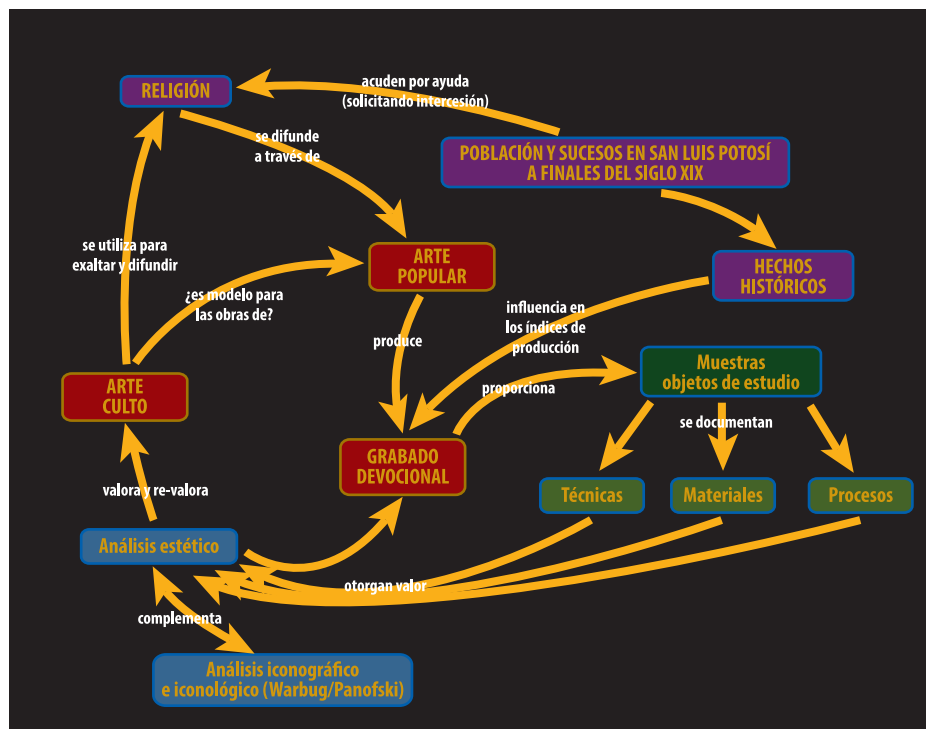
Que perteneciera al género del grabado en hueco, concretamente al grabado hecho en placas de cobre siguiendo la técnica del *aguafuerte*.

Con autor reconocido o atribución sugerida, y al menos fecha probable de realización.

Que la fecha de su realización fuera cercana a la mitad y segunda mitad del siglo XIX.

Contar con una obra de arte considerado «culto» de fácil localización para hacer un estudio comparativo.

Para definir con mayor claridad los alcances de este trabajo realizamos el siguiente mapa conceptual, donde se esclarecen los puntos que esta investigación cubre:



En esta imagen vemos cómo interactúan los distintos factores que determinan nuestra investigación: Utilizaremos las muestras de grabados religiosos de finales del siglo XIX para exponer las técnicas, los materiales y procesos que se involucraban en la producción del grabado religioso devocional, y analizaremos estos elementos (técnica, materiales y procesos) como factores que determinan el resultado estético de los trabajos de grabado. Al hacer alusión a las obras de arte culto que pudieron servir de modelo o inspiración para la confección de los grabados analizados veremos cómo es que las distintas obras populares lo fueron por la creciente demanda de la población que cruzaba por distintos eventos

relevantes en la historia. El trabajo de los mismos artistas grabadores se veía influido por la realidad nacional, local y doméstica que atravesaban en ese momento crucial (finales del siglo XIX).

Construcción de la metodología empleada para el estudio de las unidades de análisis.

Nuestro estudio de las unidades de investigación se basó en la propuesta de Panofski quien desarrolló el método de estudio de Aby Warburg para descubrir el significado de las obras de arte visual, conocido como iconología. Aunque es conveniente destacar las limitaciones que se han encontrado en el camino, como el desconocimiento de algunas fechas en las que fueron realizados los grabados, y el hecho de que algunas de las unidades a analizar carecen de información suficiente que nos permita determinar al autor de las mismas (obras atribuidas) nos acercamos más al contenido de las mismas, a su calidad en manufactura y técnica y a su acercamiento a los modelos primigenios de las mismas (arte culto) es decir, las obras de arte pertenecientes a pintura y/o escultura o grabados anteriores (estampa religiosa) que pudieron servir de base para su elaboración.

Fundamento epistemológico de la iconología.⁹¹

La iconología es un término de origen griego (*Eikon*=imagen y *logia*=discurso) que designa la rama de la historia del arte que se ocupa (junto con la iconografía) de la descripción y de la interpretación de los temas representados en las obras de arte.

La utilización de la iconografía para el estudio de la historia del arte se remonta a los siglos XVI y XVII, y tuvo un amplio desarrollo en el siglo XVIII, sobre todo en el campo de la iconografía sacra, a través del estudio sistemático del inmenso patrimonio figurativo paleocristiano y medieval y de su relación con el arte romano tardío y bizantino. La clasificación de categorías de temas e imágenes (personificaciones, alegorías, símbolos) dio

⁹¹ Extraído del artículo *La Iconología. Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura*. Tomado de <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache%3Apl-pBvP2QE58J%3Aargos.dsm.usb.ve%2Farchivo%2F38%2F1.pdf+iconologia+maria+elena+go-mez&hl=es&gl=uy> consultado en febrero de 2014.

impulso a la creación de repertorios y manuales extendidos también a la iconografía del arte profano.

En primera instancia avanzaremos en el camino del estudio *preiconográfico*, que se deberá trascender reconociendo sus puntos de coincidencia con la hermenéutica, con el fin de establecer un marco epistemológico general que nos permita ubicarla en el proceso de desarrollo del pensamiento científico, interpretar su método y sus conceptos para ser aplicados y posteriormente ir más allá de la realidad fáctica para adentrarnos en los caminos de la simbología del grabado religioso y poder utilizarlo como un medio de explicación del hecho sociológico de los grupos sociales objeto de nuestro estudio. Es por eso que anteriormente presentamos, en términos generales, el contexto cultural donde ocurren los acontecimientos que se desean analizar; con la diferencia de que la práctica de la *preiconografía* requiere de un conocimiento práctico de las cosas que se manejan en una cierta cultura; la *iconografía* requiere nutrirse de las fuentes literarias y la *iconología* requiere del conocimiento de la historia de los símbolos y de los conocimientos herméticos que manejan los iniciados. Es un estudio que se concentra en las formas y en las leyes internas que determinan su configuración. Se dedica al análisis y estudio del aspecto fáctico.

En el segundo nivel o *iconografía*, la forma pasa a ser una imagen que explicamos y clasificamos dentro de una cultura determinada. En este nivel utilizamos nuestros conocimientos y nuestro pensamiento asociativo para comprender lo que nuestros sentidos han captado, accedemos así al significado convencional de las cosas; esto es, al significado por todos conocido y aceptado como válido. Así pasamos del ámbito de lo sensible a lo inteligible. Esto implica tener un conocimiento amplio de la cultura en la cual se origina el fenómeno o situación que queremos entender.

En el nivel de la *iconología* nos corresponde como intérpretes descubrir significados ocultos, que están en lo más profundo del inconsciente individual o colectivo. Este nivel es llamado por Panofski el nivel de la significación intrínseca o de contenido. Dice Panofski: «El significado intrínseco o contenido se lo aprehende reconociendo aquellos principios subyacentes que revelan la actitud básica de una nación, de un período, una clase, una convicción religiosa o filosófica, todo esto modificado por una personalidad o condensado en una obra».⁹² Esta es la aproximación que conviene a nuestro trabajo, pues recordemos que intenta utilizar el análisis de las muestras de grabados devocionales como explicación de la época, los sucesos y el contexto de la sociedad potosina de mediados del siglo XIX. Al adentrarnos en el análisis de los grabados seleccionados pondremos en evidencia las relaciones entre lo rudimentario de los recursos de los artistas grabadores y la situación económica, política y social que permeaba en el contexto en que vieron la luz, y la manera en que posiblemente estos factores determinaron la estética y la expresividad de los trabajos, y podrán reconocerse como evidencia de los esfuerzos evangelizadores y de creación de un constructo religioso e ideológico por parte de la iglesia católica y como muestra fiel de las creencias de los habitantes de San Luis Potosí en concordancia con las del conglomerado nacional.

En su libro *Arquitectura Gótica y Pensamiento Escolástico*, Panofski pone en práctica su método de interpretación iconológico al explicar las relaciones que existen entre esas dos manifestaciones culturales del medioevo:

1. El intento de demostrar la unidad de todos los fenómenos culturales en un período determinado, buscando analogías internas entre fenómenos aparentemente heterogéneos.

⁹² Panofski. *Estudios Sobre Iconología*, 1970. Pag. 41.

2. La determinación de un período histórico y un ámbito territorial determinados, que Panofski llama «segmentos aislados de historia» o «concordancias cronológicas».

3. La definición de un hipotético denominador común en el que se sustentará la unidad de los fenómenos estudiados y que será el hilo conductor del estudio. Este denominador común suele ser «un hábito mental, o forma de razonar» que intenta armonizar principios aparentemente contradictorios o reconciliar la fe con la razón y que dominará todas las manifestaciones culturales del período en estudio.

4. La presentación de argumentos y hechos que se relacionan por medio de analogías y paralelos, intentando mostrar cómo hechos dispares tienen algo en común ya que son consecuencia de la misma manera de ver la realidad.

5. La formulación de elementos concluyentes o postulados que asocian los fenómenos estudiados a formas simbólicas de una estructura subyacente y esencial que moldea de forma inconsciente las actividades formadoras de la conciencia y, por lo tanto, del pensamiento y el arte.

6. La definición del principio esencial que gobierna la estructura profunda de la cultura de la época.

A lo largo del análisis de las obras seleccionadas hemos sido capaces de establecer parámetros para juzgar la calidad en la manufactura de las mismas y así podemos hacernos una idea más clara de las situaciones que hipotéticamente se pudieron presentar como retos para sus creadores, lo que nos situará en una posición desde la cual podrá ser factible emitir juicios de valor y de apreciación de los grabados que conforman la muestra.

A grandes rasgos podemos observar en el desarrollo de la historia del arte dos grandes momentos; el primero, iniciado por Leon Battista Alberti (1404-1472), transcurre hasta mediados del siglo XIX, buscando fundamentalmente definir el objeto de estudio de esta disciplina, destacando épocas y estilos o enfatizando la individualidad de los artistas. Sin desdeñar este ámbito consideramos que nuestro enfoque de investigación se basa también en la postura que de este hecho de análisis hace Heinrich Wölfflin (1864-1945), quien se oponía a las ideas historicistas defendidas por la escuela de Viena que consideraban las obras de arte como el resultado de una voluntad artística que está más allá del individuo y es entendida como el espíritu artístico de una época y un lugar determinados. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el centro de la discusión se desplaza hacia el método de estudio, con el cual se desea hacer de la historia del arte una disciplina científica. Sin embargo, la postura de Wölfflin encierra el riesgo de conducir estos estudios hacia un ideal aséptico, desprovisto del elemento humano: una *historia del arte deshumanizada* que sólo atiende al objeto de arte, sin involucrarse en los demás factores que lo hacen aparecer en la escena del hombre.⁹³ La postura de Wölfflin pretende dirigirse más a la historia natural del arte, una historia interna, en la que no afecten los problemas de la historia de los artistas.

Nuestra aproximación no es tan estricta en una u otra postura, sino que incorpora la estimación que considera al grabado como el resultado de una necesidad de comunicación, basada en la catequesis católica, aunque encuentra relevante el hecho de que los hechos sociales, políticos y culturales de la sociedad potosina decimonónica pudieron haber influido en *el incremento o decremento de la producción* de determinado tipo de estampas religiosas, no hace lo mismo con las

⁹³ Enrique Lafuente Ferrari se extiende sobre estas ideas en sus *Palabras Liminares* en el libro del mismo Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Editorial Óptima. Barcelona. 2002.

motivaciones de creación del objeto artístico en sí mismo. La postura de Warburg se opone al formalismo que entonces imperaba en la crítica; Warburg dirigió todo su interés al significado de la obra, al contenido de las imágenes, atribuyendo a los testimonios figurativos el papel de fuentes históricas para la reconstrucción general de la cultura de un período. A esta postura que manifiesta la interpretación cultural de la forma artística es a la que se le conoce como *iconología*.

A diferencia de la postura de Warburg que se aleja de la calidad del hecho artístico para dedicarse sólo a la valorización del puro contenido, nuestra postura en este trabajo recupera este factor para tratar de incorporarlo a la interpretación cultural de la forma artística, pues correspondió a Panofski formular sus objetivos en términos teóricos, convencido de que toda forma expresa valores simbólicos particulares y que la interpretación iconológica es el medio para alcanzar el «significado intrínseco o contenido» del tema de la obra, que revela la actitud de fondo de un pueblo, de un período o de una clase.

Es así como nuestro trabajo se centra en el estudio de la forma (y sus características morfológicas) como clave para una mejor comprensión de la obra de arte. Aunque el centro de atención de la propuesta de Wölfflin pretendía extraer del estudio de la obra de arte todo aquello que fuera ajeno a la obra en sí misma, concibiéndola como un objeto independiente del contexto donde hubiese sido creada; nuestra aproximación al grabado religioso del siglo XIX la considera como un indicador de la situación del contexto en que aparece en circulación en los diferentes estratos de la sociedad potosina. En este trabajo estudiamos las obras de arte en términos de categorías tales como lo lineal, lo pictórico, la superficie, la profundidad, la forma cerrada y la abierta, pluralidad, ambigüedad y otras de la misma naturaleza, y se

extiende en el análisis de la calidad técnica, la expresión y valor estético de las obras para proponer una revaloración de las mismas. Cuando abordamos el estudio de los grabados religiosos hechos en San Luis Potosí, es considerando lo que ya se ha dicho antes: no son meros pedazos de papel con un santo y una oración impresos, sino que las consideramos imágenes cargadas de valor, contenido y significado simbólico, sagrado y cultural.

Análisis Iconográfico del grabado religioso potosino de la segunda mitad del siglo XIX.

El propósito del análisis iconográfico de cualquier unidad de análisis requiere de una investigación sobre las características formales e interpretativas que la imagen –específicamente un medio de expresión gráfica mediatizada–, pueda tener. En el caso de las imágenes religiosas devocionales, reviste gran importancia conocer el significado de los símbolos y atributos utilizados en la iconografía cristiana, pues así se puede identificar a un santo y diferenciarlo de otro. Aunque algunos santos sólo se representan con atributos (accesorios que se le agregan a un personaje y que lo caracterizan, como animales, objetos, instrumentos, figuras geométricas, algún patrón de colores, etcétera) generalmente incluyen también símbolos que permiten este reconocimiento. Estos símbolos cobran otro grado de expresividad al ser representados por los artistas grabadores que tuvieron que trabajar las imágenes primero *en negativo*, para después *positivarlas* con tinta sobre el papel donde fueron impresas. Y sin duda modifican la concepción artística primigenia que plasmó los símbolos en una obra «de arte culto» destinada a colgarse de un muro, pues hay que recordar el carácter *masificador* de las impresiones.

Cito a Serguei Nikolaievich Bulgakov, que en su libro *La Iglesia Ortodoxa* define a la imaginería cristiana como *iconos* y se extiende en su definición cuando afirma: «El icono, por tanto, es una contemplación religiosa revestida de imágenes, colores y formas. Es una revelación bajo forma artística; no es una idea abstracta, sino una forma concreta».⁹⁴ Es por esto que el simbolismo de los *claroscuros*, el ritmo de las líneas, y el espacio de la composición son tan importantes en la iconografía. Las visiones del mundo espiritual son revestidas de forma artística donde el lenguaje de los colores (dorado,

⁹⁴ Bulgakov Nikolaievich, Serguei. *La Iglesia Ortodoxa*. St Vladimir's Seminary Press, 1989, págs. 139-144. Traducción del Dr. Martín E. Peñalva. Publicadas por el Monasterio de la Transfiguración de Nuestro Señor Jesucristo.

plateado, azul celeste, azul, verde, púrpura, etcétera) y las líneas reciben un valor excepcional en la extremadamente limitada escala de medios artísticos, sobre todo a la hora de representar una imagen cromática con un solo color expresado con *achurados*, como sucede en los grabados religiosos devocionales que nos ocupan.

En principio, todo en el icono es *simbólico*, todo tiene un significado; no sólo el tema, sino las formas y el color también. Conocer y preservar el sentido simbólico del icono: tal es la tradición de la pintura iconográfica, que data desde los más antiguos tiempos, acaso aún desde la antigüedad pre-cristiana, griega o egipcia, y que fue heredada por la Bizancio cristiana. De esta manera hay formado un «canon» iconográfico preservado en toda su pureza en los iconos más antiguos.⁹⁵ Y este canon se ha trasladado de manera excepcional a la concepción acromática de un grabado al aguafuerte, donde priva la ausencia de colores.

Los grabados que aborda esta investigación cuentan en gran medida con tipografía y/o una ilustración o icono, que muestran esta tradición iconográfica que reconocemos como herencia de obras de arte religioso europeas. Dentro de la iconografía que nos ocupa se advierten al menos cinco categorías principales en las que se pueden ubicar a los diferentes personajes: Dios (en sus variantes de Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo), la Virgen, arcángeles, santos y *santos del pueblo* (aquellos que por decisión popular son santificados, pero que la iglesia católica no ha intervenido para lograr ese nivel, y probablemente jamás lo hará) santos que han extendido su culto a pesar de la negativa de la iglesia católica para reconocerlos, como La Santa Muerte, el curandero conocido como El Niño Fidencio y el bandido Jesús Malverde, patrono de los narcotraficantes.

⁹⁵ *Idem*.



El Niño Fidencio es un santo no reconocido por la iglesia católica. Fue un famoso curandero. Su culto se ha extendido por gran parte del norte de México y sur de Estados Unidos. Fotografía tomada de <http://www.excel-sior.com.mx/2011/11/02/nacional/779190#imagen-1>



Capilla que honra a Jesús Malverde en Tijuana. Malverde fue un bandido legendario que fue colgado en Sinaloa hace un siglo y ahora convertido en santo no reconocido por la iglesia católica. Fotografía de Shaul Schwarz. Tomada de <http://ngm.nationalgeographic.com/2010/05/mexico-saints/schwartz-photography>

En esta parte de la investigación del grabado religioso potosino que pertenece a la segunda mitad del siglo XIX, se realizó un análisis iconológico de casos específicos, que por su naturaleza expresiva cumplen con las características requeridas para dicho análisis. En primer lugar se define la ubicación del grabado y sus generalidades. Luego se fracciona la imagen en sus partes, para identificar sus componentes principales y analizarlos. Se identifican estas partes dividiéndolas en tipográficas (si las hay) e icónicas para finalmente definir sus significados de acuerdo a su estudio iconológico. Parte importante es la técnica de realización de la cédula y el sustrato en el que fue impreso. La ubicación temporal se determinará por medio de la fecha consignada en el mismo grabado o la que pudiera tener anexa en su reverso o por los datos biográficos del propietario, si es que se le conoce, ya que en muchos casos, no están consignados en ningún registro.

Análisis de las unidades de investigación.

Grabados religiosos devocionales.

El propósito del análisis de cualquier unidad de análisis requiere de una investigación sobre las características formales e interpretativas de las unidades, normalmente compuestas de tipografía y/o de una ilustración. En esta parte de la investigación de los grabados devocionales potosinos que integran el motivo de esta investigación, se pretende realizar un análisis iconológico de casos específicos, que por su naturaleza expresiva cumplen con las características requeridas para dicho análisis. En primer lugar se define en lo posible las ubicaciones de los grabados y sus generalidades. Posteriormente, se divide la imagen en sus componentes principales y analizar si cumplen con los parámetros sugeridos para delimitar la muestra. Se identifican estas partes dividiéndolas en tipográficas e icónicas para finalmente definir sus significados de acuerdo a su estudio iconológico. Se consignará la técnica de realización y se abordarán cuestiones que revelen las distintas técnicas de grabado, dibujo, composición, etcétera.

1. Fichas de catalogación

Para el análisis se requiere en primera instancia de una catalogación general para determinar los datos que posteriormente servirán para su análisis detallado. La intención primaria de la catalogación es obtener un inventario de las cédulas; clasificarlas para formar una colección; obtener información precisa de cada una; valorar el estado de conservación y su posible restauración, integrar un catálogo para facilitar la consulta de investigaciones posteriores y finalmente valorar los documentos como parte importante de un fondo reservado para convertirla en una colección documentada. Se propone la Tabla 1 que consigna los datos generales:

IMAGEN	DATOS GENERALES	SE CONSIGNA
	Clasificación	Clave de catalogación
	Título	Se asigna
	Identifica a	Propietario
	Autor	Artista
	Datos del propietario	
	Inscripción	Leyenda (generalmente en latín)
	Descripción	
	Estado de conservación	E, MB, B, R, M, I *
	Medida	Dimensiones
	Lugar	Ubicación
	Fecha	De acuerdo a la obra
	Tema	Vírgenes, cristos santos etcétera

* E= Excelente; MB= Muy Bueno; B= Bueno; R= Regular; M= Malo; I= Irrecuperable

De los grabados localizados se seleccionaron los que por sus características iconográficas se prestan a un análisis de la imagen y tipografía, en caso de que cuente con ella la composición. Se pretende obtener con estos datos la interpretación. Una vez que se realice la catalogación de los grabados se pretende obtener los siguientes datos:

Tabla 2. Análisis de elementos


GRABADO	SIGNIFICANTE	SIGNIFICADO	NIVEL SINTÁCTICO	NIVEL PRAGMÁTICO	NIVEL SEMÁNTICO	FIGURA RETÓRICA
Imagen	Objeto	Significado en la iconología	Orden de los elementos	Uso	Interpretación	


2. Interpretación de los datos obtenidos (Ver anexos 1, 2 y 3)

Una vez que se realice la catalogación de los grabados se pretende obtener, entre otros, los siguientes datos:

1. Autores o imprentas que lo elaboraron;
2. Si existe un artista reconocido que haya realizado dicho grabado;
3. Detectar cuál es el grabado más antiguo de la colección;
4. Posible ubicación temporal de la muestra;
5. Técnicas de grabado o impresión utilizada;
6. Partes con que cuenta, es decir, elementos que integran el grabado;
7. Clase de imagen: alegórica, metafórica, floral, ornamental, tipográfica;
8. Recobrar al grabado como parte importante de las artes decorativas, gráficas y visuales y como una obra con un valor que se establece de acuerdo a los parámetros o factores que lo originan, y a las condiciones técnicas y de realización.
9. Establecer un paralelismo con la realidad social del contexto en que aparecen a la luz pública.

3. Casos prácticos: Virgen del Refugio. (Refugium Peccatorum) y La Inmaculada Concepción

GRABADO	SIGNIFICANTE	SIGNIFICADO	NIVEL SINTÁCTICO	NIVEL PRAGMÁTICO	NIVEL SEMÁNTICO	FIGURA RETÓRICA
	<p>Leyendas: «Refugium Peccatorum» y «A devoción del preluit D. Miguel Salona»</p> <p>Plantas y flores. Listones. Corona real, monograma mariano y rayos de luz.</p> <p>El autor realizó una composición con todas ellas.</p> <p>Elementos gráficos de formas orgánicas y geométricas</p> <p>Nombre de la persona a quien se dedica la obra, o de quien la mandó realizar</p>	<p>«Refugio de los pecadores» y «A devoción del prefecto Don Miguel Salona»</p> <p>La imagen es una <i>Theotocos</i> o <i>Kiriotissa</i> (la que sostiene al Señor)</p> <p>La virgen María extiende su protección a todos sus hijos, «Ella no rechaza a nadie» su intercesión y mediación ante Cristo la constituye como seguro refugio y conversión de los pecadores</p> <p>Elementos propios de la iconografía mariana, cristiana y neoclásica</p>	<p>La frase está estructurada de acuerdo a las reglas de sintaxis de la lengua latina</p> <p>Formalmente se encuentra ubicada en la base del grabado, por lo que se le confiere importancia como título de la obra</p> <p>Tipografía no identificada. Sin embargo se relaciona con las Romanas Antiguas. Caligrafía script.</p> <p>Los demás elementos se encuentran acomodados cuidadosamente de manera que forman una composición integral</p> <p>Se encuentra ubicado en un segundo plano, sirve de soporte de significación para indicar una dedicatoria.</p>	<p>Identificación de una devoción</p> <p>Identifica una advocación específica de la virgen María</p> <p>Soporte de la ilustración</p> <p>Dedicatoria</p>	<p>La virgen del Refugio es la que puede aceptar al pecador más empedernido y abogar por él ante dios nuestro señor.</p> <p>Don Miguel Salona mandó hacer el grabado</p> <p>El grabado pertenece a la imaginería cristiana mariana</p> <p>El artista dibujó figuras humanas con cierto grado de abstracción que representan a la virgen María y al niño dios</p> <p>Evidencia de quien mandó hacer el grabado</p>	<p>Sentencia La sentencia es una proposición, una lección breve, patente y admirable, que deducida de la observación o tomada en el sentido íntimo o en la conciencia, nos enseña lo que es preciso hacer o lo que pasa en la vida: es una especie de oráculo</p> <p>Representación icónica de las plantas. Acumulación. En la imaginería mariana las distintas imágenes representan a la virgen María, al niño dios y a la gloria del cielo, el perdón de los pecados. En esta composición se forma una composición con todas ellas</p> <p>Representación de figuras humanas, flores, listones, coronas, etcétera. Similitud. Consiste en poner un elemento similar al original, ya sea por forma o por contenido</p>

GRABADO	SIGNIFICANTE	SIGNIFICADO	NIVEL SINTÁCTICO	NIVEL PRAGMÁTICO	NIVEL SEMÁNTICO	FIGURA RETÓRICA
	<p>Cielo, nubes, sol o luminosidad, rayos de luz, aureola, orbe, serpiente</p> <p>Elementos gráficos de formas orgánicas y geométricas</p>	<p>Elevación, gloria, celestial, dios, bendiciones, favores concedidos, santidad, abundancia, Tierra, demonio.</p> <p>Elementos propios de la iconografía mariana y cristiana.</p>	<p>Los elementos están dispuestos sobre la base de un eje central, de forma casi simétrica, se apoyan en la figura geométrica del triángulo y el óvalo y forman una composición integral.</p>	<p>Identifica una advocación específica de la virgen María.</p> <p>Soporte de la ilustración</p>	<p>La Inmaculada Concepción vence al demonio y derrama sus bendiciones sobre la Tierra.</p> <p>El grabado pertenece a la imaginería cristiana mariana</p> <p>El artista dibujó la figura humana con cierto grado de abstracción que representa a la virgen María, la gloria, la Tierra y el demonio.</p>	<p>Sentencia y Alegoría</p> <p>La sentencia es una proposición, una lección breve, patente y admirable, que deducida de la observación o tomada en el sentido íntimo o en la conciencia, nos enseña lo que es preciso hacer o lo que pasa en la vida: es una especie de oráculo</p> <p>Representación icónica de las nubes. Acumulación. En la imaginería mariana representa a la virgen María y a la gloria del cielo, el derramamiento de bondades.</p>

GRABADO	SIGNIFICANTE	SIGNIFICADO	NIVEL SINTÁCTICO	NIVEL PRAGMÁTICO	NIVEL SEMÁNTICO	FIGURA RETÓRICA
	<p>Leyendas: «CÉDULA DE LAS PRINCIPALES INDULGENCIAS» «DEL ESCAPULARIO AZUL CELESTE» «INMACULADA VIRGEN MARIA MADRE DE DIOS»</p> <p>«CON LICENCIA DEL RMO. ORDINARIO»</p> <p>«SAN LUIS POTOSÍ» «IMPRESA Y LITOGRAFÍA DE M. ESQUIVEL Y CÍA»</p> <p>Rayos de luz, aureola, nubes, estrellas, luna en cuarto menguante.</p> <p>Elementos gráficos de formas orgánicas y geométricas</p>	<p>Compendio de indulgencias</p> <p>Agrupación religiosa Madre de Dios bajo la advocación que indica.</p> <p>Indica que la publicación cuenta con autorización oficial para ser impresa.</p> <p>Lugar y establecimiento donde fue realizada la impresión.</p> <p>Elementos propios de la iconografía mariana, cristiana y neoclásica</p>	<p>La frase está estructurada de acuerdo a las reglas de sintaxis de la lengua latina</p> <p>Formalmente se encuentra ubicada en las partes superior e inferior del grabado, por lo que se le confiere importancia como título de la obra</p> <p>Tipografía no identificada. Sin embargo se relaciona con las Egipcias.</p> <p>Los elementos se encuentran dispuestos de manera que buscan integrarse en una composición integral, sin embargo, la integración se percibe forzada.</p>	<p>Identificación del tipo de publicación, advocación que representa, organización religiosa que la emite y licencias.</p> <p>Identifica una advocación específica de la virgen María</p> <p>Soporte de la ilustración y delimitación visual.</p>	<p>La Inmaculada Virgen María, Madre de Dios se eleva hacia la gloria</p> <p>El grabado pertenece a la imaginería cristiana mariana</p> <p>El artista dibujó la figura humana con cierto grado de abstracción que representa a la virgen María.</p> <p>Evidencia de quien mandó hacer el grabado</p>	<p>Alegoría</p>

4. Interpretación

De acuerdo al método de análisis iconográfico de Erwin Panofski podemos afirmar que la obra está intrínsecamente relacionada con la hermenéutica, la cual propone ciertos niveles de interpretación de los símbolos utilizados en la obra de arte –en este caso, el grabado *Refugium Peccatorum*–. Esta interpretación nos ayuda a acercarnos al mundo subjetivo del autor de la obra, ya que es imposible demostrar de manera empírica o científica las afirmaciones que soportan a la interpretación en sí. El primer nivel de interpretación que propone Panofski es el *preiconográfico*, en donde el intérprete describe lo que perciben sus sentidos y es capaz de hacerlo desde su experiencia personal. Está asociado por Panofski con la significación primaria o natural, la cual se ubica en el mundo fáctico. Es un estudio que se concentra en las formas y en las leyes internas que determinan su configuración. El significado percibido así es de naturaleza inteligible.

En el segundo nivel, denominado *iconográfico*, la forma pasa a ser una imagen que el intérprete explica y clasifica dentro de una cultura determinada. En este nivel utilizamos nuestros conocimientos y nuestro pensamiento asociativo para comprender lo que nuestros sentidos han captado, accedemos así al significado convencional de las cosas; esto es, al significado por todos conocido y aceptado como válido. Esto implica tener un conocimiento amplio de la cultura en la cual se origina el fenómeno o situación que queremos entender; y además, señala el autor, es necesario tener una experiencia práctica, que nos permita haber internalizado ciertos códigos o significados que orientan nuestro comportamiento en la sociedad.

Finalmente, en el nivel de la *iconología* le corresponde al intérprete descubrir significados ocultos, que radican en lo más profundo del inconsciente individual o colectivo. Este nivel es llamado por Panofski el nivel de la significación intrínseca o de contenido. Para Panofski, la iconología es «el descubrimiento y la interpretación de los valores simbólicos» en una obra de arte. Para llegar a este valor es preciso conectarse con una información conscientemente desconocida y que, por lo tanto, debemos buscar en lo más profundo del inconsciente personal y colectivo.⁹⁶ Aquí es donde se puede establecer la conexión entre la representación del grabado y el acontecer socio-cultural del contexto donde vió la luz. La referencia de la vida cotidiana y las narrativas de lo cotidiano en México y en San Luis Potosí nos pueden auxiliar para determinar esta conexión.

Aplicando este modelo de interpretación, en estos grabados podemos afirmar que en el primer nivel –el preiconográfico– encontramos signos que no son conocidos por el observador en general. El conocimiento de los distintos elementos que conforman la morfología de esta obra sólo puede ser accesible a cierto público relacionado con estudios de esta naturaleza, como el clero, devotos de la tradición mariana, antropólogos o lingüistas, por mencionar algunas disciplinas. Formalmente, podemos mencionar que el grabado es un rectángulo de papel con una impresión al frente (grabado), impresa con tinta, en donde observamos una ilustración con una composición definida y armónica, todo esto soportado por un elemento gráfico ubicado en un segundo plano. Tipografías con serif y una leyenda en latín cuyo significado es «Refugio de los pecadores», por lo que la referencia no podría ser de todos conocida. Además, cuenta con la leyenda que revela la dedicatoria «A devoción del prefuit D. Miguel Salona».

⁹⁶ Panofski, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Buenos Aires. Ediciones Infinito. 1970.

En el segundo nivel –el iconográfico- podemos mencionar como punto de atención principal la imagen central, compuesta por las imágenes que corresponden a la imaginería de la devoción mariana. Llama la atención el soporte abstracto que se encuentra en segundo plano en algunas composiciones, en algunas es un elemento geométrico como un óvalo en otras puede ser *un balcón* que aparenta ser una base donde se apoya la composición.

Por otra parte, la leyenda *Refugium Pecatorum* o «Refugio de los pecadores» se encuentra ubicada en el contexto de la jerarquía católica, específicamente del comunicado de Juan Pablo II, que afirma que la devoción a la virgen del Refugio se constituye como «lugar(es) de conversión, de penitencia y de reconciliación con Dios» «Ella (en esta especial advocación), despierta en nosotros la esperanza de la enmienda y de la perseverancia en el bien» e insiste: «Ella nos permite superar las múltiples estructuras de pecado en las que está envuelta nuestra vida personal, familiar y social».⁹⁷

La última parte del análisis se refiere al nivel iconológico, en donde es necesario conocer el contexto en el que surgió la obra. Sabemos que en San Luis Potosí se vivieron grandes cambios socioculturales y una terrible separación de clases sociales, acentuada por los problemas que la guerra civil interna y el conflicto contra Estados Unidos. Situación que imperaba en general en todo el territorio mexicano.

Podemos entonces inferir que este mensaje surge en momentos en los que los habitantes del entorno potosino luchaban encarnizadamente entre sí y contra el enemigo invasor, lo que nos indica que los habitantes de esta población se encontraban inmersos en una feroz lucha interna y sometidos a una

⁹⁷ www.semanario.com.mx El Semanario Arquidiocesano de Guadalajara es un órgano de formación e información católica.

serie de tomas de decisiones trascendentales, a veces incluso ante la disyuntiva de tomar una vida ajena con tal de avanzar en su posicionamiento por encima del otro bando (sea conservador o liberal). No es de extrañar entonces que esta frase fuera la seleccionada y que sirviera para reforzar el concepto de consuelo y al mismo tiempo fuera aleccionadora para que quien fuera poseedor de una estampa con este grabado decidiera enmendar el camino y acercarse a dios por intercesión de la virgen María.

4. Conclusiones

Al inicio de este trabajo se plantearon las preguntas de investigación ¿De qué medios constaba la producción gráfica religiosa devocional del siglo XIX en San Luis Potosí? ¿Quién la producía? ¿A qué público se dirigían estos impresos y por qué razones es que el grabado religioso devocional tuvo el auge que presentó? ¿Qué características tenían los grabados religiosos? ¿Cómo puede establecerse un marco de valoración de su calidad de manufactura?

Mucho se cuestiona el rescate de la investigación histórica y sus posibles aplicaciones prácticas en la actualidad. La historia de la comunicación gráfica en general y la divulgación de sus resultados e interpretaciones provee de conocimiento acerca del devenir de las sociedades y de sus creencias, al tiempo que nos permite reconocer nuestro legado artístico. Indagar en la historia sirve para saber *quiénes somos, cómo somos y por qué somos como somos actualmente*: nuestra sociedad necesita mirar hacia atrás para que el pasado cobre nuevamente significado en nuestras vidas. Este fenómeno se ve acrecentado en muchas ciudades de provincia, en donde el proceso de valoración histórica se ha dado de manera lenta, sobre todo en temas como la comunicación o las artes gráficas, pues los principales temas de estudio son las denominadas «artes mayores» o «arte culto».

Poco a poco se han ido integrando nuevas propuestas tecnológicas, nuevas formas de investigar y recuperar documentos gráficos que en algún momento comenzaron como curiosidades, pero que al paso del tiempo se han convertido en documentos de importancia capital para formar una colección bien documentada que puede leerse e interpretarse con nuevos ojos y servir de referencia para explicar hechos del pasado dando cuenta de los modos de vida, costumbres, tradiciones y

pensamiento de una época determinada. El análisis semiótico de esta clase de obras revaloriza su poder de comunicación y expresión, lo rescata del olvido o la contemplación indiferente y lo vuelve a integrar a la vida activa de una sociedad, y lo hace de una forma significativa.

El grabado religioso devocional es evidencia de la importancia de la fe católica y su proliferación como religión oficial y única y nos perfila los factores que sirvieron en su momento como integradores sociales, aunque su primer función haya sido la de servir de referente de la fe, vehículo evangelizador y aglutinador del conglomerado social. El grabado religioso en el entorno decimonónico de San Luis Potosí surge para invocar la protección divina sobre las personas y como identificador de un grupo social determinado. Cobra especial importancia la devoción mariana con las diversas advocaciones de la virgen María que se imprimieron en esta época, La Virgen del Refugio, La Purísima Concepción y sobre todo la figura de la guadalupana, que ha sido la figura de más significación en el conglomerado social decimonónico.

Las imágenes religiosas estampadas por medio del grabado están inmersas en el imaginario colectivo y también forman parte de las artes visuales y decorativas, de la cultura, de la historia del arte, del diseño y de las técnicas de impresión, todos estos elementos se ven reflejados en la catalogación y en el estudio de sus características morfológicas y su interpretación semántica e iconológica.

Aunque cada artista debía de realizar la obra de grabado dentro de los estrictos cánones iconográficos dictados por la iglesia católica y siguiendo un programa riguroso, es posible localizar particularidades en la realización de los mismos, y en general en los resultados plásticos que revelan las muestras,

algunos probablemente sugeridos por quien encomendó el desarrollo del producto gráfico, otros como resultado de la combinación de técnicas y recursos de la época y las posibilidades económicas de los grabadores profesionales y otros provenientes de las propias interpretaciones que de la imaginaria religiosa hacen los artistas, los cuales incorporan su creatividad, el empleo de los materiales y químicos de que disponían (a veces señalados como rudimentarios) y su particular interpretación de las imágenes. Estos grabados no son sólo la expresión de un respeto irrestricto hacia los dictados de la jerarquía católica y sus programas iconográficos; son una manifestación artística y cultural del autor y del contexto que lo define, en especial cuando la estampa incluye elementos variados que caracterizan su composición. Son testimonios de conceptos de la vida, de manifestaciones y corrientes artísticas, de creencias religiosas y de la expresión de las ideas.

Los trabajos catalogados en esta investigación y en general el grabado religioso devocional que surge en la segunda mitad del siglo XIX, no son sólo una curiosidad digna de ser coleccionada, sino algo más importante y valioso: son testimonios artísticos e históricos: pruebas de la existencia de personalidades y hechos históricos de relevancia para el devenir de la nación; también son muestras de gustos y tendencias de las diversas épocas que trascienden por medio de la tradición grabadora; son evidencia de costumbres que paulatinamente desaparecen ante nuestros ojos y revelan transiciones del pensamiento místico de la población. Pueden dar testimonio del alcance de la influencia de la iglesia católica y su labor evangelizadora, de las técnicas y habilidades de los artistas grabadores de la época. Son también espejos de las múltiples formas de pensar de personas, gobernantes y de un país entero. Las actuales colecciones de grabados religiosos de carácter devocional deben considerarse como obras de arte a la altura de aquellas que se denominan

«arte culto» y deben seguir siendo testigos de un portento tecnológico y artístico propio de nuestro contexto, de nuestro posicionamiento en la región como entidad productora de arte. El rubro de su clasificación y/o etiquetado merece una investigación posterior que permita establecer una taxonomía de las categorías en las que cada trabajo podría inscribirse.

Es importante establecer parámetros claros que permitan diferenciar la calidad de manufactura entre los diversos trabajos de grabado, no para determinar la superioridad de unos frente a otros, sino para esclarecer las relaciones entre los diversos factores que los caracterizan, la sinergia que se da entre estos factores y proponer una clasificación más justa, clara y reveladora de cada trabajo y del conjunto que integran como expresión plástica.

Analizar la creación de las academias de bellas artes como un intento de organizar la enseñanza artística nos es útil para comprender en gran medida la calidad de manufactura de algunas de las obras de grabado religioso devocional hecha por grabadores de los denominados *profesionales*, pues aunque no se pudo comprobar la formación académica de los artistas grabadores, se puede advertir, mediante el estudio realizado, que los conocimientos aprendidos por los artistas *académicos* efectivamente llegaron a permear en diferentes grados sobre el estilo de grabado de los artistas de provincia (que denominan algunos autores «grabadores profesionales»), que trataron en la medida de sus posibilidades inscribir sus obras en la estética neoclasicista europea (considerada entonces como vanguardia artística), concretamente los de San Luis Potosí, produciendo los resultados estéticos descritos anteriormente, lo que eventualmente ofrecería la posibilidad de anunciar la aparición de un estilo artístico propio y establecer un estándar del mismo en el consciente colectivo de quienes ordenaban la

impresión de las estampas y de los mismos consumidores del producto artístico.

Consideramos relevante interpretar las obras de grabado religioso considerando las adaptaciones realizadas por los artistas grabadores en función del desarrollo de sus propias técnicas, la adaptación, por medio de su talento creativo, de los elementos tecnológicos que estaban a su alcance y su afán por emular la estética expresada en las obras que sirvieron de inspiración a sus grabados, ya sean obras de arte culto u otras estampas religiosas traídas de Europa para ser copiadas, pues esta consideración permite revalorar las unidades de análisis como expresión artística *nativa* y de calidad que a la vez sirvió de vehículo evangelizador e identificador de un conglomerado social.

Esta revaloración sugiere tener cuidado de etiquetar la producción de grabado religioso devocional potosino de mediados del siglo XIX bajo las clasificaciones que actualmente imperan entre los historiadores del arte, pues queda evidente en nuestro estudio la complejidad de su naturaleza y otras características muy particulares (producto de la *tropicalización* de herramientas, técnicas y conocimientos de los artistas grabadores). Además queda demostrado, mediante el estudio de los resultados plásticos de los mismos grabados, que en realidad tenemos aquí una mezcla de factores determinantes de un producto gráfico cuya amplitud de definición puede acotarse de otra forma, partiendo de los argumentos que ya hemos señalado aquí.

Anexos.

Bibliografía

ARQUIDIÓCESIS de San Luis Potosí–Universidad Autónoma de San Luis Potosí. *Catedral de San Luis Potosí, Historia, Bienes Artísticos y Restauración*. Primera Edición, 2006.

BERMÚDEZ, Jorge R. *Gráfica e Identidad Nacional*. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, 1994.

BULGAKOV Nikolaievich, Serguei. *La Iglesia Ortodoxa*. St Vladimir's Seminary Press. Traducción del Dr. Martín E. Peñalva. Publicadas por el Monasterio de la Transfiguración de Nuestro Señor Jesucristo, 1989.

BURKE, Peter. *Formas de Historia Cultural*. Editorial Alianza Editorial. Madrid, 1999.

CASTAÑEDA, Carmen. *Importación, Producción, Censura y Circulación de libros en la Nueva España en el Siglo XVI*. publicado en Casa de la Primera Imprenta de América X Aniversario. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 2004.

CABRAL Pérez, Ignacio. *Los Símbolos Cristianos*. México Ed. Trillas, 1995.

CABRERIZO Hurtado, Jorge Jesús. *Devoción Personal: El grabado religioso y la democratización del arte*. Revista Andaluza de Arte No. 11, 3er. trimestre 2005.

CONCILIO de Trento, *Reliquias e Imágenes. La Invocación, Veneración y Reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes*.

CONCILIO de Trento. *Decreto Sobre el Símbolo de la Fe*. Sesión III.

CONCILIO Vaticano II, *Const. Sacrosanctum Concilium*.

COSSÍO Lagarde, Francisco. *Notas de un Arquitecto*. en Revista Artes de México. Número 18. México, 1992.

DÍAZ, Lilia. *El Liberalismo Militante, Historia General de México*, Tomo 2. El Colegio de México. México, 1976.

Diccionario de la Lengua Española - Vigésima segunda edición, en <http://buscon.rae.es/drae/>

Diccionario de Términos Técnicos en Bellas Artes. Segunda Edición. Ediciones Fuente Cultural. México, D.F. 1944.

DONAHUE-Wallace, Kelly. *El Grabado en la Real Academia de San Carlos de la Nueva España 1783-1810*. Parte de su tesis doctoral *Prints and Printmakers in Viceregal Mexico Cio < 1600-1800*. University of New Mexico, 2000. Descargado del website de la ENAP. UNAM, 2014

EL COLEGIO de México. *Historia General de México*. México, 1976.

EL COLEGIO de México. *Historia Mínima de la vida Cotidiana en México*. México, 2010.

ENGELBERT, Omar. *La Flor de los Santos*. Librería Parroquial, 1985.

ESPINOSA Pitman, Alejandro. *Francisco Aguera. Un predecesor de José Tomás Infante*. Archivo de Historia 4(4) No. 16, Junio 1973.

ESPINOSA Pitman Alejandro, *Fray Pedro de Gante, Grabador*. Estilo, Revista de Cultura No. 8, 1947.

ESPINOSA Pitman Alejandro. *Unos Grabadores y una Guadalupeana*. Archivo de historia 7(1) No. 25, 1975.

Evan Lindquist, grabador. Localizado en www.clt.astate.edu/elind/oldink.html consultada en 2006

GARCÍA Fernández, Ricardo, Santana Luna, Carla de la Luz. *Catalogación de Grabados Religiosos del Siglo XIX en San Luis Potosí*. UASLP. SLP, Junio-Julio 2008.

GARCÍA Rubio, Fabiola. *La Entrada de las tropas Estaduniden-ses a la ciudad de México: La Mirada de Carl Neber*. Instituto Mora. México, 2002.

GARONE Gravier, Marina. *Herederas de la Letra: Mujeres y Tipografía en la Nueva España*. Publicado en *Casa de la Primera Imprenta de América X Aniversario*. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 2004.

GOMBRICH, E.H. *Los usos de las imágenes sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Ed. F.C.E.

HUGHES, Ann d'Arcy. *La impresión como arte. Técnicas tradicionales y contemporáneas*. Primera edición en lengua española 2010. Art Blume. Barcelona, 2010.

Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, Arte Sacro y Concilio Vaticano II. León, 1965.

KLOSS Fernández del Castillo, Gerardo. *Consecuencias de la Invención de la Imprenta*. publicado en *Casa de la Primera Imprenta de América X Aniversario*. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 2004.

La Iconología. Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura. tomado de <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache%3AplpBvP2QE-58J%3Aargos.dsm.usb.ve%2Farchivo%2F38%2F1.pdf+iconologia+maria+elena+gomez&hl=es&gl=uy>

MARTÍNEZ, José Luis. *México en busca de su expresión*. Historia General de México. El Colegio de México, A.C. México, 1976.

MARTÍNEZ Moro, Juan. *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*. UNAM. México, 2008.

MONROY, María Isabel. *La Minería: Aventura Entrañable*. en Revista Artes de México. Número 18. México, 1992.

MONROY Castillo, María Isabel, Calvillo Unna, Tomás. *Breve historia de San Luis Potosí*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1997.

MONTEJANO y Aguinaga, Rafael, *El Real de Minas de la Purísima Concepción de los Catorce*. S.L.P., CONACULTA. México, D.F. 2001.

MONTEJANO y Aguinaga, Rafael, *San Luis Potosí, La Tierra y el Hombre*. Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México, 1999.

MONTERROSA Prado, Mariano, Talavera Solórzano, Leticia, *Símbolos Cristianos*. INAH. México.

MORALES Bocard, Rafael. *Arte Sacro. El Convento de San Francisco*. En Revista Artes de México. Número 18. México, 1992.

- PANOFSKI, Erwin. *Arquitectura Gótica y Pensamiento Escolástico*. Buenos Aires. Ediciones Infinito, 1970.
- PANOFSKI, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Buenos Aires. Ediciones Infinito, 1970.
- PENILLA López, Salvador. *Los Orígenes de la Imprenta y el Grabado en San Luis Potosí*. Revista Estilo. No. 22, Abril-Junio de 1952.
- PLAZAOLA, Juan. *El Arte Sacro Actual, Estudio*. Panorama. Documentos. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1965.
- PLAZAOLA, Juan. *La Iglesia y el Arte*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 2001.
- PLAZAOLA, Juan. *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*. San Sebastián, España. Universidad de USTO, 2003.
- RIGGS, Timothy. *Hieronymus Cock: Printmaker and Publisher*. Nueva York. Garland Publishing, 1977.
- ROIG, Juan Ferrando. *Iconografía de los Santos*. Omega. Barcelona, 1950.
- SANTANA Luna, Carla de la Luz. *Una Semblanza de Cinco Siglos de Grabado en México (XVI-XX)*. UASLP. México, 2007.
- VEGA, Patricia. *Exvotos mexicanos. Los relatos pintados: la otra historia*. Descargado de <http://www.m-x.com.mx/xml/pdf/228/48.pdf> en marzo de 2014
- VELÁZQUEZ, Primo Feliciano. *Historia de San Luis Potosí*. Colegio de San Luis y UASLP. México, 2004.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Editorial Óptima. Barcelona, 2002.

Referencias electrónicas

- [Http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/sanluis-potosi/hist.htm](http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/sanluis-potosi/hist.htm)
- [Http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_sacro](http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_sacro)
- [Http://es.wikipedia.org/wiki/Kitsch](http://es.wikipedia.org/wiki/Kitsch)
- [Http://perso.wanadoo.es/alonsocano1601/Cano11/OTRAS%20](http://perso.wanadoo.es/alonsocano1601/Cano11/OTRAS%20)

REPRODUCCIONES%

[Http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/254338.las-religiones-en-mexico.html](http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/254338.las-religiones-en-mexico.html)

20RELIGIOSAS%20DEL%20S%20XIX.htm Publicada el 4 de julio de 2007.

[Http://www.iglesiapotosina.org/seccionesvarias/avisoslocales/historiadenuestraarq/4edicion/elvallesantaisabel.cfm](http://www.iglesiapotosina.org/seccionesvarias/avisoslocales/historiadenuestraarq/4edicion/elvallesantaisabel.cfm)

www.catholic.net

www.catholictradition.org

www.ewtn.org

www.ec.aciprensa.com

www.infocatolica.com

www.laverdadcatolica.org

www.rae.es/

www.semanario.com.mx

www.wikipedia.org

